

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

CVIJETA PAVLOVIĆ (Odsjek za komparativnu književnost,
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

INTERMEDIJALNOST OD ALEKSANDRA FLAKERA DO VIKTORA ŽMEGAČA

GLAZBALA BEGOVIĆEVE *KNJIGE BOCCADORO*

UDK 821.163.42-1.09Begović, M.

82.0-05Flaker, A.

82.0-05Žmegač, V.

Intermedijalne studije Aleksandra Flakera i Viktora Žmegača susrele su se u više navrata, a posebno plodonosno u istraživanju književnog djela Milana Begovića. Analiza nastoji pokazati da je Milan Begović, uz druge pjesnike svoje generacije od S. Georgea do G. D'Annunzija, bio senzibilan na dimenziju zvukovnosti (izvanjskoga i unutarnjega) svijeta, i posebice za uključivanje niza motiva sastavljenog od glazbala impresionističko-realističke i simboličke funkcije, na način koji je proslavio Paul Verlaine i za koji će se opredijeliti mnogi pjesnici *fin de siècle*. Begovićeve *Knjige Boccadoro* prikuplja impresije verlenovske poezije, izravno ili posredno, putem talijanske i njemačke poezije, orkestrirajući pjesničke misli violinama, frulama, harfama, citrama, lirom, pianinom, ponavljajući dakle verlenovski sastav, ali obogaćujući ga primjericama metalnom mističnom raskoši srebrnih trublja i orguljnih cijevi. Begović je u *Knjizi Boccadoro* želio prikazati antimodernistički svijet odmaka od suvremenog prostora i vremena, najbliži, premda najvjerojatnije posredno (posredstvom D'Annunzijeve lirike), Verlaineovim *Galantnim svetkovinama*. Begović će nakon zbirke *Knjige Boccadoro*, uz impresionističke poticaje verlenovskog tipa preuzete posredovanjem poglavito talijanske i njemačke književnosti, ali i općim poznavanjem francuskih izvora, dograditi poetski izraz novim stilskim mogućnostima modernizma, no nikada neće napustiti sklonost gradbi poetskih slika uz pomoć različitih kvaliteta glazbala. Poredbeno čitanje Begovićeve zbirke prema modelima zagrebačke književnoznanstvene škole pokazuje da se ni Aleksandar Flaker ni Viktor Žmegač ne pomiču naglim zaokretom ili odmakom od ishodišnog imanentizma prema intermedijalnim istraživanjima, nego postupnom dogradnjom, pri čemu immanentan pristup ostaje u velikoj mjeri implicitan (pa mu se Flaker i Žmegač s lakoćom mogu vratiti), a s druge je strane već u najranijim tekstovima obaju autora lako zamjetiti kulturološke sastavnice bez kojih bi proučavani književni tekstovi ostali bez opisa osnovnih odrednica gradbe, tj. bez opisa fikcionalnog svijeta, svijeta koji po mjeri čovjeka nužno čine parametri prostora i vremena, unutarnjega i vanjskoga.

Za poredbenoga povjesnika književnosti intermedijalnost kao »potraga i pronalaženje izražajnih oblika koji se realiziraju u kombinaciji dvaju ili više medija«¹ poticajna je metoda koja ima jedan od najširih dosega suvremenog pojma opće izobrazbe te kojom se na svojevrsan način revitalizira tisućljetna tradicija povezivanja osnovnih umijeća i umjetnosti, kakvo je primjerice približavanje gramatike, retorike i glazbe. Vladanje i upućivanje na spregu koja postoji u pojmovima kao što su *artes liberales*, *trivijum* i *kvadrivijum* itd., u eri u kojoj je naglašena težnja k specijalizaciji, nužnoj, ali ne i isključivoj, donijeli su onima koji njima vladaju (barem u manjem segmentu) svojevrsnu »auru« uzora. Ta intelektualna elita koja ne nastupa elitistički, nego, naprotiv, lakoćom povezivanja i pronalaženja sličnosti u širem polju Umjetnosti čini razumijevanje pojedinačnog primjera, pojedinačne umjetničke grane, još zanimljivijim i slojevitijim. Iz pozicije studenta komparativne književnosti, a potom i nastavnika predavača na Odsjeku za komparativnu književnost, osobito su me privlačile studije posvećene odnosima i položaju koji književnost zauzima prema drugim umjetnostima, tj. intermedijalna istraživanja kakva su naglašivali radovi Aleksandra Flakera, Viktora Žmegača i dr. Višekratno sam se osvjedočila ovacijama studenata na promocijama, znanstvenim skupovima i predavanjima koje naši dragi profesori doživljuju i danas – u potpuno drukčijim uvjetima, uvjetima mladog auditorija nova senzibiliteta – te bih ovu prigodu željela iskoristiti da ostane zabilježen i taj »receptijski« moment u proučavanju djelovanja Zagrebačke književnoznanstvene škole. Metodologiju interdisciplinarnosti i intermedijalnosti imala sam čast osobno učiti od niza profesora, od kojih na Odsjeku za komparativnu književnost izdvajam Milivoja Solara, u čijim radovima i predavanjima često pronalazimo uputnice na područja fizike, matematike, religije i dr., a na Odsjeku za romanistiku profesore kakvi su bili Jere Tarle, Gabrijela Vidan i Ingrid Šafranek, koji su slijedili putokaz Zagrebačke književnoznanstvene škole, te svaki u svojem području usmjerili istraživanja s književnoga polazišta prema kulturologiji, od filozofsko-književnih zapisa (od Blaisea Pascala do Madame de Staël i njihovih ideja o opisu europske kulture – Tarle i Vidan), do pripovjedne vizualnosti Marguerite Duras asocijativno usporedive primjerice s erotiziranim »spotovima« pop-ikone Madonne (Šafranek).

Intermedijalna metodologija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu nameće se izrazitije u posljednjoj trećini XX. stoljeća, a ovaj je prilog koliko analiza toliko i zahvala profesorima koji su svojom humanističkom širinom

¹ *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi Liber, Zagreb 2002.

proučavanja književnosti ponudili bogatu građu i onim studijima za koje nisu bili izravno vezani, i ujedno, baveći se svojim »germanističkim« ili »slavističkim« poljem znanosti, ponudili filozofičke modele analize opće povijesti književnosti ili povijesti svjetske književnosti. Poredbene metode Aleksandra Flakera i Viktora Žmegača samo se na prvi pogled čine primijenjene na različite segmente povijesti književnosti; uopćeno bi se moglo reći da je Flaker vrlo rano, već šezdesetih godina, u hrvatskoj znanosti o književnosti ukazao na potrebu intermedijalnih istraživanja, a Žmegač pak, kao štovatelj Theodora Wiesgrunda Adorna, rano njegovao sociologiju književnosti te ju kasnije usmjerio ka kulturologiji i, također u »adornovskom« duhu, naglašenijoj sklonosti intermedijalnim slojevima. Flakerov ishodišni imanentizam kojim opisuje obilježja književnoga djela (u rasponu od metode ruske formalne škole do poetike strukturalizma te metoda poredbenog proučavanja književnih pojava) nije se odricao društvenoga i povijesnoga konteksta (*Stilovi i razdoblja*, sa Z. Škrebom; *Književne poredbe*, 1968; *Stilske formacije*, 1976; *Proza u trapericama*, 1976, *Nomadi ljepote*, 1988; *Riječ, slika, grad*, 1995. i *Književne vedute*, 1999). Žmegač je pak uporište pronašao u estetici recepcije i strukturalizmu, da bi nakon doprinosa problematici sociologije književnosti (*Kunst und Wirklichkeit*, 1969; *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, 1976; *Istina fikcije*, 1982) napisao imanentnu povijest romana i ponudio nova tumačenja novele (*Povijesna poetika romana*, 1987, 1991, 2004; *Hrvatska novela*, 1998. s I. Frangešom), pozivajući se često na smjernice kritičke teorije društva kakvu je zagovarao Adorno, primjerice u *Dijalektici prosvjetiteljstva* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) ili u *Estetičkoj teoriji* (*Ästhetische Theorie*, 1970). Taj njemački filozof, sociolog, muzikolog i skladatelj putem *negativne dijalektike* dodirivao je područja koja su Žmegača privlačila po osobnom senzibilitetu, pa mu se Žmegač u velikoj mjeri posvetio i nedavno, u svojim intermedijalnim studijama *Književnost i glazba* (2003): učestalim referencijama, Adorno, uz tek pokojeg češće spomenutoga filozofa (G. W. F. Hegel, F. Nietzsche, braća Schlegel, A. Schopenhauer) kao i tek pokojeg književnika (G. G. Byron, M. de Cervantes Saavedra, J. W. Goethe, E. T. A. Hoffmann, M. Krleža, Th. Mann, W. Shakespeare, L. Tieck), po zastupljenosti u navedenoj knjizi zauzima najistaknutije mjesto, ravnopravan poglavito skladateljima (Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Pjotr Iljič Čajkovski, Claude Debussy, Antonín Dvořák, Franz Liszt, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn Bartholdy, Wolfgang Amadeus Mozart, Arnold Schönberg, Richard Strauss, Igor Fjodorovič Stravinski i Richard Wagner). Ni Aleksandar Flaker ni Viktor Žmegač ne pomiču se od ishodišnog imanentizma

prema intermedijalnim istraživanjima naglim zaokretom ili odmakom, nego postupnom dogradnjom, pri čemu imanentan pristup ostaje u velikoj mjeri implicitan (pa mu se Flaker i Žmegač s lakoćom mogu vratiti), a s druge je strane već u najranijim tekstovima obaju autora lako zamijetiti kulturološke sastavnice, bez kojih bi proučavani književni tekstovi ostali bez opisa osnovnih odrednica gradbe, tj. bez opisa fikcionalnog svijeta, svijeta koji po mjeri čovjeka nužno čine parametri prostora i vremena. Upravo navedene kategorije pomažu u razumijevanju polazišnih afiniteta Flakerova i Žmegačeva književnoznanstvenog diskursa. Čini se da je Flakerovo zanimanje za svijet izrazitije usmjereno prostoru, a Žmegačevo vremenu, iz čega proizlazi Flakerova izrazitija sklonost vizualnosti i likovnosti, a Žmegačeva auditivnosti i glazbi (kao najapstraktnijoj umjetnosti), no to ne isključuje mogućnost da Flaker u svoje oglede i rasprave uključi primjedbe o glazbi, kao što to Žmegač čini s likovnim umjetnostima.

Intermedijalne studije Aleksandra Flakera i Viktora Žmegača susrele su se stoga u više navrata, a posebno plodonosno u istraživanju književnog djela Milana Begovića, čija je novela *Kvartet* obojici bila poticajan motiv ili pak okosnica. U *Stilskim formacijama* Flaker navodi odlomak Begovićeve novele da bi ilustrirao njezinu naglašenu estetičku vrijednost i objasnio jedan od modernističkih aksioma, po kojemu je najviša vrijednost umjetnost. Premda je naslov novele *Kvartet* usmjeren glazbenosti, a izdvojen ulomak posvećen glazbi, tj. književnom opisu glazbe Igora Stravinskog, Flaker uočava da

niz pojmova koji stvara dojam o glazbi pripada likovnom doživljaju: zlatna kiša, mladost pod suncem, sedefno-šareni kolobari. Jedan semantički niz tumači drugi. Ali ovaj impresivni iskaz uvodi još jedan bitan semantički niz koji možemo vezati za erotski doživljaj: mladost je gonjena, uhvaćena, objumljena, ugrizena ..., a napose se veza glazbe s erotskim doživljajem uspostavlja u nizu: smijeh od veselja, smijeh od poruge, smijeh od škakljanja – riječi: tople i izazivne – kretnje: reptilne i bestidne. Impresivna funkcija iskaza ovdje je očita, a razaznajemo da je ona izgrađena na tezi kako je glazba vezana za seksualni doživljaj, pa tek tako nosi ovaj tekst i gnoseološku funkciju. Razumije se, Begovićev *Kvartet*, pa i ovaj mali ali karakteristični fragment (PSHK, 76, str. 154–155), genetski je vezan za književnost razdoblja moderne, prvenstveno za impersionizam s naglašenom i dominantnom estetskom funkcijom književnog djela, ali već pripada vremenu ne samo Przybyszewskog s njegovim panseksualizmom nego i Freuda s libidonožnom podsviješću.²

² Aleksandar Flaker: *Stilske formacije*, Liber, Zagreb 1976, str. 53.

U izdvojenom fragmentu *Kvarteta*³ protumačena je struktura impresionizma, u koju se – kad se proučavanje proširi na Begovićev opus – uklapaju odlike stila secesije,⁴ neorokoko⁵ i neoklasicizma.⁶ I nekoliko desetljeća nakon Flakerove analize, *Kvartet* zauzima istu poziciju u proučavanju hrvatskoga modernizma, te mu Žmegač komparativnim ogledom opisuje europski kontekst, upoređujući ga s njemu suvremenim pripovjednim tekstovima, primjerice s pojedinim djelima Th. Manna i A. Huxleya:

Prvi je korak tumačenja Begovićeve novele usmjeren prema širokom kontekstualnom pitanju uzajamnog odnosa pojedinih grana umjetnosti, ovdje književnosti i glazbe. [...] Osobito je dojmjljiva okolnost da se pripovjedni diskurs stalno kreće na nekoliko tijesno povezanih područja. [...] Glazbeni prohod kroz labirinte erotike, psihoanalitički inspiriran, nigdje nije tako dosljedno prikazan kao upravo u toj noveli.⁷

Tu se Begovićev odnos prema književnoj i umjetničkoj suvremenosti i tradiciji proširuje i na pojam naturalizma i njegove zahtjeve za mimetičnošću:

Odnos prema tekstu s područja druge umjetnosti, u ovom slučaju: prema glazbenoj partituri, bit će mimetičan. [...] individualna će sprema čitatelja, kad god je posrijedi tekst s intermedijalnim sastavnicama, biti osobito važan čimbenik – pogotovu u književnim djelima nastalima poslije naturalizma, pokreta koji je u pripovjedna djela, između ostaloga, unio načelo koje bi se moglo nazvati načelom mimetičke odgovornosti prema prikazanim predmetima ili pojavama.⁸

³ »Obzor«, 1926; »Književnik«, druga, definitivna verzija, 1928.

⁴ Flaker, *Stilske formacije*, str. 90, 265.

⁵ Flaker, *Stilske formacije*, str. 332.

⁶ Flaker, *Stilske formacije*, str. 90; M. Bobrownicka: *Nurt klasycystyczny w literaturach zachodnio – i południowosłowiańskich*. U: *Z polskich studiów slawistycznych* 4, Warszawa 1972, str. 110–117.

⁷ Viktor Žmegač: *Čovjek kao zvukovno tijelo. 'Kvartet' Milana Begovića*. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Općina Vrlika, Ogranak Matice hrvatske u Sinju, Vrlika – Sinj 1997, str. 139–157; vidi i: Ivo Frangeš i Viktor Žmegač: *Hrvatska novela. Interpretacije*, Zagreb 1998; Viktor Žmegač: *Književnost i glazba*, Matica hrvatska, Zagreb 2003, str. 192–203.

⁸ Viktor Žmegač: *Čovjek kao zvukovno tijelo. 'Kvartet' Milana Begovića*. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Općina Vrlika, Ogranak Matice hrvatske u Sinju, Vrlika – Sinj 1997, str. 139–157, ovdje str. 140.

kao i zahtjeve za determinacijom⁹ i estetizacijom seksualnosti,¹⁰ a moguće ga je proširiti na asocijacije koje vode u značenjsko polje vitalizma.¹¹

Intermedijalna istraživanja procijenila su također zanimljivim Begovićeve roman *Giga Barićeva* (1930–1931), na koji Žmegač upućuje,¹² a Pavličić mu se posvećuje,¹³ potom *Sonete godišnjih doba* (1899)¹⁴ te jednočinke *Venus victrix*¹⁵ (1906) i *Meniet*¹⁶ (1906), a svima je zajedničko izdvajanje Begovićeve likovnosti i vizualnosti, bez obzira na vrste umjetnosti koje je Begović želio književno opisati, kao i bez obzira na književnu vrstu u kojoj je izrazio željenu ideju. Begovića fascinira ponajprije talijanska glazba i slikarstvo,¹⁷ koja je izvorište dijaloga s tradicijom, poglavito predodžbe umjetnosti renesanse i rokokoja, iz koje su u hrvatskom književnoznanstvenom nazivlju nastali pojam (Begovićeve) renesansizma¹⁸ i definicija esteticističkog neorokokoja. Kad govore o Begovićevev osvrtima na književnu prošlost, povjesnici se slažu da se esteticističko prisjećanje na fenomenologiju povijesti europske literature zasniva na poetikama formacija impresionizma i secesije, koje, usprkos lako uspostavljivim razlikovnim segmentima, u velikoj mjeri grade sličan odnos prema stvarnosti vanjskoga svijeta, bez obzira na to kako ga različito opisivale. Kriteriji selektivnog pamćenja i »muzealne ilustracije«¹⁹ vođeni su u toj epohi težnjom »za vizualizacijom svijeta obilježenoga šarolikošću i stilski sugestivnim oblicima«,²⁰ »svjesnim anakronizmom« u tom smislu što doba prošlosti predočuju shvaćanjima koji za tu epohu jedva da su znakoviti;

226

⁹ Ibid., str. 150.

¹⁰ Ibid., str. 154.

¹¹ Viktor Žmegač: *Književnost i glazba*, Matica hrvatska, Zagreb, 2003, str. 196.

¹² Ibid., str. 192.

¹³ Pavao Pavličić: *Glazba, slikarstvo i književnost u romanu 'Giga Barićeva'*. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *op. cit.*, bilješka 8, str. 159–178.

¹⁴ Aleksandar Flaker: *Na marginama Begovićevev 'Soneta godišnjih doba'*. U: Bratislav Lučin i Mirko Tomasović (ur.): *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti. Zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, Književni krug, Split 2006, str. 447–451.

¹⁵ Viktor Žmegač: *Dub impresionizma i secesije. Hrvatska moderna*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1997.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Aleksandar Flaker: *Književne vedute*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, str. 189.

¹⁸ Žmegač, *Dub impresionizma i secesije*, str. 156.

¹⁹ Ibid., str. 161.

²⁰ Ibid., str. 156.

prije bi se moglo reći da je to *fin de siècle* u odorama prošlosti. Renesansizmu Begovićeve jednočinke *Venus victrix* Žmegač priznaje: »No zadovoljene su obje potrebe: zanimanje nekih gledatelja za vizualnu raskoš, a istodobno i očekivanja onoga dijela publike kojemu je stalo do psihološke razrade ljudskih odlika i činova«,²¹ dok u jednočinki *Meniet* naglašuje »razmatranje o srodnosti prikazanoga zbivanja s kulturom rokokoa«. ²²

Bez obzira na to što, kad se odlučuju na citiranje najznakovitijih dijelova iz Begovićeve opusa, oba povjesnika to čine uglavnom na primjeru *Kvarteta* s prikazom izvedbe skladbe Igora Stravinskog, za razmišljanje o stilsko-formativnim mijenama povijesti hrvatske i europske književnosti vrijedno je odabrati zbirku Begovićeve lirike *Knjiga Boccadoro* (1900), koju su u polemikama što su se u to doba vodile između »mladih« i »starih«, ovi potonji odbacili kao »bolesnu liriku«, a oni prvi je istaknuli kao reprezentativno djelo hrvatske moderne.²³ Ona doista nosi kronološki vrijedan inovativan zamah prema ključnim pojmovima kojima Flaker i Žmegač tumače književnost hrvatske moderne, tj. hrvatskoga esteticizma: ona će poslužiti za ilustraciju početaka hrvatskog impresionizma, artizma,²⁴ dijaloga s prošlošću, naglašene intermedijalnosti itd. Razmišljajući o mogućnostima povijesti književnosti, nakon »periode dezintegracije realizma«, Flaker uočava da

slijedeću periodu obilježava već intenzivno kretanje u poeziji koja postaje odlučnom za strukturu razdoblja. Dok se potpunije ne istraže i ne definiraju osnovni pjesnički stilovi ove periode, uvjetno bismo je mogli nazvati secesionističko – impresionističkom periodom, s time da bismo morali i u nas već često upotrebljavani termin *secesija* preciznije odrediti. Termin *secesija* nalazimo često, ne bez razloga, u Krleže, on djelomično odgovara onome što se u njemačkoj književnosti nekada naziva *Jugendstil*, a u engleskoj *modern style*, pa poljski teoretičar Markiewicz ističe potrebu da ga se upotrebljava za karakteristične stilove koji se ne mogu svrstati niti u impresionizam niti u ekspresionizam, a u kojima 'zbilja predočena u djelima ima statički, dekorativni i harmonizirani u pogledu estetskih kvaliteta karak-

²¹ Ibid., str. 161.

²² Ibid., str. 197.

²³ Boris Senker: *Predgovor*. U: M. Begović: *Pjesme, proza*, Zagreb 1996; Boris Senker: *Milan Begović*. U: *Leksikon hrvatskih pisaca*, ur. Dunja Fališevac, Krešimir Nemeć i Darko Novaković, Školska knjiga, Zagreb 2000, str. 57.

²⁴ Viktor Žmegač: *Elevacija i ekstaza u Krležinim ranim djelima*. U: Živa Benčić i Dunja Fališevac (ur.): *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Disput, Zagreb 2006, str. 279–289, ovdje str. 284; Viktor Žmegač, *op. cit.*, bilješka 15; Aleksandar Flaker: *Književne poredbe*, Naprijed, Zagreb 1968, str. 40.

ter' (Usp. knjigu H. Markiewicza, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa, 1967, str. 18, 237–238.). Godinom početka ove druge periode moderne hrvatske književnosti mogli bismo smatrati bilo 1898. kao godinu pojave *Hrvatskoga salona*, a u njemu Domjanića, Nazora, Vidrića, Nikolića i Nehajeva, pa tako obilježiti secesionistički karakter periode, bilo 1900. kao godinu u kojoj je objavljena Begovićeva *Knjiga Boccadoro*, u kojoj su izišle Nazorove *Slavenske legende*, koja je u prozi dala Matoševo *Novo iverje*, a u drami Vojnovićev *Suton*, godinu dakle programatskog gotovo artizma (Begović), novog, ne deklarativnog već mitotvoračkog odnosa prema poeziji u službi nacije (Nazor), simboličke skraćenice radi li se o uočavanju društvene problematike (Vojnović).²⁵

Desetak godina poslije još se jednom poziva na navedenu Begovićevu zbirku i pronalazi stilske sličnosti s opusom Dragutina Domjanića: »sve je to stilizacija imaginarnoga sjevernohrvatskog, pa prema tome kajkavskog rokokoja, koja korespondira s Begovićevim stilizacijama što ih poznamo iz *Menueta Boccherini*«. ²⁶

Begovićeva stilizacija (imaginarnog) rokokoja,²⁷ manirizma, renesanse i visokog srednjovjekovlja obraća pažnju na glazbene motive (od »opisa« glazbe ili njezina zvukovnog oponašanja do denotacije izvora glazbe), u skladu s duhom vremena koje je u velikoj mjeri odredio Paul Marie Verlaine (1844–1896), s čijim stihom »De la musique avant toute chose« (*Art poétique*, zbirka *Jadis et naguère*, 1884 – *Pjesničko umijeće*, zbirka *Nekad i nedavno*) nov naraštaj europskih pjesnika simbolista formulira jednu od svojih poetičkih krilatica, odabirući tog velikog impresionista za generacijski uzor. Begovićeve umjetnost ne slijedi verlenovsku zvukovnost književnoga izraza, i podudara se u većoj mjeri s umjetnošću Mauricea Mæterlincka, Gerharta Hauptmanna, Franka Wedekinda, Arthura Schnitzlera, Augusta Strindberga, Henrika Ibsena, Georgea Bernarda Shawa, Gabrielea D'Annunzija²⁸ i drugih, no uočena veza između književnosti i glazbe u Begovićevu djelu nameće potrebu da se provjeri narav intermedijalnosti u Begovićevim prvim radovima, među kojima je najznačajnija pjesnička zbirka *Knjiga Boccadoro*, u odnosu prema sprezi književnosti i glazbe kakvu je zagovarao Verlaine.

Jedan od čimbenika odredbe 1900. godine kao međašne u periodizaciji hrvatske moderne i književnosti esteticizma, a ujedno i zbirka kojom au-

²⁵ Aleksandar Flaker: *Književne poredbe*, Naprijed, Zagreb 1968, str. 39–40.

²⁶ Flaker, *Stilske formacije*, str. 332.

²⁷ Flaker, *ibid.*, str. 332; Žmegač, *op. cit.*, bilješka 15, str. 197.

²⁸ Viktor Žmegač: *Dub impresionizma i secesije*, str. 156, 161.

tor uvodi većinu sastavnica svojih kasnijih remek-djela, *Knjiga Boccadoro* je impresionistička zbirka pjesama, koja, uz novelu *Kvartet*, predstavlja jedan od najljepših primjera slojevitog odnosa književnosti i glazbe u opusu Milana Begovića.

Ponašanje likova Begovićeve *Knjige Boccadoro* podsjeća, kao i u mnogih njegovih suvremenika, »na simboliku u Verlaineovoj *Jesenjoj pjesmi* (*Chanson d'automne*), gdje su ljudi, stvari, životne pojave, poput lišća što ga nosi jesenski vjetar, ovamo, onamo ...«.²⁹ U istom se krugu najčešće spominje poezija Antuna Gustava Matoša,³⁰ izdvaja se »regionalni«, mediteranski kvartet (Begović, Tresić Pavičić, Nikolić, Nazor),³¹ dok bi u »programu« kostimiranja vrijedilo spomenuti Vladimira Vidrića.³²

Oblikom svojevrzne maskerate *Knjiga Boccadoro* uvelike podsjeća na romanske ljubavne kanconijere u rasponu od kasnoga srednjeg vijeka do rokokoja i dočarava ambijent koji asocira najviše na kulturu ranonovovjekovne Italije. Historicizam zbirke dolazi do izražaja u fizionomiji pojedinačnih pjesama te u kompoziciji, kojom oponaša stupnjevitost ranonovovjekovnih kanconijera i prati odnos dvoje ljubavnika od udvaranja, preko sve prisnijih tjelesnih dodira, do sklapanja »mističnoga« braka; komunikacija među ljubavnicima stilizirana je prema nagađanjima o predmodernoj aristokratskoj društvenosti, uz vjerojatan oslon na sentimentalnu i erotsku književnost XVIII. stoljeća. Istodobno, Begovićev kanconijer stoji u polemičkom odnosu prema građanskoj civilizaciji, kojoj prešutno prigovara gubitak vrijednosti za kojima traga u prošlosti.³³ Zbirka je zanimljiv intertekstualni i metajezični eksperiment,³⁴ koji ima čvrsto mjesto u esteticističkoj kulturi smjene stoljeća, čije tendencije ostvaruje dosljedno, premda posredno, rekonstrukcijom

²⁹ Viktor Žmegač: *Bečka moderna. Portret jedne kulture*, Matica hrvatska, Zagreb 1998, str. 154.

³⁰ Aleksandar Flaker: *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988, str. 51.

³¹ Mirko Tomasović: *Domorodstvo i europsko. Rasprave i refleksije o hrvatskoj književnosti XIX. i XX. stoljeća*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2002.

³² Zoran Kravar: '*Knjiga Boccadoro*' i modernistički kostimirani kanconijer. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *op. cit.*, bilješka 8, str. 27–39, ovdje str. 34.

³³ Zoran Kravar: *Knjiga Boccadoro*. U: Dunja Detoni-Dujmić et al. (ur.): *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, Školska knjiga, Zagreb 2008, str. 334; Mirko Tomasović: *Djela zlatoustog pjesnika*, »Vijenac«, 4 (1996), 67–68; Zoran Kravar: '*Knjiga Boccadoro*' i modernistički kostimirani kanconijer. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *op. cit.*, bilješka 8, str. 27–39.

³⁴ Značajni esteticistički stilizirani kanconijeri Begovićeva doba su *Isottoe. La Chimera* (1886–1890) i *Isaotta Guttadauro* (1886) Gabrielea D'Annunzija i svakako predstavljaju

potonula povijesnog svijeta kao zamišljena poprišta estetiziranih životnih stilova i erotskog libertinizma.

Budući da povijest svjetske književnosti prepoznaje kao jednu od karakteristika umjetnosti esteticističkog usmjerenja da, u oživljavanju minulih vremena, njihove kulture i društvenost, ona poseže za mrežom motiva glazbene i likovne umjetnosti, ne čudi što intermedijalna istraživanja najranijeg datuma hrvatske književnoznanstvene radoznalosti često odabiru za potkrepu svoje metode upravo njezine književne manifestacije.³⁵ Uistinu, slikarstvo i glazba trajna su podloga Begovićeve lirike, pa se Flakerovi zaključci o Begovićevoj poglavitoj likovnosti i vizualnosti u noveli *Kvartet* posvećenoj glazbi pokazuju primjenjivima i na njegovu mladenačku fazu; kanconijer *Knjiga Boccadoro* odlikuje se svim intermedijalnim svojstvima koje će Begović u kasnijem *Kvartetu* razviti u samostalnije oblike i njima privući pažnju književnoznanstvenih istraživanja. Pojmovi koji stvaraju dojam o glazbi pripadaju likovnom doživljaju (a i za Begovićev cjelovit opus moglo bi se reći da je izrazitije obilježen vizualnošću), dok su auditivni elementi uposljeni u službi dekora. Ipak, auditivna dimenzija Begovićeva poetskog svijeta nazočna je u nizu označitelja, od leksika iz područja zvukova i glasanja do glazbene terminologije, od prirode kao nositelja zvukovnosti, preko čovjeka koji ju stvara na različite načine do glazbenih instrumenata koji prerastaju u subjekte. Odmak od suvremene civilizacije i novih tehničkih dostignuća Begović pronalazi upravo u vizualno-auditivnim asocijacijama na davna vremena.

230

Privlačnost prošlosti pojačavaju zvukovi »starih« glazbala i ritmova, pa poput Vidrićeva trubadura s mandolinom, Begović pjesnički uprizoruje pjevače i plesače, markizice i markize rokoko-maskenbala ili renesansnih banketa, usporedivih po poetskom senzibilitetu s pjesničkom maskeratim Paula Verlainea, u Verlaineovim otmjenim svečanostima (galantnim svetkovinama) u kojima oživljuje svijet talijanskih pastirskih igara i starih komedija (*Fêtes galantes*, 1869).

U zanosu sve to plovi
s rujnom lunom iz visina,

književni kontekst Begovićeve zbirke. Vidi i: Fedora Ferluga-Petronio: *Talijanski motivi u Begovićevoj lirici*. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *op. cit.*, bilješka 8, str. 39–49.

³⁵ Matko Peić: *Vidrić i slikarstvo*, »Književnik«, 5, Zagreb 1957; Pavao Pavličić: *Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled*. U: Maković, Zvonko i dr. (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb 1988, str. 157–196.

dok s drhtajem lahorovim
tiho jeca mandolina³⁶

Već u prvim zbirkama Verlaine koristi motive glazbala kao repetitivne komponente u deskriptivnom ili narativnom lirskom iskazu, glazbala koja proizvode raznolike zvukove i tonove i tvore promišljen ugođaj, glazbala uz pomoć kojih pjesnik bježi ili se suočava sa stvarnošću, sa svojom sadašnjošću ili prošlošću, s prostorom grada ili Arkadije. Popis glazbala *Saturnijskih pjesama* (1866) uspostavlja okvire koje će poslije postupno varirati: olifant,³⁷ gitare, violine, klavir, orgulje, mandolina, cimbala, harmonike i verglec izvor su zvukova ljudske civilizacije u različitim odorama. Varijacije glazbenih instrumenata iz zbirke u zbirku postaju sve rjeđe, ustupajući mjesto drugim izvorima zvukova i drukčijoj naravi zvukovnosti. Žice gitare i mandoline nakon *Saturnijskih pjesama* još uvijek vibriraju u *Otmjenim svečanostima* (*Fêtes galantes*), ali je ta rokoko-maskerata dodatno obogaćena zvucima lutnje i plesnim ritmovima tamburina, kao zvučnom podlogom odraza starog fauna ili masaka pod mjesečinom. U *Romancama bez riječi* (*Romances sans paroles*, 1874) ugođaj podupire nježna glazba lire, pianina, klavičembala i drevnog (idiofonskog) sistruma, da bi u zbirci *Mudrost* (*Sagesse*, 1880) zagudila tek svadbeni violina. U tom kontekstu zbirka *Nekad i nedavno* (*Jadis et naguère*, 1884), u kojoj je Verlaine iznio *Pjesničko umijeće* (*Art poétique*), osobito je znakovita: u zbirci u kojoj lirski subjekt zahtijeva »glazbe nad svim i prije svega«,³⁸ glazbu zamjetno rjeđe proizvode glazbala; češće je njezin izvor apstraktan i kolektivni orkestar, ili, još zastupljeniji, priroda i »čovjek kao zvukovno tijelo«. ³⁹ U cijeloj zbirci pjesnik se samo jedanput zaustavlja na

231

³⁶ Paul Verlaine: *Pjesme*, August Cesarec, Zagreb 1988. – *Mandolina*, prev. Nikola Milićević (*Fêtes galantes – Mandoline*):

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

³⁷ Rog od bjelokosti; legendarni Rolandov rog. Ipak, u pjesmi *Lassitude* Verlaine ga ne upotrebljuje u simboličkoj vezi sa srednjovjekovnom legendom, nego u sprezi s idejom raskoši zvuka i materijala: »divlje žudnje kroz rog bjelokosni zveče!« – »La fauve passion va sonnait l'olifant!« (*Zasićenost – Lassitude*, prev. M. Tomasović).

³⁸ »De la musique avant toute chose«; naveden je prijevod Željke Čorak (*Pjesničko umijeće*), uz koji postoji i prijevod Nikole Milićevića »Muzika nek te prva brine« (*Pjesnička umjetnost*), oba objavljena u: Paul Verlaine: *Pjesme*, August Cesarec, Zagreb 1988.

³⁹ Viktor Žmegač: *Čovjek kao zvukovno tijelo*, op. cit., bilješka 8.

pojedinačnim glazbalima, i to upravo u *Pjesničkom umijeću*, dovodeći u vezu dva (po Verlaineu oprečna) puhača glazbala: »Samo preljevi lako spoje / flautu s rogom, san uz san.« (stih 15–16)⁴⁰ Verlaineov sustav upletanja glazbe u pjesničke prizore kronološki ocrta opadajući lûk, niz koji pjesnik prepušta kreiranje zvukovnosti drukčijim izvorima.

Begovićeva *Knjiga Boccadoro* prikuplja impresije verlenovske poezije, izravno ili posredno, putem talijanske i njemačke poezije, orkestrirajući pjesničke misli violinama, frulama, harfama, citrama, lirom, pianinom, ponavljajući dakle verlaineovski sastav, ali obogaćujući ga primjerice metalnom mističnom raskoši srebrnih trublja i orguljnih cijevi. Pa dok se Verlaine divi Richardu Wagneru (*Nuit du Walpurgis classique*) ili priziva umijeće Gioacchina Rossinija (*Nocturne parisien*), Begović riječima dočarava starinu i veličanstvenost Palestrine (*Mistički soneti*). Temelj esteticističkih poetskih poticaja, bez obzira na to govorimo li o D'Annunziju, Begoviću ili nekom trećem, ne predstavlja cjelina Verlaineovih poetskih ideja, nego poglavito jedna pjesnikova faza ili čak samo pojedina zbirka. Begović je u *Knjizi Boccadoro* želio prikazati antimodernistički svijet odmaka od suvremenog prostora i vremena, najbliži, premda najvjerojatnije posredstvom D'Annunziove lirike, Verlaineovim *Otmjenim svečanostima*. Verlaineov pjesnički svijet širokoga obzora obuhvaća tekovine industrijske civilizacije i realističke motive impresionističke obrade, pa će Begović radije napraviti odklon prema samo jednom segmentu te za svoj umjetnički cilj podlogu pronaći u Verlaineovim trenucima »izolacije«, ne nasljeđujući ga u cijelosti i ne ističući ga nad drugim mogućim uzorima. Ipak, u *Knjizi Boccadoro* pjesnici i glazbenici u istoj su službi veličanja ljepote objekta ljubavi (*Soneti milinja* 5), pa ako su pjesnici izjednačeni s glazbenicima, jer

Pjesnici, Zoe, tvoje usne slave,
za njima ginu pojuć pjesme nujne,
A glazbenici u zanosu prave
u slavu njima skladbe miločujne;

glazbenici i njihova glazbala u funkciji su »pomoćnika«, a ponekad i dvojnika Begovićeve lirskog subjekta.

⁴⁰ Prev. Nikola Miličević: *Pjesnička umjetnost, Pjesme, op. cit.*, bilješka 36. Ovaj je put Miličevićev prijevod bliži Verlaineu: *Oh! La nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor!*; uz njega postoji još i: »Oh! Prijelaz sve je obećanje, / Sanja sanje svirala roga!« (stih 15–16), prev. Zeljka Čorak, *Pjesme, op. cit.*, bilješka 36.

U Begovićevoj »registraciji« Zoine ljepote učestalo se pojavljuje i javlja frula, okružena specifičnim uvjetima, proizvedeći specifičan ugođaj: u skladu s violinama, odzvanjajući »dvoranama sjajnim Boccadoro kuće u mekom skladu, strastveno i vruće«, ali dopirući »ozdol« i »nujno« (*Soneti milinja*, 9), njezin tanani zvuk (i izgled) zauzima važno mjesto u mističnoj atmosferi »u oblacima tamjana«, preplećući se u žubor s čarobnim harfama i uzdasima ljubavnika (*Mistički soneti*, 5).

Uz melankoličnu motivaciju, frula je istodobno i očekivan rekvizit pastoralnog ugođaja otvorenih prostora i kronotopa faunove slobode. Cjelina *Idilički intermezzo* izrazitije približuje motiv frule erotskom/erotiziranom svijetu *Knjige Boccadoro*, u kojemu frula, kad se javlja samostalno (a takvo je pojavljivanje izrazito motivirano rekonstrukcijom umjetnog svijeta pastore), više nije sastavnica orkestralne glazbe koja sudjeluje u kreiranju atmosfere, nego je glazbalo pastira-lirskog subjekta koji na livadi čuva stado, nedvojbeno stihovima izjednačen s pjesnikom – implicitnim autorom:

Moje frule glas romoni
i prati ih našem selu,
gdjeno vide crkvu bijelu
s koje zvon u sumrak zvoni ...
(*Pastourelle*)

233

Identifikacija se potom usložnjuje uvođenjem fauna, kojemu je frula očekivan rekvizit i kojega lirski subjekt nagovara: »Faune, daj, odloži frulu tanku / i dođi za mnom« u lov na Zoe, tiho, kradomice i tajno; »frula tanka« potrebna je u pjesničkoj slici najprije da bi dočarala početno idiličko stanje, a upletena je u pretpostavljen čin hvatanja i obljube plahe »nimfe«, jer će faun frulom nadjačati ženski krik »da ne sjetete se njene drugarice« (*Ballata*). Glazbalo je pomoćnik u »lovu«, tj. u izvršavanju volje lirskog subjekta (ili, u drukčijem čitanju, volje muške sile). Faun i pastir-lirski subjekt jedini su pojedinci u posjedu tog glazbala erotskih konotacija, stoga s njime uspoređeni te konačno izjednačeni.

Verlaineove gitare »krešte« poruke slobode, nostalgije i pobune (*Saturnijske svečanosti: Eaux-Fortes, II: Grotesques*), njihov je zvuk poput grebanja, popraćen sramotnim mislima i pogledima (*Otmjene svečanosti: U barci – En bateau*); mandolina prenosi oporu, okrutnu, lažnu, ali maznu poruku u vrtlogu ekstaze uz drhtaje večernjih lahora serenada (*Saturnijske svečanosti: Serenada; Mandolina; Jedni i drugi – Les uns et les autres*); lutnja je glazbena pratnja života pod krinkama (*Otmjene svečanosti: Mjesečina – Clair de Lune*);

a lira se javlja uz opis drhturećega napjeva koji oslikava mahnitost duše (*Romance bez riječi: Zaboravljeni napjevi, II*).

Sprežući glazbu s riječju, oba pjesnika biraju lirske oblike koji se izvode uz glazbenu pratnju, ili s druge strane, na lirske oblike glazbenog podrijetla, pa će Verlaine pisati i opisati serenade (*Saturnijske pjesme: Serenada – Sérénade*) i romance i arijete (*Romance bez riječi: Zaboravljeni napjevi*), epitalame i madrigale (*Jedni i drugi – Les uns et les autres; Nekad i nedavno: Crimen amoris*), a Begović uobličiti cijelu zbirku kao niz »glazbenih slika«, počevši *Preludijem*, nastavivši sonetima [za koje povijest književnosti pretpostavlja da je oblik u procesu nastajanja prvotno bio vezani uz glazbenu pratnju (*Soneti milinja*)], potom umećući *Idilički intermezzo* s pastourelleama, romancama i ballatama, pa se vraćajući sonetima (*Mistički soneti*), za kojima slijedi trodjelna *Muzika* posvećena talijanskim umjetnicima, a popraćena uputama za »glazbeno« izvođenje: *maestoso – appassionato – adagio*, da bi završio epodom s prisjećanjem na antičku korsku završnu pjesmu.

234

Glazbu ne proizvode isključivo glazbala: u njezino stvaranje ravnopravno su uključeni ljudi i priroda (prirodne pojave, biljke i životinje), no zbog ograničena prostora ove analize na takvo opredjeljenje Verlainea i Begovića ovdje je samo upozoreno. Ipak, promotri li se u korelaciji s drugim zvukovima (kojima esteticistička poetika usložnjuje konotacije), uloga koju pjesnici dodjeljuju glazbalima razotkriva slojevita značenja. S jedne strane uzdah i dah (lirskog subjekta, duše, čežnje, proljeća, vjetrića), šapat (valova), šumor (granja), šušanj (ptica) ili žagor (ptičica), žubor (rajske pjesme), jeka (pjesme, objekta ljubavi), jecaj (noći, trublja), pucketanje (žita), lagano i tiho sagibanje cvijeća; skladne i tihe pjesme – u Begovića, a s druge strane – u Verlainea – mrmor (vodoskoka, ptica), jecaj (prvog čovjeka, vodoskoka/fontane, lirskog subjekta, violina, jeseni), plač (vjetra, pjesme, lirskoga subjekta, slavuja, vučje duše), drhtaj (arijete), šum (kiše), šušanj i fijuk (zobi), treptaj (vela), uzdah (jeseni) i dr., zvukovi su koji opstoje između napetoga odnosa prodornih krikova i tišine.

Begovićeve Harfa, na prvi pogled paradoksalno, ne donosi označitelje zvukovnosti, nego zauzima područje taktilnosti i vizualnosti, uspostavljaajući figurativan odnos s kosom ljubljene žene: lirski subjekt uvija svoje prste u mrežu ženskih vlasi (koje »zaigraše k'o žice«), dira ih i prebire, čuteći Harfe raskošnu milinu, a ta se »nijema« svirka bez melodijskih tonova odvija uz pjesnički uzdah i šapat valova, da bi u posljednjem stihu motiv akorda bio upleten bez opisa, tek da označi usporedno nestajanje čeznuća i zvuka:

I kad u mrežu prste uvih njinu,

Počev sad jednu, sad drugu da biram,
Oćutih Harfe raskošnu milinu –

Harfe, na kojoj još i sad prebiram,
na kojoj duša samo Ljepost čezne
i čeznut će, dok njene žice diram,

i s njih dok zadnji akord ne iščezne.
(M. Begović: *Knjiga Boccadoro – Harfa*)

Verlaineova pjesma posvećena mandolini (*Mandoline*), i ona izrazitije vizualnih umjesto auditivnih karakteristika, na samom svršetku napokon uvodi sâmno glazbalo i njegovo »kreštanje« ili »brbljanje«, okruženo dojmovima taktilnosti, uspoređeno s drhtajima lahora, slikom koja se utapa u ideju pjesničkoga prikaza površnosti i prolaznosti umjetnoga svijeta:

u zanosu sve to plovi
s rujnom lunom iz visina,
dok s drhtajem lahоровim
tiho jeca mandolina.

(P. Verlaine: *Otmjene svečanosti – Mandolina*)⁴¹

235

Prema zvukovnim tijelima koji nastupaju poput zbora Begović se odnosi kao prema glazbalima karakterističnih oblika i tonova, neovisno čine li ga ljudi ili primjerice ptice. Već navedeni *Sonet milinja 5* uspostavlja odnos između »usporednih svjetova« koji, u esteticističkom svjetonazoru, predstavljaju nedjeljivu cjelinu. Begović paralelizmima premošćuje superiornost čovjeka nad prirodom posebno tretirajući tri razine zvukovnoga izražavanja: pjesnici – glazbenici – pčele (pjesnici poju pjesme, glazbenici prave skladbe miločujne, a pjesme sâmoga lirskog subjekta Begović metaforički povezuje s nestrljivim pčelama; pčele pak sišu slatkost vječne medovine s ustiju voljene, što upućuje na poetsku viziju pjesama ili skladbi koje se napajaju na izvoru [erotske] Ljubavi i Ljepote). Znakovitim se čini ovakav Begovićev svijet poglavito u poveznici umjetnosti sa svijetom životinja, gdje pjesme i skladbe ne uspoređuje primjerice s (beščujnim ili barem tihim) leptirima, nego za usporedbu bira pčele, čija semiotička nazočnost proizvodi zvučnu kulisu čak i kad ona nije posebno izrečena, tj. čak i onda kad su opisane kao »sakupljačice hrane«. Ptići žagor doima se poput nebeskoga zbora koji

⁴¹ Paul Verlaine: *op. cit.*, bilješka 36. Glagol *jaser* (preveden jecati) nosi različite konotacije = brbljati, izlanuti se, ogovarati, kreštati i sl.

dolazi odozgor (u gustim granama, kroz granje), poprimajući uvijek oblik nevidljivog, ali obuhvatnog pokrova poetskoga svijeta, u uporabi prostornih obilježja usporediv s »četama nebrojenih anđela tankih, visoko u zraku«, koji proizvode šumove, srebrn zvuk, žubor svojim haljinama, rajskim pjesmama i dugim trubljama. Čak i orgulje kao kompleksno i višeglasno glazbalo, čiji jecaj divne mise »sad tanje, sad dublje« odzvanja u visine, nastupa u tom Begovićevu koncertu kao »kolektivno glazbalo«, kao zbor. Mistični anđeoski zborovi zauzimlju prostor svemirskih beskrajnih širina, pa i sama glazbala drže u visinu, ističući prostornost kojom vladaju, jer »visoko drže svetim na usnama trublje duge« što te »akorde iz mističnih zborova anđeoskih« čini nedosežnima.

Zvuci glazbala često su predstavljeni u mnoštvenosti dijelova, pa klavir izražavaju tipke, a violinu strune, i one najčešće u svojoj »zborskoj« naravi povezane s visinama; sve glazbene poruke Begović usmjerava u visine, daljine (prostora i vremena), jer dići će se rajski zvuci i dovinut će se one »neumrla cilja«. Suprotstavljen kretanjama ljubavnika koji uranjaju u dubine, obavijaju se i zapleću, kao cvijeće i granje koje se prigiba, smjer kretanja glazbe je smjer apstrakcije. Kad nujne frule i violini dopiru odozdol (*Soneti milinja* 9), iskaz su zanosa u kojemu se nalaze protagonisti: u početku lirske minijature glazbala odzvanjaju prostorom »horizontale« kuće Boccadoro, da bi u posljednjem katrenu glazba dopiranjem odozdol naznačila da su (zahvaljujući i njoj) duše dvoje ljubavnika uznesene ljubavlju u visine. Čini se da iz tog aspekta Begović nije slučajno naveo kao motto cjeline *Soneta milinja* stihove Guida Guinizellija među kojima je i stih: »ché de la stella valor non discende«.

Dimenzije Verlaineova poetskog svijeta uvelike su zaslužne da cijela generacija europskih pjesnika na prijelazu stoljeća, među kojima je i Milan Begović, postavlja vertikalne vrijednosti glazbe: u Verlainea glazba prodira,⁴² ili tumara⁴³ i pretače se,⁴⁴ no i takav je prodor povezan s vertikalnim smje-

⁴² Musique qui pénètre – ta glazba koja sviće. (*A Clymène – Klimenti*)

⁴³ Rôde discret, épeuré quasiment, odajom tumara kao zaplašena
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle. kroz miris što ga je Ona ostavila.
(*Ariettes oubliées V – Zaboravljeni napjevi V*)

⁴⁴ Écoutez la chanson bien douce Čujte pjesmu punu miline
Qui ne pleure que pour vous plaire. što plače da vas dirne jače.
Elle est discrète, elle est légère: Blaga i laka se pretače:
Un frisson d'eau sur de la mousse! drhtaj vode sred mahovine.
(*Sagesse I/V – Mudrost: Čujte pjesmu*)

Glazbalo ili zvukovno tijelo (živo i neživo) motiv je koji provodi esteticističku Pjesmu koju Verlaine postavlja kao vrhovni cilj Umjetnosti Riječi: blage pjesme ziba melankolija, nježnost osjetila grli trepet duše u opojenosti u harmonično disonantnim akordima, kroz prigušene pjesme udaljenih horni; pjesme pripadaju nevinašcima, naivcima, jednako kao i »mrtvoj duši na dnu jame«; Ljubav pjeva blage refrene glasom arkandela; kao pjesnici ritmički i zanosno pjevaju orao i cvrčak, a slavuj pjeva o beznađu; svoju pjesmu pjevaju grad i duša, nestašnu ili plačnu, a nakon spoznaje kršćansku i čistu, kao što i Sotone umirući pjevaju sred plama ... Pjesma je, kad je ushitna jednako kao i kad je bolna, izraz kompleksne sreće.

Begović motiv pjesme vezuje uz ujednačen niz epiteta: one su skladne, tihe, blage, slatke i rajske, dakle posljedica pojednostavnjene zvukovne dimenzije verlenovskoga svijeta, usporedive s predstavljenom vertikalom usmjerenošću i njezinom funkcionalnošću. Ipak, dinamički raspon nadahnuća oba pjesnika dodiruje zvukovne krajnosti od krika do muka.

238

Krikove ljudi i životinja Begović je rasporedio na specifičan način, a pridružio im glazbala da bi im naglasio vokalnu vrijednost. Krici ljudi erotički su i raznovrsni, često vezani uz ženski lik, a krikove iz svijeta faune proizvode poglavito ptice (lastavice i slavuji). Jakost krika može prekriti samo glazbalo – frula, koja često ima erotičke konotacije vlastitoga (muškog/falusnog) oblika, ali kako primjer pokazuje, i erotičke konotacije zvuka (»a ti ćeš frulom krik joj nadjačati / da ne sjete se njene drugarice«).

Verlainea su se pak dojmili »krikovi« tenora, orlova, slavuja, sove, žabe, metala, požara, željeznice, lanaca, urlici svjetine ili divova koje bičuju i moćan krik horne, ali u Verlaineovu svijetu krik može biti i »nježan«, kad ga ispušta primjerice trava. Begovićevo nadahnuće istim motivom osobno je i drukčije, ali se kreće u istom rasponu zvukova.

Verlaine se u jednom periodu stvaranja »odriče riječi« (*Romance bez riječi*, 1874), pišući arijete i slikajući pjesničke freske i akvarele. Odricanje najavljuje već u *Otmjenim svečanostima*, usredotočen na ritam koji se može doživjeti drugim osjetilima (mirisom, pokretom i pogledom), i drukčijom zvukovnosti. Ta je pjesma ujedno produžetak bodlerovskih suglasja i sinestezija:

Barkarola što ječi
i romance bez riječi,
draga, jer oči tvoje
nebeske boje,

jer glas tvoj što se sluti,
ta vizija što muti

i zbunjuje obzorje
pameti moje,

jer odah taj razuden
bljedila tvog labudeg
i jer čistoća stroga
mirisa tvoga,

jer cijelo tvoje biće,
ta glazba koja sviće,
krune mrtvih anđela,
mirisi i vela

uvedoše potajno
srce mi osjećajno
u to suglasje slatko,
nek bude tako!

(P. Verlaine: *Otmjene svečanosti – Klimeni*)

(Uz prijevod Nikole Milićevića treba istaknuti da u izvorniku u posljednjoj strofi stoji motiv ritma/kadence.)⁵³

⁵³ Mystique barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arome insigne
De ta pâleur de cygne,
Et pusique la candeur
De ton odeur,

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbés d'anges défunts,
Tons et parfums,

A, sur d'âmes cadences,
En ses correspondences
Induit mon cœur subtil,
Ainsi soit-il!

(*A Clymène*)

Pjesnici impresionističkog nadahnuća skloniji su blagim i nježnim ugodajima, pa su čak i prodorni zvukovi zaslužni za isticanje prigušenih tonova osnovnog dojma spokoja: i krikovi i urlici povezani s udaljenim ili imaginarnim prostorima i vremenima, ili istaknuti u dimenziji sadašnjega vremena kao kratkotrajni, pridonose simboličkom značaju tišine i srodnih motiva koji se učestalo pojavljuju u poetskim sklopovima pjesnikâ takvoga senzibiliteta. U Verlaineovu *Pastirovu času* (*L'Heure du Berger – Saturnijske pjesme*) ističe se »sovino teško krilo koje nečujno zrakom k'o veslo razvlači, a zenit gluhim svjetlucanjem zrači«,⁵⁴ a u *Pariškom nokturnu* (*Nocturne parisien – Saturnijske pjesme*) umiruje se svaki zvuk u mučaljivom azuru, zvuk orgulja se udaljuje da bi zavladała tišina. *Romance bez riječi* i *Akvareli* ponavljaju sinonime tišine, a *Mudrost* ju dovodi u vezu s idejom »čestitosti«.

Već je primijećeno da je »uz Verlainea (*Fêtes galantes, Romances sans paroles*), Stefana Georgea (*Hymnen, Pilgerfabrten, Algabal, Das Jahr der Seele*) i D'Annunzija (*Alcyone*), primjerice, u europskim književnostima tog razdoblja stotinjak pjesnika koji su opijevali tišinu parkova, odraze u vodi, umor sutona, nemire neobičnih duševnih stanja. Opravdano je – književnopovijesno – pitanje što je potaknulo upravo takav sklop motiva u određenom razdoblju; no istraživanje uzajamne ovisnosti između tih autora u načelu je besmislen pothvat, osuđen u većini slučajeva da ostane u razini sudova odoka.«⁵⁵

Begovićeva *Knjiga Boccadoro* ne izrasta iz elegijske, nego iz himničke intonacije, ali je, uz način na koji je u njoj iskorišten raspon zvučnosti, ona bliska pjesnicima od Verlainea do D'Annunzija i po načinu vrednovanja odsutnosti te iste zvučnosti. Begovićeva Zoe niz pašnjake i livade gleda mûkom, a lirski subjekt želi ostati s njom dugo u tišini i šuljati se s faunom tiho, kradomice, ili slušati gluhi haljina šumor dok uljenka gluho dršće ispod trijema. Čak su i glazbala uključena u dočaravanje mrmora smiraja: akordi harfe s motivom zvuka koji će neminovno iščeznuti naglasak stavljaju na tijek ljudskoga života, a faun će odložiti svoju frulu (ipak, samo privremeno), da se pritaji i pomogne lirskom subjektu u lovu na objekt ljubavi.

Opravdano bi bilo u daljnjim istraživanjima provjeriti odnose koje je Begović uspostavio na razini orkestriranja sklopova motiva s D'Annunzijevom zbirkom *Isotta Guttadauro* (1886), za koje su već utvrđene sličnosti

⁵⁴ prev. Mirko Tomasović; izvornik:

les chats-huants s'éveillent, et sans bruit
Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes,
Et le zénith s'emplit de lueurs sourdes.

⁵⁵ Žmegač, *Dub impresionizma i secesije*, str. 70.

veće od slučajnih.⁵⁶ Oba pjesnika uokviruju ljubavnu priču uvodnom pjesmom i epilogom; obojica za »izlaznu pjesmu« upotrebljavaju naziv »epod«; pritom se, ipak, Begovićev i D'Annunzijevo proemij i epilog razlikuju po formi: D'Annunzio na početku ima posvetni sonet, a na kraju ciklus od četiri soneta, Begović u oba slučaja tercine; dvije zbirke dijele i neke tipične motive ili prizore: u obje je više pjesama gdje se ljubav i udvaranje smještaju u krajolik, u objema se ljubavnici zabavljaju umjetnošću (u Begovića pretežno glazbom i promatranjem slika, a u D'Annunzija također glazbom i pripovijedanjem srednjovjekovnih »rumanaca« i dr.).⁵⁷

Provedena analiza nastojala je pokazati da je Milan Begović, uz druge pjesnike svoje generacije, bio senzibilan na dimenziju zvukovnosti izvanjskog i unutarnjeg svijeta, i posebice na uključivanje novog niza motiva, sastavljenog od glazbala impresionističko-realističke i simboličke funkcije na način koji je proslavio Paul Verlaine i za koji će se opredijeliti mnogi pjesnici *fin de siècle*. Odnos književnosti i glazbe bit će plodotvoran i u novim tendencijama avangardne umjetnosti u prvim desetljećima 20. stoljeća, samo što u sklonosti sinkretizmu neće dominirati težnja krajnjoj sublimaciji umjetnosti, koja je karakterizirala esteticistička strujanja druge polovice 19. stoljeća, nego, naprotiv, želja da se spajanjem različitih vrsta razori »čistoća« i ekskluzivnost izraza te da se šokovima neobičnih montažnih postupaka i intermedijalnih pokusa u publici potakne svijest o mogućnostima novih recepcijskih stanja. Simptomatično je u tom pogledu da se lirika nastoji oteti prikovanosti uz ideju jezične komorne glazbe i zagrjeti ponovno s estrada ili zazvučati s kabaretske pozornice.⁵⁸

Begović će nakon zbirke *Knjiga Boccadoro*, uz impresionističke poticaje verlenovskog tipa preuzete posredovanjem poglavito talijanske i njemačke književnosti, ali i općim poznavanjem francuskih izvora, dograditi poetski izraz novim stilskim mogućnostima modernizma, no nikada neće napustiti sklonost gradbi poetskih slika uz pomoć različitih kvaliteta glazbala. Već sljedeće, 1901. godine, izlazi njegova *Hrvatska pjesma. Kantata* (koja poput *Knjige Boccadoro* započinje *Preludijem*), da bi u četvrtom dijelu, *Dubrovačkoj pjesmi*, iskoristio motiv cimbalu koji »dršće«, srodno Verlaineovu opisu pariškoga noćurka: dva povijesno, gospodarski i kulturno osobita grada,

⁵⁶ Zoran Kravar: 'Knjiga Boccadoro' i modernistički kostimirani kanconijer. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *op. cit.*, bilješka 8, str. 27–39, ovdje str. 35.

⁵⁷ Zoran Kravar, *ibid.*, str. 37.

⁵⁸ Viktor Žmegač: *Povijesna poetika romana*, 2. prošireno izdanje, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991, str. 226.

Dubrovnik i Pariz, povezuje isti timbar cimbala. Begović će u *Hrvatskoj pjesmi* iskoristiti opća mjesta za opis osobitosti hrvatske kulture te će za dočaravanje pastirskog elementa uključiti frulu, a trublju i gusle za »ilirske« davorije. *Hrvatska pjesma* jedan je od koraka kojima se Begović približava čistom glazbenom obliku i kojim pokazuje svoju sklonost vokalno-instrumentalnim oblicima, kao što će i hrvatski glazbenici 20. stoljeća, kad i diljem Europe ponovo dolazi do sprege književnosti i glazbe iste epohe,⁵⁹ pokazati zanimanje za suradnju s Begovićem.⁶⁰

Konstrukcija smisla *Knjige Boccadoro* podrazumijeva metaliterarne veze s dubokim slojevima književne prošlosti i zauzima zanimljiv položaj među lirskim zbirkama postromantične epohe,⁶¹ a orkestracija poetskih poruka pridonosi njegovu učvršćivanju. Esteticizam je revitalizirajući romantičke pretpostavke priznavao glazbu dominantnom umjetnošću, što se očitovalo u visokoesteticiziranoj poeziji, kao i u »kavanskim« šansonama,⁶² ali i neposrednim reakcijama: Ivanov je »svoje pjesme posvećivao Beethovenu, ali i Skrjabinu, a motive mu je davala pariška i rimska arhitektura, pariške galerije, slike Botticellijeve i Leonardove, ali i predstavnik ruske slikarske moderne – Somov, koji je u stilu secesije opremio i njegovu zbirku *Cor ardens* (1911)«. ⁶³ Otvorenost književnosti prema drugim umjetnostima i u hrvatskoj je književnosti postojala od samih početaka, pa Begovićeve posvete pjesama i odabiri motta različitih umjetnika, pjesnika, kipara, slikara i skladatelja, od Guida Gunizellija, preko Botticellija, Michelangela i Joachima du Bellajja do Beata Angelica, Carla Dolcija i Rafaela d'Urbina, predstavlja svojevrsan koncentrat takva postupka. I »Verlaine posvećuje svoje pjesme Botticellijevoj slici *Nascita di Venere* viđenog u firentinskim Uffizima i *Noćnoj straži* Rembradtovoj u Amsterdamu (*Epigrammes*, 1894)«. ⁶⁴

Kad je zagrebačka književnoznanstvena škola osamedesetih godina 20. stoljeća izrazitije isticala književno-umjetničku sinkraziju, Aleksandar Flaker odlučio je podnasloviti svoje kapitalno istraživanje *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*. Devedesetih godina ta otvorenost umjetnosti omogućuje joj da

⁵⁹ Žmegač, *Književnost i glazba*, str. 156.

⁶⁰ Libreto za operu *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca 1935. g.

⁶¹ Zoran Kravar: 'Knjiga Boccadoro' i modernistički kostimiran kanconijer. U: Soldo, fra Josip Ante (ur.): *op. cit.*, bilješka 8, str. 27–39, ovdje str. 30.

⁶² Aleksandar Flaker: *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1988, str. 85.

⁶³ Flaker, *ibid.*, str. 53.

⁶⁴ Flaker, *ibid.*, str. 293.

»uroni« u društvo te Aleksandar Flaker na samom kraju 20. stoljeća objavljuje *Književne vedute*, a Viktor Žmegač započinje svoje kulturološke analize *Bečkom modernom. Portretom jedne kulture* da bi nastavio srodna istraživanja u 21. stoljeću istraživanjem *Od Bacha do Bauhaus*. *Povijest njemačke kulture* (2006). U svim pristupima književnopovijesnoj problematici često se pojavljuju imena istih književnika, slikara, kipara i skladatelja, kroz čije se djelo i značaj kristaliziraju stilske formacije i povijesne poetike kojima su se Flaker i Žmegač bavili u ranoj fazi svojih istraživanja. Jedan od autora kojemu se cijela zagrebačka književnoznanstvena škola rado vraća jest Milan Begović,⁶⁵ čiji bi se opus u skladu s provedenom analizom mogao opisati usporednim sintagmama europskoga kulturnog kruga od usmenog do visokoestetiziranog i natrag, pa bi se o čovjeku, prostoru i vremenu moglo reći: Milan Begović od Vrlike do Pariza;⁶⁶ *Knjigom Boccadoro* taj mladi pjesnik baca u tezaurusno jezero nadahnuća svoj prvi kamenčić i započinje dometima neorokokoa od reminiscencija na Guida Guinizellija do Luigija Boccherinija ne bi li opisao minulo vrijeme europske kulture,⁶⁷ da bi potom do kraja svojega rada promatrao »krugove koji se šire«.

Primljeno 8. svibnja 2009.

243

⁶⁵ Pavao Pavličić: *Mjerenje vremena*, »Forum«, 10–12/2008, str. 1073–1098; Milivoj Solar: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2003.

⁶⁶ Slijedom knjige Mirka Tomasovića: *Od Vrlike do Lisabona. Komparativistički interventi*, Matica hrvatska, Sinj 1998, kao i brojnih navedenih naslova Aleksandra Flakera.

⁶⁷ Okvir zanimanja ovdje postavljam po uzoru na Viktora Žmegača: *Od Bacha do Bauhaus*. *Povijest njemačke kulture*, Matica hrvatska, Zagreb 2006.

Résumé

ÉTUDES SUR L'INTERMÉDIALITÉ D'ALEKSANDAR FLAKER À VIKTOR ŽMEGAČ.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LE *LIVRE BOCCADORO* DE MILAN BEGOVIĆ

Les études sur l'intermédialité menées par Aleksandar Flaker et Viktor Žmegač se sont croisées à plusieurs reprises, mais c'est à propos l'œuvre littéraire de Milan Begović que leur rencontre a été la plus fertile. Leur analyse s'efforce de montrer que Milan Begović, parmi d'autres poètes de sa génération (de S. George à G. D'Annunzio), était sensible à la dimension sonore du monde (extérieur et intérieur), et particulièrement enclin à introduire divers motifs puisant aux instruments de musique, auxquels il attribuait une fonction impressionniste, réaliste et symbolique, à la manière que Paul Marie Verlaine rendit célèbre, et pour laquelle optèrent maints poètes de la fin de siècle. Dans son *Livre Boccadoro* (*Knjiga Boccadoro*), Begović reprend les impressions de la poésie verlainienne de façon directe ou indirecte, par le truchement des poésies italienne et allemande, offrant aux pensées poétiques une orchestration de violons, flûtes, harpes, cithares, lyres, piano, puisant ainsi à la composition verlainienne, mais en l'enrichissant, par exemple en y faisant pénétrer le faste mystique aux éclats métalliques des trompettes d'argent et des orgues. Avec son *Livre Boccadoro* (*Knjiga Boccadoro*) Begović a voulu montrer le monde antimoderniste du retrait face à l'espace et au temps contemporains, le monde le plus proche – quoique fort probablement de façon indirecte (par le truchement de la poésie lyrique de D'Annunzio) – des *Fêtes galantes* de Verlaine. Après son recueil *Knjiga Boccadoro*, Begović va, en puisant aux impulsions à la manière de Verlaine que recèlent les littératures italienne et allemande, mais aussi à sa connaissance des sources françaises, hisser plus loin encore son expression lyrique grâce aux nouveaux moyens qu'offre le style moderniste, sans toutefois renoncer à son goût pour l'élaboration des images poétiques avec le concours des diverses qualités des instruments de musique. Une lecture comparative du recueil de Begović guidée par les modèles de l'école littéraire scientifique de Zagreb montre que ni Aleksandar Flaker ni Viktor Žmegač n'effectuent un écart brutal vis-à-vis de l'immanentisme originel quant aux recherches sur l'intermédialité, mais réalisent plutôt des avancées graduelles laissant l'approche immanente grandement implicite (ce qui permet à Flaker et Žmegač d'y revenir d'autant plus aisément). Par ailleurs, dès leurs premiers textes, il est aisé d'observer chez ces deux auteurs les composantes culturologiques sans lesquelles les textes littéraires qu'ils analysaient n'auraient pu donner lieu à une description des principes directeurs fondamentaux de leur structure, c'est-à-dire une description du monde fictionnel, monde à la mesure de l'homme nécessairement constitué par les paramètres de l'espace et du temps, de l'intérieur et de l'extérieur.