

РЕД-ПО-РЕД ↔ ОСЕЋАЈНИ ТОН

Мина Ђурић, *Трансмузикализација њекстиа. Музика српске модернисџичке књижевности*, Савез славистичких друштава Србије, Београд 2022

„Који се народ мелодијски (читај: духовно) искристалисао,
Томе се говорна и музичка мелодија у основи поклапају.”
(Момчило Настасијевић)

Едиција „Славистички списи” Савеза славистичких друштава Србије обогашена је обимном и драгоценом монографијом *Трансмузикализација њекстиа. Музика српске модернисџичке књижевности* Мине Ђурић. Књига је сегментирана од шеснаест целина, уз Уводну реч на почетку и Белешку о аутору на крају. У Уводној речи напомиње се да је књига резултат како ауторкиног научноистраживачког позива тако и наставних интересовања подељених са студентима „на мастер академским студијама Српске књижевности Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, у оквирима акредитованог предмета посвећеног истраживањима књижевности и музике”, као и да је ауторка поводом својих увида и током бројних сусрета дискутовала са „изучаваоцима музикологије у земљи и иностранству”. Монографија, дакле, извире на читалачким и разговорним прожимањима и мисаоним подстицајима, који воде до нових увида и померања науке о књижевности у интермедијалну раван, а потврђујући се као прворазредни допринос академској заједници у ширим оквирима. Ради се, наиме, примарно о србистици и славистици, али и музикологији.

Шеснаест главних целина у књизи обележено је римским бројевима и упућујућим насловима, а вреди напоменути како је свака целина саздана од више мањих поглавља, који омогућују проходност кроз текст, детаљно мапирају и сумирају интерпретативне тачке и чине књигу практичним приручником коме се лако може враћати. Најпре су дате „Основе трансмузикализације текста”, као важан теоријско-методолошки увод који репрезентује добру основу за сваки будући вид истраживања: „музички дискурс књижевног текста често претпоставља антиципацијски оквир многих поетичких, културолошких, историјских или друштвених промена”. Већ избор оквира српске модернисџичке књижевности говори о ширем доприносу књиге на плану настојања да се „јасније артикулише позиција модернизма у књижевности и уметностима”, што је можда једно од најделикатнијих како поетичких тако и књижевноисторијских питања српске и не само српске књижевности 20. века. Можда се стога и морало кренути од модернизма, јер ако претпоставимо да би се из ове монографије могле гранати нове, које би обухватиле и претходне и потоње

периоде, творећи потенцијалну *Музику историје српске књижевности*, кључно је истражити и иоле прецизно разлучити онај најделикатнији период какав је српски модернизам и са термилошког и са поетичког становишта.

Мина Ђурић суверено влада релевантном литературом и синтетизује досадашња трансмузиколошка испитивања у контексту светске књижевности, али је и поуздан познавалац рецепцијских токова српске модернистичке књижевности, чиме се доприноси детаљном осветљавању истраживачког корпуса и, самим тим, адекватном и јасном аналитичком оперисању. Читалац се може обавестити о постојању Интернационалне асоцијације за студије речи и музике која постоји од 1997. године у Грацу, али и да су бројни класици имали „музичка интересовања”, међу којима се помињу: „Данте, Рабле, Сервантес, Шекспир, Гете, Хофман, Флобер, Маларме, Верлен, Валери, Пруст, Ман, Џојс, Елиот, Пастернак, Хаксли, Ракић, Винавер, Настасијевић, Павић, Киш, Тишма, Албахари.”

Након функционалне прве целине, следи једанаест сегмената који су фокусирани на Богдана Поповића, Јована Скерлића, Војислава Илића, Алексу Шантића, Јована Дучића, Милана Ракића, Владислава Петковића Диса, Милутина Бојића, Исидору Секулић, Станислава Винавера и Момчила Настасијевића, након чега следи закључак „У глосарију трансмузикализације текста”, Библиографија, Индекс имена и резиме на енглеском језику. Структура књиге осмишљена је са пажњом и нимало случајно не креће се од Богдана Поповића и Јована Скерлића као значајних теоријских, естетичких, критичких и књижевноисторијских мислилаца с почетка 20. столећа. Дакле, након Уводне речи, уводних теоријско-методолошких „Основа трансмузикализације текста” и својеврсног увода у епоху који је сагледив управо кроз поглавља „Важност музике у књижевно-естетичким поставкама Богдана Поповића” и „Јован Скерлић и музика”, следи практичан део књиге који отпочиње Илићем као весником *прве модерне*.

Од важности је напоменути да се целине и поглавља, почев од „Релација поетског и музичког у стваралаштву Војислава Илића” до „Трансмузикализације текста у опусу Момчила Настасијевића” преливају и међусобно прожимају, додатно осветљавајући једни друге. Примера ради, у поглављу о Шантићу може се читати о „сребрном лирском тону Илићевих стихова”, „бронзаним акцентима” код Дучића и „металном звуку” код Бојића. Као што се међу „Музиколошким разматрањима Исидоре Секулић” налазе пасажии о Дучићу и полемикама око Моцарта (Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Војислав Вучковић, Исидора Секулић). То чини књигу кохерентном, али и проходном с обзиром на интерпретативну сложеност, коју Мина Ђурић успешно савладава, ефектно осмишљавајући структуру. Такође, стиче се утисак да су у опсег српске модернистичке књижевности ушли ствараоци српске модерне, али и међуратног

српског модернизма, чиме се постиже управо боље схватање поетике српске књижевности прве половине 20. века, која испољава своју изразито симболистичку црту, па и линију континуитета.

Богдан Поповић декларише се као „први теоретичар и естетичар трансмузикализације текста”. Од значаја је имати у виду најпре оснивање *Музичког гласника* 1922. године, али и како је Милоје Милојевић пре стицања титуле доктора музиколошких наука и оснивања засебне катедре на Музичкој академији, сарађивао на предметима при Семинарима за старокласичну археологију и историју уметности, упоредну књижевност и теорију књижевности, као и Српском семинару. Може се рећи да је овако осмишљена универзитетска настава, која музикологију интегрисхе у различите области, умногоме *ренесансна* и засигурно подстицајна како за предаваче тако и студенте. Но, када је реч о доприносима Богдана Поповића треба истаћи барем два момента. Први се тиче важности „укупног осећајног тона”, који указује на „преклапање естетичких утицака различитог уметничког порекла”. С тим у вези, теорија читања „ред-по-ред” не би се могла применити на музички план и испитивање „нота по ноту” већ управо „мултиестетичку” идеју „осећајног тона”. Други важан рукавац тумачења подразумева анализу музичке структуре *Анџолоије новије српске лирике*, јер се Поповић руководио „принципом хармоније” и слагањем песама „у акорд”, не би ли се *Анџолоија* потврдила као „вишеставично свитна”.

Пишући о Станковићевој *Кошћани*, Скерлић заснива жанр „интегралног књижевно-музичког есеја”, а уз то, његов однос према уметничким дисциплинама подразумева „синестетичке преплете и повезаности”, као и контекстуализацију са егзактним знањима (читање Хелмхолца). Посебна пажња посвећена је и његовој *Историји нове српске књижевности*, особито версификацијским и реторичким елементима, али и „живљавању музике у поезији”, па су у том смислу интересантни примери поезије Бранка Радичевића, Војислава Илића, Стевана Луковића. На темељима Скерлићевих поставки Мина Ђурић гради поглавље о Војиславу Илићу, истичући важност версификације, лектире, учитеља певања Томе Модуна и руских утицаја („музика амфибраха”, „интеркултурна музичка транслација”) за истраживање „релација поетског и музичког у стваралаштву Војислава Илића”. Поједине његове песме биле су „основа хорских партитура” или „облика соло песме” и биле инспиративне композиторима Јосифу Маринковићу, Милоју Милојевићу и Стевану Христићу. Илићеве „промене на плану версификације” утицале су „на токове модернизације у оквирима одабраних музичких облика”.

Ако је за Илића био пресудан руски утицај, Шантићево школовање у Трсту и Љубљани приближава га немачкој и италијанској култури, што постаје важно за дефинисање његове „трансмузикализације трубадурског певања” (поређење Шантићеве песме „Не вјеруј” са „кумулятивном

четрнаестом песмом Џојсове 'Камерне музике'"). Почев од „камерне оркестралности”, преко издвајања „ноктуралне музике” и анализе Илићевих „поетичких преплета”, Дучићеве „дисторзије звукова” и Шантићевог „свирања стихова” интерпретативна зиданица „концепата Шантићевих музикализација” врхуни се у „трансвизуелизацији музичког”, што се огледа у имајизистичким елементима и „укрштању кадрираних простора у свакој од строфа” песме „Вече на шкољу”. Прави аналитички драгуљ поглавља о Шантићу је поступно формирање слике „живог хроместезијског оркестаријума песништва почетка 20. века”, сатканог од Илићеве сребрне лире „меланхолије и пролазности”, Шантићеве златне цитре „метафизичких несклада”, Дучићевих бронзаних цимбала и харфе као „свепрожетости различитих култура” и металних и челичних Бојићевих труба и фанфара „епских размера”.

Поглавља о Шантићу и Дучићу додирују се у погледу имајизма, које је код Дучића у спрези са сагледавањем каденце, али и на плану „трубадурског концепта певања” коју Дучић истиче у контексту Војиновићеве „склоности ка музичком”. „Дучићева музичка епистемологија” огледа се у његовим есејима, а музика задобија црту лековитости. Централни увид тиче се његовог „ослањања на хармонске склопове”, а засебни рукавци тумачења посвећени су поређењима са Лазом Костићем („хомерске и гусларске рапсодије”) и версолошким разматрањима.

Дучић се поново јавља на компаратистичкој размеђи (Ракић–Дучић–Димитријевић) у бравурозном поглављу о Ракићевој музичкој катарзи, али када је реч о плесу и Ракићевој за живота необјављеној песми „У дансингу”. Дучић критикује биоскоп и дансинг као „продукте америчке културе”, док Јелена Димитријевић у путописним белешкама о Александрији пише о цезу, дансингу и биоскопу. Мимо питања плеса, Мина Ђурић је у овом сегменту књиге представила Ракићев „портрет пијанисте од младости”, увиђајући да музика за Ракића има „катарзично дејство” „у психолошки веома обремененим ситуацијама”, као што је дипломатски рад при Конзулату у Приштини. Свирање симфонија Бетовена, Шумана, Шуберта, Калињикова Ракићу је представљало „уметничко уточиште”, дефинисало однос *йојединац–колекићив* и засигурно утицало на стварање *Нових њесама*, посебно циклуса „На Косову”. Уз осврт на стваралачке критике Бранка Лазаревића и значај Бетовена како за Ракића, тако и српску модернистичку књижевност, позорност је задржана на симфонијама које су „транскрибоване за четири руке” и „синкопинирани ритам Ракићеве поезије”.

Осим што је за Дисову поезију од значаја арија успаванке и стилске фигуре дикције попут асонанце, његов повлашћени инструмент је виолина као сигнум граница светова. Осим виолине, извршена је анализа „поетизације трубе” код Илића (културно-историјско значење), Диса (одговор на Скерлићеву опаску о Дисовој „музици блуда”), Бојића (би-

блијски тон и седмогласне трубе Божјег суда из *Ой̄кровења Јовановој*) и Настасијевића (ономатопеја, заум). У целини посвећеној Милутину Бојићу фокус је на његовој *Салом* („од Вајлда и Вунта до Вагнера, Ничеа и Штрауса“), а с тим у вези је и „психоаналитички приступ музици у књижевности“, Саломин плес („бесни танац“) и звуци сосана, изванредно протумачени у контексту јављања код Драгутина Илића и у Даничићевом преводу *Псалама Давидових*. Псалам и кантика које као стожерне издваја Лазаревић, најпосле, потврђују се као „Бојићева трансмузиколошка подлога“.

„*Сойсџивена* музичка *соба*: клавирска књижевност Исидоре Секулић“ открива важност „простора за клавир и књиге“ на шта је указао Кашанин, мада су за списатељицу значајни и Валери, Ман, Мањухин, Едвард Григ, али било је речи и о томе како се огледају њени и Дучићеви ставови у погледу односа музике и културе северних крајева. Када је реч о Григу у *Писмима из Норвешке*, Исидора Секулић „трансмузикализовала је одређену сложеност идеолошке ситуације у којој се налазила, а која 1951. године није више подразумевала искључиво нагласак на величању националног“, па се овај „трансфер писања о Григу“ кроз поређења два издања *Писама* именује „знаком извесне аутоцензуре“ и „политиком контекста“. Писано је и о њеном „дживљају виолине“, а ако у поглављу о Ракићу бива осветљен значај Бетовена за српску модернистичку књижевност, у целини о Исидори Секулић осветљена је полемика око Моцарта (Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Војислав Вучковић и Исидора Секулић).

Станислав Винавер био је познат по полемикама са Милојем Милојевићем и Стеваном Христићем, а његови ставови суочени су и са Дучићевим. Међутим, треба истакнути значај његове есејистичке трансмузикализације („музички есеј“), која је била блиска и Тодору Манојловићу, питање цеза и дадаистичког бунта, као и наклоности ка Баху и Скрјабину. Најпосле, Настасијевићи, који су се залагали за вагнеровску идеју „целокупног уметничког дела“ позиционирани су између Винавера и Милојевића, а у овом поглављу је заступљена полемика о Мокрањцу. Дата је „трансмузиколошка феноменологија идеје *искона*“, обрађена пажња на текстове „За хуманизацију музике“ и рукописну верзију „За матерњи музички текст“, као и на „трансмузиколошко пресликавање интервала и акцената матерње мелодије“ у *Пеј̄ лирских крујова*.

Завршна целина „У глосарију трансмузикализације текста“ окренута је будућим истраживањима и потреби за израдом лексикона који би обрађивао појмове попут *вербалне музике*, *й̄оей̄ске музиколоџије*, *лиџерарној контй̄рајункџа*, *музикализације фикције*, *лиџерарне фуџе*, *й̄риј̄оведне музике* или *музичкој й̄исања књижевности*. Утврђено је да „елементи музикализације доприносе модернизацији дела“, али и сагледавању „динамизације промена и модернизације одређене поетичке

парадигме³. Стиче се утисак да се о српској модернистичкој књижевности, дакако, мора(ло) трансмузиколошки промишљати, с обзиром на то да су књижевност и музика равноправни и паралелни медији уметничког изражавања како универзитетских професора и критичара, тако и самих књижевника и музиколога. Мина Ђурић је монографијом *Трансмузикализација текста* начинила неколико важних и инспиративних корака на том пољу. Колико су у овом кључу постали сагледивији индивидуални опуси и типолошке разлике међу ауторима, толико се анализирањем њихових међусобних прожимања и, штавише, посредством збирних потпоглавља о Бетовену и Моцарту као својеврсних интермеца, створио редак утисак о српској модернистичкој књижевности као необичном „оркестаријуму“.

Доц. др Јелена МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

РОМАН ПЕСНИКА У ОРАХОВОЈ ЉУСЦИ

Драган Хамовић, *Рог ораха*, Српска књижевна задруга, Београд 2022

Познат као песник, есејиста и истакнути тумач савременог српског песништва, Драган Хамовић (Краљево, 1970), испишује свој први роман, *Рог ораха* (2022), чије је поетско и прозно *језиро* настајало у претходним годинама. Прозни текст *Домаће васиљшање*¹ (2015), објављен у оквиру додатка „Види чуда“, часописа *Повеља*, како аутор истиче, настаје по задатку који бива „окидач за покретање унутрашњег налога, запете пушке у властитој души“. У том приповедном мозаику детињства, смештене су породичне фотографије, те се сећања на кључне фигуре одрастања и формирања поетског сензибилитета преливају и у збирку песама пропраћених причама, *Меко језиро* (2016). Мото у виду загонетке којом тада отпочиње понирање у пределе детињства: „Пружих златну жицу преко белог света, па је савих у орахову љуску“, упућује на формирање аутентичног песничког вида. Дубоко, лично, али и љуском спољашњег света обавијено видело, постојана је идејна нит која се протеже и збирком песама *Лик са Лимеса* (2020), да би њено коначно усредиштење био

¹ Проза *Домаће васиљшање* одређена је као „роман у љусци“, те таквом жанровском мистификацијом Хамовић упућује читаоце на роман који још увек сазрева.