# Muzikalizacija diskursa u romanu Pavla Pavličića Diksilend

**Mujan, Natalija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2014**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:772525

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

*Repository / Repozitorij:*

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

(nastavnički smjer)

Natalija Mujan

# Muzikalizacija diskursa u romanu Pavla Pavličića *Diksilend*

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2014.

## Sažetak

U radu se istražuje muzikalizacija diskursa, jedna od pripovjednih strategija koje karakteriziraju roman Pavla Pavličića *Diksilend.* Za shvaćanje pojma muzikalizacije diskursa, nužno će biti prvo objasniti pojam medija i intermedijalnosti. Budući da književni teoretičari različito definiraju i upotrebljavaju pojmove medija i intermedijalnosti, dat će se nekoliko definicija te će se prikazati mala tipologija intermedijalnih situacija. Korišten je pregled intermedijalnih situacija koje daje Pavao Pavličić u svome tipološkom ogledu *Intertekstualnost & intemedijalnost*. Budući da se intermedijalnost nadovezuje na istraživanja vezana uz intertekstualnost, dat će se i kratko objašnjenje nastanka pojma intertekstualnosti te njegove teorije kao i odnos s intermedijalnošću. U pregledu će se oslanjanjati na kritička promišljanja Marka Juvana u knjizi *Intertekstualnost* i *History and Poetics of Intertextuality*. Pojam citatnosti, kao eksplicitne intertekstualnosti, i podjela citatnosti bit će objašnjena prema podjeli Dubravke Oraić Tolić u *Teoriji citatnosti*. Nakon pregleda i objašnjenja književnoteorijskih pojmova, objasnit će se na koji su način povezani književnost i glazba te će se dati kratak povijesni pregled te povezanosti prema Viktoru Žmegaču. Potom će se objasniti centralni pojam rada, pojam muzikalizacije diskursa koji se smješta u okvir intermedijalnih studija. Otkrit će se gdje su začeci pojma, tko ga je prvi upotrijebio i eksplicitno imenovao, a na kraju će opisati i analizirati različite strategije muzikalizacije književnog diskursa u romanu Pavla Pavličića *Diksilend*. Koristeći tipologiju Stevena Paula Schera, proširenu istraživanjima Wernera Wolfa, ukazat će se na intermedijalne strategije kojima roman obiluje otkrivanjem analognih točaka glazbenog i književnog medija. Ukazat će se i na povezanost glazbe, emocija, boli i smrti te će se ukratko opisati muzikalizacija diskursa kao jedna od strategija kulturnoga pamćenja pri čemu su korišteni radovi Jana Assmana.



**Ključne riječi:** intermedijalnost, muzikalizacija diskursa, Diksilend, Pavao Pavličić

Sadržaj

**UVOD**.....4

**1. Književnoteorijsko određenje pojmova intermedijalnost, citatnost**..... 6

1.1. Pojam intermedijalnosti .....6

1.2. Odnos intertekstualnosti i intermedijalnosti .....9

1. 3. Intertekstualnost i intermedijalnost kao oblici intersemiotičke transpozicije .....10

1.4. Tipologija intermedijalnih strategija .....11

1.4.1. Wolfova tipologija .....12

1.4.2. Citatnost prema D. Oraić Tolić .....12

1.4.3. Pavličićeva tipologija .....13

**2. Glazba u književnosti** .....16

2. 1. Povijesni početci razvoja odnosa književnosti i „pripovijedane glazbe“..... 17

**3. Muzikalizacija književnog diskursa** ..... .....19

3.1. Muzikalizacija književnog diskursa u romanu Pavla Pavličića

*Diksilend*.....22

3.1.1. Značenje naslova .....24

3.1.2. Vrste eksplicitnih i implicitnih intermedijalnih relacija književnosti i glazbe ....25

**3.2. Ambivalentnost glazbe** .....30

3.2.1. Isprepletenost glazbe, boli i života/smrti .....30

3.2.2. Povezanost glazbe i emocija .....34

**4. Medijalna organizacija kulturnog pamćenja** .....37

4.1. Pojam pamćenja .....37

4.2. Muzikalizacija kao strategija kulturnog pamćenja – Glazbena izvedba kao vid čuvanja prošlosti .....38

**ZAKLJUČAK** .....40

**PRILOZI** .....45

## UVOD

Pavao Pavličić[1] je, prema Slobodanu Prosperovu Novaku, „jedan od najproduktivnijih i najnagrađivanijih književnika“. (Prosperov Novak, 2003: 366) Slično mišljenje dijeli i Dubravko Jelčić koji u svojoj *Povijesti* piše kako Pavličić „nije danas samo najraznovrsniji nego je i sve do danas nedostižno najplodniji hrvatski pripovjedač, koji je dosada objavljivao barem jedan, a katkada i po dva romana godišnje“. (Jelčić, 2004: 580 – 581). Pavličićeva je književna produkcija svojim obilježjima bliska postmodernoj[2] književnoj kulturi.

U središtu je proučavanja ovoga diplomskog rada Pavličićev roman *Diksilend,* točnije pojam muzikalizacije diskursa – jedne od pripovjednih strategija koje karakteriziraju roman. Budući da će muzikalizacija diskursa u radu biti promatrana u širem okviru intermedijalnih studija, na početku rada dat će se nekoliko definicija pojma medij, kratak pregled nastanka pojma intermedijalnosti kao i tipologija intermedijalnih strategija. Kako se istraživanja o

[1] Pavao Pavličić rođen je 16. kolovoza 1946. u Vukovaru gdje je završio osnovnu školu i gimnaziju. Pavličić je akademik, književnik, književni znanstvenik, prevoditelj i scenarist te redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Poznat je po pisanju kriminalističkih romana za djecu i odrasle. Književni i znanstveni interesi kod njega su podjednako zastupljeni i isprepliću se. Kao znanstvenika, Pavličića zaokupljaju teme iz starije hrvatske književnosti i literarne teorije. Iz tog područja objavio je veći broj rasprava i nekoliko knjiga: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti* (1979.), *Književna genologija* (1983.), *Stih u drami, drama u stihu* (1985.), *Sedam interpretacija* (1986.), *Poetika manirizma* (1988.), *Stih i značenje* (1993.), *Barokni stih u Dubrovniku* (1995.), *Moderna hrvatska lirika* (1999.), *Hrvatski dramski stih* (2000.), *Barokni pakao: rasprave iz hrvatske književnosti* (2003.) i dr. Književnu karijeru započeo je kao novelist i objavio niz zbirki, ali i brojne romane. Neka od djela: *Lađa od vode* (1972.), *Vilinski vatrogasci* (1975), *Dobri duh Zagreba* (1976.), *Plava ruža* (1977.), *Stroj za maglu* (1978.), *Umjetni orao* (1979.), *Večernji akt* (1981.), *Trojica u Trnju* (1987.), *Koraljna vrata* (1990.), *Šapudl* (1995.), *Diksilend* (1995.), *Vodič po Vukovaru* (1997.), *Vesele zgode djeda i bake* (2000.), *Ulica me odgojila* (2004.), *Vukovarski spomenar* (2007.), *Krvna veza* (2014.)

[2] Proleksis enciklopedija, *postmodernost (postmoderna)*, naziv u širem smislu za označavanje epohe druge polovine XX. stoljeća, a u užem smislu označava neke aspekte mišljenja i stvaralaštva istoga razdoblja.
-Valja spomenuti i Dubravku Oraić Tolić koja zastupa tezu o postmoderni kao razdoblju. U knjiizi *Paradigme 20. stoljeća*, Oraić Tolić se poziva na knjigu *Postmodenrnist Fiction* Briana McHalea koji je razlučio modernističku i postmodernističku prozu po dvjema dominantama: epistemološkoj i ontološkoj. U modernističkoj prozi prevladavaju epistemološka pitanja poput „Kako mogu interpretirati svijet kojega sam dio?“ ili „Što mogu znati o svijetu?“, a u postmodernističkoj prozi ontološka pitanja poput „Što je svijet?“, „Što se događa kada se prekoračuju granice među svjetovima?“, „Što je tekst?“ (McHale: 9–10). U skladu s angloameričkom tradicijom modernizam i posmodernizam u McHaleovoj su koncepciji dva oprečna stila u umjetnosti 20. stoljeća. Oraić Tolić piše da se, kada je riječ o suvremenoj umjetnosti, pa i kulturi u cjelini, ta koncepcija iz perspektive europsko-kontinentalne tradicije može nadopuniti distinkcijom između *postmodernizma kao umjetničkog stila* i *postmoderne kao cjelovite povijesne kulture*. Postmoderna je cjelovita povijesna kultura u posljednjoj trećini 20. stoljeća u kojoj na svim kulturnim područjima prevladava ontološka dominanta. (Oraić Tolić, 1996: 112) Prema Oraić Tolić, ako u hrvatskoj književnosti potražimo paradigmatskog postmodernog pisca, nedvojbeno ćemo ga naći u djelu i sudbini Pavla Pavličića. (1946.) Oraić poglavlje zaključuje rečenicom da je „preko Pavličića hrvatska književnost postala paradigmom europske postmoderne kao povijesne kulture.“ (Oraić Tolić, 1996: 136)

intermedijalnosti nadovezuju na istraživanja o intertekstualnosti, objasnit će se i nastanak tog pojma. (1.1. *Pojam intermedijalnosti*; 1.2. *Odnos intertekstualnosti i intermedijalnosti*; 1.3. *Intertekstualnost i intermedijalnost kao oblici intersemiotičke transpozicije*; 1.4. *Tipologija intermedijalnih strategija*; 1.4.1. *Wolfova tipologija*. U okviru toga bit će objašnjen i pojam citatnosti prema Dubravki Oraić Tolić (1.4.2. *Citatnost prema Dubravki Oraić Tolić*), a potom će biti dana tipologija Pavla Pavličića u poglavlju 1.4.3. *Pavličićeva tipologija*. Glavna literatura za izradu toga dijela diplomskoga rada bio je zbornik *Intertekstualnost i intermedijalnost*, točnije tipološki ogledi Pavla Pavličića u zborniku u kojemu ukazuje na problematiku odnosa teksta sa drugim književnim tekstovima, ali i drugim medijima, potom knjiga Marka Juvana *Intertekstualnost,* knjiga Dubravke Oraić Tolić *Teorija citatnosti.* Nakon objašnjenja književnoteorijskih pojmova, govorit će se o glazbi u književnosti (poglavlje 2. *Glazba u književnosti*) te će se dati kratak povijesni pregled književno-glazbenih odnosa (2.1. *Povijesni početci razvoja odnosa književnosti i „pripovijedane glazbe"*), prema knjizi Viktora Žmegača *Književnost i glazba, intermedijalne studije*. Rad se približava centralnom pojmu u trećem poglavlju *Muzikalizacija književnog diskursa*. Korišteni su radovi Wernera Wolfa koji se oslanjao na književno-glazbenu tipologiju Stevena Paula Schera, ali pritom proširio polje istraživanja. Djela su: *Musicalisation of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality (Muzikalizacija fikcije: Studija u području teorije i povijesti intermedijalnosti*); *Musicalized Fiction and Intermediality: Word and Music Studies. Defining the Field (Muzikalizirana fikcija i intermedijalnost: Studije riječi i glazbe*. *Definiranje polja); Essays in Honor of Steven Paul Scher (Eseji u čast Stevena Paula Schera); Essays on Literature and Music (1967-2004) (Eseji o književnosti i glazbi (1967-2004)).* Nakon definiranja pojma muzikalizacije diskursa, slijedi potpoglavlje 3.1. pod nazivom *Muzikalizacija književnog diskursa u romanu Pavla Pavličića Diksilend* (3.1.1. *Značenje naslova;* 3.1.2. *Vrste implicitnih i eksplicitnih relacija književnosti i glazbe*). Nakon toga, bit će riječi o ambivalentnosti glazbe u poglavljima 3.2.1. *Isprepletenost glazbe, boli i života/smrti* i 3.2.2. *Povezanost glazbe i emocija.* U četvrtom će poglavlju muzikalizacija diskursa biti objašnjena kao jedna od strategija kulturnog pamćenja (4.1. *Pojam pamćenja;* 4.2. *Muzikalizacije diskursa kao strategija kulturnog pamćenja – Glazbena izvedba kao vid čuvanja prošlosti).* Pri tom će biti korišteni radovi Jana Assmana te Maje Brkljačić i Sandre Prlende u knjizi *Kultura pamćenja i historija*.

## 1. Književnoteorijsko određenje pojmova intermedijalnost, citatnost

### 1.1. Pojam intermedijalnosti

Werner Wolf piše kako se, prije daljnje rasprave i tipologizacije muzikalizacije diskursa, treba zapitati što predstavljaju pojmovi *intermedijalnog* i *intermedijalnosti.* Važno je na početku istaknuti kako različiti teoretičari različito definiraju i upotrebljavaju pojam intermedijalnosti. Prema P. Pavličiću, intermedijalnost je „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički". (Pavličić, 1988: 170 –171) I Pavličić i Wolf bilježe da je pojam *intermedijalnost* nastao u njemačkim istraživanjima, a skovao ga je Aage Hansen-Löwe 1983. godine prema modelu *intertekstualnosti*. (Wolf, 2002: 16) Kao kod intertekstualnosti, kritičar istražuje odnose između jednog umjetničkog medija i drugog, koji čitatelj shvaća kao aluziju na dvije povijesti, koje se odražavaju jedna o drugoj. Intermedijalnost je, kao izraz, zastupljena posebno u razdoblju postmodernizma. Međutim, intermedijalnost nije postmodernistički izum, već je kao ideja prisutna u umjetničkom izražavanju još od Aristotela. (Wolf, 1999: 2)

Treba napomenuti da se pojam intermedijalnosti izvodi iz pojma *medij* koji se u književnoteorijskim raspravama upotrebljava u različitim značenjima. W.Wolf piše kako postoje brojna značenja vezana uz pojam medija, no ta se značenja samo djelomično podudaraju i kreću se od uskih do iznimno širokih definicija. Smatra da je za daljnje istraživanje, koje podrazumijeva uključivanje u širi koncept intermedijalnosti, kontzraproduktivno ograničiti pojam „medija" na uži smisao tehničkih ili institucijskih komunikacijskih kanala (TV, CD itd.) Stoga daje vlastitu definiciju pojma i piše kako se medij, u umjereno širem smislu, može definirati kao „konvencionalno različito sredstvo komunikacije određeno, ne samo pojedinačnim komunikacijskim kanalima, nego i korištenjem jednog ili više semiotičkih sustava koji služe za prijenos kulturalnih poruka. Na temelju toga značenja pojma „medij", „intermedijalan" je fleksibilan pridjev koji se, u širem smislu, može upotrijebiti za bilo koju pojavu koja uključuje više od jednog medija".(Wolf, 1999a: 35 – 36) Vladimir Biti, u *Pojmovniku suvremene književne teorije*, za pojam *medij* piše kako je „izložena hipersenzibilnost pojma glede uporabnog konteksta izazvala korjenitu različitost njegova teorijskog promatranja". Prema V. Bitiju, „medij" (e. *medium*, f. *medium*, nj, *Medium*) je „pojam koji se u suvremenoj teoriji rabi u barem četiri sljedeća značenja: 1. fiziologijskom, kao osjetilni modus komunikacije: auditivni, vizualni, olfaktivni, taktilni itd. te njihov međusobni odnos (intermedijalnost); 2. fizičkom, kao tvar različitih umjetnosti:

jezik, kamen, boja, ton, itd.; 3. tehnologijskom, kao sredstvo posredovanja između znakovne proizvodnje i potrošnje: usmenost, pisanost, fotografija, filmsko plantno, TV–zaslon, radio, gramofon, magnetofon, CD–player itd., kao i njihom međusobni odnos (intermedijalnost); i 4. sociologijskom, kao institucijsko–organizacijski okvir komunikacije: gospodarstvo, politika, znanost, odgoj itd." V. Biti u *Pojmovniku* napominje kako odmah „valja reći da u svakomu od ta četiri značenja medij očituje neke formalne ili strukturne zakonitosti koje mu podaruju (makar i hibridnu) generičku specifičnost. Zbog toga se, uza svu značenjsku neodređenost, medij može shvatiti kao manje ili više apstraktna genologijska ili modalna kategorija. Zacijelo je to imao na umu Marshall McLuchan svojim sloganom „Medij je poruka!"[3] Iz teorijske perspektive, apstraktnost mu pridaje stalno variranje između perceptivnog i materijalnog, tehnologijskog i institucijskog registra."[4] (Biti, 1997: 213–214)

[3] Slogan M. McLuchana „Medij je poruka!" donosi u fusnoti i G. Rem u *Koreografiji teksta 1* pod podnaslovom *Određenje pojma medij*

[4] Ostale definicije pojma *medij* prema Bitiju: 2. U marksističkoj kritici, pitanje medija bilo je postavljano prije svega u tehnologijskom okviru. Kako uvođenje novih tehnologija umjetničke proizvodnje utječe na strukturu umjetničkih djela i na način njihove recepcije? Pitanje je postavio B. Brecht početkom 30–ih godina.; 3. Tako dospijevamo do shvaćanja medija kao osjetilnog modusa komunikacije, do pitanja o kojemu se intenzivno raspravljalo u fenomenologijskoj kritici, semiotici, psihoanalitičkoj kritici, teoriji recepcije, feminističkoj kritici itd.; 4. Interakcija tehnologijskog i fiziologijskog medija postaje od sredine 60–ih godina predmetom teoretičara pisma odnosno pisanosti, a tijekom 80–ih godina i tzv. mikropovijesti čitanja koja se svojim istaživanjima nadovezuje na empirijski ogranak teorije recepcije.; 5. Pod utjecajem nalaza tzv. škole iz Toronta (Innis, McLuchan, Havelock i njihov njemački nastavljač F. A. Kittler) te francuske poststrukturalisičke filozofije pisanja, njemački znanstvenici A. i J. Assman pokreću sredinom 70–ih godina projekt „povijesti teksta prije doba književnosti", tj. u vrijeme korjenito drugačijih tehnologija zapisivanja, pohranjivnja i prenošenja tekstova (A. i J. Assman 1995) Tekst je „međupohranjivač" razvijen za potrebe „protegnute komunikacijske situacije" (K. Echlicht), on je oblik osiguravanja trajnosti poruka i samim tim instrument kulturalnog pamćenja. (A. i J. Assman 1983) Pisane kulture (hebrejska, grčka i kineska, za razliku od statične egipatske) unaprjeđuju njegovu djelotvornost kanonizacijom čime se granice teksta zatvaraju da bise pokrenula lavina interpretacija i komentara (A. i J. Assman 1987) Time se pamćenje pretvara u sjećanje koje se reproducira tumačenjem (J. Assman/ B. Gladigow, 1994).; 6. Osim vrste pisma, tehnike njegova čitanja, grafičke dispozicije štiva, ustrojavanje i nadkodiranje tekstova, proučavatelji se zanimaju i za ambijente i položaje u kojima se čita, jer oni organiziraju odnos između tehnologijskog i fiziologijskog m., oblike njihove interpretacije. Važan je kraj 18. stoljeća u istraživanjima sustava zapisivanja F. A. Kittlera. Njegovu je pozornost privukla duboka promjena čitateljskog iskustva do koje je dovelo uvođenje novih tehnika alfabetizacije. Zamjenjivanje slogova fonemina otvorilo je književni tekst zvukovnoj i slikovnoj imaginaciji i time dotad nezamislivoj trvorbi unutarnjih svjetova. „Oko 1800. godine knjiga je postala ujedno filmom i pločom – ne u medijsko-tehničkom smislu, već u imaginaciji čitateljske duše."; 7. Najapstraktniji pojam ustanovljuje N. Luhman u svojoj teoriji autoreferencijalnih sustava. Po njemu svaki sustav uspostavlja određen okvir s pomoću koje kodira komunikaciju drugih sustava sa sobom, i to tako što reducira njezinu kompleksnost. Taj okvir on naziva simbolički generaliziranim komunikacijskim m. ili medijskim kodom. Potreba za njim nastaje tek u uvjetima pisane komunikacije kada se premošćivanjem velikih (prostornih, vremenskih, kulturnih, civilizacijskih udaljenosti vrtoglavo smanjuju izgledi da će odaslane poruke doseći naslovljenike, 2) da će bit shvaćene, 3) da će biti prihvaćene. Sličnu zaštitnu ulogu, po G. Plumpeu (1993,) preuzima pojam djela, napose u avangarnoj umjetnosti koja se okomljuje na vlastitu instituciju različitim oblicima provokacije naslovljenika. Plumpe se tom sugestijom nadovezuje na teze o odnosu m. i forme u umjetnosti koje je (1984ff) razvijao sam N. Luhmann pokazujući da moderna umjetnost sve više pretvara svoju formu u medij. (Biti, 1997: 217)

Goran Rem, u *Koreografiji teksta*, piše o pet osnovnih značenja pojma „medij“ Značenje koje je važno za daljnju analizu u ovom radu jest ono da je „medij“ „zamjenska sinonimska pojavu umjetnosti i/ili izvedbene žanrove neke od umjetnosti njezine kulturne/hibridne i pojavne oblike“. Rem kao primjer navodi medij glazbe, medij fotografije, medij književnosti, itd. (Rem, 2003: 37) Kada je riječ o „intermedijalnosti“, Rem piše kako taj pojam u hrvatsku misao o književnosti uvodi Aleksandar Flaker krajem 70–ih godina. Flaker intermedijalnost „smješta u recepcijsku poziciju, odnosno poziciju proučavatelja književnog teksta koji je spreman izvesti sinkronijski odgovarajuće usporedbe između književnog i ikakvog drugog umjetničkog ostvaraja“. (Rem, 2003: 27)

## 1.2. Odnos intertekstualnosti i intermedijalnosti

U ovom djelu rada, važno je osvrnuti se na promišljanja Marka Juvana o intertekstualnosti. M. Juvan piše da bi intertekstualnost značila „odnos između tekstova, prepletanje tekstova, upletenost jednog teksta u drugi, uzajamnu povezanost i zavisnost najmanje dva teksta, postavljenih u relaciju, uzajamnost, odnosno interakciju između tekstova“.[5](Juvan, 2013: 13) Juvan u drugom poglavlju knjige *Povijest i poetika intertekstualnosti* nakon iznošenja kratkog presjeka teorijskih pristupa intermedijalnosti, navodi i druge srodne pojmove. Piše kako Henryk Markiewicz upozorava na proširenje opsega pojma „intertekstualnosti“ koje uključuje interakciju između društvenih diskursa, primjerice „interdiskurzivnost“ Marca Angenota ili čak odnose između umjetničkih medija koji se obično nazivaju intermedijalnošću ili intersemiotičnošću. Uzevši to u obzir, teoretičari – koji su se zalagali za uže razumijevanje pojma intertekstualnosti – postavljaju neka ograničenja kada se radi o uporabi pojma „intertekstualnost“.

Značajno je to što Juvan spominje i autore zbornika *Intertekstualnost & intermedijalnost*[6], i piše kako za njih „pojam intermedijalnosti obuhvaća fenomene u kojima je poznavanje djela jedne umjetnosti relevantno za razumijevanje djela druge umjetnosti“. (Juvan, 2008: 45 – 46) Dotiče se i Urlicha Weissteina koji svoju studiju *Književnost i (vizualne) umjetnosti* temelji na Jakobsonovoj tipologiji prevođenja (unutarjezičnog, međujezičnog i intersemiotičkog) koja se, kasnije, prema Jakobsonu, definira kao interpretacija verbalnih znakova putem znakova neverbalnog znakovnog sustava. Nadalje, U. Weisstein, posuđene elemente koji se dijaloški pozivaju na druga djela, smatra intertekstualnima samo kada su u pitanju neverbalne umjetnosti ili intersemiotički prijevodi. Međutim, unatoč iznimkama ove vrste, opravdano je govoriti o intertekstualnosti kao

[5] Juvan piše kako je izraz „intertekstualnost“ oformila teoretičarka Julia Kristeva, u svojim studijama iz 60-ih godina. Napominje da sadržaj izraza samo djelomično izvire iz njezine misli: u kontekstu sve razvijenijih poststrukturalističkih rasprava, Kristeva ga je formirala uz eksplicitno intertekstualno prisvajanje Mihaila Bahtina i Ferdinanda de Saussurea. (Juvan, 2013: 88 – 89) Piše da Kristeva pod intertekstualnošću podrazumijeva transpoziciju jednog ili nekoliko sustava znakova u neki drugi sustav, pri čemu redovito dolazi do do nove artikulacije. Preferira naziv *transpozicija* jer on naglašava prijelaz iz sustava u sustav.(više u: Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, translated by Margaret Waller,New York: Columbia University Press, 1984, 59 – 60) Kristeva je pažnju usmjerila k intertekstualnim povezivanjima, citiranju, preoblikovanju tekstova i kôdova, produkciji značenja, inkorporiranju u tradiciju i društveno-povijesni kontekst. (Juvan, 2013: 123)

[6] Juvan se kratko osvrće i na to kako je *Zbornik* ustrojen. Premu Juvanovu mišljenju, najvažnija je stvar u *Zborniku*, knjizi o razvoju teorije intertekstualnosti, pokušaj povijesne tipologije citiranja. Kristeva, Genette, Lachman, Plett i mnogi drugi prepoznali su kako se odvijao razvoj intertekstualnosti u povijesti. Ali, nitko pokušao dati ambicioznu i detaljnu povijesno-tipološku generalizaciju prije D. Oraić Tolić.Oraić Tolić se prvenstveno oslonila ruske formaliste (Bakhtin, Lotman, Hansen-Löwe, Smirnov). Eksplicitnu je intertekstualnost nazvala "citatnošću", a pisala je i o intersemiotičkim citatima (Juvan, 2008: 46; 137)

neverbalnom sredstavu komunikacije dokle god se odnosimo prema tekstu kao semiotičkom sustavu, kao aktualizaciji nekog znakovnog sustava. (2008: 46) Može se zaključiti kako na taj način definirana intertekstualnost, obuhvaća i intermedijalnost.

W. Wolf navodi da se, prema nekim suvremenim teoretičarima, intermedijalnost prirodno nadovezuje na istraživanja vezana uz intertekstualnost što je razlogom njezina tumačenja kao posebnog oblika intertekstualnosti. (Wolf, 1999a: 1–2) Intertekstualnost definira kao „umiješanost najmanje jednog teksta u označavanju određenog, drugog, teksta". Budući da Wolf promatra intermedijalnost kao pojam analogan intertekstualnosti, piše kako se intermedijalnost može definirati kao „određeni odnos između konvencionalno različitih medija izražavanja komunikacije: taj se odnos sastoji u provjerljivom, ili barem uvjerljivo prepoznatljivom, izravnom ili neizravnom sudjelovanju dvaju ili više medija u označavanje ljudskog artefakta". (Wolf, 1999a: 36 – 37) W. Wolf koristi izraz *intermedijalnost* kako bi otkrio implicitne i eksplicitne diskurse, slične intertekstualnosti. (Wolf, 1999a: 1–2)

### 1.3. Intertekstualnost i intermedijalnost kao oblici intersemiotičke transpozicije

W. Wolf piše da se intertekstualnost povezuje s intermedijalnošću i u tipološkom smislu. Tekst i semiotički sustav shvaća kao sinonime, kao i Julija Kristeva. Za razliku od Kristeve, Wolf piše da izraz *intermedijalnost* ukazuje na odnos između dvaju medija, onako kako intertekstualnost ukazuje na odnos između tekstova. Naglašava da intertekstualnost nije bilo kakav odnos između više tekstova, već onakav odnos koji uključuje najmanje još jedan tekst ili tekstualni žanr u smislu tumačenja i značenja danog teksta. (Wolf, 1999a, 36 – 47). Kod obaju pojmova riječ je o odnosu između više semiotičkih jedinica. W. Wolf, u djelu *Muzikalizacija fikcije*, usredsređuje pažnju na odnos intermedijalnosti i intertekstualnosti kao *intersemiotičkih* oblika, promišlja o tom odnosu kao o intersemiotičkoj transpoziciji. (Prilog 2.) Može se reći kako se intersemiotičnošću u *Diksilendu* oblikuje složenija interakcija književnog djela i medija glazbe. Očito je, međutim, da pri transpoziciji glazbe u književnost postoje ograničenja – glazba se ne čuje, ali implicitno je prisutna.

## 1.4. Tipologija intermedijalnih strategija

### 1.4.1. Tipologija Wernera Wolfa

W. Wolf napominje kako se intermedijalnost može pojaviti u više različitih oblika. Prema njemu, najvažnija tipologija razlikovanja tih oblika temelji se na kriteriju kvalitete intermedijalnih umiješanosti. U djelu *Word and Music Studies* (*Studije riječi i glazbe)* piše da će se ograničiti na najjednostavniji oblik uključenosti dvaju medija i predložiti dva oblika kao najosnovnija unutar opće teorije intermedijalnosti. Piše kako ti oblici dopuštaju rekonceptualizaciju tradicionalne tipologije odnosa glazbe i književnosti koju je osmislio S. P. Scher 1970-ih (*glazba i književnost, književnost u glazbi, glazba u književnosti*), a koja je na brojne načine korištena pri istraživanju. Oblici intermedijalnosti koje W. Wolf izdvaja su izravna ili vidljiva te neizravna ili prikrivana intermedijalnost. (Prilog 1.) Izravnu intermedijalnost zamišlja kao oblik u kojem je u artefaktu, barem u jednom slučaju, prisutno više od jednog medija pri čemu se svaki medij koji se javlja sa svojim tipičnim ili konvencionalnim označiteljima, ostaje različit (podudara se sa Scherovim oblikom *glazba i književnost*). Prikrivena se intermedijalnost može definirati kao uključenost najmanje dvaju konvencionalno različitih medija u značenju artefakta u kojemu se samo jedan medij pojavljuje izravno sa svojim tipičnim ili konvencionalnim označiteljima, dok je drugi samo posredno prisutan u prvom mediju kao označeno. (Wolf, 1999b, 42 – 44) Kod prikrivene se intermedijalnosti postavlja pitanje kako odrediti prisutnost drugih medija, u ovom slučaju glazbe, u dominantnom mediju, mediju književnosti. Pri određivanju nam mogu pomoći dva osnovna oblika prikrivene intermedijalnosti. Naime, glazba u književnosti može biti zastupljena na dva načina: 1. u obliku eksplicitnog tematiziranja (*telling)* i 2. u obliku inscenacije glazbe – imitacija (*showing)*. (Wolf, 1999b: 46 – 48) Što je glazbena tematizacija u djelu češća i opsežnija, povećava se i njezina indikativna vrijednost kao jedan od znakova muzikalizacije. U romanu *Diksilend* glazba je zastupljena na oba načina o čemu će biti riječi u daljnoj analizi.

### 1.4.2. Citatnost prema Dubravki Oraić Tolić

Neologizam *citatnost,* prema Oraić Tolić, pripada u terminološki niz koji čine temeljni oblik citat, glagol, citirati, glagolske imenice citiranje i citacija (lat. *citatio*) te pridjev citatan. Riječ je izvedena od pridjevske osnove i sufiksa –ost za tvorbu apstraktnih imenica u slavenskim jezicima, a nastala je iz potrebe da se izrazi svojstvo umjetničke strukture građene od citata, tj. na načelu citiranja. Napominje da terminološki rječnici i priručnici ne poznaju termin citatnost[7]. Citatnost je, prema Oraić Tolić, oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini. (Oraić Tolić, 1990: 5) Citatnost je svojstvo intertekstualne strukture, pojam mnogo uži i egzaktniji pojam od intertekstualnosti. Riječ je o javnome ili skrivenome podudaranju između vlastitoga teksta i teksta iz kojega je citat preuzet. (Oraić Tolić, 1990: 5) Citatnost nije pojedinačni književni postupak, nego šire ontološko i semiotičko načelo, karakteristično za pojedine tekstove, umjetničke stilove i cijele kulture. Autorica pojam citatnosti promatra kao književnoumjetnički fenomen, a književna je citatnost s toga gledišta dio šire kulturne citatnosti. (Oraić Tolić, 1990: 11) D. Oraić Tolić citate dijeli po citatnim signalima, po opsegu podudaranja, po vrsti podteksta/prototeksta, po semantičkoj funkciji. (Oraić Tolić, 1990: 16) Za daljnu su analizu rada važni citati po vrsti podteksta/prototeksta. Oni se u najopćenitijem smislu mogu podijeliti na: intrasemiotičke (podtekst pripada istoj umjetnosti kao i tekst, citatni se suodnos upostavlja na relaciji književnost-književnost), intersemiotičke (podtekst pripada drugim umjetnostima) i transsemiotičke (podtekst uopće ne pripada umjetnosti). (Oraić Tolić, 1990: 21) U sklopu posebne tipologije, relevantne za književnu umjetnost, ta bi se opća podjela, piše D. Oraić Tolić, mogla modificirati. Tako se, s obzirom na podtekst, mogu izdvojiti osnovni tipovi književnoumjetničkih citata: interliterarni ili književni citati (podtekst je drugi književni tekst), autocitati (podtekst je vlastiti tekst), metacitati (podtekst su iskazi o književnosti u književnim manifestima i programima te studijama i esejima), intermedijalni citati (podtekst su drugi umjetnički mediji) te izvanestetski citati (podtekst su neumjetnički tekstovi). (Oraić Tolić, 1990: 22) Kada je riječ o izvaestetskim, potrebna je dodatna raščlamba. Ako se u književnom umjetničkom tekstu

[7] Po svojoj genezi i dosadašnjoj primjeni termin citatnost vezan je uz avangardnu kulturu, bilo uz primarne sudionike te kulture bilo uz njezine sekundarne proučavatelje. U izvornom teoretskom diskursu ruske avangarde pridjevskim se oblikom obilno služio Viktor Šklovski sredinom 20-ih godina u sintagmama kao što su „citatne teme, citatni postupak, citatna motivacija“. U citatnom suodnosu tuđe djelo postaje po Šklovskom predmet, „građa“ vlastitog postupka, pri čemu motivacija može teći u dva smjera: ili od tuđeg djela prema svojemu, pa građa deterrminira postupak ili od vlastitog djela prema tuđem, pa postupak determinira građu. (Oraić Tolić, 1999: 9)

citiraju neknjiževni znanstveni tekstovi, dokumentarne kronike, znanstveni članci i slično, govorimo o interverbalnim citatima ili transsemiotičkim citatima u širem smislu riječi.

### 1.4.3. Tipologija Pavla Pavličića

Pavao Pavličić, u svom tipološkom ogledu *Intertekstualnost & intemedijalnost*, unutar istoimenog zbornika, ukazuje na problematiku odnosa teksta sa drugim književnim tekstovima, ali i drugim medijima: „Književni tekst stupa u odnose sa drugim tekstovima već zbog toga što pripada književnosti; ali i obratno: on pripada književnosti zato što uspostavlja veze sa drugim tekstovima ili medijima. Te su veze raznovrsne: književno je djelo povezano sa drugim djelima zato što pripada jednoj epohi, zato što pripada nekome žanru, zato što je pisano nekim stihom, a i zato sto govori o nekoj temi". (Pavličić, 1988: 171) Prema P. Pavličiću, intermedijalnost je postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički. (Pavličić, 1988: 170–171) Pridodavanje novih značenja onome što neko djelo govori svojim normalnim i tradicionalnim sredstvima upravo i jest temeljna svrha intermedijalnih zahvata (Pavličić, 1988: 170) Prema Pavličiću, ono što se u intermedijalnom odnosu evocira nisu toliko pojedinačne fizikalne karakteristike jednog medija u drugom, koliko način organizacije materijala svojstven drugom mediju. Intermedijalni je odnos uvijek relacija među organiziranim medijima i po tome se razlikuje od odnosa umjetničkog djela prema zbilji. Nadalje piše da je glavno svojstvo organiziranih medija da imaju ne samo svoje karakteristične materijale nego i pravila konvencije za njihovo struktuiranje. Mediji među kojima se relacija uspostavlja moraju u tom kontaktu ostati prepoznatljivi. Književnost ponekad preuzima od drugim medija bilo materijale, bilo postupke, bilo opet gotova značenja. Cilj je takvog preuzimanja u nekim slučajevima da se književni izraz inovira, uz pretpostavku da je upravo literarnost glavna kvaliteta koju pisac želi ostvariti i koju čitatelj u djelu očekuje. U drugim slučajevima takva se relacija uspostavlja zato što se smatra da književnost i drugi mediji teže postizanju istih ciljeva, a da drugi mediji te ciljeve dosežu bolje nego književnost. Mediji s kojima književnost uspostavlja intermedijalnu relaciju mogu biti umjetnički i neumjetnički. Pavličić piše da književnost, kada preuzima materijale i postupke iz umjetničkih djela, to najčešće čini zato što je izrazito svjesna srodnosti među različitim medijima i njihovim karakterističnim postupcim, ili im svima pripisuje uglavnom iste ciljeve.[8]

[8] Razmišljanja i različita tumačenja o sličnosti književnosti i glazbe donosi i W. Wolf u djelu *Muzikalizacija fikcije,* str. 11

Umjetnički mediji s kojima književnost uspostavlja intermedijalni odnos mogu biti prostorni i vremenski . (Pavličić, 1988: 171) Prostorni mediji – slikarstvo, kiparstvo, arhitektura – bit će literaturi interesantni bilo po svojim sredstvima bilo opet po svojim organizacijskim konvencijama. Vremenski će pak mediji – film, glazba, radio, televizija – bit za književnost nejednako zanimljivi kao izvorišta intermedijalnih postupaka. Od vremenskih umjetnosti književnost može nešto preuzeti (i tako uspostaviti intermedijalnu relaciju) samo u strogo metaforičnom smislu. U književnom se djelu mogu pojaviti osobine slike (linije, oblik, boja), ali se ne mogu pojaviti osobine filma ili glazbe u doslovnom smislu riječi. Moguće je u književnom djelu neko oponašanje tona ili neke muzičke forme, pa se može pojaviti čak i prava partitura (koja će u takvom slučaju igrati ulogu podjednako likovnog koliko i muzičkog elementa) (Pavličić, 1988: 173), ali se ne može pojaviti pravi ton ili melodija, kao što se ne može pojaviti ni filmska slika. A budući da je uspostavljanje relacije s vremenskim medijima u književnosti više metaforično nego doslovno, ono mora biti osobito naglašeno i mora biti skopčano s nekim specijalnimn postupcima koji će naglasiti i podcrtati intermedijanost. Kad od vremenskih medija preuzima način organizacije materijala, književnost polazi od pretpostavke da je jedan isti postupak u drugim medijima običan i neizbježan (kao što je montaža u filmu), dok je u književnosti on inovativan i pun značenja (kao montaža u proznome djelu). Pri tom će se, tvrdi P.Pavličić, morati uvesti i druge karakteristike koje upućuju na porijeklo postupka iz drugog medija. Onda kad se od vremenskih umjetnosti preuzima značenja i učinke koji su za njih karakteristični, književnost polazi od pretpostavke da se u biti isti učinak može ostvariti u raznim medijima. Veza među medijima tada će često biti suptilna i teško uhvatljiva, a redovito će se nalaziti u sferi onoga što je u djelu umjetničko, a neće biti razaznatljiva kao pojedinačna struktura ili postupak. Zato će se na tu vezu upozoravati najčešće naslovom. Takvim je naslovima ponekad pridružen još poneki element koji uspostavlja intermedijalni odnos s glazbom. Intermedijalni postupci u tom slučaju, prema Pavličiću, igraju ulogu usmjeritelja recepcije. Preuzimanje u književno djelo materijala i postupaka iz drugim umjetničkim medija pretpostavlja čitatelja koji poznaje druge medije, pa je zato u stanju zapaziti i doživjeti te postupke. (Pavličić, 1988: 175) Onda kad književnost uspostavlja neki odnos s drugim medijima, to se redovito događa u osobitoj vrsti književnopovijesnih situacija: onda kad se književnost koleba oko svog osnovnog smisla i poslanja i ond kad kad svoju glavnu vrijenost vidi inovaciju. Uspostavljanje veza s drugim medijima tako predstavlja ili obnovu smisla književnosti (uvođenje u nju onih vrijednosti koje već posjeduju mediji), ili obnovu njezina izraza, način da se postigne orginalnost. Intermedijalnih je pojava izrazito malo u stabilnim i samosvjenim razdobljima kakvo je npr.

realizam, i u razdobljima gdje se na orginalnost ne gleda kao na neku osobitu kvalitetu, kao npr. u klasicizmu. Obratno, tih će pojava biti mnogo onda kad književnost nema mnogo samopouzdanja pa je sklona intelektualizmu (kao u manirizmu ili danas) i onda kad hoće da bude posve nova (kao u romantizmu ili u avangardi). (Pavličić, 1988: 186)

## 2. Glazba u književnosti

Što je književnost? Što je glazba? U današnjem svijetu nije lako dati jednoznačan niti dovoljno opširan odgovor na ta pitanja. Brojni su se književnici i znanstvenici bavili povezanošću književnosti i glazbe. Viktor Žmegač, u knjizi *Književnost i glazba, intermedijalne studije,* piše da je glazba dospjela u književnost mnogo kasnije negoli književnost u glazbu. Napominje da, kako ne bi došlo do nesporazuma, treba utvrditi da nije riječ o takozvanoj glazbi riječi, to jest o namjernom isticanju jezične zvukovnosti, napose u lirskim tekstovima, a najčešće u određenom tipu pjesama koji ima bogatu tradiciju, od staroga vijeka do naših dana. Narav i povijest te, metaforički rečeno, „muzikalnosti" književnih djela prije svega su predmetom književnoznanstvene prozodije. Istraživanje ide u drugom smjeru. Pruža ga konstatacija da postoje književna djela koja sadrže „opise" glazbenih tekstova; drugim riječima, na stranicama romana ili novela riječi odnosno rečenice sugeriraju zvukovne fenomene. Odlučujuća je činjenica da glazba, stupajući u neki odnos s književnošću, ipak u biti ostaje vjerna svojoj naravi. (Žmegač, 2003: 173) No, književni tekst, želeći predočiti glazbeno djelo, jedva da će ikada moći izbjeći tegobnu dilemu: prikratiti glazbu ili neprimjereno opteretiti pristupačnost literarnog (većinom pripovjednog izraza). Jedna je osobitost glazbe, naime, u tome što se o njoj doista adekvatno može govoriti samo stručnim rječnikom; sve drugo je iskazivanje subjektivnih dojmova. Jezični iskaz o osobnom dojmu morat će – ako izbjegava stručnan opis – pribjegavati svakojakoj metaforici, tražeći književni, poetski korelat glazbenom doživljaju. Nevolja je onda u tome, naglašava Žmegač, što svaki čitatelj može tekst čitati na svoj način. Na suprotnoj će strani biti, uvjetno rečeno, muzikološki opis nekog notnog teksta, opis koji će broj budućih kompetentnih čitatelja drastično ograničiti. (Žmegač, 2003: 174).

Kada je riječ o odnosu književnosti i glazbe, nezaobilazno je ime Paula Stevena Schera. Scher je prvi uspostavio tipologiju odnosa glazbe i teksta, a njegov je rad kasnije utjecao na Wernera Wolfa koji je tu tipologiju praktično preuzeo i proširio svojim istraživanjima. Wolf zadržava osnovne elemente Scherove tipologije, ali ih uključuje u širi kontekst. Wolf piše o prvotnoj povezanosti glazbe i lirskog pjesništva te o tome kako su glazbene kvalitete (zvuk, melodija, ritam) oduvijek imale veliku ulogu u takvom pjesništvu. Postavlja pitanje može li roman smatrati simfonijom i mogu li stranice fikcije zvučati kao fuga. (Wolf, 1999a: 3) O ovakvim će pitanjima riječi biti više u idućem poglavlju.

## 2.1. Povijesni početci razvoja odnosa književnosti i „pripovijedane glazbe“

Viktor Žmegač piše da povijest „pripovijedane glazbe“, ako se zanemare neke marginalne pojave, počinje – poput mnogih drugih umjetničkih pomaka – u romantizmu. (Žmegač, 2003: 174) O intermedijalnom zbližavanju glazbe i literature u razdoblju romantizma piše i u *Povijesnoj poetici romana:* „Romantičare je glazba fascinirala najviše zbog toga što je u repertoaru umjetničkih grana baš ta umjetnost najapstraktnija, to jest najmanje podložna – a time i najbliža predodžbi o slobodnom, autonomnom umjetničkom stvaranju“. (Žmegač, 2004: 195–196) Žmegač piše i o Novalisovim romanima, a spominje i Novalisovo uvjerenje da bi glazba morala biti uzorom modernih težnji i u drugim umjetnostima, pa tako i u književnosti, bez obzira na to piše li autor pripovjednu prozu ili liriku. Napominje da nijedan romantičar nije potanje objasnio na koji način treba provoditi *muzikalizaciju* književnog stvaralaštva. (Žmegač, 2004: 113).

U razdoblju romantizma pisce je zaokupila težnja da se posluže opisnom moći jezika, a ne njegovim zvukovnim mogućnostima. Ta je težnje fazu eksperimenta svladala tek u razdoblju velikih romanopisaca u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Na pitanje zašto je književna evokacija glazbenih sadržaja uslijedila tako kasno mogući su različiti odgovori. Prema V. Žmegaču, mnoga su iskustva sadržana u pretpostavci da se pisci klone iole primjerena opisa glazbenih struktura jer ne raspolažu potrebnim znanjem o naravi glazbenih tvorevina. (Žmegač, 2003: 173) Istaknuta uloga pripada Ernstu Theodoru Amadeusu Hoffmannu. Veliki romantički pripovjedač nije bio samo fascinantan pisac maštovite fikcionalne proze nego i slikar i skladatelj, dakle trostruko darovit, napose kao novelist. (Žmegač, 2003: 175) U Žmegačevom se prikazu i dalje ostaje u u ozračju Hoffmannovih misli o predočavanju glazbe, a put vodi u Francusku, u kojoj je već od početka devetnaestog stoljeća zanimanje za njemačku kulturu naglo raslo. U Balzacovo i Baudelaireovo vrijeme upravo je Hoffmann slovio kao utjelovljenje romantičkih težnji u pripovjednoj fantastici. Ovdje je napose važna činjenica, piše V. Žmegač, da je francuski pjesnik i esejist, kojemu je bila svojstvena spontana muzikalnost, očito spoznao cjelovitost njemačkog romantizma, njegovu glazbenu dimenziju, njegovu osjetljivost za sinesteziju, njegovu nesputanu maštovitost. Stoga je razumljivo što je u Baudelaireovim ogledima vidljiva srodnost dvaju njemačkih romantičara, osobito cijenjenih u Parizu: Hoffmanna i Richarda Wagnera. (Žmegač, 2003: 178) Pod neobično snažnim dojmom Wagnerove glazbe, Baudelaire je napisao poetski esej koji ulazi kako u povijest književnosti tako i u povijest glazbe. Naslov govori sve: *Richard Wagner i Tannhäuser u Parizu.* (Žmegač, 2003: 179) U krugovima

francuskih simbolista najsnažnije je odjeknula glazba, umjetnost paradoksne nepredmetne osjetilnosti, koja ništa ne označuje, ali budi tolike asocijacije. Wagnerovo stvaralaštvo, svojevrsna sinteza romantizma, dospjela je na sam vrh. Prednjačio je Baudelaire svojim esejom o Wagneru. Suočen s glazbom koja ga je iz temelja potresla, Baudelaire je svoj doživljaj pokušao izraziti riječima, to jest opisati svoje najintenzivnije glazbene trenutke. Iskusio je tom prilikom prastari retorički problem neizrecivosti – spoznaju da jedan sustav znakova nije primjeren drugome pa stoga ostaje samo pokušanj manje-više uvjerljivog približavanja. (Žmegač, 2003: 180) Nadalje, V. Žmegač spominje Rimbaudovu pjesmu *Samoglasnici* te govori o raspravi Augusta Wilhelma Schlegela o toj pjesmi. Schlegel, polazeći od uvjerenja da su samoglasnici nositelji „osjećajnih vrijednosti" u jeziku, proteže posebnu ulogu vokala i na područje ljudske sposobnosti koja bi se mogla mnazvati osjetilno maštanje. (Žmegač, 2003: 187–188) Rasprave o uzajamnim doticajima glazbe i književnosti osvrću se, kad god je riječ o ulozi glazbe u pripovjednoj prozi, bar kratko na udio takvih opisa u velikom romanesknom ciklusu Marcela Prousta *U potrazi za izgubljenim vremenom.* Pripovjedač, „tragajući za izgubljenim vremenom", u prvim romanima prikazuje senzibilna iskustva mladog esteta Swanna, pa i njegove susrete s umjetnošću, među kojima se ističe doživljaj jednog glazbenog djela.(Žmegač, 2003: 189) Dok u pisaca devetnaestog stoljeća još postoje obziri prema objektivnim podacima u partituri ili i u literarno-glazbenom programu, romanopisac zaokupljen „traganjem" posve napušta opisne težnje, stapajući zvukovnu zbilju s poniranjem u svijet slika potaknutih glazbom, a ujedno i s intelektualnim pogledima na duševna zbivanja. Taj ciklus još nije bio u cjelosti objavljen kad se u jednoj od takozvanih malih književnosti pojavilo pripovjedno djelo koje po svojoj slojevitosti i psihološkoj profinjenosti nadmašuje sve što je u narativnoj prozi s glazbenom građom do tada stvoreno. Poznavatelj hrvatske književnosti naslućuje da je riječ o *Kvartetu,* noveli Milana Begovića, nastaloj oko sredine dvadesetih godina. Naš autor se i u drugim djelima, primjerice u romanu *Giga Barićeva,* doticao glazbe, nastojeći obilježja pojedinih skladbi predočiti jezičnim sredstvima, no nigdje nije postupio toliko sugestivno i motivirano kao upravo u svom pripovjednom remek-djelu. (Žmegač, 2003: 191–192) 1928. godine objavljen je u Londonu roman *Kontrapunkt* Aldousa Leonarda Huxleya. Žmegač piše kako je već iz samog naslova romana engleskog autora vidljiva težnja da se ispreplitanje ljudskih sudbina shvati kao zbivanje analogno glazbenom kontrapunktu. Roman ima važnost o kojoj će riječi biti više u poglavlju koje slijedi.

## 3. Muzikalizacija diskursa

O prisutnosti glazbe u književnosti postoje brojna istraživanja, no, prema W. Wolfu najveću zaslugu u bavljenju time imaju Calvin S. Brown i Steven Paul Scher. Wolf upravo C.S. Browna i S.P. Schera naziva dvama učenjacima koji mogu biti zaslužni za osnivanje i njegovanje studija suvremenih riječi i glazbe. Sam W. Wolf navodi kako je mnogo toga o čemu piše preuzeo upravo od Schera, ali dakako značajna su i njegova istraživanja o fenomenu „muzikalizacije fikcije". Piše kako se taj, pozornosti vrijedan pojam, prvi put pojavio u romanu A. L. Huxleya, objavljenom 1928. godine pod nazivom *Kontrapunkt*[9]. Wolf donosi citat: „Muzikalizacija fikcije [...] u velikim razmjerima, posredovana Beethovenom. Promjena raspoloženja, nagli prijelazi [...] modulacije, ne samo iz jednog ključa u drugi, nego i od raspoloženja do raspoloženja.Tema je navedena, a potom se razvila [...] neprimjetno se deformirala, sve dok, iako je stil ostao još prepoznatljivo isti, nije postala sasvim drugačija [...] Unijeti ovo u roman. Kako?" ( Huxley,Aldous, *Kontrapunkt,* 2002: 301)

Kako piše Matej Mužina, u pogovoru romana *Kontrapunkt*, naslov je preuzet iz glazbe i označava način skladanja u kojemu se u kontrast stavljaju usporedne suprostavljene teme. U strukturi romana vidljiva je struktura glazbe, posebice Bachove. Pojam muzikalizacije javlja se kao dio metafikcionalnih razmišljanjima izmišljenog romanopisca Philipa Quarlesa. U tim razmišljanima ocrtava se njegov estetski program muzikalizacije fikcije, program koji očito ima metafizičko značenje za Huxlyev roman. Huxley se, na samom početku romana, koristi opisom Bachove glazbe da bi naglasio princip kojim će se poslužiti u komponiranju cijelog romana kao kod opisa pojedinih likova: „Bachove meditacije ispunjahu rimski četverokut. U uvodnom je largu, uz pomoć njuške Pongileonijove flaute i zračnog stuoca, Johann Sebastian izjavljivao (...)" (Huxley, 2002: 37). Treba naglasiti da muzikalizacija diskursa predstavlja puno više od samog spominjanja glazbe u književnosti, moguća je zahvaljujući sličnostima između dvaju medija. Prema Wolfu, muzikalizacija podrazumijeva više od prisutnosti glazbe kao samo apstraktnog pojma. Muzikaliziranu književnost stavlja u okvir intermedijalnih studija. (Wolf, 1999a: 35) Ako se promatra u tim okvirima, muzikalizacija književnosti upućuje na prisutnost glazbe u smislenom obliku jednog teksta koja izgleda kao neka vrsta transformacije glazbe u književnost. Verbalni tekst jest ili će tek postati donekle sličan glazbi ili učincima povezanim s određenom kompozicijom. Nadalje, piše kako spominjanje glazbe ili glazbenih pojmova uvijek igra ulogu u narativnom tekstu. Ipak, napominje da, ako želimo

[9] Roman *Kontrapunkt* prvi je put objavljen 1928. godine. W. Wolf navodi i sljedeće romane u kojima je prisutna muzikalizacija: Wolf, V: *The String Quartet* i *The Waves;* Burgess, A.*: Napoleon Symphony* i dio djela *Mozart and the Wolf Gang.* str. 38.

govoriti o muzikalizaciji koja zaslužuje to ime, mora postojati nešto više od pukog tematiziranja glazbe: bilo da je riječ o razini diskursa, razini „prijenosa" (npr. u naslovu teksta) ili na razini sadržaja priče. Muzikalizacija se sastoji prvenstveno u određenom oblikovanju razina diskursa. Uzimajući sve u obzir, muzikalizacija fikcije može biti definirana kao kao poseban slučaj prikrivene glazbeno-književne intermedijalnosti koji se pronaći u dijelovima romana ili kratkih priča. Sastoji se u namjernom oblikovanju diskursa, na način da utječe na jezični materijal, formalno uređenje ili strukturu priče i slike koje se koriste tako da su provjerljive ili barem uvjerljivo prepoznatljive sličnosti ili analogije s glazbenim djelom ili učincima koje ono proizvodi, a koji se pojavljuju u fiktivnom tekstu.

W. Wolf razlikuje dva vida muzikalizacije diskursa, odnosno prikrivenog oblika glazbeno-književne intermedijalnosti. Prvi od njih je *eksplicitna tematizacija glazbe* u književnosti/ fikciji. Wolf piše kako je „intermedijalna tematizacija „eksplicitna referenca“ na glazbu u književnom tekstu (uporaba različitoga glazbenoga pojmovlja, naziva glazbenih žanrova, navođenja imena skladatelja, glazbenih djela; likovi razgovaraju i/li pripovjedač pripovijeda o glazbi). (Wolf: 1999a: 57) Drugi vid muzikalizacije diskursa je *implicitna imitacija glazbe* u književnosti/ fikciji. Kod implicitne je imitacije riječ o „intermedijalnom fenomenu (...) verbalne imitacije (učinaka) glazbe“ (Wolf, 1999a: 55), a to su: a) naglašavanje akustične dimenzije verbalnih označitelja (onomatopeja, ritmička ponavljanja pojedinih riječi, aliteracije), b) strukturne analogije kojima se uporabom verbalnih označitelja dočaravaju formalne sličnosti između književnosti i glazbe (književno djelo oblikovano po uzoru na neko glazbeno djelo, uspostavljanje mikrostrukturnih analogija između ponavljanja verbalnih i glazbenih fraza i c) „imaginarne sadržajne analogije“ (Prilog 3.) koje karakterizira pripovjedačevo parafraziranje i tumačenje glazbenih učinaka koje određeno glazbeno djelo ima na njega, dakle, verbalni prikaz jednoga glazbenog djela (ugođaja, raspoloženja koja dočarava glazbeno djelo). Može se reći da je to slučaj kada jezik, slike i/ili narativna struktura i sadržaj pokazuju sličnosti s glazbenim djelom. Sam pojam muzikalizacije ili muzikaliziranog podrazumijeva aktivnost ili njezin rezultat. Napominje da se prvo moraju isključiti obmanjujući prijedlozi muzikalizacije koji mogu biti izazvani referiranjem na glazbu u naslovu koji ne uspijevaju biti razrađeni u djelu i stoga ne opravdavaju glazbene metafore u kritičkom opisu. (Wolf, 1999a: 51–54)

Važno je napomenuti i to da W. Wolf naglašava da se može govoriti o djelomičnoj muzikalizaciji (kada na intermedijalnost nailazimo samo u pojedinim poglavljima) i muzikalizaciji cjelokupnoga djela (kada se intermedijalni postupci protežu cijelim djelom) i (Wolf, 1999a: 38)

V. Žmegač piše da će individualna sprema čitatelja, kad god da je posrijedi tekst s intermedijalnim sastavnicama, biti osobito važan čimbenik. Razumijevanje muzikaliziranog teksta zahtijeva sposobnost snalaženja u „posebnom sustavu znakova“. (Žmegač,1998: 204)

### 3.1. Muzikalizacija diskursa u romanu Pavla Pavličića *Diksilend*

Roman *Diksilend* čini dio svojevrsnoga mini korpusa u okviru Pavličićeve književne produkcije. Riječ je o korpusu koji se bavi tematiziranjem prostora Pavličićeva rodnoga grada – Vukovara. Dio tekstova iz korpusa koji se bavi tematiziranjem prostora Vukovara čine različite vrste autobiografskih tekstova. Drugi dio korpusa čine fikcionalni tekstovi u kojima se mogu iščitati samo elementi autobiografskoga diskursa. Helena Sablić Tomić piše da je „suvremenu hrvatsku autobiografsku prozu moguće klasificirati prepoznamo li dominantnost nekih kriterije u njoj. *Sudjelovanje pripovjedača u radnji* projicira tipove autobiografske proze kao što su autobiografija u užem smislu, pseudoautobiografija i biografija. Uloga pripovjedača u naraciji pokazuje se kao dominantna, između ostalog, u knjigama Pavla Pavličića, *Dunav* (1983.), *Krasopis* (1985.), *Nevidljivo pismo* (1993.), *Šapudl* (1995.), *Diksilend* (1995.) i *Vodič po Vukovaru* (1997.). (Sablić Tomić, 2002: 39) Sablić Tomić piše da knjige Pavla Paličića kao što su *Nevidljivo pismo, Škola pisanja* i *Diksilend* možemo odrediti kao pseudoautobiografije[10] s niskim stupnjem fingiranosti. Iskazni subjekt u *Diksilendu*, pripovjedač u prvom licu perfektivnom rečeniom „Svirao je diksilend“ započinje pripovijedati o djetinjstvu, a prezent sljedeće rečenice naglašava distancu pripovjedača koji iz pozicije naknadnoga prisjećanja fingira stvarnost u kojoj je odrastao. (Sablić Tomić, 2002: 47) Krešimir Nemec, u *Povijesti hrvatskog romana*, piše da u *Diksilendu* „osobna memorija i mitologemi prošlosti oživljuju na osebujan način“. Piše da je to „žanrovski difuzan roman u kojem je Vukovar povijesni punkt, ali i gotovo mitski *locus* okupljanja, zajedništva i nostalgije“. (Nemec, 2003: 309)

[10] „Osnovna je karakteristika pseudoautobiografije homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan liku i pripovjedaču, ali su pripovjedač u prvom licu i lik identični. Lik i pripovjedač su fiktivni, a pripovjedač je u poziciji prvog lica jednine. Pseudoautobiografijom se oblikuje mogući svijet koji obično nema dodirnih mjesta s iskazom o autorovom stvarnom svijetu već legitimira egzistenciju subjekta u zamišljenom prostoru. Iskaz stvarnoga predstavlja se pojedinačnostima iz značenjskog sustava pripovjednog teksta koji s obzirom na svoju socio-ideološku i psihološku dimenziju mogu, a i ne moraju, fingirati osobne stavove autora. Subjekt pseudoautobiografije prikazuje događaje iznošenjem objektivnih istina, bez tendencije pripovjedanja o subjektivnim doživljajima. (Sablić Tomić, 2002: 45) Bitna strategija u pseudoautobiografiji jest fingirati kod čitatelja iskaznu stvarnost života i svjetonazor pripovjedača koji se temelji na vjerojatnim informacijama vezanim uz tematiziranje zbivanja i odnose s drugim osobama. One se mogu referirati na egzistencijalni prostor autora uspostavljanjem posredne veze s iskustvenom zbiljom. Fingirani narativni okvir u pseudoautobiografiji ukazuje na mogućnost različitog prikazivanja događaja i refleksija na stvarnost. Jedna od mogućnosti koja određuje oblik iskaza stvarnosti vezana je uz iskazni subjekt odnosno pripovjedača u prvom licu koji prikazuje ostale likove i dođagaje na način kako ih sam percipira. Oblik iskaza stvarnosti, parafraziramo li riječi Kate Hamburger, obično nije nužno vezan uz sadržaj iz stvarnosti, ali on ipak upućuje na to kako zavidan stupanj fingiranosti sadržaja isključuje mogućnost da iskaz dobije karakter fikcije. (Sablić Tomić, 2002: 46)

U *Diksilendu* je retrospektivnim pripovijedanjem ispričana pripovjedačeva prošlost; isprepliću se reference na vlastitu i obiteljsku povijest, kao i povijest Vukovara. Pratimo sudbinu sedmorice prijatelja koji se, na inicijativu profesora Angelusa, okupljaju u diksilend ansambl. Angelus svoju viziju o ulozi glazbe u životu čovjeka pokušava prenijeti na sedmoricu odabranih učenika. Priča započinje 1960. godine, a završava u studenome 1991. godine padom Vukovara. Roman se sastoji od sedam poglavlja. U svakom je poglavlju opisano po jedno razdoblje iz života sedmorice svirača kao i po jedno razdoblje iz života profesora Angelusa: *Glava prva: Truba* (Joško)*, glava druga: Kontrabas* (Saša)*, glava treća: Klarinet* (Zdenko)*, glava četvrta: Saksofon* (Kos)*, glava peta: Bubanj (Dragan), glava šesta: Glasovir (Hanzika), glava sedma Trombon* (P.)

Glazba u romanu igra vrlo važnu ulogu, a to je vidljivo već na samom početku u sljedećem opisu: „Dunav je izgledao kao notni sustav toga poslijepodneva dok sam stajao kraj žičane ograde i gledao nizvodno. Daleko nalijevo, visoka dizalica u luci bila je kao veliki violinski ključ, trag broda koji je upravo prošao nalikovao je na crtovlje, a crni čamci na vodi bili su kao osminke i četvrtinke u svom neobičnom rasporedu. Taj prozor gotovo da se mogao odsvirati“. (Pavličić, 1995: 15) Vidljivo je, dakle, da se glazba „ugrađuje“ u okolinu i postaje sastavnim dijelom života govori, a o tome svjedoči i sljedeći citat: „Na titravom crtovlju što su ga sunčane zrake vukle po plavom asfaltu odbojkaškog igrališta, žuta je plastična lopta bila prema potrebi četvrtinka, osminka i šesnaestinka što je, skačući s noge na nogu, ispisivala skladbu naše mladosti“. (Pavličić, 1995: 115) Kasnije su se sedmorici svirača, prilikom jedne svirke, oči otimale prema krošnji bijelih kestenovih cvjetova, izgledalo je kao da je „krošnja crtovlje, a cvjetovi note u njemu“. (Pavličić, 1995: 243) Narativni tekst indirektno imitira glazbu i na taj se način glazba transformira u verbalni tekst.

### 3.1.1. Značenje naslova

Pavao Pavličić navodi da je „veza između medija često suptilna i zato će se na tu vezu upozoravati najčešće naslovom i takav će naslov onda imati pretenziju da definira čitavo djelo. Naslov često predstavlja ključ za razumijevanje teksta, pa ako je naslov intermedijalan, onda je uspostavljanje veze neizbježno“. (Pavličić, 1988: 175) Goran Rem piše o tome kako A. Flaker upozorava na naslove koji postavljeni nad djela jedne umjetnosti upućuju na ostvaraje neke druge umjetnosti. G. Rem nastavlja mišlju da je tomu teško bilo što prigovoriti budući da su naslovi mjesta osobito jake svijesti nekog teksta te je njihovo semantično ozračivanje ostaloga teksta nešto što najstroži interpretacijski ulazak u tekstove redovito promatra kao bitan odnos. (Rem, 2003: 28) Mnogi autori već u naslovu navode koju intermedijalnu relaciju kane primijeniti djelu. No, W. Wolf piše o tome kako upotreba, primjerice, glazbenog pojma u naslovu može na prvi pogled zavarati, jer djelo na koji se takav naslov odnosi uopće ne mora imati bilo kakve odlike navedenog pojma, kao ni muzikalnosti kao takve. Naslov Pavličićeva romana je, u ovoj analizi, itekako važan za tumačenje cjelokupnog djela, što nije rijetka pojava u postmodernoj književnosti. Naslov *Diksilend* zanimljiv je zbog zvukovnog efekta, a iskusan čitatelj odmah prepoznaje da se radi o pojmu koji je preuzet iz glazbe[11]. Kada se tomu doda uvodna rečenica romana *Svirao je diksilend,* može se zaključiti kako čitatelj očekuje radnju na neki način povezanu s glazbom ili njezinim elementima. To očekivanje ne biva iznevjereno. Ali, naslov *Diksilend* može se shvatiti i dvoznačno. Diskilend označava zajedništvo sedmorice svirača koji muziciraju u ansamblu, a čije je okupljanje inicirao profesor Angelus. Naime, nakon što se djelo pročita, može se doći do zaključka da je bitna glavna odrednica diksilenda – improvizacija. Pri tome se misli na to da je cijeli roman zapravo retrospektivna ispovijest P. koji piše svoja sjećanja iz suvremenosti vojarne. Cilj je improvizacije u djelu bio bijeg od smrti, a cilj je zapisivanja svih tih sjećanja oživljavanje kultunog pamćenja i Vukovara, vraćanje nade. U *Diksilendu* svako poglavlje opisuje događaje iz života pojedinih likova, ali naslovi poglavlja ne nose imena po tim likovima, nego po instrumentima koje su svirali u ansamblu: *Glava prva: Truba* – govori se o Jošku, *glava druga: Kontrabas* – riječ je o Saši*, glava treća: Klarinet* – donose se priče o

[11] Dixieland (New Orleans Jazz) prvi je stil u džezu koji dobiva naziv po gradu u kojemu je nastao. Stvorili su ga crni i kreolski glazbenici ujedinjujući elemente bluza i ragtimea s tradicijom puhačkih orkestara. Tipični New Orleans Jazz izvodila je mala grupa, combo, od 5 do 8 svirača. Osnovna značajka stila je grupna improvizacija. Glavna melodijska glazbala bili su trublja, klarinet, trombon, koji su istodobno improvizirali različite melodije. Podržavala ih je ritam sekcija (gitara ili bendžo, kontrabas ili tuba, klavir i bubnjevi). Teme improvizacija često su bile poznate melodije marševa, crkvenih pjesama, ragtimea ili bluesa. Preuzeto 22. svibnja s http://hr.wikipedia.org/wiki/Dixieland

Zdenko, *glava četvrta: Saksofon* – P. piše o Kosu, *glava peta: Bubanj* – piše se o Draganu, *glava šesta: Glasovir* progovara o Hanziki, a *glava sedma, Trombon,* o P. Likovi su na poseban način spojeni s glazbom i glazbenim izvedbama.

### 3.1.2. Vrste implicitnih i eksplicitnih relacija književnosti i glazbe

Muzikalizacija se diskursa u romanu *Diksilend* ostvaruje na razne načine (*intermedijalna tematizacija i implicitna imitacija*). Kada je riječ o intermedijalnoj tematizaciji, prvo će biti riječi o uporabi različitog glazbenog pojmovlja. Na više mjesta u romanu pronalazimo primjer spominjanja teksta s područja glazbe – glazbene partiture: „U to sam vrijeme znao već dosta dobro čitati partiture, pa sam zato sad jednostavno stao zviždukati ono što je bilo preda mnom (...) premda nije mogao vidjeti da zapravo zviždućem iz nota". (Pavličić, 1995: 128). Nailazimo i na oznake koje se najčešće mogu naći u partiturama, kao što je na primjer *allegro* ili na ritamsku figuru – sinkopa: „Znali smo, naravno, više praktično nego teorijski, što su sinkope: radilo se o tome da se pri sviranju naglasi slaba doba a ublaži jaka(...)" (Pavličić, 1995: 38*)* Da se u svakom 'scherzu' ili 'allegru' krije još jedna skladba (...)" (Pavličić, 1995: 183) Donose se i nazivi nota: „Note su bile ispisane vještom rukom rutinirana glazbenika: vidjelo se to po tome što su osminke i četvrtinke dolazile kao samo malo veće točke, a nisu bile uredno nacrtane i zacrnjene, zastavice na osminkama bile su tek male crtice bez ikakvih vitica, dok su četvrtinske pauze ličile na pomalo nervozne gliste. (..) Možda su to zapravo neke dosad nepoznate kompozicije?" (Pavličić, 1995: 128)

Nailazimo i na brojne nazive glazbenih djela, a čitatelj lako može sam naći glazbene naslove navedene u sadržaju i slušati ih pri čitanju dijelova romana u kojima su spomenute – u romanu nailazimo na nazive glazbenih djela koja su namjenjena izvođenju u diksilendu ili neka koja su đaci smatrali prikladnima da se izvedu u diksilendu. Jedan od primjera je sljedeći citat: „Od nas su zatražili da odsviramo nešto veselo, a ako može i nekako simbolično. Tako smo se odlučili za *Down by the Riverside*[12], jer je to odgovaralo obama zahtjevima, a upravo je tražilo diksilend-izvedbu". (Pavličić, 1995: 291) „Kad smo potegnuli *Alexander's Ragtime Band*[13], Kos je zatvorio oči, žile na vratu su mu iskočile, i nakon prvih taktova uletio je u solo koji je zvučao kao niz jauka, povika i groktaja, a u isto je vrijeme bio pun nekog bolnog veselja". (Pavličić, 1995: 243) U djelu je opisan i sam čin muziciranja kao i svijest izvođača, a to je to vidljivo iz sljedećeg primjera: „(...) i nakon prvih nekoliko taktova uletio je u solo

[12] *Down by the Riverside,* Louis Amstrong, URL: http://www.youtube.com/watch?v=2ih3kVkk5_Q
[13] *Alexander's Ragtime Band,* Delta Jazz Band. URL: http://www.youtube.com/watch?v=2yqk-iTf6YM

koji je zvučao kao niz jauka, povika i groktaja, a u isto je vrijeme bio pun nekog bolnog veselja(...) Joškova je truba klikćući vukla nekamo uvis iznad krošanja, ja sam je pokušavao slijediti trombonom, Hanzin klavir zvučao je kao trka malih demona, a Zdenkov klarinet kao hihot vještica, dok je bas oponašao brundanje pčele oko bijelog kestenova cvijeća. Bubanj i činele slali su tamne i svijetle poruke (...)“ (Pavličić, 1995: 243)

U romanu nailazimo i na intermedijalne citate. Kao intermedijalnu citatnost u književnosti Oraić Tolić navodi uvođenje drugih umjetničkih medija, npr. slikarstva, glazbe ili filma u književnost. (Oraić Tolić, 1990: 23) *Podtekst* je, u ovom slučaju, glazbena umjetnost. Na mnogim mjestima u romanu nailazimo na riječi nekih pjesama. Tako se, na samom početku romana, P. prisjeća stare pjesmice koju je pjevao pred ocem i učiteljem sviranja Cvitkovićem: „Na livadi zelenoj šareni se cvijeće, kroz livadu potok mali – njegovi su bistri vali – kroz livadu potok mali šeće“. (Pavličić, 1995: 16) U poglavlju *Truba,* P. prepričava događaj kada su se njih sedmorica prijatelja našla sa profesorom Angelusom na samom početku kada su krenuli oformiti ansambl. Profesor je svakom od njih zadao drugu pjesmu da odsvira na svom instrumentu. Hanzika „je svirao pjesmu *Plakala je mala Vidica*“ koju su oni inače izvodili u mandolinskom orkestru, a „Jošku je dao pjesmu *Sjedi mara na kamen-studencu*“. (Pavličić, 1995: 39 – 40) P. je za zadatak dobio odsvirati „*Lenjinov posmrtni marš* (...)“. Zdenko je na klarineti svirao jazz-verziju pjesme *Marjane,* Kos na saksofonu sinkopiranu *Bilećanku*, a Saša na basu ništa manje nego *Konjuh planinom*“. (Pavličić, 1995: 41–42), a poslije šlagera i romanci „došle na red i malko ozbiljnije stvari: Dvorakova *Humoreska, Bumbarov let* Rimski-Korsakova, Ravelov *Bolero*, Hačaturijanov *Ples sa sabljama,* a da je osobito mnogo bilo kompozicija koje su se zvale Scherzo, Divertimento ili Allegro“. (Pavličić, 1995: 181) U posljednjem se poglavlju donosi tekst kontroverznog *Kestenova cvijeta* u potpunosti: „To je bilo u proljeće kad je stari kesten cvao, /trusilo se na nas cvijeće/kad sam tebi srce dao.// Pod kesten smo često sjeli/što pred tvojom kućom lista, /cvjetovi su bili bijeli/kao naša ljubav čista. // Zalud bjehu moje nade,/sve je prošlo kao sjena:/kad s kestena lišće pade/postala si tuđa žena. // Sad pod kesten tužan sjedam /i mirišem cvijeće sveli; /ono isto cvijeće gledam/što je nekad bilo bijelo. //Nema više naše sreće, /mijenja se i kesten stari:/crveno je sada cvijeće/od mog srca što krvari“. (Pavličić, 1995: 351–352). Osim intermedijalnih, u romanu nailazimo i na transsemiotičke verbalne citate. To su, prema Oraić Tolić, citati novinskih tekstova i reklamnih slogana u književnosti. (Oraić Tolić, 1990: 21) Takav citat nalazimo na samom početku djela u obliku citata iz novinskog članka, iz 1963. godine, u kojemu je riječ o fatalnoj pjesmi profesora Angelusa:

„Naslov je glasio JE LI PJESMA KRIVA?(...) Poznato je naime – piše nepotpisani autor – da je ta pjesma još od svoje praizvedbe u našen hotelu „Lav"(...)" (Pavličić, 1995: 31) U romanu su signali intermedijalnosti i male slike pojedinih instrumenata koje su centralno pozicionirane u odnosu na tijelo glavnog teksta naslovljenog po pojedinom instrumentu. Cijeli roman može se shvatiti kao svirka budući da svako poglavlje „svira" određeni instrument ansambla.

Kada je riječ o implicitnoj prisutnosti glazbe u djelu, nailazimo na strukturne analogije kojima se uporabom verbalnih označitelja dočaravaju formalne sličnosti između književnosti i glazbe. Intermedijalni odnos glazbe i teksta utječe i na strukturu romana, odnos teksta i tematiziranja određenih glazbenih motiva. Može se reći da je Pavličić, pri struktuiranju romana, preuzeo strukturu jazz (diksilend) ansambla. Kako je prije svake svirke potrebno ugoditi glazbala, tako je uvodno poglavlje romana naslovljeno upravo *Ugađanje glazbala*. Ansambl se sastoji od pet do osam svirača, a priča je u romanu podijeljena na sedam poglavlja od kojih svako nosi naslov po jednom od instrumenata u diksilendu. Glavna melodijska glazbala diskilenda su trublja, klarinet, trombon, kojima svirači istodobno improviziraju različite melodije. Njih podržava ritam sekcija (gitara ili bendžo, kontrabas ili tuba, klavir i bubnjevi). Glazbala su, kao naslovi poglavlja, u tom smislu izmješana: *Glava prva: Truba, glava druga: Kontrabas, glava treća: Klarinet, glava četvrta: Saksofon, glava peta: Bubanj, glava šesta: Glasovir, glava sedma: Trombon.* Posljednje je poglavlje naslovljeno *Tuš*. *Tuš* je pojam koji u glazbenoj umjetnosti označava kratak, bučan glazbeni pozdrav koji se obično izvodi na puhaćim glazbalima i udaraljkama[14], a može se simbolično povezati sa posljednjim pozdravom profesora Angelusa koji u posljednjem poglavlju romana umire, a đaci ga ispraćaju svirkom: „Ne samo da smo izgovarali svoj život i ono što o njemu osjećamo, ne samo da smo se opraštali od Angelusa kao učenici i prijatelji, i ujedno bili i svećenici koji vrše službu, nego i više od toga: mi smo improvizirali." (Pavličić, 1995: 363)
U posljednjem poglavlju postoji mjesto na kojemu se priziva predočenje diksilend ansambla, točnije rasporeda svirača u ansamblu. Donosi se opis kontrabasa Saše Polaka onoga dana kada je zajedno s P. – om krenuo na pogreb profesora Angelusa: „Kontrabas je bio bez kutije (...), a na njegovu je tijelu bilo sedam rupa, polukružno razmještenih, od nekog metka velikog kalibra. Rupe su me podsjetile na (...) raspored svirača u diksilendu (...) Kad smo izašli iz auta, vidjeli smo da se na kontrabasu pojavila još jedna, nova rupa, malo veća, nasuprot onima

[14] Proleksis enciklopedija, *Struka glazbene umjetnosti i balet*. URL: http://proleksis.lzmk.hr/56246/ (17. lipnja 2014.)

prijašnjim (...) Bio je to Angelus“. (Pavličić, 1995: 357, 358) Može se reći kako je opis položaja i funkcije svirača u diksilendu, analogan poziciji glazbenih elemenata u romanu. Pavličić, u svom tipološkom ogledu, piše kako mediji među kojima se uspostavlja odnos moraju ostati prepoznatljivi u tom odnosu. Mora ostati vidljivo da je neki element djela preuzet iz drugog medija. Zaključuje da je u intermedijalnom odnosu uočljiva i različitost medija i njihova suradnja na istom mjestu. (Pavličić, 1988: 171). Nadovezujući se na tu misao, donosi se citat iz romana *Diksilend* u kojemu se opisuje položaj svirača: „Diskilend je specifičan po tome – rekao je – što u njemu svatko uvijek ostaje ono što jest; dapače, svatko pronalazi svoju pravu prirodu. (...) U diksilendu svatko svira svoje, svatko ostaje sa svojom melodijom, a ipak na kraju ispadne nešto zajedničko“. (Pavličić, 1995: 92–93). Baš kao što je svaka melodija koju izvodi pojedini svirač u diksilendu jedinstvena i prepoznatljiva, tako je prepoznatljiva i prisutnost glazbe u djelu. Na čitatelju je da prepozna elemente preuzete iz glazbe koji teže tome da obogate književno djelo i u simbiozi s njim daju muzikalizirano djelo. Osnovna značajka jazza kao stila grupna je improvizacija[15] koju profesor Angelus neprestano naglašava svojim učenicima: „A znate li zašto ne valja? Zato što svirate po notama. Diksilend je improvizacija“. (Pavličić, 1995: 43) Osnovna značajka diksilenda implicirana samim naslovom, eksplicitno se izriče na samom kraju romana gdje P., iz vojarne, u zarobljeništvu, objašnjava razlog svoga pisanja i način na koji je htio ustrojiti napisano: „Sve ovo što sam napisao htjelo je biti improvizacija, bijeg od smrti. Ne znam jesam li uspio, ali znam da je to sve što sam htio, i sve što ću ikada htjeti“. (Pavličić, 1995: 366)

Pronalazimo i tematizaciju procesa skladanja i opis glazbene kompozicije: „Bila je, u kompoziciji koju su upravo svirali nekakva korona, što znači da je iznad note stajao mali polukrug s točkom u sredini, a to je upozoravalo da notu treba izdržati malo duže nego što bi ona inače trajala (...)“ (Pavličić, 1995: 45) „Angelus je tuđe kompozicije (kompozicije klasika, uostalom) prebacivao u druge tonalitete, ili bi ih drugačije ritmizirao, a potom bi ih okretao naopačke. Napokon su došle na red i druge skladbe: cijele simfonije, ili samo njihovi brži stavci.“ (Pavličić, 1995: 181) U nekim se dijelovima romana medij književnosti pojavljuje direktno sa svojim tipičnim ili konvencionalnim označiteljima, dok se medij glazbe

[15] Improvizacija nastaje kada instrumentalist ili pjevač sklada na licu mjesta bez pripreme i bez nota. U povijesti klasične glazbe improvizacija je bila vrlo cijenjena. Mnogobrojni slavni i cijenjeni skladatelji znali su na koncertu odsvirati, odnosno taj čas stvoriti kakvu skladbu. To je publika uvijek željno očekivala i s divljenjem prihvaćala.Improvizacija se smatra velikom umjetnošću jer je za nju potrebna iznimna muzikalnost te veliki smisao i stvaralačka nadarenost. Izvođač u improvizaciju unosi vlastite ideje koje moraju biti uvijek nove, jednostavne, logične, prirodne, nadahnute, bogate i najvažnije - originalne i, kao takve, jedinstvene. Osim toga, glazbenik koji improvizira mora poznavati teoriju glazbe i različite glazbene stilove.
URL: http://hr.wikipedia.org/wiki/Improvizacija_(glazba) 22. svibnja 2014)

koristi kao referenca na određenu atmosferu koja prati priču. Na taj se način pokušava postići efekt koji nam narativni tekst čini bliskim iskustvenom doživljaju glazbe kroz tekst.U prvom poglavlju kada opisuje tužnu atmosferu na pogrebu prijatelja Goluba, P. piše da su svirali „posmrtnu koračnicu“, a on nije mogao da ne zapazi „kako bi se i ta koračnica možda mogla sinkopirati i pretvoriti u veseli jazz-ritam.“ (Pavličić, 1995: 56)

Ovo poglavlje možemo zaključiti Wolfovom mišlju da muzikalizacija fikcije upućuje na prisutnost glazbe u tekstu, točnije njezine *transformacije* u književnost. Verbalni tekst, u određenoj mjeri, postaje sličan glazbi ili učincima povezanim s određenom kompozicijom, a mi stječemo dojam doživljavanja glazbe "kroz" tekst. (Wolf, 1999a: 51)

## 3.2. Ambivalentnost glazbe

### 3.2.1. Isprepletenost glazbe, boli i života/smrti

Smrt je, prema riječima profesora Angelusa u romanu, sastavni dio svake umjetnosti, nalazi se svuda oko nas. U glazbi, slikarstvu, prirodi koja nas okružuje, a o tome svjedoči sljedeći citat: „– Smrt je nerazdvojan dio umjetnosti? – upitao sam. – I stvarnosti? – dodao je Kos? – Važan dio – rekao je Angelus poučno. – Onaj dio koji umjetnosti daje težinu, a životu ozbiljnost. Nije moguća glazba bez smrti, jer upravo je smrt ono što u svakoj glazbi najbolje zvuči“. (Pavličić, 1995: 337)

Činjenice o mogućoj povezanosti smrti i glazbe saznajemo već na početku romana u dijelu kada P. piše o prijateljstvu s Joškom. Naime, P. je na tavanu prijatelja Joška, pronašao komplete starih novina, a u kompletu uz 1936, pronašao je prve podatke o profesoru Angelusu. Naslov članka glasio je „Je li pjesma kriva?“ Skladba je u svoje vrijeme bila vrlo popularna, no, „kako je popularnost pjesme rasla – nastavljao je dalje članak – rasla je i sjena što ju je za njom vukla. Počelo se, naime, govorkati kako ta pjesma svojim sjetnim sadržajem, a osobito tugaljivom melodijom, potiče slušatelje na samoubojstvo. (...) Od trenutka kad je pjesma u Vukovaru po prvi put izvedena – a to je bilo u lipnju prošle godine – zabilježeno je u našem gradu devet samoubojstava, računajući samo ona koja su se zbila u kavanama ili u njihovoj blizini, a počinili su ih ljudi za koje se može dokazati da su neposredno prije nego što su digli ruku na sebe slušali Kestenov cvijet“. (Pavličić, 1995: 31) Kontroverzna skladba „Kestenov cvijet koja je ljude tjerala na samoubojstvo“, provlači se kroz cijeli roman.

Profesor je otkrio „da sve, baš sve skladbe imaju naličje, i da je to naličje uvijek tužno, da iz tog naličja vazda vreba smrt, a problem Kestenova cvijeta i jest bio u tome što on nije imao naličja, što je on sam bio naličje: bio je smrt – poziv na smrt – u najčistijem obliku“. (Pavličić, 1995: 184) Đacima je objasnio na koji se način smrt *uvuče* u skladbe: „Smrt je u svakoj glazbi prisutna zato što je svaka kompozicija struktura. Ona ima neku svoju arhitekturu, svoju statiku i dinamiku, svoje zakonitosti. I sad, kad sve to preokreneš naopako, kad gledaš s druge strane, onda vidiš da se u tome, u toj strukturi koja drži kompoziciju na okupu, zapravo krije propast. Ne samo za skladbu, nego i za onoga koji je sluša. Jer, ta struktura je kao kostur, a tonovi su meso, mišići. Mišići su život, a kost je mrtva, neživa materija. Zato kostur i inače simbolizira smrt“. (Pavličić, 1995: 335)

Osim na planu svirke i pokušaja izbjegavanja smrti improviziranjem, smrt je upletena na način da je u svakom poglavlju spričana legenda o pojedinom instrumentu i fatalnom učinku koje proizvodi. U nekim od tih legendi možemo pronaći i fantastične elemente, a neki su

akteri tih priča, prije nego su umrli na čudan načini, svojom svirkom (svjesno ili nesvjesno) ubili nekoga. Todorov, u *Uvodu u fantastičnu književnost* , piše da „fantastično pripovjedanje voli predstavljati nama  slične ljude koji žive u stvarnom svijetu kao i mi, a koji se iznenada nađu u prisutnosti neobjašnjivog“. (Todorov, 1987: 30) „U fantastičnim tekstovima nailazimo na događaje koji se ne mogu dogoditi u svakodnevnom životu, ukoliko se pridržavamo uobičajenih znanja  svih vremena u pogledu toga što se može, a što ne može dogoditi“. (Todorov, 1987: 38) „Fantastično se određuje kao posebno opažanje čudnih događaja“. (Todorov, 1987: 95) Prvo se u romanu donosi  priča o Brdaru koji je bio u stanju bez prestanka trubiti i po šest minuta. Vjerovalo se da „Brdar svira snagom volje, da može toliko trubiti zato što hoće trubiti, da možda i ne trubi zrakom iz svojih pluća, nego mislila iz svoje glave“. (Pavličić, 1995: 48) Posljednji je put trubio, tvrde neki, i petnaest minuta: „Trubu su poslije našli u čamcu(...) Njegovo tijelo nije nikada pronađeno. Svi su znali (...) da se dogodilo ono što se moralo dogoditi: Brdar je sam sebe ispuhao kroz svoju trubu, on je nestao u zvukovima(...)“ (Pavličić, 1995: 54) Smrt je svoje prste uplela i na svadbi na kojoj je svirao Lacika Fenjer. Usred sviranja polke na svadbi, ton njegova klarineta bio je „visok, premda ne i neugodan, ali ipak prodoran. (...) Toga časa se jedan od gostiju srušio.“ (Pavličić, 1995: 151) Tad to nitko nije povezao s njegovom svirkom, ali se za nekoliko mjeseci slučaj ponovio. Smrtnost svog klarineta htio je isprobati na časniku koji je imao vezu s Arankom u koju je Fenjer bio zaljubljen: „čovjek se srušio i više mu nije bilo pomoći“.(Pavličić, 1995: 153) Lacika je jednog jutra pronađen mrtav u šumi kraj Dunava proboden vlastitim klarinetom kroz grudi. Zanimljiva je i priča o bubnjaru Milenku Živkoviću koji je imao natprosječni sluh – odlično je zapažao ritmove, a vremenom je počeo imitirati sve oko sebe. Vremenom se to toliko razvilo, prešlo u opsesiju da su sad „o vanjskim ritmovima postali ovisni i rad srca, i bubrezi, i svi drugi unutarnji organi(...) Tijelo je gubilo sklad sa samim sobom. Na kraju je Milenko Živanović umro od ritma – od hiperritmije (...)“ (Pavličić, 1995: 252 – 253) Trombon je bio okosnica sudbine Ivane Ivezića. Prilikom svirke u orkestru, u Radničkom domu, „tacne su padale, čaše se razbijale, vino se prolijevalo svaki put kad bi Ivan Ivezić zasvirao. (...) cug Ivezićeva trombona bio je poveza s nekim tajnim i razornim silama; točnije, s tim je silama bila povezana svirka“.  (Pavličić, 1995: 341–342) Ivezić je tvrdio kako „njegov cug može nekome stegnuti kravatu oko vrata i tako ga zadaviti, kako nekome može skrenuti nož sa štruce kruha ravno u trbuh (...)„ (Pavličić, 1995: 345) Odlučio je uzeti sudbinu u svoje ruke pa je svirao samo s trombonom okrenutim prema nebu.

Iznad njega su letjeli mlaznjaci „sve dok se s krila jednog od tih mlaznjaka nije otkinuo komad leda (kao da ga je cug trombona povukao) pa pao dolje, s one visine, ravno Ivanu Iveziću na glavu“. (Pavličić, 1995: 347)

O povezanost glazbe i smrti, o činjenici da se smrt nalazi svuda oko nas, doznaje se u posljednjem poglavlju romana, pod nazivom *Trombon.* Tamo, naime, saznajemo da je Angelus dao P. –u crveni album sa, navodnom obiteljskim fotografijama. Nakon što je pregledao album, P. uviđa da sadrži samo slike Vukovara, a nijednu obiteljsku fotografiju: „Odmah sam shvatio što je u pitanju. Svi ti vukovarski tornjevi (u crno-bijelom i u boji), sva ta njihova patina, taj zelenkasti bakar, sve te sjene drvoreda i memla Svodova, sjaj pročelja i hlad Dunava, sve je to imalo samo jedan jedini smisao: da dokaže Angelusovu osnovnu tezu. (...) To je bila teza o sveprisutnosti smrti“. (Pavličić, 1995: 326) Piše nadalje da je tu smrt vidio „samo onaj nesretnik kome se dogodilo da napiše *Kestenov cvijet*, i vidio ju je u samoobrani, nastojeći sam sebe uvjeriti kako nije jedini koji goovri o smrti. Kako je ona nazočna već u samim stvarima, i kako se od njezine prisutnosti ne može pobjeći. Kako ona ne postoji samo u umjetnosti, nego i u zbilji“. (Pavličić, 1995: 327) U romanu je opisan napad na isti taj Vukovar sa fotografija, kada je smrt, koja je bila skrivena u sjenama drvoreda i zgrada, isplivala na ulice. Sviranje su preuzele granate i zvuk pucanja. K. Nemec piše da „posljednje akorde ove tihe prozne skladbe već zaglušuju pucnji i granate iz srpske opsade Vukovara i tragedije što se zbila 1991. godine“. (Nemec, 2003: 310) Prisjećajući se rata, P. piše: „Te jeseni, svaki put kad bih čuo riječ tromblon, ja bih se sjetio svog trombona, pa bih otišao, otvorio kutiju i provjerio je li s njim još uvijek sve u redu. (...) Meni je riječ tromblon zvučala kao naziv za nekakave instrument, malo neobičan i unjkav, doduše, ali ipak prilično bezazlen. A još kad su mi rekli da je to nešto što se montira na pušku, i da puška izbacuje nekakvu tromblonsku minu, bio sam uvjeren kako to ne može biti ništa strašno, jer tromblon krije u sebi neku tajnu srodnost s mojim trombonom(...)“ (Pavličić, 1995: 310) Pomiren s činjenicom da može umrijeti svakog trena, nastavlja: „Nisam saznao sve dokraja, a možda ovih dana sam dočekam kraj, pa zato moram saznati, moram prije nego što cijela ta fatalna skladba (taj *Kestenov cvijet* sviran na tromblonima) stigne do završnih akorda i proizvede svoje učinke“. (Pavličić, 1995: 318)

Sedmorica svirača diksilenda predstavljali su u djelu *varijacije* života, pokušavali su okupljanjima kroz trideset godina odsvirati svojevrsnu glazbu života kako bi se oduprli smrti koja ih okružuje: „I to je bio najčudniji doživljaj toga posljednjeg dana, ta sumnja u smrt, i taj osjećaj kako se ona svirkom može pobijediti“. (Pavličić, 1995: 364)

Kako sve ima lice i naličje, javlja se na nekoliko mjesta u romanu i nada u snagu glazbe, u to da ona ne donosi samo smrt, nego da može donijeti i život. Nadu su kod Angelusa pobudile (neispravne) orgulje u Eltzovoj kapelici. Zanimao se za njih radi svog istraživanja u glazbi, zbog pokušaja da napiše palindromsku pjesmu. Nadao se da će se orgulje moći popraviti jer bi tada postale javne, održavali bi se koncerti na kojima bi i on mogao svirati i istraživati: „možda je u svirci onih cijevi, u njihovoj istodobnosti, u veličajnosti zvuka što potresa nebo i zemlju, Angelus vidio mogućnost da se dosegne glazba koja će biti samo život, a ne i smrt? Ili je tu mogućnost vidio u tradiciji orgulja, zato što su one i izmišljene zato da slave Boga? Bog je, naime, život, a Angelus je bježao od smrti u glazbi“. (Pavličić, 1995: 261) U to da glazba možda može i vratiti u život, uvjerila su se i sedmorica dok su svirali kod veslačkog kluba, a i na Angelusovu sprovodu: „– Cumbika! – dahnula je zaprepašteno. – Pa, ti nisi... Tek smo tada shvatili kako je to ona ista mačka koja je toga istog jutra navodno bila krepala(...) Mačka je jednostavno oživjela“. (Pavličić, 1995: 244) Kada su svirali na Angelusovu sprovodu „njegovi kapci su se zatrzali, zaigrao mu je rub usne“. Tada su se sedmorica sjetila da im je Angelus jednom prilikom rekao da je dobra improvizacija, izbjegavanje smrti, pa dakle ima moć da daje život, ili da ga vraća: „Sjetili smo se onog utopljenika koji je oživio prije nekoliko godina na flosu kod veslačkog kluba dok smo mi svirali“. (Pavličić, 1995: 328) Dečki su shvatili da su napokon postali dovoljno zreli za svirku kakavu im je profesor objašnjavao sve te godine. Pomislili su kako ga sad zaista mogu oživjeti svirkom, no potencijalno ostvarenje te ideje prekinuo je rat: „toga časa su počele padati granate. Da ne saznamo je li se Angelus doista počeo vraćati u život, je li naša glazba doista bila ljekovita i ima li na ovom svijetu izgleda za kompoziciju – ili svirku – bez ikakve smrti u sebi. To bi možda bilo previše, i možda je preuzrtno težiti tome da se to zna“. (Pavličić, 1995: 365) Angelus je „ostavši nasamo s pucnjavom, s tom organiziranom, neimproviziranom svirkom, s glazbenom strukturom u najčistijem obliku, s Kestenovim cvijetom sviranim na VBR-u, definitivno nestao, potonuvši u krajolik u kojem je toliko puta prepoznao smrt“. (Pavličić, 1995: 366)

K. Nemec napominje da je „u romanu vidljivo spajanje osobne povijesti i biografije jednog grada, njegove „kulturološke i socijalne matrice“, s idejom o ljekovitoj, obnoviteljskoj snazi glazbe/umjetnosti koja može vratiti u život ubijeni grad“. (Nemec, 2003: 310) O tome nam svjedoči sljedeći, posljednji citat iz *Diksilenda:* „Ovi moji papiri – ova tiha zbirka – preslabi su da ga ožive; zato oni tek žele sačuvati nadu da ćemo jednom, ako se skupimo mi koji smo preživjeli, ako zasviramo dobro i s vjerom, dići iz mrtvih svoj grad, što znači i sebe“. (Pavličić, 1995: 366)

### 3.2.2. Povezanost glazbe i emocija

Werner Wolf citira Abramsa koji smatra da je „glazba postala umjetnost koja najneposrednije izražava i osjećaje“. (Abrams, 1953/58: 50) Piše da je, između povezanosti književnosti i drugih medija ili umjetnosti, poveznica književnosti i glazbe posebice stara. Kvaliteta glazbe kao snažnog osjetilnog stimulansa da svojim sadržajima apelira na emocije, značajka je koja je naglašena još od predromantizma, piše Wolf u poglavlju *Funkcije pokušaja muzikalizacije fikcije.* Tu je karakteristiku, apeliranja na emocije, s glazbom povezala Virginia Woolf, autorica koja je odigrala istaknutu ulogu u povijesti muzikalizacije fikcije (Wolf, 1999a: 119). Činjenica da su glazba i emocije povezani, potkrijepljena je na mnogo mjesta u romanu *Diksilend.* Na mnogo mjesta u romanu nailazimo na tumačenje glazbenih učinaka koje određeno glazbeno djelo ima na likove, točnije, verbalni prikaz pojedinih glazbenih djela što je također jednim od oblika implicitne imitacija glazbe u književnosti/ fikciji. Odličan je primjer sljedeći citat u kojemu P., nakon što je odzviždao note s partitura, bez znanja da se radi o kontroverznoj pjesmi *Kestenov cvijet,* opisuje svoj doživljaj: „(...) imala je sposobnost da izaziva nelagodu, tjeskobu, osjećaj da čovjek nije na pravom mjestu, osjećaj da nije sasvim čist, da je nešto kriv, želju da nekamo pobjegne“. (Pavličić, 1995: 130) Da je u djelu glazbena izvedba duševni korelat stanjima likova, svjedoči nam citat iz dijela u romanu u kojemu đaci, nakon dugo vremena, ponovno zasvirali zajedno. To se dogodilo jedne „tužne večeri, dok je stari Angelus ležao u nesvjesti u susjednoj sobi, dok je možda i umirao“ nakon što je pao na poledici. (Pavličić, 1995: 186) P. je izjavio kako su, kad su zasvirali pjesmu *O Tannenbaum,* svi čuli sličnosti s melodijom „Kestenova cvijeta“, a to su bile „(...) sličnosti koje se osjećaju tek kad se svira i kad je svirač raspoložen onako kako smo mi bili te večeri (...)“ (Pavličić, 1995: 191) Nakon toga se morao zapitati „zar se Kestenov cvijet spontano javlja uvijek kad je čovjek nemoćan i bez nade? Zar je on sam po sebi zapravo neka kristalizacija tuge i mraka (...)?“ (Pavličić, 1995: 192) Melodije su u diksilend ansamblu uvijek drugačije, ne samo zbog činjenice zbog činjenice što nitko ne može „zapamtiti vlastitu improvizaciju, koliko da je nadaren i jer sve ovisi o raspoloženju svirača“. (Pavličić, 1995: 90) Iz istog razloga „Janko Brdar trubi samo onda kad je gnjevan, ljut, očajan, kad osjeća tjeskobu. I kao i svaka takva emocija, i njega je njegova fizički iscrpljivala, samo jače. (...) onako dugo i nenormalno trubi samo onda kad ga nešto ozbiljno muči“. (Pavličić, 1995: 49) Zanimljiva je svakako i priča o doktoru Duiću koji je davno eksperimentirao s Angelusom. Istraživali su kako glazba djeluje na ljude. Angelus je na violini svirao bolesnicima: „Eksperimenti su, naravno, bili glazbeni (...) Angelus je jednoga

dana zapodjenuo razgovor o utjecaju glazbe na zdravlje. (...) te je potom ustvrdio kako neka glazba može čovjeka smiriti i uspavati, dok ga neka druga naprosto tjera da zapleše". (Pavličić, 1995: 79)

Osim što je glazba povezana s emocijama, povezana je i s boli, a o povezanosti glazbenih tonova i boli svjedoči nam priča o nesretnom pijanistu Johannu Hirschu „kojeg je glazba stjerala u grob". (Pavličić, 1995: 293) Saznajemo da je umro „od neke neobične paralize, ili možda reume", ali P. nikada ni je ni pomišljao „da bi njegova bolest mogla imati neke veze s glazbom". (Pavličić, 1995: 292) Legendarni je pijanist bio vrlo nadaren, ali je neobično rano obolio od artrozre[16]: „Hirsch je osjećao bol dok je svirao i osjećao ju je sve jače i jače s protokom vremena". (Pavličić, 1995: 296) „Hirsch je postepeno ustvrdio kako postoji neka stalna veza između stanovitih tonova i stanovitih oblika boli. (...) Najprije se bol počela razlikovati od oktave do oktave, pa od akorda do akorda, pa od tona do tona, da bi na kraju postala kadra da razlikuje i polutonove (...)". (Pavličić, 1995: 297) Kako je vrijeme odmicalo „glazba je s prstiju prešla na šake, sa šaka na podlaktice, s podlaktica na cijele ruke (...)". (Pavličić, 1995: 298) Doktora Duića mučilo je to što je „prije glazba izazivala bol, a sad je bol izazivala glazbu. (...) Svaka od tih boli imala je svoj odgovarajući ton. A to je značilo da Hirschovo bolesno tijelo zapravo komponira (...)". (Pavličić, 1995: 298) Iz navedenih se citata može zaključiti kako je na taj način zapravo metaforički izrečeno to da je umjetničko stvaranje bol. Hirsch znao da će ga glazba odvesti u smrt pa je svoj život odlučio skončati na simboličan način. U tišini svoje sobe čitao je partituru Mozartova *Requiema*[17] i umro je kada je došao do kraja partiture.

Ivan Supek[18] piše da je naš doživljaj glazbe neodvojiv od nas samih i da zbog toga, kada govorimo o našem subjektivnom doživljaju ritma ili melodije, ujedno govorimo i o sebi, tj. objektivnim čimbenicima i mehanizmima koje su sadržani u individualnoj fiziologiji i

[16] Proleksis enciklopedija, Artroza, Struka biološke i medicinske znanosti i područja. Artroza (grčki: árthron zglob, osis bolan), degenerativna bolest zgloba. URL: http://proleksis.lzmk.hr/8316/ (16. lipnja 2014)

[17] Hrvatski leksikon. rekvijem (lat.). 1. Prijašnje ime za misu koja se slavila za pokojne. Dolazi od prve riječi ulazne pjesme »Requiem aeternam dona eis, Domine …«: Pokoj vječni daruj im, Gospodine … 2. glazbene skladbe kat. mise za pokojne; od 7. st. jednoglasni liturgijski gregorijanski napjevi, od 15. st. višeglasni napjevi; od baroka r. je vokalno-instrumentalna skladba s dramatskim značajkama (os. u sekvenci Dies irae). Glasoviti su rekvijemi W. A. Mozarta (nedovršeni), H. Berlioza, G. Verdija, A. Brucknera, A. Dvořaka. URL: http://www.hrleksikon.info/definicija/rekvijem.html (18. lipnja 2014.)
Mozart, *Requiem*. URL: http://www.youtube.com/watch?v=Zi8vJ_lMxQI&feature=kp (18. lipnja 2014.)

[18] Supek, Ivan (8.4.1915. – 05.03.2007.) bio je akademik, profesor doktor znanosti i redoviti profesor na Prirodoslovno-matematičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Također, bio je predsjednik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti od 21.11.1991. do 31.12.1997. URL: http://info.hazu.hr/ivan_supek_biografija (18. lipnja 2014.)

psihologiji svakog od nas.[19] To potkrjepljuje razlog zbog kojega je svirao Dragan: „On je bubnjao zato da bi dao oduška onoj veseloj, neobuzdanoj, anarhoidnoj strani svoje naravi. On je bubnjao upravo zato da bi svome svakodnevnom konformizmu (...) dao tajnu podlogu od divljeg i veselog ritma, da bi istutnjao svoju pritajenu energiju(...)“ (Pavličić, 1995: 225)

[19] *Glazba – sluh – mozak, Paradoksi i iluzije.* URL: http://www.wam.hr/sadrzaj/arhiva_pdf/Paradoksi_Supek.pdf (18. lipnja 2014)

# 4. MEDIJALNA ORGANIZACIJA KULTURNOG PAMĆENJA

## 4.1. O pojmu pamćenja

Jurij Lotman piše da pamćenje najprije možemo zamisliti kao generator koji nanovo proizvodi prošlost, sposobnost da se na osnovu nekoliko impulsa uključi generiranje realnosti o kojoj se može misliti i koja se pomoću svijesti može prenositi u prošlost.[20] Prema *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku*[21], pojam pamćenja, kao procesa usvajanja i zadržavanja novih sadržaja ili novih oblika ponašanja, može se povezati s pojmom oživljavanja u svijesti predodžbe o čemu ili sve čega se pojedinac ili skupina sjećaju, a pojma sjećanja, obnavljanja koga ili čega u svijesti, s pojmom uspomena (memorija). Lovro Škopljanac, pišući o 37-om izdanju zbornika *Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu, Nota bene,* napominje kako se pamćenje može koncipirati kao „medij cjelokupne kulturne aktivnosti pojedinca". Dakle, sve što osoba zna, zna stoga što su te informacije pohranjene u pamćenju. Takvo se uvjetno kognitivističko ocrtavanje pamćenja i zaborava kao procesâ te sjećanja kao njihova objekta u humanistici proširuje na cijela društva u smislu „kolektivnog pamćenja", što je termin francuskog sociologa Mauricea Halbwachsa.[22]

[20] Jurij M. Lotman, 1998. *Kultura i eksplozija*, Zagreb: Alfa, str. 24–25
[21] *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, 2004. Zagreb: Novi Liber – Jutarnji list
[22] Škopljanac, Lovro, 14. srpnja 2011., *37. izdanje zbornika Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu, Nota bene,* Vijenac 453, Izd. HAZU – KKS, 2011. Preuzeto s: http://www.matica.hr/vijenac/453/Nota%20bene/ (1. 6. 2014, 16:18)

## 4.2. Muzikalizacija diskursa kao strategija kulturnog pamćenja – Glazbena izvedba kao vid čuvanja prošlosti

Helena Sablić Tomić i Tatjana Ileš, u radu *Grad između pamćenja i zaborava,*pišu da književnost kao prostor kulturno-povijesne memorije i različiti mnemotehnički mehanizmi u službi književnosti danas sve češće bivaju prepoznati kao mogući nositelji i temelji osobnoga, ali i kolektivnoga pamćenja.[23] Poveznica između osobnog i kolektivnog pamćenja i prošlosti može biti riječ, slika, osoba ili neke specifične stvari koje učini da se neki prošli događaji probude u nečijoj svijesti i zaokupe nečiju pozornost. [24]

U *Diksilendu* je upravo muzikalizacija književnog diskursa, oblik prikrivene intermedijalnosti, jedna od strategija kulturnog pamćenja. Poveznica između osobnog i kolektivnog pamćenja i prošlosti je diksilend ansambl kao i sve osobe koje su imale veze s ansamblom te skladbe koje su se izvodile. Kada je riječ o upotrebi intermedijanosti u suvremenoj znanosti o književnosti, treba spomenuti i teorijske radove koji se bave odnosom intermedijalnosti i istraživanjem kulturnog pamćenja. U tom su području značajni radovi Jana Assmana. Prema J. Assmanu, pojam kolektivnog pamćenja stoji kao natpojam unutar kojega razlikujemo komunikativno i kulturno pamćenje. Assman piše da komunikativno pamćenje „obuhvaća sjećanja koja se odnose na nedavnu prošlost“ dok se „kulturno pamćenje usmjerava na fiksne točke u prošlosti. Za kulturalno pamćenje nije bitna činjenična, nego prisjećajna prošlost. (Assman, 2005: 59; 61) U njegovim se radovima naglašava uloga medija za koncepciju načina pamćenja društva kao i za konstituiranje kulture sjećanja. Assman, u svojoj knjizi *Kolektivno pamćenje,* piše da se kulturalno pamćenje odlikuje udaljenošću od svakodnevice. Udaljenost od svakodnevice (transcendencije) obilježava vremenski obzor. Kulturno pamćenje ima fiksnu točku; njegov obzor se ne mijenja s vremenom. Te fiksne točke su sudbonosni događaji iz prošlosti, čija se memorija održava kroz kulturne formacije (tekstovi, obredi spomenici) i institucionalnu komunikaciju (recitacija, praksa, poštovanje). To naziva „figurama sjećanja“. (Assman, 1995: 129) P. nam tako u romanu, oslanjajući se na vlastito pamćenje i prisjećanje na prošle događaje, iznosi sliku kolektivnog pamćenja, a sve je potakla činjenica da je jednog proljetnog poslijepodneva svirao diksilend. Prema J. Asmanu, pojam kulturnog pamćenja uključuje skup često korišenih tekstova, predstava i rituala čijim

[23] Ileš, Tatjana, Sablić Tomić, Helena. *Grad između pamćenja i zaborava.*URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_5-WaEKwaZQJ:hrcak.srce.hr/file/107244+%C5%A0APUDL+IDENTITET+PAM%C4%86ENJE+SJE%C4%86ANJE&hl=en&gl=hr (3. lipnja 2014.)

[24] Fortier, Ted, Rodriguez, Jeanette, 2007. *Cultural Memory: Resistance, Faith, and Identity (Kulturno pamćenje: Otpor, vjera i identitet)* (3. lipnja 2014.)

njegovanjem svako društvo i epoha učvršćuju i prenose vlastitu sliku o sebi; kolektivno znanje pretežno o prošlosti na kome svaka grupa zasniva svoju svijest o jedinstvu i posebnosti“ (Assman, 1995: 132). Bilo je nekoliko krugova žestokih diskusija koji svjedoče o urgentnosti problema upravo kolektivnog pamćenja te njegova oblikovanja i važnosti u definiranju kolektivnih identiteta danas postojećih entiteta. (Brkljačić, Prlenda, 2006: 14) Čitajući *Diksilend* može se uvidjeti važnost kolektiva te se može raspravljati o njegovoj ulozi u romanu. Mogu se razmatrati i načini na koje se individualac upisuje u veću skupinu, a potom pratiti načine na koje ta skupina, definirana kolektivnim identitetom, reagira na povijesna zbivanja i kako se ponaša u onim situacijama u kojima je njezina egzistencija dovedena u pitanje. Baš kao što P. piše u *Diksilendu* da je glavni princip Angelusova života bio taj da „nijedan događaj nema važnosti sam po sebi, nego da svaku važnost dobiva tek kao dio nekakve cjeline“. (Pavličić, 1995: 123), tako i svi događaji u kojima su se zatekli pojedini likovi, težinu i važnost dobivaju tek unutar te njihove male zajednice. Oblikovanje diskursa intermedijalnim strategijama možemo protumačiti kao pokušaj kojim se pokušava (manje ili više uspješno) očuvati i oživjeti prošle događaje. U pokušaju učitelja Viktora Angelusa da ponovno okupi diksilend ansambl, zapravo se krije pokušaj rekonstruiranja vlastitog života. J. Assman piše kako je M. Halbwachs utvrdio da „pamćenje nije moguće izvan onih okvira odnosa kojem se živi ljudi slažu u jednom društvu kako bi svoja sjećanja fiksirali i ponovno našli“.[25] (Assman, 2005: 42) U *Diksilendu* možemo zamjetiti da kolektivno pamćenje djeluje kao produktivna snaga. Sjećanje evocira fragmente života i kulturalne artefakte te se manifestira kao produktivna moć. Može se reći da je poetika sjećanja u romanu koncipirana u horizontu subjektivnog sjećanja s ciljem očuvanja prošlosti te bijega iz tmurne sadašnjosti. Iz raspršenih se fragmenata (re)konstruira slika kolektivnog identiteta. Retrospektivnim je pripovjedanjem P. nakratko oživio svoja sjećanja na djetinjstvo, prijatelje, Angelusa i pokušaje oko disilenda. Njegova su sjećanja točno fiksirana na određene (tužne i sretne) događaj. Nažalost, pripovjedanje završava ne tako lijepim sjećanjima, završava ga pišući o padu Vukovara i Angelusovoj smrti: „Ovi moji papiri – ova tiha svirka – preslabi su da ga ožive; zato oni tek žele sačuvati nadu da ćemo jednom, ako se skupimo mi koji smo preživjeli, ako zasviramo dobro i s vjerom, dići iz mrtvih svoj grad, što znači i sebe“. (Pavličić, 1995: 366)

[25] Halbwachs,Maurice, 1985. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen,* Frankfurt (französischen Original: *Les cadres sociaux de la memoire,* 1925, Paris)

## ZAKLJUČAK

Između književnosti i glazbe postoji odnos koji se ne može zanemariti. Tekstualna i glazbena značenja mogu se naći jedna uz druge i međusobno se nadopunjavati. Muzikalizacija narativne književnosti temelji se na suvremenoj naratologiji i tipologiji oblika glazbeno-književne intermedijalnosti. Muzikalizacija se diskursa može promatrati u širem kontekstu intermedijalnih studija, a u radu se donosi tipologija intermedijalnih situacija Pavla Pavličića, Dubravke Oraić Tolić te Wernera Wolfa. Oblici intermedijalnosti koje Werner Wolf izdvaja su izravna ili vidljiva te neizravna ili prikrivana intermedijalnost. U romanu Pavla Pavličića *Diksilend*, riječ je o muzikalizaciji cjeloga djela, a problem uviđanja muzikalizacije proizlazi iz činjenice da je to implicitni oblik indirektne intermedijalnosti, odnosno oblik u kojemu se glazba kao takva ne čuje. Upravo je zato važna čitateljeva percepcija i recepcija djela jer se muzikalizacija, prilikom komunikacije s djelom, mora dekodirati. U *Diksilendu* je muzikalizacija diskursa prisutna u obliku eksplicitnog tematiziranja (uporaba glazbenog pojmovlja, nazivi glazbenih djela, intermedijalni citati) i u obliku implicitne imitacije glazbe u književnosti (strukturne analogije glazbenog i književnog medija, tematizacija procesa skladanja, medij glazbe kao referenca na određenu atmosferu koja prati priču). Također, muzikalizacija diskursa jednom je od strategija kulturnog pamćenja. Iz romana se iščitava važnost i uloga medija (u ovom slučaju glazbe) za koncepciju načina pamćenja društva kao i za konstituiranje kulture sjećanja.

**Predmetna literatura:**

Huxley, Aldous Leonard. 2002. *Kontrapunkt*. Zagreb: Alfa d.d.

Pavličić, Pavao, 1995. *Diksilend*, Zagreb: Znanje

**Popis stručne literature:**

Biti, Vladimir, 2000. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 213 – 217

Bogišić, Vlaho, 1997. *Navrnute misli: fikcionalni ogledi zbilje: (1991-96)* Zagreb: Konzor (13–18)

*Intertekstualnost & intermedijalnost,* 1988. ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić Tolić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 170 – 188

Jelčić, Dubravko, 2004. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*, Zagreb: Naklada Pavičić, Biblioteka hrvatske povijesti, str. 580 – 581

Juvan, Marko, 2013. *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Jurij M. Lotman, 1998. *Kultura i eksplozija*, Zagreb: Alfa, str. 24–25

Mužina, Matej, pogovor romanu *Kontrapunkt* Aldousa Leonarda Huxleya u:
Nemec, Krešimir, 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* Zagreb: Školska knjiga, str. 310

Oraić Tolić, Dubravka, 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Prosperov Novak, Slobodan, 2003. *Povijest hrvatske književnost: od Baščanske ploče do danas,* Zagreb: Golden marketing, str. 366

Rem, Goran, 2003. *Koreografija teksta: Pjesništvo iskustva intermedijalnosti 1*, Zagreb: Meandar, str, 27 – 29; 36 – 37

Žmegač, Viktor, 2003. *Književnost i glazba, intermedijalne studije.* Zagreb: Matica hrvatska, str. 173 – 174

Žmegač, Viktor, 2004. *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 113; 195 –196.

Žmegač, Viktor, *Čovjek kao zvukovno tijelo. Kvartet Milana Begovića,* u: Frangeš,Ivo, Žmegač,Viktor. 1998. *Hrvatska novela.* Zagreb*:* Školska knjiga, str. 204

**URL izvori:**

Assman,Jan, 1995, *Collective memory and Cultural Identity*. str. 129 – 132
URL: http://kultura-pamieci.pl/wp-content/pliki/literatura08/assman_collective_memory.pdf (25. svibnja. 2014.)

Brkljačić, Maja, Prlenda, Sandra, 2006. *Zašto pamćenje i sjećanje*?, u: Maja Brkljačić i Sandra Prlenda (ur.). *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, str. 14. URL: http://hrcak.srce.hr/file/36878 (21. svibnja 2014.)

*Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, *Romantizam*. URL: http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53304 (15. svibnja 2014.)

Ileš, Tatjana, rad *Album-grad* u: Kolo, br. 1, 2008.
URL: http://www.matica.hr/kolo/311/Album%E2%80%93grad/ (23. 8. 2014.)

Ileš, Tatjana, Sablić Tomić, Helena. *Grad između pamćenja i zaborava*. Hrčak, portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_5-WaEKwaZQJ:hrcak.srce.hr/file/107244+%C5%A0APUDL+IDENTITET+PAM%C4%86ENJE+SJE%C4%86ANJE&hl=en&gl=hr (3. lipnja 2014.)

Juvan, Marko, 2008. *Comparative Cultural Studies. History and Poetics of Intertextuality,* Purdue Universitiy Press, str. 45 – 46. URL: http://books.google.hr/books?id=5tyXZPc20fgC&pg=PA198&lpg=PA198&dq=marko+juvan+intermedijalnost&source=bl&ots=Tw_ZKlpdWe&sig=L0XQRtVgDhJ896aCCTo1d

Djs1IQ&hl=hr&sa=X&ei=YIr_U9_1C6PC0QWh4IDYDQ&ved=0CDYQ6AEwBA#v=onepage&q=comunication&f=false

Pavličić, Pavao, *Lirika hrvatske moderne: tipološki opis*. URL: hrcak.srce.hr/file/109744 (16. lipnja 2014.)

Scher, Steven Paul, 2004. *Essays on Literature and Music (1967-2004),* editted by Walter Bernhart and Wernwe Wolf. URL: http://books.google.hr/books?id=Hr_FIhQ1b2gC&printsec=frontcover&dq=SCHER&hl=hr&sa=X&ei=Jj-LU-f7LZTN7Abr34BA&ved=0CEoQ6AEwBA#v=onepage&q=musicalization&f=false (16. svibnja 2014.)

Škopljanac, Lovro, 14. srpnja 2011., *37. izdanje zbornika Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu, Nota bene*, Vijenac 453, Izd. HAZU – KKS, 2011. URL: http://www.matica.hr/vijenac/453/Nota%20bene/ (1. lipnja. 2014.)

Wolf, Werner, 1999a. *The Musicalisation of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi Amsterdam – Atlanta. URL: http://books.google.hr/books?id=p5qar3j-cx4C&pg=PA151&lpg=PA151&dq=werner+wolf+musicalization&source=bl&ots=s8dAUgieBc&sig=PV3-WdlsDfhROY26TIOTUK0z4DQ&hl=hr&sa=X&ei=CVyKU53ENq-S7AaCwIGgDQ&ved=0CDkQ6AEwAg#v=onepage&q=%20musicalization&f=false (15. svibnja 2014.)

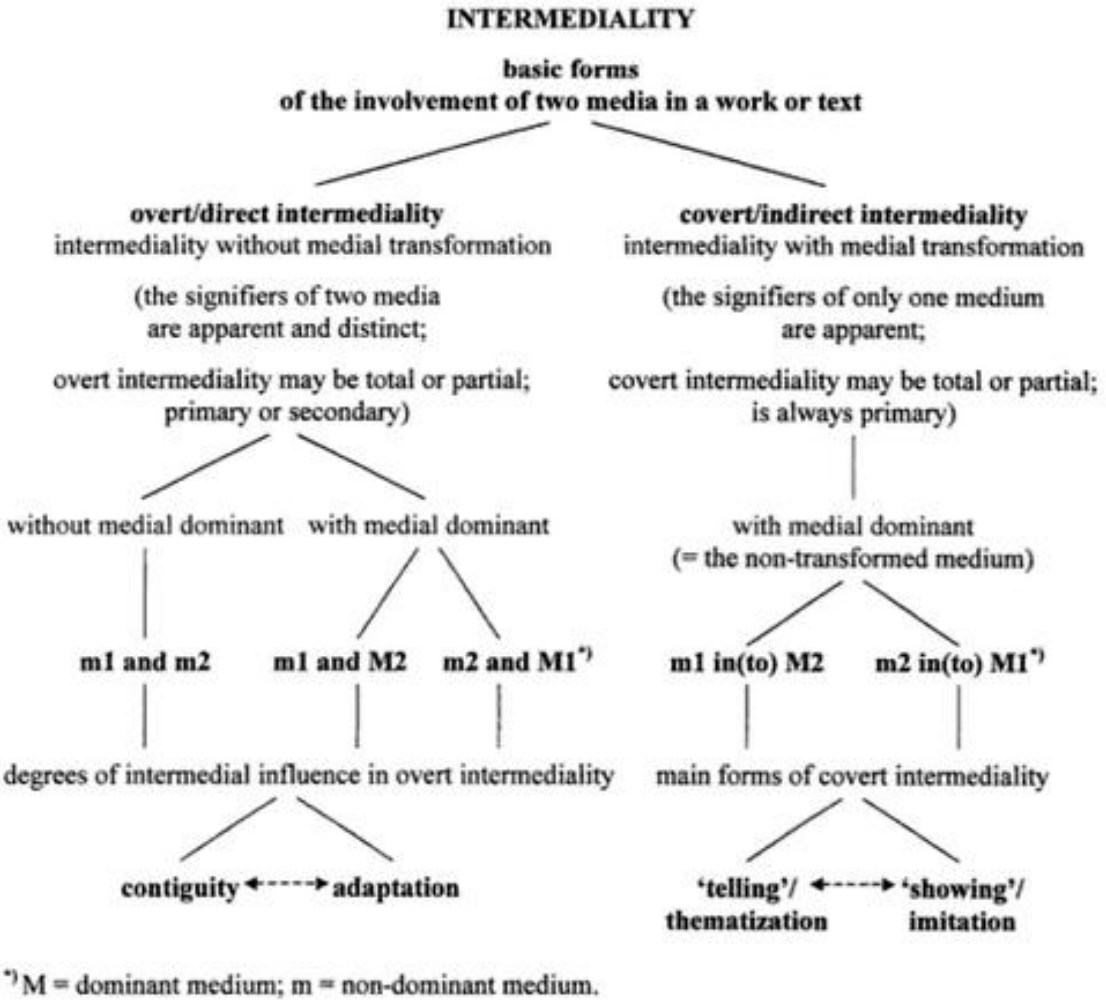
Wolf, Werner, 1999b. *Musicalized Fiction and Intermediality*: *Word and Music Studies. Defining the Field.* Amsterdam: Rodopi, 37–58. URL: http://books.google.hr/books?id=uqL-DXwaoAgC&pg=PA42&lpg=PA42&dq=schers+typology++of+musico+literary+relations&source=bl&ots=aUvLvvNNIk&sig=cYUsFWSZXYknPxO6m_KFcgLZiaQ&hl=hr&sa=X&ei=yD2OU6ruDdKf7gbN_YHYCQ&ved=0CFAQ6AEwBg#v=onepage&q=trans&f=false (17. svibnja 2014.)

Wolf, Werner, 2002. *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality* u: *Essays in Honor of Steven Paul Scher*, ur: Lovato, Suzane M., Aspden, Suzane, Bernhart, Walter, WMS, Amsterdam – New York. URL: http://books.google.hr/books?id=ZWOmyQemqMYC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=steven+paul+scher+term&source=bl&ots=AVK7Bw8Ror&sig=pE4R_0HVXXQ6JoHM-6YDr5yuh1c&hl=hr&sa=X&ei=9_uZU-rmC8Pe7AaEyIHQDA&ved=0CDkQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false (22. svibnja 2014.)

**PRILOZI**

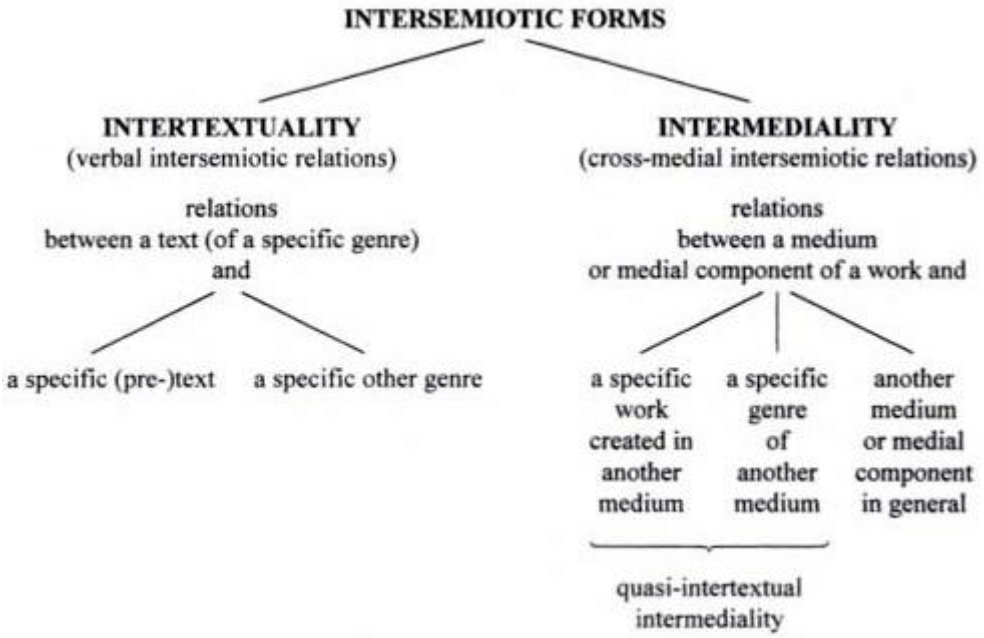
**Prilog 1.** Osnovni oblici intermedijalnosti

Wolf, Werner, *Muzikalizacija fikcije*, str. 52



**Prilog 2.** Intertekstualnost i intermedijalnosti kao oblici intersemiotičke transpozicije

Wolf, Werner, *Muzikalizacija fikcije*




Prilog 3. imaginarne sadržajne analogije

Werner,Wolf, *Studije riječi i glazbe. Definiranje polja,* str. 52

