

KNJIŽEVNI STVARAOCI O MUZICI*

Sa epohom romantizma, muzika se na nov način inkrustira u poeziju. Do skoro, ona je bila ili sadruga poezije, ili pratnja koja je pomagala da pesničke reči postanu perceptivnije; sada, dolazi do unutarnjeg prodora muzike u poeziju, do »muzikalizacije poezije«, koja će doživeti svoja najsmelija eksperimentisanja u eposi simbolizma. Otuda nije slučajno što će se mnogi simbolisti vraćati na iskustva ili izučavati sve one pokušaje koje je romantizam vršio na planu pretvaranja poetske reči u zvučne i misaone efekte. Naročito u revolucionarnim razdobljima poezija i muzika traže intenzivne vidove spajanja kako bi što više doprle i do širih slojeva društva. Tada pesnici i muzičari sarađuju na zajedničkim ostvarenjima kojima treba pre svega slaviti ideal slobode. U tom smislu značajni su bili proglašenja Konvencije kojima se pozivaju umetnici na stvaranje revolucionarnih pesama u čast republikanskih sloboda, ili u slavu velikana Revolucije. Tako je, na primer, Kerubini (Cherubini) komponovao »Posmrtnu himnu« na reči Šenijea (Chénier) povodom smrti generala Hoša (Hoche). Do 1800. godine razvija se jedan specifični žanr pesme u kojem se slavi ljubav prema otadžbini i čovečanstvu, sećanje na Revoluciju, a iznad svega slavljenje slobode. Mari Žozef Šenije (Mari-Joseph Chénier) je svakako napisao najviše himni za velike praznike Revolucije, u čast slavnih enciklopedista i drugih zaslužnih ljudi za pripremanje i pobedu građanske revolucije. Njegova »Himna slobodi« (*Hymne à la Liberté*), koju je komponovao Gosek (Gossec), bila je izvedena 10. novembra 1793. godine, u *Bogorodičnoj crkvi* u Parizu, pretvorenoj u *Hram Razuma*. Ova anagažovana i revolucionarna »muzička poezija« imala je odjeka kod savremenika, ali je malo ostala i danas da traje, bilo zbog slabosti kompozicija ili osrednjosti teksta. U svakom slučaju, Gosekove, Kerubinijeve i Lesijerove kompozicije

*) Odlomak iz još neobjavljene studije.

nisu izgubile ni danas od svoje umetničke vrednosti, a isto tako su žive rasprave o tome kako stvarati programsku muziku. Jer i tada su se mnogi pesnici ljutili na muzičare, a kompozitori na pesnike, iz čega se iznedrila ona duhovita krilatica, pomalo paradoksalna, da su »poezija i muzika dve neprijateljske sestre«. No u svakom slučaju preovladavalo je mišljenje: Kompozitor mora da stavi stihove u muziku ne lomeći ih i razbijajući i ne praveći od njih lošu prozu.

U eposi romantizma javljaju se i drugi mešoviti žanrovi kao što su romansa, balada, lied i drugi. Da romansa postane jedan od najpopularnijih žanrova u ranom romantizmu, koju pevaju svuda — od kabareja do salona, najviše je doprinela pesnikinja i muzičarka Marselina Debord-Valmor (Marseline Desbordes-Valmore). Po Rušovoj definiciji, romansa se odlikovala kratkom ljubavnom sadržinom, često tragičnom. Viktor Fleri, u svojem članku »Umetnik«, poredi romansu sa intimnošću jednog pisma u kojem zaljubljeno biće iskazuje svoje najnežnije misli. Uskoro će romansa postati toliko pomodna da će se pojaviti u vidu muzičkih albuma poznatih pod imenom »Kipsak« (»Keepsack«). Marselina Debord-Valmor nije samo komponovala svoje romanse, ona je inspirisala mnoštvo kompozitora svoga vremena da njene stihove pretvore u melodiju. Odjek ove popularne vrste ide čak do simbolizma, pa će mladi Artur Rembo u svojim stihovima reći da mu je romansa bila popularna lektira. I Balzak će se odužiti Marselini napisavši, u jednom svom romanu, nekoliko utisaka o toj pesničkoj formi. Njegova ličnost, Modest Minjon (Modeste Mignon), zaljubljena, komponuje romansu i ne znajući zakone muzičke harmonije.

Koliko je muzika uticala na mlade duhove, svedoči nam — pored ostalih — Stendal, koji će rećima svoje ličnosti Oktava Malivera, reći nekoliko značajnih misli o Mocartu. Balzak i drugi romansijeri, videćemo docnije, takođe će uzimati nekoliko realnih genija-muzičara kao prototipe za svoje romane. Kada je List osvojio Pariz, među intimnim prijateljima imao je Balzaka. O tome svedoči jedno značajno pismo: »Potrudite se dragi Balzače, da ne izostanete u subotu ujutru. Rečitost, kazao je Balanz, veruj mi, isto toliko je onoga koji sluša, koliko i onoga koji govori. Ista je stvar i sa muzikom. Potrebni su mi slušaoci kao što ste Vi, i u nedostatku slušaoca u množini, potrebni ste mi Vi u jedini.« I upravo pod uticajem ovog genija, Balzak je godinama bio čest posetilac velikih koncerata, opera, lirskih scena. Iako ima svedočanstava da je Balzak odlazio u Operu da bi se »pokazao« uverljivije je ono što je pisac *Ljudske komedije* sa oduševljenjem saopštavao u pismima gospodi Hanskoj, povodom pojedinih koncerata i opera koje je slušao. Sa ushićenjem je isticao italijanske peva-

će, — na primer: Rubinija, Tamburintja, Grizija i druge, i sa puno emocija govorio o snazi muzike koja je delovala na njega.

Možda je Gišar u pravu kada izražava izvesne rezerve: koliko je Balzak razumeo Betovena? Činjenica je, ipak, da je Balzak o Betovenu napisao reči pune divljenja. »Betoven je jedini čovek koji mi je pomogao da upoznam ljubomoru. Volio bih više da budem Betoven, nego Rosini ili Mocart. Ima u ovom čoveku božanske moći. U svom finalu, čini mi se kao mađioničar koji vas podiže u čudesni svet sred najlepših građevina koje sadrže u sebi čudesa svih umetnosti, i tamo, na njegovu komandu, vrata — koja liče na baptisteriju — okreću se na svojim šarkama i dozvoljavaju nam da vidimo lepote nepoznate vrste — vile iz bajke. To su bića koja lete, puna lepote žena, a krila prozračnih kao u anđela; a vi ste preplavljeni uzvišenom muzikom, onom muzikom, koja — prema Svedenborgu (Swedenborg) — peva i širi mirise, koja ima boju i osećanje, koja se rasprostire i koja vas zadivljuje. Ne — nastavlja dalje Balzak — piščev duh ne daje slične radosti, jer ono što mi slikamo je završeno, ograničeno, a ono što vam pruža Betoven je bezgranično!« I Lamartin i Šatobriian, i Vinji, i Igo, naročito Žorž Sand, govoriće o raznim aspektima muzike, o njenom plemenitom dejstvu na čoveka, ali mali je broj romantičara koji će, poput Madam de Stal (Madame de Staël), staviti muziku iznad svih umetnosti. Ona joj pripisuje kataraktičku moć, spiritualnu glorifikaciju, i u tim njenim razmišljanjima o delovanju muzike na ljudsku psihu svakako se odsjaju misli antičkog sveta.

»Od svih lepih umetnosti — kaže Madam de Stal — muzika najviše i naineposrednije deluje na dušu. Ostale je uočuju ka ovoj i onoj ideji, jedino se muzika obraća intimnom izvoru egzistencije i menja, u potpunosti, unutarnje raspoloženje. Ono što je rečeno o božanskom ozarenju koje odjednom preobražava srca, može se primeniti i na moć melodije...«

Naitalentovaniji pesnici — romantičari, reklo bi se da nisu bili oduševljeni podređivanjem poezije muzici, niti su želeli da stiču slavu za svoju poeziju zahvaljujući kompozitoru. Oni su težili nečemu drugom: muzikalizaciji poezije, odnosno pokušaju da poezija, putem ritma, zvučnosti, izražaja, bogatstva tonova, dobije u unutarnjoj snazi, iznedri svoju sopstvenu muziku. Bilo je i onih kojima je muzika bila samo inspirativna osnova za stvaranje jedne atmosfere kreiranja. I kada je npr. hvalila kompozitore, govoreći recimo o Mocartu da je divno povezivao muziku i reči, gospođa de Stal ipak nikako nije pristajala da se muzičar podredi rečima pesnika (sem u romansama i vodviljima), ali, isto tako, nije bila za podređivanje reči muzici. Gospođa de

Stal nije bila zagovornik ideja da između muzike i emocija, reči — odnosno pesnički tekst bude samo posrednik. Zato je ona, kao i mnogi drugi, bila za instrumentalnu muziku. Isto tako je zanimljivo mišljenje spisateljice Žorž Sand. Ona je branila tezu: Ne treba muzičar da stvara muziku na reči pesnika, već da pesnik stvara reči na osnovu muzike. Ova zanimljiva ideja biće posebno privlačna za simboliste: a videćemo da je u XX veku Tagore mnoštvo svojih pesama stvarao komponujući najpre muziku, pa bi onda na osnovu nje, nadahnut, napisao pesmu.

Još jednom se moramo vratiti na shvatanje Žorž Sand, zato što ona spada među najoriginalnije romantičare, a bila je svestrano zainteresovana za suštinu muzike i njen uticaj na poeziju. Pre svega, valja konstatovati da je ova polifona spisateljica, burnog života i neobičnog ponašanja, bila svestrano obrazovana žena koja je, pored ostalog, poznavala filosofiju i literaturu, sve vrste umetnosti, kao i muziku, a sama je svirala na klaviru, harfi i gitari. Sa takvim svojstvima, prirodno je što je stekla veliki broj prijatelja i među slavnim kompozitorima i muzičarima kao što su bili: List, Berlioz, Majerberg i Šopen.

Ako je većina romantičara nastojala da svoje stihove učini što muzikalnijim, što ritmičnijim, manji je broj onih koji su pokušavali da muziku uzmu kao svoju inspirativnu podlogu ili da muzičare uzmu za temu svojih prozaičnih dela. Zasluga je Žorž Sand što je prva stvorila muzički roman, ali ne po strukturi — kao što će to donekle učiniti Rolan, Tomas Man i drugi — već po temi. Izvrсни poznavalac Žorž Sandova dela, Andre Morea kaže da je ova spisateljica u princu Karolu, ličnosti iz romana »Lukrecija Florijani« (*Lucrezia Floriani*) predstavila Frederika Šopena. Svakako i u drugim romanima kao što su *Zamak pustinja* (*Chateau des Deserts*), *Teverino* i drugim, elementi muzike su očevidno prisutni. U svakom slučaju, njena dva najinteresantnija muzička romana su: *Konsuelo* (*Consuelo*) i *Majstori svirači* (*Maitres Sonneurs*).

Madam de Stal je — slično Žorž Sand — posedovala evropsku kulturu. Zahvaljujući tim svojim širokim vidicima i višestrukoj talentovanosti, ona je ne samo svom delu već i svojim idejama dala evropski i univerzalni karakter. Poznajući izvrsno i druge grane umetnosti, a naročito muziku, ona je istraživala njihove korelacije, utvrđivala njihove vrednosti i posebno ispitivala odnos između poezije i muzike. Izgleda malo paradoksalno da Madam de Stal, prevashodno pisac, stavlja muziku iznad poezije. Možda su razlozi u tome što je i sama izvrsno pevala, svirala, i uopšte muziku poznavala isto toliko koliko i literaturu, pa se može smatrati da je muzika, u suštini, bila njena prava stvaralačka priroda. Time se dá objasniti što je ona muziku

stavila iznad drugih umetnosti. Da bismo je osetili, kaže gospođa Stal u svom čuvenom spisu »O Nemačkoj«, potrebna je posebna sklonost. Bez te unutarnje duhovne predispozicije ne može se osetiti ova tanana grana umetnosti. Umetnost je, tako bi se moglo zaključiti prema njenom spisu, stvar »posvećenih«. Bez sumnje bi bilo zanimljivo izneti i opažanja gospođe de Stal o raznim kompozitorima i muzici uopšte. Tada bismo konstatovali da je ona više volela jednostavnu muziku naroda, nego komplikovanu muziku virtuoznih kompozitora. Posebno je važno što u pomenutoj knjizi *O Nemačkoj* najznačajnija trijada: Gluk, Mocart, Hajdn, služi joj za izvesna literarno-teorijska i muzikološka zaključivanja. Nju kod ovih kompozitora naročito zanima odnos reči i muzike.

Dok su u ranijem periodu, kao što smo videli, mnogi kompozitori veoma respektovali reč i potvrđivali muziku rečima, gospođa de Stal, iako izraziti romantičar, smatra da su reči samo predtekst na kojem će izgraditi svoju muzičku strukturu i dati poleta svom muzičkom duhu. I muzika, po njenom shvatanju, biće utoliko upečatljivija, ukoliko se bude više odvojila od teksta, postala samonikla i dovoljno spontana. Jer delikatni snovi, u koje nas muzika uvodi, uništavaju misli kao i reči; međutim, muzika budi u nama osećanje beskraj. I upravo zbog takvih svojstava muzike Madam de Stal, iako se divi Mocartu, na primer, smatra ga suviše refleksivnim racionalnim kompozitorom, jer je veoma striktno nastojao da nađe ravnotežu između muzike i poezije, između reči i muzičke interpretacije. Ona je u stanju da predloži uklanjanje posredstva teksta između muzike i emocije. Pošto je za nju muzika iznad poezije, ona voli, posebno, instrumentalnu muziku i italijanske kompozitore. — za koje je rekla da su istinski umetnici prirode. Pa, ipak, ona smatra da se može ostvariti uspešna korelacija između muzike i poezije — u svojevrsnoj deklamaciji. Ova treba da predstavlja jednu liniju, a pevanje drugu, koja višuga iznad prve. Ukoliko je deklamacija tipa pesme istinitija i jača, utoliko će je pevanje, koje se njoj podređuje, presecati na mnogo veći broj mesta. Otuda će pevanje biti istinito i lepo. Zbog tog posebnog iznalaženja odnosa muzike i reči, gde muzika tka iznad poetskog teksta, gospođa de Stal je cenila naročito Gluka. Iz svih tih razloga, muzika je dobila posebno mesto u njenom poetskom stvaralaštvu. To svedoče, pored ostalog, pasazi u romanu *Delfina*, kao i specifična muzikalnost koja se oseća u njenom drugom delu *Kortin*, o čijim je muzičkim vidovima, između ostalih, pisao Baldensferže.

Nemački romantičari posebno su proučavali muziku i dali mnoštvo refleksija o njenom značaju za poeziju. Za Novalisa priroda je iskonska igra

muzike, pesnici u njoj nalaze sve. „Njima priroda pokazuje sve promene beskonačne duše...“ A muzika je gotovo njen praoblik, njena unutarnja suština. Novalis je „otkrio muzičku strukturu prirode i kosmosa“. Ako je priroda harmonija i večno kretanje suprotnih sila, koje neprestano stvaraju nove oblike, pesnik kao njeno ogledalo, odlikuje se sličnim svojstvima. Tu tajnu on je u stanju da otkrije drugim ljudima svojom poezijom. Zato Novalis aforistički kaže: „Samo umetnik može dokučiti smisao života“. Analizujući pojedine umetnosti i njihove odnose, Novalis zaključuje: „Skulptura i muzika su na protivnim stranama, kao suprotstavljene tvrdoće. Slikarstvo već predstavlja prelaz. Skulptura je oblikovana ukočenost. Muzika je oblikovana tečnost. (*Maske starih glumaca*).

— Slikarstvo i crtačka umetnost sve prevode u površine i površinske pojave, muzika sve prevodi u pokrete, poezija sve u reči i jezičke oznake.

— Poezija u strožem smislu izgleda gotovo kao posredna umetnost između likovnih i muzičkih umetnosti. Da li možda takt odgovara figuri, a zvuk boji?”

Prema ovom sudeći, poezija ne samo da je analogna muzici, — ona je i „asimilatorska“, jer sve pomenute umetnosti sažima u sebi. Zato je ona jezgro svega, i, zbog toga, gotovo je nemoguće izmeriti joj dimenzije. Pesma je beskonačnost — večnost. Pesnik stvara slično muzičaru, a prirodu razume bolje od svih; zato je pravi pesnik „sveznajući“. Što se tiče odnosa između poezije, muzike i drugih umetnosti, August Wilhelm Šlegel je u nekim stavovima sličan Novalisu. To se naročito vidi u ovoj rečenici: „Poezija je... neka vrsta zajedničkog sedišta svih umetnosti, u koju se one vraćaju i iz kojeg ponovo izlaze... Pošto se kao sredstvo za svoje izražavanje služi opštim organom sporazumevanja, jezikom, to je u njoj sadržana najjasnija svest o stremljenju svih umetnosti, ona može da bude posrednik između ostalih, tako reći medijum u kojem se sve one mogu rastopiti prelivajući se jedna u drugu!“ Ovo je tipično gledanje mnogih romantičara, koji su od poezije i pesnika stvorili mitske vrednosti (— setimo se, šta o pesniku kažu pored ostalih, Šeli i Igo).

Braneći romantičnu umetnost kao moderni izraz jednog novog i nemirnog senzibiliteta, Šlegel to slikovito iskazuje: „Ništa nije tako retko kao cvet romantike. Ako su Grci lepe umetnosti nazivali muzikom, onda je romantika — muzika sfera. Ona zahteva celog čoveka, i to sa najnežnijom konstitucijom, cvetove najfinijih, najviših grana, a isto tako u pesmi želi da lebdi

iznad celine, kao nevidljivi, ali snažni miris cveta". Iako su romantičarski pesnici, kao što smo rekli, u teoriji previše uzdizali poeziju iznad ostalih umetnosti, u praksi nisu se ustručavali da na razne načine od muzike uzmu „svoje dobro”; mada bi se pre moglo reći da su ne samo romantičari već i potonji pesnici i pisci zapravo koristili od muzike „njeno dobro”. Najpre; ona je bila inspirativna osnova mnogim romantičarima, zatim su mnogi kompozitori, njihov život i stvaralaštvo bili predmet njihovih interesovanja i izučavanja, a u nekim slučajevima i siže za pojedina prozna dela.

I kad zakoračimo od romantizma ka realizmu, odmah ćemo se sresti sa tri gorostasa koji muzici mnogo duguju. To su: Valter Skot, Balzak i Stendal. Valter Skot je manje primio od muzike, ali je više delovao na muzičare; naime jedna njegova poema nadahnula je Berliozu, a Skotov istorijski roman poslužio je kao libreto za jednu komičnu operu.

Balzakovo delo manje je bilo predmet muzičkih nadahnuća, ali je zato ono puno umetničkih likova slikara, vajara, muzičara, arhitekata i drugih. Tako, u njegovoj *Ljudskoj komediji*, „tom živom muzeju” (Tibode), muzika se manifestuje u raznim vidovima: u likovima, u razgovorima o muzičarima, u analizi mnogih detalja iz muzičkog života, u Balzakovim refleksijama o muzici i o drugim granama umetnosti. Tako, u *Gambare* vodi se dijalog između dve ličnosti o Betovenu. Prvi kaže: „Betovena je prevazišla nova škola.” Drugi oponira rečima: „Njega još nisu razumeli, kako onda može biti prevaziđen?” Balzak nas uči ne samo da vidimo (kako je to još otkrio Brintjer) već i da čujemo njegove ličnosti; i još više, da osetimo misterioznu muziku njegovih cikličkih modulacija. Balzak nije samo nastavio tradiciju muzičkog romana po predmetu, on je pod uticajem klasika muzike i kompozitora svoga vremena došao na ideju da pojedine svoje ličnosti pretvori u „lajt-motive” koji će se razvijati iz romana u roman. Pišući svoja dela koja su imala za siže muzičare, on se ozbiljno obavestavao o suštini muzike, o njenoj vrednosti i funkciji, mada se najčešće obraćao za savete muzičarima drugog reda, što svakako nije bio baš najbolji put da se shvati pravo biće ove umetnosti. No, primarno je da je Balzak imao „muzičko uho” i da je intuitivno osećao tajnu muzike, a ona se ni iz najboljih muzičkih udžbenika ne da istinski otkriti. Polifonom geniju kao što je bio Balzak ni jedna duhovna oblast nije bila tuđa.

Pored *Gambare* i *Masimile Dont*, posebnu pažnju privlači njegov muzički roman *Rođak Pons*. Prototip za ovog „starog muzičara” izgleda da je

bio njegov poznanik iz Opere, violinist Sovažo. Balzak obogaćuje dimenzije ovoga lika. On postaje slojevita, složena priroda; u njoj je Balzak projektovao lik otuđenog umetnika koji u sa vremenom društvu doživljava svoju istinsku katastrofu.

Muzičar se pojavljuje i u romanu *Beatrisa*. Neki kritičari smatraju da se u liku Đenara Kontija skriva List. No tu pretpostavku možemo uzeti sa dosta rezerve.

U izvesnom broju dela, Balzak kroz usta svojih ličnosti opisuje pojedine koncerte i muzičke doživljaje uopšte. Slušanje Berliozove „Svečane mise” ostavilo je na Balzaka neizbrisivi utisak. Ovaj će se osetiti u njegovom delu *Feragus*. Isto tako, njegova dela *Vojvotkinja od Lanžea*, *Ursula Mirue*, *Masimila Doni*, *Modest Minjon* i još neke filozofske priče tretiraju razne probleme vezane za muziku, za psihologiju muzičara i njegovo stvaranje. Negde je muzika duhovna veza između lica (*L'Enfant maudit*). U drugom slučaju jedna šansona izraziće svu ljubav i tajne neke ličnosti (*La duchesse de Langeais*). A mnogo puta Balzak će pokazati da je muzički genije albatros koji se oseća zbunjeno i izgubljeno među neznalicama. U delu *Modest Minjon* provlačiće se kao lajt-motiv ideja da se najdublja emocija najbolje može izraziti muzikom. Simfonijska muzika našla je svoj poetski komentar na jednoj stranici *Cezara Birotoa*. Istina, Betovenova simfonijska muzika u ovom Balzakovom komentaru dobila je jedno minorno i netačno tumačenje. Ali, kada bi se skupile sve misli iskazane o muzici u Balzakovom delu, to bi predstavljalo čitavu knjigu, a kada bismo dodali i sva ona razmišljanja o umetnosti, onda bi se stekao pravi utisak da je Balzakova „immanentna poetika” vrlo zanimljiva i bogata.

Između pomenutih dela, *Masimila Doni* zanimljiva je i važna za Balzakov odnos prema teorijama romantičara o muzici. U pismima „Strančinji”, Balzak je izneo svoje osnovne ideje zašto piše novele *Masimila Doni* i *Gambaru*. Pored želje da oko glavne ličnosti prikaže venecijansko društvo i muzički život Italije, njegova intencija je bila i u tome da muziku prikaže kao najmoćniji umetnički jezik duha kojim se može izraziti beskonačno.

Stendal je svakako najviše poznavao muziku od svih svojih savremenika. To svedoče njegove poznate knjige *Hajdnov*, *Mocartov* i *Metastazijev život* (*Vies de Haydn, de Mozart et de Méta-tastase*) (zbog čega je dugo bio optuživan za plagijat), *Rosinijev život* (*Vie de Rossini*), *Istorija slikarstva u Italiji* (*l'Histoire de la peinture*

en Italie), *O ljubavi (De l'amour)* i dr. Muzika je bila za Stendala njegova suštinska potreba, zato je o muzici sa oduševljenjem pisao celoga života. Posebno muzičko ozarenje doživeo je u Italiji otkrivši lepotu Čimarozove muzike. Docnije, imaće svoju omiljenu trijadu: Čimarozu, Mocarta i Šekspira. Koliko je voleo muziku svedoči i ovaj podatak iz njegovog života: „Provodim vreme od sedam sati uveče do ponoći slušajući muziku”, pisao je on 1818. godine. Stendal je ulazio u toku svog života u mnoge probleme muzike i poezije, odnosno proze, interpretacije muzike, probleme muzičkog teatra, izvođača, orkestra, scene i dr. Za Stendala muzika je neka vrsta „spajanja duša”, sredstvo da se doživi uzvišenost, katarsa. Po njemu gotovo ni jedna druga umetnost ne može pružiti veće zadovoljstvo od muzike. Muzika „dovodi prividno mozak u izvesno stanje tenzije i nadraženosti koje ga primoravaju da proizvodi prijatne slike i da oseća dvadeset puta veće pijanstvo od slika koje bi mu u drugoj situaciji dale samo obično zadovoljstvo”. Pa ipak, birajući između instrumentalne i muzike komponovane na određene stihove (opere, na primer), Stendal je bio više za vokalnu muziku. Za njega, „duša muzike je melodija, lepo pevanje”. Tako će povodom Hajdna reći: „Bez melodije Tartini može izmisliti najređe i najrafiniranije akorde, ali vi ćete čuti dobro obrađen šund, koji ako se ne sviđa uhu, ostavlja u najmanju ruku glavu i srce praznim i hladnim”. U knjizi o Rosiniju Stendal raspravlja o odnosu između harmonije i melodije, smatrajući da između njih postoji rivalstvo i da prva može ubiti drugu. Po njemu, harmonija bi trebalo samo da poveća efekat melodije, a ne da odstrani našu pažnju od nje. Tu ravnotežu je uspostavio, smatra Stendal, Rosini u svom *Tankreu*. „Ovo delo je savršenstvo spajanja antičke melodije i moderne harmonije”. Stendal „priželjkuje dan kada će biti izvršena muzička revolucija” i kada će „šef orkestra biti rob podređen pevačima”, a ovaj muzici. Stendal obožava melodiju koju peva savršen glas, odnosno onaj pevač koji je u stanju da doživljenost melodije kroz ustreptalost reči iskaže. Prema melodiji koja se izvodi na instrumentu, Stendal je gotovo indiferentan, izuzev prema flauti — koju obožava kod Mocarta. Stendal se najviše oduševljava blagim pevanjem gde se reč stapa s muzikom u stilu italijanskog *pianato*. Takva muzika je u stanju da izrazi najdublja osećanja duše, jer ona „mora biti slika srca”. Njeno je svojstvo da pomogne našem unutar-njem biću da se vine u neslućene sfere ozarenja, radosti i uzvišenosti; to znači da nas očisti od svih prozaičnosti svakidašnjeg života.

Stendal muzici pridaje i purifikatorska svojstva, „Ona je svemoćna spasiteljica”. U tom smislu

vrlo je karakteristično pismo prijatelju Foru iz 1812. godine, gde između ostalog kaže: „Ništa me tako ne čisti od društva glupaka, kao muzika. Ona mi postaje svakog dana sve draža. Ali odakle dolazi ovo zadovoljstvo? Muzika slika prirodu. Ruso kaže da ona često napušta nemogući direktan način slikanja da bi našu dušu stavila u stanje slično onome koje nam ostavlja predmet koji ona želi da naslika. Umesto da slika mirnu noć — stvar koja je nemogućna, ona stvara u duši isto osećanje, rađajući u njoj ista treperenja koju izaziva mirna noć.” S obzirom na ovo bezgranično divljenje koje Stendal ima za muziku, njegovo izvrsno poznavanje savremene muzike i sitnih žanrova — a on je od detinjstva pasionirano studirao, na svoj način, muzički fenomen — razumljivo je što je muzika morala da ostavi dubok trag ne samo u njegovoj stvaralačkoj prirodi već i u njegovom samom delu. I bez obzira na to što on nije voleo svaku vrstu muzike; na primer, više se oduševljavao kao što smo istakli, romantičarskom sentimentalnom muzikom, muzikom u kojoj je dolazila do izražaja spona reči i melodije, a manje znalačkom i racionalnom muzikom. Dakle, bez obzira na svoje simpatije za one muzičke žanrove koji, po njemu, najviše mogu doprineti razbuktavanju ljudske strasti i očišćenju ljudske duše od osećanja izgubljenosti, bitno je da se Stendal u svom stvaralačkom procesu oslanja na nju, da je muzika gotovo mnogo više nego kod Balzaka prodrila u sve pore njegovog umetničkog opusa. Zato se s pravom može reći da Stendalovo delo ostaje nedovoljno razumljivo bez poznavanja Stendalovog odnosa prema muzici. Izvestan broj modernih stendalista (u nas M. Arnautović) — utvrdio je ovaj odnos i istakao da su Čimaroza, Rossini, Veber i Mocart kompozitori koje je Stendal najviše voleo. U ovoj piramidi muzičkih korifeja vrh zauzima svakako Mocart, za koga je Stendal jednom rekao da je „au bout de toutes les routes”. Ovaj, a i drugi kompozitori će na različite načine uticati na Stendalovo stvaranje.

Tako u romanu *Parmski kartuzijanski manastir* ima opisa muzike jednog „divnog baleta od Vigana”. U izvesnim dijalozima osećaju se Stendalovi stavovi o muzici, njegovo divljenje za italijanske umetnike i kritika francuske opere. Muzika je, takođe, psihološki fon na kojem se bolje ocrtavaju Stendalovi likovi, ona je ključ za razumevanje njegovih likova. Kroz muziku pojedine ličnosti otkrivaju svoja najintimnija osećanja. „Muzika je probni kamen velikih duša” u Stendalovim romanima. Muzika pomaže Stendalovim zaljubljenicima da dožive najveće duševne uzlete. (Armansa). To se da osetiti i u romanima: *Crveno i crno*, *Lisijen Leven*, i drugim. Posebno se može govoriti o izvesnim muzičkim

elementima u strukturi Stendalovih romana, o specifičnim ritmovima, „tempima”, koji su možda nesvesno ušli u Stendalovu prozu pod uticajem muzike. U svakom slučaju, važno je napomenuti da se romantizmom i početkom realizma muzika sve bogatije odražava u stvaralaštvu, dajući i poeziji i prozi nova senčenja i nove poetske valere. Do pojave simbolizma valja pomenuti bar još pesnika Nerval; muzika je takođe igrala svestranu ulogu u razvijanju njegovih stvaralačkih svojstava. „Zahvaljujući Nervalu i Sandovoj — piše Leon Gišar — mi smo preneseni u jednu drugu muzičku klimu nego što je u Balzaka i Stendala. Nije više reč o melodijama iz opera, o sjajnim ruladama koje se slušaju sa klupe ili iz lože, sedeći na somotu ili pod svetlošću lusteru, već o prostim pesmama koje čujemo na putevima i u šumama Francuske. Sa njima i kroz njih, narodna šansona prodiru u našu poeziju.” Pomenuti Nerval nadahnuvao se nemačkom muzikom i Listovim stvaralačkim prijateljstvom. Ono je bilo posebno značajno u poslednjim godinama Nervalovog tužnog života. List se svesrdno brinuo za njega. Svoje poznavanje muzike Nerval je pokazao u nekim muzičkim i literarnim kritikama objavljenim u pojedinim časopisima. Takođe je zanimljivo zabeležiti da je Nerval napisao libreta za opere *Piquillo* i *Crnogorci (Monténégrins)*. Svakako je najvažnije istaći Nervalovu zaslugu da je urbanom svetu otkrio lepotu narodne šansone. One su njegovom delu dale jedan ton starinske muzike i lepote koja se krije u narodnim umotvorinama. Duboko osećajući koliko njegova poezija duguje anonimnim stvaraocima iz naroda, Nerval je ostavio gotovo kao poruku sledeće reči: „Bilo bi poželjno da savremeni dobri pesnici prouče naivno nadahnuće naših očeva i prenesu nam, kao što su to činili pesnici drugih zemalja, mnoštvo malih remek-dela koja se gube iz dana u dan sa sećanjem i životom dobrih ljudi prošlog vremena”.

Taj njegov apel nije ostao usamljen; pesnici Revolucije 1848, pesnici Pariske komune, kao i pojedini presimbolisti, umeli su da se prožmu naivnošću starinskih pesnika i da njihove spontane pesničke forme ispune novom, čak i revolucionarnom sadržinom.

Vagnerov genije i teorijom i svojim kompozicijama nastojao je da na nov način uspostavi odnos između pojedinih umetnosti, naročito između poezije i muzike. U tom smislu, značajni su njegovi spisi pod naslovom *Gesammelte Schriften*. U tim sabranim spisima izložena su sva Vagnerova poimanja umetnosti i njegova razmišljanja o tome kako pomiriti „poeziju i muziku, s jedne strane, lirsku scenu, s druge”, jednom rečju kako ukl-

nuti i prevazići već klasičnu operu i Betovenove simfonije. u kojima, takođe, postoje delimična spajanja poezije i muzike.

Ne kao što muzika, po Wagneru, mora da pretrpi revoluciju i preporod, to isto važi i za književnost. Slično su osetili presimbolisti na čelu sa Bodlerom, i nije čudno što su našli zajednički jezik sa Wagnerom. Već je Nerval, kako je istaknuto, dao prve informacije o Wagnerovim koncepcijama nove muzičko-poetske umetnosti. No s pravom se može smatrati da je Teofil Gotje posebno lucidno podvukao razliku između kompozitora stare opere i Wagnerovih ostvarenja. Po njemu, Wagner „demokrat, novi čovek sa željom da piše za sve i za narod, podrazumeva pod lirskom dramom harmonično jedinstvo u kojem sve umetnosti: poezija, slikarstvo, muzika i skulptura, rasporedom grupa i dekora čine suštinski deo drame, doprinose da se duša gledaoca i slušaoca savlada, obujmi, osvoji i u njemu proizvede trajni i duboki utisak”.

Wagner je u Francuskoj naišao i na otpor, a ne samo na oduševljenje i podršku, tako da su prve predstave Wagnerovih opera u Parizu bile praćene oštrim sukobima između pobornika nove muzike i francuskih muzičkih tradicionalista. Mladi Rolan je u svojim dnevnicima opisao te prve bitke za i protiv Wagnera. No za nas je u ovom slučaju mnogo važnije koliko je Wagner imao odjeka u francuskoj poeziji i prozi i u teorijskim raspravama. U tom pogledu posebno je značajan ne samo Bodlerov članak o Wagneru, već i Bodlerove pesme kao što su *Correspondences* i *les Phares*.

Bodler razmatra, kao najbitnije, pitanje odnosa muzike i drugih umetnosti. „Čuo sam često — piše Bodler — da se muzika ne može pohvaliti da može da iskaže ma šta sa sigurnošću, kao što čine reč ili slikarstvo. To je istinito u izvesnoj meri, ali ne sasvim tačno. Muzika se iskazuje na svoj način i sredstvima koja su joj svojstvena. U muzici, kao u slikarstvu, čak i u pisanoj reči — koja je, međutim, najpozitivnija od umetnosti, postoji uvek neka praznina koja se dopunjuje maštom slušaoca”.

Iako diskretno stavlja poeziju iznad drugih umetnosti, Bodler, u sledećem pasusu, ipak priznaje da muzika može bez reči i da je u stanju da izrazi određena osećanja i ideje jasne za sve slušaoce. (...la véritable musique suggéredes idées analogues dans des cerveaux différents). S druge strane, i u ovom članku, Bodler dodiruje svoju značajnu tezu o univerzalnim analogijama, o mogućnostima da se zvukom iskaže boja, da boje izraze melodiju i da obe mogu iznedriti

određene misli. U tu svrhu citira dve strofe iz svoga poznatog soneta *Skladnosti*. Nalazeći podudarnosti između svojih i Vagnerovih misli o muzičkoj drami, pozivajući se na Gluka, Didroa, Voltera i Getea, Bodler iskazuje uverenje da je Vagner uspeo da kritički asimiluje stvaralačku tradiciju i da učini korak napred i u teoriji i u praksi pesničko-muzičkog stvaralaštva. Upoznat sa Vagnerovim najznačajnijim teorijskim raspravama: *Umetnost i revolucija*, *Umetnost budućnosti* i *Opera i drama*, Bodler pretpostavlja osnovne linije daljeg Vagnerovog traganja u oblasti nove sinkretične umetnosti. Bodler se stavlja na njegovu stranu, smatrajući da je muzičar-filosof Vagner markantna figura njegovog vremena, čiji novatorski postupci su na liniji onih velikih stvaralačkih uzleta kakve su, u svoje vreme, činili Vinči, Hogart, Šekspir, Gete i drugi. Bodlerova analiza Vagnerovog *Tanhojzera* kao i *Loengrina*, u nastavku ovog članka, treba da uveri čitaoca u Vagnerovo novatorstvo, u tačnost Vagnerove teze da su legende, s obzirom na svoje univerzalno značenje, najpogodnije za muzičku obradu. Posebno objašnjava Vagnerov muzički prosede koji se zasniva na lajt-motivima. Bodler kaže da je već odranije zapazio razvijanje i ponavljanje pojedinih melodija; a taj novi kompozitorski princip došao je do posebnog izražaja u *Loengrinu*. U njemu, podvlači Bodler, „svaka ličnost je tako reći označena jednom melodijom, koja predstavlja njen moralni karakter i ulogu za koju je pozvana da odigra u fabuli”.

Sve dublje poniranje u suštinu ovog stvaralačkog genija bilo je od presudnog značaja da se u Francuskoj formira jedna nova vrsta muzičkog romana — Vagnerovski roman. S druge strane, teorija i praksa simbolizma u Vagneru će videti podršku za svoju pripremanu umetničku revoluciju. Bodlerov mali roman *Fanfarlo* i Mandesov *Roi-vierge* već nagoveštavaju mogućnosti primene vagnerovskih prosede u prozi; no u svakom slučaju su nadahnuti Vagnerom. Popularizaciji Vagnerove umetnosti u Francuskoj i njenom uticaju na simbolizam mnogo su doprineli književni časopisi: *La Revue wagnerienne*, *La Revue moderniste, littéraire et artistique*, *La Revue indépendante* i drugi. Pojedini poznavaoци Vagnerove muzike — kao što su bili Šure, Lerua, Eduard Rod, Dižarden, Vizeva, Malarme — nastojali su da objašnjavaju Vagnerovu teoriju „nove umetnosti”, da analizuju njegova ostvarenja „lirske drame” ili da ukazuju na nove mogućnosti veza između književnosti i muzike. U književnika sve je više preovladavalo mišljenje koje će formulisati Malarme: „poezija treba da uzme od muzike svoje dobro”. To bi značilo da umetnost reči ne teži više da se samo muzikalizuje u ritmu i rimi, kao kod romantičara.

već da se pretvori u muziku reči, u „instrumentalnu poeziju”. U tom nastojanju da poezija i proza simbolizma putem muzike postignu novi kvalitet naročito su bili revni Malarme i njegovi obožavaoci.

Malarme je svojim polifonim duhom, smislom za filozofska razmatranja poezije i muzičkim obrazovanjem bio gotovo predodređen da bude vođa jednog pesničkog pokreta, a da to sam, iz skromnosti, nije želeo. Svojim istančanim senzibilitetom, već pri prvom slušanju Vagnerove muzike mogao je da zabeleži svoje žaljenje što nije ranije otkrio ovog korifeja nove muzike. I ubrzo će, iako vrlo mlad, iznedriti osnovnu ideju svoje buduće simbolističke teorije. „Svaka sveta stvar ili koja hoće da bude sveta, obavlja se misterijom... Muzika nam daje jedan veliki primer...” Uprkos članku koji je Malarme objavio u *Revue wagnérienne* i drugom, u *Revue Indépendante*, posvećenim Vagneru i novom teatru, Malarme se pokazao više vizionar jednog idealnog pozorišta, a manje tumač Vagnerove umetnosti; čak se u izvesnoj meri on od Vagnera ograđuje. To je i razumljivo, jer je Vagner u koncipiranju svoje umetnosti pošao od jedne demokratske estetike teatra, a Malarme je svoju poeziju i svoju teoriju gradio na solipsističkoj filozofiji i teoriji „čiste poezije”. Najzad, estetičke divergencije između Vagnera i Malarmea imaju razlog i u tome što je prvi sanjao o idealnom jedinstvu svih umetnosti u pozorištu, a drugi postulirao ideal poezije koji će biti iznad ostalih umetnosti.

Stajući čvrsto uz novu poeziju, Malarme postavlja smelo pitanje: može li pesnik da bude rival muzičaru, a knjiga da zameni vagnerovsku dramu? Njegov je odgovor — pozitivan. No ovo ne treba shvatiti kao negaciju muzike uopšte, jer u principu Malarme ovoj umetnosti priznaje da je u atmosferi njegovog vremena „pročistila vazduh”, doprinela da se počne stvarati jedan novi senzibilitet, osećanje za *misteriju*. Poredeći muziku i poeziju, Malarme u svom čuvenom članku *La musique et les Lettres* kaže, između ostalog, da „su Muzika i književnost alternativno lice ovde prošireno prema nejasnom...”. Isključujući realnost, „jer je ružna”, pesnik se upućuje u više sfere kao sanjar koji sluša muziku ili pušač koji posmatra neku igru dima, i u tom smislu poezija treba da bude nematerijalna kao muzika, da izaziva nejasna, ali upečatljiva osećanja i bogate asocijacije. Poezija i muzika se dodiruju u tome što su obe sugestivne.

Međutim, na kraju članka „Križa stihova” („Crise de vers”), Malarme ponovo ističe primat poezije.

Ostajući do kraja veran svom principu da poezija postane svojevrсна muzika, time što će se vratiti svojoj pravoј prirodi a ne što će se podrediti muzici, Malarme je u praksi ipak preuzeo od Vagnera neke elemente simfonije, „lajt-motiva“ i muzičkih ritmova. Na to nas upozoravaju Ostin i Žid, kao i neki drugi. Pisac *Podruma Vatikana*, čitajući neke Malarmeove poeme, „osetio je trnce slične onim koji se javljaju pri slušanju Betovenove simfonije“.

Neki moderni kritičari u Malarmeovom „pesničkom muziciranju“ više vide originalnu tipografsku prezentaciju stihova, raspored reči sa određenim belinama i cezurama koje primoravaju čitaoca da pesmu inteligentno čita i da pravi analogije sa muzikom. U svakom slučaju ni ovi ne negiraju da je Vagnerov uticaj na Malarme bio dubok, ali da je Malarmeova muzička estetika sva bila podređena afirmaciji poezije i reči. Jer sve što postoji, postoji samo zato „da bi se napisala jedna knjiga“. Ako je Vagner zastupao tezu o konvergenciji svih umetnosti ka jednom cilju da snagom svojih posebnih izražajnosti obogate ljudsku prirodu, Malarme narcisoidni esteta, smatrajući da poezija nema nikakvog cilja, ipak na kraju priznaje da je uloga poezije, a ne muzike, da izazove najviše emocije. Tako je Malarme u određivanju mesta poezije u kolu umetnosti, ostao na pozicijama romantičara, ali je zato, primenjujući neke vagnerovske prosede, u stvari od muzike uzeo *njeno dobro*.

Rene Gil i Gistav Kan tražili su još smelija rešenja, za odnos muzike i poezije. Ideal Rene Gila je da napravi „instrumentalnu poeziju“, gde će reči biti note, gde će instrumenti biti reči. Ne odričući se sasvim Vagnera, ali sve više se priklanjajući Malarmeu, Gil, uprkos divljenju i za jednog i za drugog, pokušava da nađe svoju varijantu tumačenja poezije ili traganja za novim izrazom. U napisima *Evolutivno — instrumentalni metod* i *Od metoda ka delu*, Rene Gil se oslanja na nauku i filosofiju u tumačenju svoje nove koncepcije „poezije slučaja“ i „kosmičke poezije“. Za razliku od Vagnera i Malarme, Gil se pre više oslanjao na nauku, na shvatanja Milera, Renana, Šlajhera i drugih, pa je otuda njegovo tretiranje odnosa muzike i poezije viđeno pod jednim drugim, scientističkim uglom. Sa ovakvim shvatanjem, Rene Gil je, bez sumnje, najviše avangardan od svih simbolista, i možda u tome leži razlog što je bio manje prihvaćen od svojih savremenika, a više od onih koji će doći — od nadrealista i letrista.

Pol Klodel, koji se u mladosti zajedno sa Rolanom beskrajno divio Vagneru, docnije, u zrelim godinama, sve je više bio kritičar njegove teo-

rije i prakse muzičkog teatra. Njegov stav prema geniju iz Bajroita posebno se ogleda u predavanju održanom na japanskom univerzitetu u Jaleu, pod naslovom *Drama i muzika Vagnerova*. Kritikujući Vagnerove stavove, a docnije i njegov muzički proseed, istovremeno je uzimao od Vagnera mnoge strukturalne elemente za svoje pozorište.

I drugi stvaraooci i teoretičari simbolističkog pozorišta i poezije „vagnerizirali“ su, na svoj način, samo sve su manje hteli da to priznaju. želeći da budu pošto-poto originalniji od svog učitelja. Bilo je i patriotskih razloga za takvo docnije držanje prema Vagneru. Na kraju, Malarme će „zatvoriti“ vagnerovsku eru svojom koncepcijom „idealnog pozorišta“. To bi bilo pozorište bez glumaca. Reč je o „duhovnoj drami“, koju, prema Malarme, valja čitanjem doživeti. Tako je Malarme, „uzimajući od muzike i Vagnera 'svoje dobro', došao do negacije Vagnera i vagnerizma i postao zagovornik poezije i teatra u kojima muzika neće biti pozajmljena od drugih. jer će svaki pesnik svojom poezijom stvoriti imanentnu muziku.

U periodu simbolizma, bar što je tiče teorije, muzika je trebalo da prožme poeziju i podigne je na viši stepen. Međutim, Malarme i njegovi jednomišljenici nisu bili za ravnopravno jedinstvo nekih umetnosti u modernom „sinkretičkom“ stvaralaštvu. Oni su postali fanatici ezoteričke muzičko-kamerne poezije, a ne širokih stegova raznih umetnosti, koje treba da budu dostupne mnoštvu čitalaca.

Različito od Malarmea i njegovih pristalica „vagnerizirali“ su nekoliki prozni pisci, čija je vizija umetnosti bila demokratičnija, više otvorena svetu.

Fojedinci su, sa velikim uspehom, primenjivali Vagnerove muzičke proseed u književnoj prozi i time stvorili novi žanr, koji je nazvan „vagnerovski muzički roman“, roman sa muzičkom strukturom.

Ono što je tako davno započeo Šekspir u svojim tragedijama, naročito u *Koriolanu*, da umetničko delo izgradi na temeljima muzike, to su, *mutatis mutandis*, pojedini simbolistički romanisijeri, a zatim, docnije, i drugi, nastavili da mnogo složenije čine u oblasti moderne umetničke proze. Taj složeni proces da se proza komponuje na principima muzike, začeo je Bodler svojim romanom *Fanfarlo*. Posle njega će „roman reka“ dobiti razne polifonijske tokove.

Eduard Rod je, na primer, uzeo Vagnerovu ljubavnu intimnu dramu kao siže za svoj roman.

nastojeći da izvesne teme, kao što su noć, ljubav, smrt, budu lajt-motivski obrađene. „Senka je — kako ističe Gišar — u ovom romanu istinski lajt-motiv, a isto tako i simbol”.

Ostvarenja Elimira Burža takođe su značajna po svojim muzičkim implikacijama. No, u njegovom delu nisu prisutni samo odsjaji Vagnerove muzike, već su tu, isto tako, na razne načine Beethoven i Berlioz našli svoje mesto. Do uzimanja teme mita, što takođe karakteriše jedan deo modernog romana, u ovom periodu takođe je došlo pod uticajem Vagnera. Žak Morel (*Jacques Morel*) i Emil Bauman (*Emile Baumann*) takođe su se inspirisali muzikom za stvaranje svojih romana. U romanu *Imole (Immolé)* Emila Baumana mešaju se dve vrste muzičkog romana — tematski i strukturalistički. Slično se može reći i za *Mrtvo lišće (Feuilles mortes)* od Žaka Morela. Sa ova dva romana moderna umetnička proza približava se istinskom muzičkom romanu po strukturi. Ali zapravo tek će u ličnostima Marsela Prusta, Romena Rolana i Tomasa Mana moderna proza dobiti jedan potpuno novi izvanredni kvalitet. Savremeni roman će istinski postati simfonijski.

Marsel Prust je među prvima najdalje otišao u primeni muzičkog prosedea u romanu. U detinjstvu impresioniran muzikom, docnije Beethovenom, Vagnerom, Glukom i drugima, Prust se pokazao kao izvrstan poznavalac kako klasične tako i moderne muzike, i otuda nije čudno što će on o njoj ne samo znalački govoriti već je i vrlo inventivno primeniti u svome delu. U njega se muzika ispoljava vrlo nijansirano; kao povod za asocijacije, kao atmosfera u kojoj likovi postaju nadrealno „zvučni”; najzad muzički kontrapunkt je u samoj strukturi dela. Svakako da se ovaj novi prosede već dovoljno da uočiti u romanu *U potrazi za izgubljenim vremenom (A la recherche du temps perdu)*, a naročito je rigorozno muzički prosede primenjen u *Ponovo nađenom vremenu (Le temps retrouvé)*.

Vagnerovo delo služi Prustu da pomogne čitaocu u otkrivanju dubinskih veza između prošlosti i sadašnjosti, između iščezlog i ponovo vraćenog vremena, koje se može oživeti zahvaljujući sećanju i muzici. O tom korišćenju lajt-motiva Prust je u nekoliko mahova beležio u svome dnevniku, a u pismu Lisjenu Dodeu podvukao je da mu je lajt-motivsko korišćenje gotovo neka vrsta neuralgije. Ozbiljnije analize Prustovog muzičkog prosedea izvršio je Žorž Pirue (*Georges Pirué*) ističući da je Prustovo delo neka vrsta simfonije.

Za Prusta se već može s pravom reći da je zaista simfoničar u romanu. Po tome se dosta razlikuje

od ostalih vagnerovaca, bilo da je reč o Sar Peladanu, Eduardu Rodu, Baresu, Baumanu. Tanani majstor fraze i debisijevskih divargacija, on je bio virtuozan u svome romansijerskom muziciranju, a i značajan u teorijskom utvrđivanju odnosa psihologije, muzike i filozofije, u istraživanju onih principa koji, sjedinjeni, obogaćuju umetnički metod, odnosno omogućuju stvarao-cu da što više zahvati u život. Romen Rolan zauzima posebno mesto u razvoju simfonijskog romana, o čemu smo detaljno pisali u studiji:

Književni pogledi Romana Rolana.

Rolanov stvaralački parnjak je bez sumnje Tomas Man. Manove ideje o tome da su romani „partiture”, simfonije, spletovi kontrapunkta, zatim njegovo studiozno poznavanje teorije i muzike i muzičkih ostvarenja, čine ga Rolanovim duhovnim sabratom. Zbog tih sličnosti, mogu se i za jednog i za drugog ponoviti reči Manove o Wagneru: da su u isto vreme pesnik i muzičar, „i to ne jedan izvan drugog, nego obojica odjednom i u prajedinstvu”. To dvostruko svojstvo omogućilo im je da u poeziji „čuju muziku”, da u muzici otkrivaju poeziju i čitaju sve složene zagonetke života. Oni spadaju, bar što se tiče razumevanja muzičke kulture, u one retke književnike za koje notni sistem nije, kako bi rekao Eduard Hanslik: „Jezik koji razumemo i kojim govorimo, ali koji prevesti ne možemo”. Naprotiv, za njih, naročito za Rolana (— treba pogledati njegove muzičke studije), muzika je bila jasnija od ma koje knjige.

Moramo obratiti posebnu pažnju na Rolanovu izjavu da je muzički postupak bio njegov konstantni način komponovanja, da je on svoj roman tako reći „simfonizirao” po svim zakonima muzičke harmonije i kontrapunkta. No, treba dodati još i ovo: primena muzičkih principa u umetničkom delu kod Rolana nije izraz jednog pukog muzičkog amaterstva. Rolan je muzičar, muzikolog, istoričar umetnosti, kultivisani simfoničar reči. Otuda, on od muzike ne pravi spoljni dekor da bi veštački povećao dramu glavnih junaka, niti je muzika samo element junakovih osećanja, prolazna meditacija, kao kod Manovog Hansa Kastorpa, ona je nešto neuporedivo više, njegov pogled na umetnost i svet, njegov metod interpretiranja životnog kontrapunkta, jedna, tako reći, prinudna i organska potreba da se sve vidi i oceni ne slikarskim, već muzičkim očima. Zato valja imati posebno na umu ono što je pisao prijatelju Bonrou: „Moje stanje duha je uvek stanje muzičara, a ne slikara. Začinjem najpre kao nekakvu nebulozu, muzičku impresiju celine dela...” I u mnoštvu drugih pisama Rolan razrađuje svoju muzikološku koncepciju romana i analizuje svoju istinski muzičku prirodu. Citi-

rajmo još neka pisma. U pismu Elderu kaže: „Ja sam muzičar, svako delo je za mene večno nastajanje. Disonance ne vrede same po sebi, već po onome šta nagoveštavaju i pripremaju”. O tom virtuoznom korišćenju lajt-motiva u *Žanu Kristofu* kao romanu-simfoniji valja posebno pročitati ono što je pisao Štefan Cvajg:

„Obilje likova i događaja, upornu raznolikost protivnosti, sve to ujedinjuje jedan element: muzika. A muzika je u *Žanu Kristofu* ne samo sadržaj, nego i forma. Nigde se ne može ovaj roman — samo jednostavnost izabira uvek ovu reč — nadovezati na epsku tradiciju, niti na onu Balzaka, Zole i Flobera, koja hoće da rastvori društvo na hemijske elemente, niti na onu Getea, Gotfrida Kelera i Stendala, koja pokušava kristalizaciju duše. Rolan nije pripovedač, a ni ono što se obično naziva pesnikom: on je muzičar i sve spliče u harmoniju. Konačno, *Žan Kristof* je simfonija, rođena iz istog duha muzike, iz kojeg Nietzsche uskrsava antičku tragediju: njihovi zakoni nisu oni pripovedanja, predavanja, nego ukroćenog osećaja. On je muzičar, a ne epik”.

Rolanova muzikološka priroda posebno je došla do izražaja u strukturi njegovog romana *Žan Kristof*, o čemu Štefan Cvajg vrlo tanano govori u već pomenutom napisu:

„...Samo iz duha muzike može se razumeti aruhitektura *Žana Kristofa*. Ma koliko i bile izrađene plastično sve figure, one deluju ipak samo tematski utkane u strujeći element brujećeg života: bitno je uvek ritam koji iz njih izlazi i koji najjače izbija iz *Žana Kristofa*, majstora muzike. No ako se promatra samo spoljašnja podela francuskog originala u 10 svezaka, koja je čisto književna, ne razume se u građu i unutarnju arhitektonsku ideju dela. Bitne su cezure, one među malim odsećcima, od kojih je svaki napisan u drugoj jezičkoj lestvici. I samo muzičar, odabrani muzičar, kojem su poznate simfonije majstora, mogao bi pojedinačno dokazati, kako je ovde epska junačka pesma sagrađena sasvim kao simfonijsko delo, kao *Eroica*, kako je ovde oblik najopšernije muzike transponiran u svet reči”.

Delo Tomasa Mana takođe je, izvanredno instruktivno u pogledu korišćenja muzike. Ono što smo rekli za Romena Rolana, to se isto može ponoviti za Tomasa Mana: kod njega je muzika prisutna u svakom detalju — od melodioznosti rečeničnih sklopova, pa sve do strukture pojedinih romana, tako da se mogu vrlo bogato pratiti svi vidovi uticaja i prisutnosti muzike u delu ovog čarobnjaka reči iz Libeka. Prema izučavanju moderne kritike konstatuje se da u Tomasa

Mana muzika ima bar dvostruko značenje i vrednost. Ono je neka vrsta simbolike, u drugim slučajevima sredstvo za individualizaciju likova, no najvažnije dejstvo muzike je u tome što Tomas Man nastoji da svoje delo gradi na principima muzike. Najveći uticaj pre svega je Vagnerov, i to i sam Man priznaje. On će svakako docnije imati i kritički stav prema geniju iz Bajrojta, ali će „lajt-motivski prosede” prihvatiti i primeniti ga u svojim romanima. Dok se kod Rolana muzika prepliće sa dijalektikom — muzički principi su uvek u znaku nestajanja i nastajanja, dotle u Tomasa Mana muzika, ne u jednom slučaju, ovaploćuje u izlaznu fazu jednoga društva i nje gove psihologije. No ako je muzika u Mana predmet različitih estetičko-ideoloških rasprava, najvažnije je da je ona bitna osnova čitavog njegovog dela. To izvanredno prikazuje profesor Viktor Žmegač u svojoj doktorskoj tezi *Die Music im Schaffen Thomas Manns*. Izučavajući sve vidove prisutnosti muzike u Manovom delu.

Žmegač zaključuje:

„Stvaralačku rekapitulaciju muzičke problematike i svih s njom povezanih pitanja predstavlja poslednji veliki roman Mannov — *Doktor Faustus*. Uz već spomenute aspekte muzike kao općekulturne pojave, to djelo načinje pitanje, u čemu je suština krize u suvremenoj umjetnosti, tražeći odgovor u duhu određenih nacionalnih i društvenih tradicija zapadnoevropske umjetnosti. Uz krupna ideološka pitanja, taj roman nameće i važan književno-estetski, pa i tehnički problem: kako prikazati muziku, koja ne postoji, a koja ipak mora imati određene stilske značajke u skladu s „demonskom” slikom svijeta, koja također ima izrazito historijsko obilježje? Analiza romana pokazuje, da je Mann taj zadatak riješio na način, po kojemu djelu pripada zasebno mjesto u svjetskoj književnosti. Naročito se ističe stilski postupak, koji je pisac sam nazvao „montažom”, a s pomoću kojega je u roman ušao čitav niz podataka s područja suvremene muzike. Takav postupak ima opću književno-teoretsku pozadinu, jer se u vezi s njim javlja pitanje, kakav je odnos pisca prema građi, kojom se na taj način služi. Nameće se odgovor, da Mann i ondje, gdje ne izriče otvorenu osudu građanskome društvu, ipak sudi itekako kritički, upravo sredstvima parodističke montaže.

Posljednje poglavlje posvećeno je prikazu stilskih postupaka, koje pjesnik primjenjuje u opisivanju muzike, tj. u pretakanju muzičkih predodžbi u jezične jedinice. I ovdje se očituje razvitak u pripovjedačevu pristupanju toj zadaći. Dok u djelima iz prvoga stvaralačkog razdoblja dominira pjesničko slikanje čuvstva i ugođaja, u *Doktoru Faustusu* odlučujuću ulogu igraju „kon-

struktivni', tehnički podaci o formalnoj strukturi kompozicije, instrumentaciji i sl. Takva pripovjedačka integracija neke stručne građe značajna je za sva djela počev od *Zaćaranoga brijega* (*Der Zauberberg*), pa se u tom kolu, uz teoriju i povijest muzike, nalaze medicina, egiptologija, književna povijest Geteova doba, medijevalistika".

Džojsovo delo, naročito njegov *Uliks*, daje takođe vrlo zanimljivu građu za ispitivanje muzičkog fenomena u romanu. To su već pokušali da objasne Eduard Dižarden i Marsli Brion. Dižarden, izučavajući problem „unutrašnjeg monologa", a dobivši u ruke Džojsovo delo, konstatovao je da je upravo do takvog prosedea sam došao pre velikog engleskog pisca. Prema Dižardenu postoji muzički motiv koji se može svesti na dve sukcesivne note ili na jedan drugi akord: tema, koja rađa razvoj, melodija, koja predstavlja kraću ili dužu rečenicu. Prema rečima Dižardena, transpozicija u roman prosedea poeme i muzike bila je njegov sopstveni program. Poredeći suštinu unutrašnjeg monologa sa Vagnerovim lajt-motivima, Dižarden zaključuje: „Kao što je najčešće jedna Vagnerova stranica sukcesija nerazvijenih motiva od kojih svaki izražava jedno stanje duše, unutrašnji monolog je sukcesija kratkih fraza, rečenica od kojih svaka izražava podjednako pokret duše sa onom sličnošću koje nisu vezane jedna za drugu prema racionalnom redu, već sledeći čisto emocionalni red, izvan svakog intelektualiziranog aranžmana". Bez obzira na to koliko je Dižardenovo teorijsko razmatranje unutrašnjeg monologa tačno, a još više koliko je paralela između ove kategorije i vagnerovskog prosedea analogna, Dižarden je u svakom slučaju među prvima ukazao na muzičke komponente Džojsovog prosedea.

Danas se s pravom može tvrditi da je muzika našla nove mogućnosti prodora ne samo u prozu već i u poeziju. S jedne strane, moderni antiteatar ne koristi muziku u onom pretežno klasičnom smislu kao vrstu divertismana između dva čina, ili sredstvo da se emocionalno intenzivira određena scena. U antidrami muzika postaje takođe deo strukture, i o tome govore, pored ostalih, vrlo zanimljivo — najpre Arto, zatim Kokto, Jonesko i dr.

Od modernih pesnika XX veka Tagore je na najtananiji, a u isto vreme najneobičniji način „orkestrirao" čitavu svoju poeziju. Kod njega muzika nije samo spoljni *accompagnement*, mada u nekim slučajevima to biva, — kod njega se muzika oseća u svakoj pori stvaralačkog duha, u svakom stihu. Muzika zrači i iz Tagorovih proz-

nih dela, ne toliko iz romana koliko iz njegovih drama, koje su bez muzike gotovo nezamislive, kao što je to slučaj i sa kabuki — pozorištem. Ova asocijacija treba samo da nas podseti da je Tagore, stvarajući svoje čuveno dramsko delo, u izvesnoj meri osećao blagofvorni uticaj japanskog pozorišta, o kojem je imao najlepše mišljenja. Najzad, zanimljivo je napomenuti da je Tagore mnoge svoje pesme „pisao“ na taj način što je prvo komponovao melodiju, a onda prema njoj, modelovao stihove. Ovaj način, ma koliko bio težak, u Tagorovoj poeziji, dao je veoma trajne rezultate.

Ta tagorovska slatost poezije i muzike još uvek se intenzivno neguje u stvaralaštvu Azije, ali i u Evropi, čak vrlo moderni pesnici, kao što su Boris Vian (pesnik, kompozitor, pevač), „le parolier ideal“ Sarl Trene, „troubadour Brasens“, Fere, Ana Silvestr i dr., pokazuju izvanredne nove mogućnosti da se moderni izraz i „trubadurska tradicija“ stope u ekspresivne poetsko-muzičke celine, gde muzika ne spasava lošu poeziju i gde poezija postaje nešto treće u inventivnoj muzici, koja je od nje neodvojiva kao jara od žara. Ali i najavangardniji oblici poezije i muzike, ako se međusobno ne obujmljuju, svaki za sebe ima imanentnu muziku. I makar da to kaže pomalo ironično, Surio ima pravo u svojoj paraleli između muzike Darijusa Miloa, pune „melodijskih šumova“, i „letrističkog muziciranja“ à la Isidor Isu. Pošto smo konstatovali da i avangardna pozorišta, bilo u duhu Joneska ili stilu Bertolda Brehta, koriste muziku kao strukturu svojih dela ili kao unutarne lajtmotivske idejne stubove svojih komada (Breht, na primer), jasno je da se ove dve umetnosti uvek mogu naći i nalaze se često u korelacionim odnosima ili svojim intenzivnim prožimanjima stvaraju razne nove vidove muzičko-poetske umetnosti. Zato i danas, tako dugo posle Vagnera, može se govoriti o novoj sinkretičnoj umetnosti. Vilarovo postavljanje na scenu Eliotovog dela *Zločin u katedrali*, predstavlja po oceni jednog dela kritike „novi, lirski teatar, koji kombinuje sintezu stihova i utvrđene prosodije sa vrlo striktnom konstrukcijom bliskom oratoriju u kojem prisustvo hora pojačava njegov svečani karakter“. Za jedan deo Lorkinog pozorišta može se sa još više prava reći da je vid sinkretične nove umetnosti, lirski teatar pun feerije i simboličke strasti i muzike. Nasuprot znanstvenoj Eliotovoj poeziji, Lorca crpe svoju snagu u folkloru. „Želeći da ostvari sintezu različitih formi, Lorca se vratio upotrebi šansone. Ova nema ulogu, kao u Brehta, da komentariše radnju; uklapajući se prirodno u govorni dijalog, ona je samo druga forma poetske reči.“ — (B. Versier).

Na ovom dugom koloseku odnosa poezije i muzike (— koji je ipak kratak, s obzirom na prostor kojim raspolažemo i posmatran u najosnovnijim vidovima), šta se može zaključiti;

Muzika je u određenim epohama razvoja civilizacija bila posebno negovana, jer su joj pripisivana magijska svojstva, jer se smatrala božanskim darom. S obzirom na to da ima posebnu snagu delovanja na određene senzorijske centre, da izaziva asocijacije, da može da pokreće najtanjanije vibracije duha i duše, da bude predmet dubokih razmišljanja, ona je, samo sa redim prekidima, bila ostala „prva umetnost”, kako ju je nazvao Surio. Isto tako je činjenica da je ona gotovo neprestano, sve do modernih vremena, imala reč kao pratilju, dopunu, srođnicu. Pesništvo dugo nije moglo bez muzike, kao i muzika bez pesništva. Ali kada su poezija i proza postale dovoljno samostalne da bi kultivisanom čitaocu pružile sve polifono bogatstvo svog izraza-odraza, kada je moć pesnika narasla tako da su predstavljali deo vladajuće elite, učeni pesnici, savetodavci moćnika, kada je poetska izražajnost bila dovoljno bogata i privlačna čak i za prosečnog ljubitelja knjige, kad su se utvrđivali ukusi doktrinama i poetikama, onda je poezija u tim vremenima mogla biti smatrana kraljicom svih umetnosti, a pesnici su se mogli osećati kao nekrunisani vladari sveta. Tada su nastajali periodi agonskog takmičenja, ali i rivalstva — kada su se uloge promenile i kad su pesnici postajali „faraonovim rođacima”, a ne muzičari. Setimo se samo ugleda koji su uživali Enciklopedisti, Didro ili Volter, Gete i mnogi drugi.

Naročito u razdobljima kada se pri gledanju jednog pozorišnog komada padalo u nesvest od plemenitih uzbuđenja ili kada su se čitaoci ubijali zbog glavnog junaka pojedinih evropskih pesnika (setimo se Vertera i verterizma), kada su se nosili medaljoni sa likom Rusoa, muzici je bilo uskraćeno da bude tako obožavana. Čak su geniji, kao Mendel, Hajdn i Betoven, pored velikih počasti doživljavali najveće patnje, jer su ih mnogi nipodaštavali ili omalovažavali njihovo stvaralaštvo. Tome su doprineli u izvesnoj meri i sami književnici. Setimo se da je, na primer, Gete stavljao književnost, odnosno pesništvo iznad muzike, da je Tolstoj napustio predstavu kad se izvodila jedna Vagnerova opera, da je Bomarše muziku nazvao „bulažnjenjem”, da „pre sto godina književnici nisu nimalo voleli muzičku umetnost” (Surio). Valja imati na umu, takođe, da se čuveni Viktor de Laprad potrudio da napiše jednu knjigu *Protiv muzike!* U njoj ukazuje na taštinu ove umetnosti sledećim „argumentom”: „Teško je zamisliti — veli on — jednog činovnika, jednog profesora fakulteta,

kako seda za klavir i svira!" Takve stroge reči protiv muzičke umetnosti našle bi se i kod nekih drugih pesnika, na primer T. de Banvila. No ovakvim razlozima i „argumentima” ne treba pridavati posebnu važnost. S druge strane, možemo naći, i navodili smo ih, mnoga imena pisaca, od Šekspira do T. Mana i Joneska, koji su potvrdili svu vrednost muzike, njen značaj i njeno dejstvo na književnost.

