

Наталија Билик¹
Кијевски национални универзитет „Тарас Шевченко”
Институт за филологију
Катедра за славистику

МУЗИЧКА ЕКФРАЗА У СРПСКОМ РОМАНУ С КРАЈА XX И ПОЧЕТКА XXI ВЕКА

(СТВАРАЛАЧКО ИСКУСТВО А. ГАТАЛИЦЕ, М. ПАВИЋА, Г. ПЕТРОВИЋА И Г. ЂИРЈАНИЋ)

Апстракт: *Продуктиван правац стратегија компаратистике тренутно се препознаје у разноликим односима различитих медија. У савременој развојној фази, према генерализованој типологији ових односа, једним од најплоднијих и најефикаснијих сматра се екфраза, феномен специфичног посредовања једног медија у поетици другог. Начин остваривања екфразе прихвата се као опис стваралачког процеса или дела било које врсте уметности у књижевном тексту. Преовлађујућа одредница екфразе јесте њена повезаност са стваралачким делом или процесом, иако се претпоставља да екфраза обухвата и уметничке варијанте са тачном имитацијом релевантне жанровски конвенционалне поетике. У одређивању универзалних принципа организације ефикасним се чине понајпре научни потенцијали покренути у семиотичкој концепцији Ј. Лотмана, а пре свега теорија суперпонирања и пресека различитих уметничких знаковних система и семантичких простора способних да генеришу нови смисао. Емпиријски је план екфразе сликовито и убедљиво актуелизован у романима познатих српских писаца А. Гаталице, М. Павића, Г. Петровића и Г. Ђирјанић. Иновативно стваралачко искуство уметника сведочи о посебној префињености, садржајности, прецизности обликовања, разноврсности значењског потенцијала, у чему се манифестације поетике синкретизма уметности приближавају организационим компонентама поетике романа.*

Кључне речи: *музичка екфраза, поетика, семантика, А. Гаталица, М. Павић, Г. Петровић, Г. Ђирјанић.*

У савременом развоју компаратистике појављују се нови правци, мотивисани богаћењем књижевноуметничког искуства. Продуктиван смер стратегија компаратистике тренутно се препознаје у проучавању књижевних остварења разноликих односа различитих медија, које је издвојио канадски филозоф, филолог и теоретичар медија М. Маклуан. Његове су идеје поставиле темеље не само за математичка већ и за хуманистичка истраживања функционисања свих могућих материјалних и нематеријалних појава као медијских система (McLuhan 1994).

Питању интеракције књижевности са разним медијима посвећене су бројне савремене академске научне дискусије: уз учешће сарадника Универзитета у Лозани, Швајцарске академије хуманистичких наука (*Ėkfrazys...* 2002), а такође и низа представника савремене украјинске књижевне компаратистике (*Shostyu...* 2013) и др. Као резултат ових разматрања оцртан је жанровски *распон медијских посредовања у књижевности и уопштене су њихове осавремењене дефиниције*. Једним од најпопуларнијих типова таквог посредовања према генерализованој типологији сматра се *екффраза* као варијанта индиректног, (речима обликованог) кроз књижевну поетику посредованог присуства једног медија у изражајном пољу другог (Bovsuniv's'ka 2013: 13). Значајна уметничка ефикасност у овом случају препознаје се у кодираном садржају са акцентом на знаковно-семантичкој подударности у интеракцији књижевности и других врста уметности, оствареној у облику екфрастичког *описа*.

Дефинисање споменутог облика (иначе функционалног плана екффразе) из опсежне перспективе интердискурсивности, према типологији В. Т. Мичела (Mitchell 1995: 88), врши се у оквиру *начина репрезентације* различитих врста уметности у књижевности. У овом оквиру аксиоматски се признаје актуелност категорије такозване „насловне стране екффразе”, изведене „давањем гласа” *уметничком делу или његовим дефиницијским цртама*. Према закључцима Р. Бобрика, у овом појмовном формату предлаже се да се управо начин остваривања екффразе, а према томе и сама екффраза, прихвата као *опис појава, дела* било које врсте уметности *или стваралачког процеса*, реализован осликовањем (другачијим од аналошког оличења) у књижевном тексту (Bobrik 2013: 76). Детаљизован садржај дефиниције екффразе доприноси тачнијем издвајању њеног семантичког резултата.

У идентификацији се, као и у аналитичком тумачењу овог материјала, из перспективе Мичелове теорије (Mitchell 1995), полазним сматра организациони принцип. По њему се уметничка појава изражена екфразом позива на симболички лик и у овој корелацији остварује своје значење и стиче додатне

конотације, које су условљене овим значењем. Концептуалну фазу анализе, према Мичелу, одређује критеријум односа „изглед (слика)/текст”, који преузима потпуни евентуални комплекс односа могућих и прихватљивих за феномен вербално-сликовне репрезентације. У овом случају, његовом доминантном одредницом сматра се веза или корелација са стваралачким делом, процесом или елементом поетике иако се (уз конкретни ауторски преседан) допушта ширење екфразе на уметничке варијанте са прецизном актуелизацијом одговарајућих компоненти конвенционалне поетике жанра. Р. Бобрик настоји да семантизацију овог феномена приближи категорији интерпретације, уколико колико свако вербално представљање уметности чини ту њену интерпретацију, идентичну вербалној слици са семантичке тачке гледишта (Bobrik 2013: 70–74). Издвојена концепција појмовне и методолошке *основе* екфразе омогућује да се у њеној функционалности разуме репрезентативни облик испуњен садржајем, којим се мотивише и одређује херменеутички фактор постојања самог екфрастичког описа.

Током двадесетог века, у компаратистичком дискурсу продуковало се и синтетизовало значајно методолошко искуство којим се подржава и јача остваривање низа кључних *самосвојних* аспеката феномена екфразе: незаобилазним полиметодолошким приступом истакао се посебан потенцијал синтезе инструментаријума наука о књижевности и уметности. Захваљујући овом потенцијалу, могуће је аналитичко проматрање поетолошких резултата теоријских захтева да објекат екфразе у књижевном делу буде изједначен или подударан са објектом насталим помоћу изражајних средстава других видова стваралаштва. Како напомиње П. Бобрик, ова ситуација универзализује разговор о екфрази, усмеравајући га према вези са Лесинговим проглашењем пуног суверенитета разних уметности (Bobrik 2013: 68). У одређивању *универзалних заједничких принципа* организације такве суверености, позиционираних у статусу локалних варијанти различитих дискурсивних пракси у њиховој интеракцији на књижевноуметничком терену, чине се ефикасним понајпре научни потенцијали покренути у оквиру семиотичке концепције Ј. Лотмана, а пре свега теорија *пресека различитих уметничких знаковних система и њихових семантичких простора* способних да генеришу нови смисао (Lotman 2000: 27). Кад је о екфрази реч, Лотманова теза обезбеђује препознавање оне перспективе из које сва испољавања неке посебне уметничке вишедимензионалности у поетици текста, све њене репрезентативне црте осликане помоћу вербалних средстава чувају информације о гносеолошком смислу актуелизованих примарних жанровских квалитета.

Треба истаћи да се иманентном природом и од ње изведеним општим цртама и принципима реализације уметничког текста и одговарајућих компоненти постике других врста уметности омогућује њихова синкретизација. Њена завршна функционална фаза састоји се у оспособљавању да постигне *еписте-молошки ниво*, где се потенцира извлачење предвиђеног и могућег смисла из описане уметничке појаве и, преко ње, из самог описа. У расправама о поступку такве семантичке интерпретације предложена је њена генерализована верзија. Она, према Т. Бовсунивској, садржи неколико фаза фокусираних на изворном (стварном), затим условном (симболичком) значењу и на семантици, који се на крају разматрају у посебном смисаоном комплексу (Bovsuniv's'ka 2013: 14).

Систематизован у наведеном теоријском (дефиницијском те појмовном) и методолошком оквиру, вишеструки феномен екфразе већ годинама задржава посебну актуелност.

Уметничка остварења ове појаве присутна су и у баштини српског романа на размеђу XX и XXI века. Овај дискурс делује као посебно поље за екфрастичке импровизације, повољно за њих, како наглашава А. Јерков (Jerkov 1992), према постојећем националном искуству и специфичним жанровским обележјима, посебно када је у питању друга половина XX века и почетак новог миленијума: време политичких турбуленција и тектонских друштвених промена те интелектуалних достигнућа, којима се мотивишу различита трагања за законитостима живота и размишљања о њима, делимично оријентисана жељом да се нађе ослонац у неизбежним емоционалним немирима проузрокованим савременом реалношћу.

Са компаратистичком концепцијом екфразе очигледно корелира схватање начела и сврхе окретања музичким појавама код српских књижевника, о чему сведочи наслеђе српске прозе, на пример, романа А. Гаталице, М. Павића, Г. Петровића, Г. Ђирјанић и других, као и суштинска спремност савремених српских писаца за експерименте интердискурсивног типа, која, поред осталог, проистиче и из славистичких истраживања, на пример, из радова Д. Ајдачића (Ajdačić 2017), Н. Бјелановић (Bjelanović 2022), С. Брун (Bruhn 2000), А. Гејмеја (Heymey 2017), А. Јеркова (Jerkov 1992), С. Маценке (Matsenka 2017), А. Татаренко (Tatarenko 2017) и др.

С обзиром на актуелност наведеног аспекта компаратистике, циљ истраживања састоји се у томе да се издвоје црте музичких екфраза и да се одреде формалне и семантичке доминанте поетике ових описа значајне за репрезентацију панораме српског романа на размеђу векова.

Истраживање се заснива на описном, поредбено-типолошком методу, у комбинацији са приступима културсемиотичке и структурно-семантичке анализе.

Изразит опис музике примећује се у фрагменту романа А. Гаталице „Линије живота” (1993). Описно испољавање музичког материјала усредсређује се на композиторско рађање мелодије. Управо се у њему осликава:

„Jedan ton, pa zatim tišina. Jan Kšiževski uzaludno je pokušavao da zvcima ispuni prazninu koja se opasno širila u njemu, ali nova melodija, koju je s mukom stvaraо, još je progovarala neskladom. U тој muzici nije bilo ni jasnog ritma, niti jasne poruke. Nekoliko usahljih tonova kolebljivo je zabeležio, ali tako ispisani oni su delovali još bleđe; nezainterosovani i pospali [...] Zastao je osluškujući komešanje тишине. Na trenutak pričinio bi mu se glas oboe koja jeca negde visoko ili fagota što tromo maršira, ali ti zvuci došaptani тишином velikom su brzinom promicali kraj njega i čim bi mu se pričinio da ih чује, oni bi se nestvarni utopili u more bez talasa, u [...] okean njegove nerođene treće simfonije. Jedan ton, pa zatim тишина... [...] Vratio se klaviru i sred praznine iskidanih zvukova, posustalih krhotina nove simfonije, najednom se setio one omamljive večeri kada je prvi put odjeknula njegova, tada jedina, simfoniја [...] Kako su te večeri zanosno svirali muzičari [...] temu su počinjale две oboe, dok su prve violine [...] davale pratnju na prvi удар u taktu, kao da broje patnje te nežne, pomirljive melodije koja se poput paučine plete nad partitуром. U jednom trenutku prekinuli bi je klarineti u oktavama, ali se она uvek brzo oporavljala. Već su violončela uzela tonove i njihovoj nežnoj melanholiji dodavala patinu tmine i naslućivanje sukoba u idućem stavu... Pramenovi nečujnih zvukova povezali su se u celinu, uzeli su ga u naručje i počeli nešto nežno da mu šapuću [...] Jan Kšiževski već je zaspao i tada je počeo [...] neku drugu muziku [...] U njoj kao da nije bilo ritma, ni harmonije. Melodija je bila isprekidana – fragmentacija do najsitnijih delova. [...] Ta melodijska linija se lomila, skraćivala, delila, prekidala. Jedan motiv, u nekom paklenom hodу, trčao je bezglavo sa jednog na drugi instrument. U delima snenog Jana klasična simetriја bila je napuštena; orkestraciја beše prozračna, akordi lagani, instrumenti nastupaju unisono, zvučne boje se slažu jedna do druge... [...] Činilo mu se da je konačno uspeo da komponuje valcer za tu svoju – treću simfoniју. Tema je bila baš она koju najviše voli [...]. Počinjale su je violine i bila je sasvim jednostavna, ali jasna, zvonka i neisprekidana: četvrtina s tačkom, zatim brza triola nadole, ponovo istа nota i triola naviše. Stalna smena triola i četvrtina s tačkom, uz pratnju fagota i horni, ovoga puta na svaki zadnji удар u taktu, jasno su potcrtavali ritam valcera. Ponovio je temu nekoliko puta

*Музичка екфраза у српском роману с краја XX и почетка XXI века
(Стваралачко искуство А. Гаталице, М. Павића, Г. Петровића и Г. Ђирјанић)*

[...] svaki put u glavi zvučao mu je drugi instrument, novi grozdovi nota koji nose temu, i svaki put melodija mu se činila sve lepša. [...] Nedugo zatim silina potne oluje srušila se na njegovu glavu Kao da se sva muzika treskom obrušila uz zaglušnu buku: glava mu je postala peron odakle su polazili i gde su dolazili muzički vozovi [...] baroka, klasicizma i romantizma [...] orkestar je zasvirao: dugi monolog flaute, kratak prekid harfe i klarineta, zatim snena tema koju svira rog da bi je ponovo prepustio flauti” (Gatalica 1993: 25–34).

У одломку треба посебно истаћи наглашавање основних изражајних средстава језика музике која се одликују могућношћу да обухвате и разоткрију посебну емотивну дубину (*Éntsyklopedyčeskyu...* 1985: 178): ради се о тоналитету и тишини, интонацијама и паузама. У њиховом узајамном смењивању мора се препознати разноликост и пуноћа спектра осећаја, упоредива са љубављу према животу у свим његовим нијансама. Ову семантику ојачава осврт на особености ломљења мелодиозне линије, такта, темпа и ритма, сабраних у скице озбиљне симфоније и лаког радосног животољубивог валцера, а такође сећање на познате (*Éntsyklopedyčeskyu...* 1985: 128–130) особине низа музичких инструмената: нежне флауте и харфе, осетљиве виолине, тужнога фагота, одважнога кларинета и свечаног рога. На тај се начин у издвојеној компоненти поетике осликавања изражајности музике запажа њена комбинација, дефинитивно предодређена за бележење сврхе музике (*Éntsyklopedyčeskyu...* 1985: 177), а то је један животни идеал, који осмишља и осећа јунак-композитор. Преко особености и рељефа описане музичке реалности и материје, у семантичкој суштини овог идеала уочава се прецизирање трагања за лепотом и субјективне одговорности према тој филигранској звучној префињености која, пре него што улепша постојећи свет, треба да обухвати и очува, да не замути и открије искреност и духовно искуство једног уметника. Равнотежа естетичке и етичке амплитуде у семантици описа музичког материјала очигледно чини укупни смисаони биланс на нивоу идеје *хуманизације лепоте у уметности*.

Значајне екфрастичке импровизације примећују се такође у сложеној, вишесмерној организацији поетике форме романа М. Павића, која се разматра у истраживањима А. Татаренко (Tatarenko 2010), у којима је признање ове вишестраности доведено на ниво традиције научних погледа. Живописна компактна музичка екфраза појављује се у роману „Друго тело” (2006). Изразита компонента мора се препознати у (одговарајућој правилима екфразе) постици, која одиграва једну од кључних улога у систему дела. У питању је опис мелодије, метафорично вредноване као „провлачена кроз лабиринт” (Pavić 2006: 113), пажљиво забележене у рукописима и раније неизвођене песме Захарија Ор-

фелина: тада јунака „пробудила [...] је музика. Из суседне просторије чуло се чембало, а затим се огласио и женски алт врео попут пића, куваног на црном шећеру” (Pavić 2006: 52). Ослоњен на значења пријављених музичких црта, експликативни део описа усмерава његов семантички ток према ефикасном оцртавању у уметничкој реалности посебне перспективе тих прилика и околности, чије су изразите црте изванредност, неочекиваност и емотивна густина.

У наставку текста, у концентрисању контекстуалног плана, наставља се музичка екфраза у нешто другачијем фактурно-садржајном правцу. А то је музичко извођење: „Из суседне одаје чуо се опет чембало, али то није свирала Ана, то се могло одмах познати по страховитој, готово механичкој хитрини прстију [...] Музика је почела да дише” (Pavić 2006: 60). Из мелодиозног садржаја овог компактног фрагмента следи да су од појава стварности романа у преференцији и оне појаве семантички акцентоване делимичном скривеношћу, али и виталношћу, иманентном животном снагом.

Осим тога, запажамо и следећи опис постојања мелодије:

„Osobi koja je svirala više su ležale durske nego molske zone [...]. Ritam malo pomeren na neočekivana mesta i na granici dopuštenog. U Lajpcigu se to zvalo *rubatto*: prvu notu u taktu nepoznati je malo zadržavao tako da je kompozicija delovala kao da je pisana u tročetvrtinskom, a ne četiričetvrtinskom taktu. Zatim naiđe jedan *presto* [...] na nekim tonovima čulo se nešto kao umor, kao da su ta mesta na klavijaturi čembala plašila prste svirača. [...] Češće na dirci *re* i nešto ređe na dirci *fa*, ali samo na tenorskoj oktavi klavijature” (Pavić 2006: 75–76).

Устаљени смисао поменуте тенорске октаве у комбинацији са класичним (*Éntsyklopedycheskyu...* 1985: 202–203) значењем молске зоне, а такође алтерације, дужине и динамичких тонова у акцентованој ноти „ре”, прослеђује семантици екфразе свест о успорености и лакоћи лишеној притиска проузрокованог појачаним динамизмом и убрзаним ритмом.

Поред тога, садржај издвојених музичких екфраза, иако су посвећене сродним, али различитим процесима музичког остварења, очигледно чини смисаону целину интегрисану припадношћу садржајном простору једног инструмента: чембала. На референтном нивоу, концепција његове харизматичности предвиђа истицање разноликости његових могућности. Од ње, наравно, потиче укупна, за наведену екфразу, семантика извођачког плурализма, ослобађања од суштинских ограничења и, у крајњој линији, омогућавања слободе изражавања познате као један од темељних постулата савременог поимања хуманости. У опису особености музичке артикулације наглашени су лаки ри-

там и рубато, који према одредници (*Éntsyklopedycheskyu...* 1985: 62) углађују оштрину остварења, а исто тако су подвучени и благи тонови, који усмеравају семантички ток у правцу скицирања брзе и радосне суштине музичке грађе, испуњене, дакле, смислом животног оптимизма. На семантичком врхунцу комплекса описа музике, уз прецизно детаљизовање личног схватања оптимала мелодије и дијапозона њеног извођења, мора се издвојити она стрпљива толерантна пажња према субјекту музичког стварања којој је разлог и предуслов, пре свега, *хуманост и филантропија*.

Пажњу привлачи и необична музичка екфраза у роману Горана Петровића „Атлас описан небом” (1993). Опис је посвећен процесу и квалитету певања. Као посебан екфрастички модус, ова се постика у простору романа усредсређује на Татјану, становницу једне симболичне куће. У уметничкој стварности, јунакиња не говори, него све могућности гласа реализује у значајном, озбиљном и емотивном певушењу.

„Нико никада није опазио реч на њеним уснама [...] Говорила је дужином и начином гледања, спокојем или немиром руку, положајем тела [...] Говорила је, с времена на време – песмом. Наиме, Ђутљива Татјана би покоји пут певала. Речи тих песама биле су на неком страном језику, и мада нисмо разумели ни слова, чинило нам се да на свету нема и никада није било бољег начина споразумевања. Татјана је певала тако да винске чаше нису могле да издрже густину њеног гласа [...] Мислима су расла крила од најживописнијих пера. [...] И све тако... Татјана је певала величанствено [...] забацила је главу и пустила глас. Гледала је пут неба, на округлом лицу јој је блистао осмех [...] а из њеног крупног тела рађала се песма [...] знали смо да се звезде окупљају изнад наше куће [...] због Татјанине песме [...] Астрономска опсерваторија из Београда је недавно забележила запрепаштујући феномен – када Ђутљива Татјана пева, свих 88 сазвежђа се окупи на нашем небу. [...] Реч је о процесу познатом у области теорије музике – захваљујући композицији коју прати, слушалац има утисак да се у њему догађа космос. Стога велики број светских ауторитета сматра: како је могуће да се у једном човеку, захваљујући музици, окупи васиона, тако је вероватно да се на једном небу, из истих разлога, сакупе сва сазвежђа [...] и сада [...] назире нова, веома важна нит између човека и звезда” (Петровић 2008: 68–70).

У екфрази се уместо технике акцентује значај певања, који је у овом роману обележен стварањем општег добра. И за ову је семантизацију битна музичка структура описаног певања: то је једногласно извођење које у својим интона-

цијама садржи смисаону суштину читавог процеса. У садржају екфраземе та је суштина усмерена на оваплоћење симболичне везе између човека и звезде, као његове свакидашње маште и заштите, тако да буде сигуран и срећан у животу и у свом локалном простору. Осим тога, у семантизацији се мора истаћи споредна улога те везе, у којој се види како човеков унутрашњи свет, захваљујући надахнућу и стваралаштву, може да постане савршенији, племенитији.

На дискретној удаљености чује се и засебна нота ове екфразе: екфразема, обликована прецизнијим експликативним испољавањем певања. „Татјанин глас беше сличан планинском потоку што лети испред самог себе, одскаче с камена на камен, диже се увис, нагло пада, пршти и носи хиљаде семенки светлости, од којих, негде у даљини – ниче разнобојни сноп дуге” (Petrović 2008: 164). Овај опис обогаћен је метафоричким бележењем изражајних квалитета певачког гласа, тако да је очигледнија испуњеност певања семантиком среће и животне енергије.

У роману се, такође, издаваја и други опис музике и извођења. Екфрастичка суштина видљива је у инстанцама постике организованим осликавањем способности једног од јунака да свира на музичком инструменту:

„Са пажњом слушамо веселе или тужне композиције, које Богомил на кларинету изводи (бар се нама чини) тако да коров празнине сигурно намах вене [...] те мелодије снажно потресају или благо уљуљују. Али, све нас увек погађа начин свирања на инструменту [...] После сваких неколико тонова кларинетисти удахну ваздух како би могли да наставе. [...] Када Богомил свира, описани шум није баш нечујан. Он личи на удисај очајника. Као нека огромна жртва коју треба нужно приложити да би се музика наставила [...] тако Богомил својим кларинетом улепшава земаљски простор [...] ноћу овај важан посао наставља и по улицама Предграђа. Корача од раскрснице до раскрснице и свира баш као да је растумачио најстарији нотни запис, запис толико стар да се не зна да ли је настао у доба мита или у доба историје. Да је на правом путу, потврђује небо – кишом благосиља његов труд. Под сочним капима музика зри, мелодије бујају” (Petrović 2008: 96–97).

Није случајно да у наглашеној позицији постике екфразе фигурира кларинет, чија је извођачка фактура подређена постизању емотивног успона, снаге светла у музичкој материји (*Ėntsyklopedyčeskyy...* 1985: 141–142). Иста се позитивна семантика преко садржаја описане појаве репродукује и у самом Петровићевом опису, очигледно надопуњена нијансом бескрајне радости и животворне наде. А управо такав смисаони спектар инструмента кореспон-

дира са другим стваралачким искуством, које је у украјинском песништву подстакао један од његових најугледнијих представника, Павло Тичина, својим лирским постизовањем „сунчаних кларинета” (Тучупа 2019). Према Г. Клочеку (Kloček 1986), виталност и радост светла, његова животна снага, испуњавају смисао музичке реалије, чија се интензивна симболична значењска потенцираност чак изједначила са димензионираним појмом „кларинетизам” (Kovaliv 2007: 483), уведеним за прецизирање хармоније светлоритма у овом аспекту Тичинине поетике. И наведени појмовни преседан може да постане универзална термилошка могућност за обележавање аналогних појава поетике у другим националним књижевноуметничким дискурсима, а да се, пре свега, примени у анализи изражајног садржаја музичке екфразе у роману Г. Петровића.

Овај опис праћен је експликативном примедбом: „Ипак, било би веома погрешно поистоветити музикалност са лепотом. Складне црте лица неке особе нису и гаранција њене музикалности. Често је и управо обрнуто. Без музикалности (коју тако добро осећамо, али тешко описујемо) лепота би била само самосвојна особина одређена сумњивим законитостима естетике” (Petrović 2008: 145).

У интегралном проматрању, описни комплекс, који је посвећен музици, према очекиваној логичкој трајекторији, у семантичком збиру садржи преовлађивање тежње према лепом, али и у већој мери према *поверљивости и саосећајности као остварењу хуманости*.

Поетика обојена екфрастичким цртама приметна је и у роману Гордане Ђирјанић „Кућа у Пуерту” (2003). Опис садржи музички наступ сународника главне јунакиње, пијанисте Дејана Синадиновића и свирача из оркестра Београдске филхармоније на концерту који је она посетила током бомбардовања српске престонице и сачувала у својим дирљивим сећањима. Према опису, то је био:

„Mocartov klavirski koncert u ce-molu i *Patetična* simfonija Čajkovskog. [...] Zvuci su [...] ulazili kroz kožu poput svetlosti kroz staklo, ne gubeći unutra nijedno svoje svojstvo. Podizali su [...], nosili, uzburkavali, milovali, i ispunivši me tako pretvarali u zvuke i mene samu. Potresne partije su ubrzavale damaranje krvi, da bi je romantične utišale i pretvarale u miro koje se razlivalo svud po telu. Stapanje s muzikom odigravalo se postepeno i neusiljeno, u vidu neprimetnog prelaženja jave u san, a opet, pretvorena u zvuke to nisam prestala da budem ja. Nisam imala utisak gubljenja nego neslućenog usložnjavanja [...] da bi me u jednom trenutku zablesnula misao: muzika, izvođači, publika i ja u njoj, tvo-

rimo nevidljivo ali jedinstveno telo. U svetlu tog otkrića pijanista mi se učinio prozračan, goovo bestelesan [...]. U takvom, povišenom stanju, dočekali smo simfoniju koja je počela da se razvija tužno, pa nervozno, kroz preplet mnoštva zvukova. U Mocartovom koncertu orkestar je bio potpora klaviru [...] da bi se neku arabesku [...] markirali fagoti, pa viole, pa violine... Nizale su se u dvorani jedva podnošljive smene raspoloženja: treperenja u egzaltaciju, ljupkosti u očajanje. Udaraljke, žičani instrumenti i duvački, predavali su se igri zvukova koja je sad delovala kao nežno zajedništvo, sad kao strašna borba. Nakon lepršavosti središnjih stavova, dramatično Finale zateklo me je potpuno nepripremljenu. Nezaštićenu. [...] Zaglušujući zvuci koji su sugerisali borbu za život, pobudili su korozivnu misao o stvarnosti izvan koncertne dvorane, nepobitnoj i isto tako napregnutoj kao što je bila muzika [...]. Svaki forte kojim je gruvao ceo orkestar [...] izobličavao se u prasak s neba i podizala sam glavu da vidim kako krov koncertne dvorane leti, rasprskava se u paramparčad. Prizor se ponavljao, u ritmu simfonije, sve do trenutka jednog krešenda kada se snažni preplet užasa i lepote raspleo u fatalnu ravnodušnost” (Ćirjanić 2012: 320–322).

У анализи наведене екфразе треба, пре свега, приметити актуелизовање двају светски познатих музичких дела у референтном статусу: клавирског концерта у це-молу и Патетичне симфоније, незаобилазних композиторских генија Моцарта и Чајковског. Из композиција и њихових значења, устаљених у културноисторијском дискурсу, потичу читави смисаони мотиви обухватаљиви за низ комбинација различитих семантичких интонација. Традиционално се (Wiley 2009) у вези са поменутиим делом Чајковског понајпре издваја наглашавање посебне лествице осећања: од туге све до одушевљавајуће радости, које су уједињене мотивом узвишеног усхићења отаџбином и феноменом човека. Са овим је мотивом у консонанси семантичка звучност Моцартовог дела у његовом устаљеном тумачењу (Eisen 2006) као квинтесенције светле инспирисане љубави према природи и животу са његовим контрастима, уопштене тражењем лепоте завичаја, препуне радости и добра. Издвојена смисаона октава резонира и у екфрази, где се управо ојачава (осликаним у опису) интензивним, напетим субјективним емотивним одјецима, који су мотивисани музичким материјалом и одговарају његовој фактури те садржајности његове поетике. Поменути музички инструменти, поготово клавир, фагот, виола и виолина, својим (познатим према дефиницији) суштинским особеностима музичких квалитета (*Éntsyklopedycheskyu...* 1985: 273–275) упућују на активност у екфрази семантике сочне, строге и свечане, тужне и напете, а опет светле, меке и нежне интонације у осећањима која одговарају

дубоким и промишљеним рефлексјама о животу. Осим тога, наведена екфраза обилује субјективним емотивним аналозима мелодиозних и тоналних изражајних могућности музике, које су (у својој тежњи према сећањима на отаџбину) семантички сразмерне садржајности динамизма, који је у овом случају напрегнут, узбуђен, али и позитивно конотован. Према томе, у овом фрагменту екфрастичког описа музике наслућује се потенцијал за смисаоно оваплоћење егзистенцијалног покрета јунакиње повезаног са квалитативним нијансама (снажном експресијом, немиром и светлошћу) доживљавања туге и љубави, које се на нивоу целине романа усмеравају према завичају и пуноћи живота.

Дакле, уметнички преседани романа А. Гаталице, М. Павића, Г. Петровића и Г. Ђирјанића испољавају изразито живописно искуство музичке екфразе у српском роману на размеђу векова. Ово искуство издваја се посебном филиграношћу и прецизношћу форме, вишесмерношћу и обухватношћу семантичког потенцијала, који приближавају поетику синкретизма различитих врста уметности организационим компонентама поетолошке грађе у структури дела. Формалне и семантичке доминанте поетике представљених екфраза музичких појава катализују семантизацију усмерену на испољавање дубине људске духовности, на њено оваплоћење кроз племенитост, потрагу за лепим, који, у крајњој линији, настоје да обоје људски свет, да унесу у њега радост и наду. Ове црте обележавају *смисаоне обресе хуманизације* међу одликама ефрастичког садржаја у панорами српске романескне баштине краја XX и почетка XXI века.

Литература

1. Ајдачић, Дејан (2017), „Мадоне италијанске ренесансе у делима Милоша Црњанског и Милете Продановића”, Ајдачић, Дејан. *Србистички мозаик: Књижевност*. Београд: Алма.
2. Бјелановић, Недељка В. (2022), „Двогласје екфразе. Фигура љубави – екфрастични облици у стваралаштву Светислава Мандића”. *Филолог*, 2022, XIII, 25.
3. Бобрик, Роман (2013), „Дејакі спостереження над взаємозв'язками літератури й живопису”. *Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія*, Київ: ВПЦ „Київський університет”.
4. Бовсунівська, Тетяна (2013), „Синкретизм мистецтва і становлення теорії екфразису”. *Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія*, Київ: ВПЦ „Київський університет”.
5. Геймей, Анджей (2017), „Літературна партитура як предмет досліджень інтердисциплінарної компаративістики”, *Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії*, Львів: Априорі.

6. Клочек, Григорій (1986), „*Душа моя сонця настріляла...*“: *Поетика „Сонячних кларнетів“ Павла Тичини*, Київ: Дніпро.
7. Ковалів, Юрій (2007), *Літературознавча енциклопедія*, Т.1, Київ: ВЦ „Академія”.
8. Лотман, Юрій (2000), *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования*, Санкт-Петербург: Искусство-Спб.
9. Маценка, Світлана (2017), *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*, Львів: Априорі.
10. Петровић, Горан (2008), *Атлас описан небом*, Београд: Народна књига – Алфа.
11. Татаренко, Алла (2017), „Будівничі музики і ді-джеї: функція музики у формуванні поетики постмодернізму та постпостмодернізму (на матеріалі сербської літератури)“, *Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії*, Львів: Априорі.
12. Тичина, Павло (2019), *Сонячні кларнети. 1914–1920*. Вінниця : Твори.
13. Шостий Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозиум „Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв”, травень 2013 (2013), Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.
14. *Экфразис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума* (2002), Москва: МИК.
15. *Энциклопедический словарь юного музыканта* (1985), Москва: Педагогика.
16. Bruhn, Siglind (2000), *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. New York: Pendragon press.
17. Ćirjanić, Gordana (2012), *Kuća u Puerti*, Beograd: Evro-Giunti.
18. Eisen, Cliff; Keefe, Simon P. (2006), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
19. Jerkov, Aleksandar (1992), *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks; Beograd: Prosveta.
20. McLuhan, M. (1994), *Understanding Media: The Extensions of Man*. London – New York: MIT Press.
21. Mitchell, William Thomas (1995), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
22. Pavić, Milorad (2006), *Drugo telo*, Beograd: Dereta.
23. Wiley, Roland John (2009), *The Master Musicians: Tchaikovsky*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Natalia Bilyk
Taras Shevchenko National University of Kyiv
Institute of Philology
Department of Slavonic Studies

**MUSICAL EKPHRASIS IN THE SERBIAN NOVEL OF THE
LATE 20TH - EARLY 21ST CENTURY (THE EXPERIENCE OF
A. GATALICA, M. PAVIĆ, G. PETROVIĆ, G. ĆIRJANIĆ)**

Summary

The multifaceted interrelationships of the various media are now considered to be a particular productive area of comparative strategy. The generalised typology among the types of intermedia at the present stage is considered to be the most fruitful and effective, in particular, ekphrasis and intermedia – a particular manifestation of intermedia, the phenomenon of specific expressive mediation of one media in the figurative field of another. Intermediate format, developed by the interaction of different sign systems and the content encoded by them, mainly – literature and other arts with emphasis on the sign and semantic correspondence of comparisons, has significant artistic effectiveness. A way to realise the ekphrasis of the reception as a description of the case is any kind of art in the literary text. At the same time, the preferred determinant of ekphrasis as a description of a work of art in a literary text is suggested to be its relation to a specific work of authorship, although it also assumes the spread of the ekphrasis to similar or non-existent but genre conventional art variants with a pre-eminent inheritance of the corresponding art. In determining the universal common principles of organising such sovereignty of sign systems, positioned in the status of local variants of different discursive practices in the process of their syncretic interaction in the literary dimension, effective for illuminating the raised issue are primarily the tendencies of the extracurricular direction of literary criticism, initiated by Lotman's semiotic concept, initiated by the first concept, the imposition and intersection of semantic spaces capable of generating new meaning. The empirical plan of ekphrasis is vividly and convincingly actualised in the novels of famous Serbian writers A. Gatalica, M. Pavić, G. Petrović, G. Ćirjanić. Innovative creative experience of artists testifies to a special sophistication, content, accuracy of design and diversity and comprehensibility of meaningful potential, which brings the manifestations of the poetics of syncretism of arts to the organisational components of the poetics of novels in general.

► **Key words:** musical ekphrasis, poetics, semantics, A. Gatalica, M. Pavić, G. Petrović, G. Ćirjanić.

References

1. Ajdačić, Dejan (2017), „Madone italijanske renesanse u delima Miloša Crnjanskog i Milete Prodanovića”, Ajdačić, Dejan. *Srbistički mozaik. Književnost*. Beograd: Alma.
2. Bjelanović, Nedeljka V. (2022), „Dvoglasje ekfrazе. Figura ljubavi – ekfrastični oblici u stvaralaštvu Svetislava Mandića”. *Filolog*, 2022, XIII, 25.
3. Bobryk, Roman (2013), „Deyaki sposterezhennya nad vzayemozv"yazkamy literatury y zhyvopysu“. *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva: monohrafiya*, Kyiv: VPTS „Kyiv's'kyu universytet“.
4. Bovsuniv's'ka, Tetyana (2013), „Synkretyzm mystetstv i stanovlennya teorii ekfrazysu“. *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva: monohrafiya*, Kyiv: VPTS „Kyiv's'kyu universytet“.
5. Bruhn, Siglind (2000), *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. New York: Pendragon press.
6. Ćirjanić, Gordana (2012), *Kuća u Puertu*, Beograd: Evro-Giunti.
7. Eisen, Cliff; Keefe, Simon P. (2006), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. *Ėkfrazys v russkoy lyterature. Trudy Lozanskoho sympozyuma* (2002), Moskva: MyK.
9. *Ėntsyklopedycheskyy slovar' yunoho muzykanta* (1985), Moskva: Pedahohyka.
10. Heymey, Andzhey (2017), „Literaturna partytura yak predmet doslidzhen' interdystsyplinaranoi komparatyvistyky“, *Muzychna faktura literaturnoho tekstu: intermedial'ni studiyi*, L'viv: Apriori.
11. Jerkov, Aleksandar (1992), *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks; Beograd: Prosveta.
12. Klochek, Hryhoriy (1986), „Dusha moya sontsya namriyala...“: *Poetyka „Sonyachnykh klarnetiv“ Pavla Tychyny*, Kyiv: Dnipro.
13. Kovaliv, Yuriy (2007), *Literaturoznavcha entsyklopediya*, T.1, Kyiv: VTS „Akademiya“.
14. Lotman, Yuryy (2000), *Semyosfera. Kul'tura y vzryv. Vnutry myslyashchykh myrov. Stat'y. Yssledovanyya*, Sankt-Peterburh: Yskusstvo-Spb.
15. Matsenka, Svitlana (2017), *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorenniya na mezhi literatury y muzyky*, L'viv: Apriori.
16. McLuhan, M. (1994), *Understanding Media: The Extensions of Man*. London – New York: MIT Press.
17. Mitchell, William Thomas (1995), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
18. Pavić, Milorad (2006), *Drugo telo*, Beograd: Dereta.
19. Petrović, Goran (2008), *Atlas opisan nebom*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
20. *Shostyy Mizhnarodnyy mizhdystsyplinarnyy teoretychnyy sympozium „Literatura v koli mediy: intermediyne pole khudozhnikh praktyk, retseptivni stratehiji, sintez mystetstv“; traven' 2013* (2013), Kyiv: Instytut literatury im. T.H. Shevchenka NAN Ukrainy.

*Музичка екфраза у српском роману с краја XX и почетка XXI века
(стваралачко искуство А. Гаталице, М. Павића, Г. Петровића и Г. Ђурђанић)*

21. Tatarenko, Alla (2017), „Budivnychi muzyky i di-dzheyi: funktsiya muzyky u formuvanni poetyky postmodernizmu ta postpostmodernizmu (na materialy serbs'koyi literatury)“. *Muzychna faktura literaturnoho tekstu: intermedial'ni studiyi*, L'viv: Apriori.
22. Tychyna, Pavlo (2019), *Sonyashni klarnety. 1914–1920*. Vinnytsya: Tvory.
23. Wiley, Roland John (2009), *The Master Musicians: Tchaikovsky*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Преузето: 25. 9. 2022.
Корекције: 18. 11. 2022.
Прихваћено: 21. 11. 2022.