

INTERMEDIJALNOST U ROMANU BERENIKINA KOSA NEDJELJKA FABRIJA

DIANA GRGURIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Omladinska 14, 51000 RIJEKA

UDK/UDC: 78.01 Fabio
Izvorni znanstveni rad/
Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 5. 1. 2008.
Prihvaćeno/Accepted: 17. 9. 2009.

Nacrtak

Intermedijalna istraživanja književnosti i glazbe posljednjih su godina naglo porasla u skladu s uznapredovalim poststrukturalističkim umjetničkim praksama i interdisciplinarnim znanstvenim pristupima. Teorije o intermedijalnosti iznose tri osnovna oblika fuzije glazbe i književnosti, a to su: glazba u književnosti, književnost u glazbi, glazba i književnost. Najosjetljivija je monomedijalna varijanta — glazba u književnosti — koja pretpostavlja fikcionalno hipostaziranje teksta u njegovoj reprezentativnosti. Premda granice medija objektivno uvijek postoje, određuju suodnose i izravno utječu na dobivene efekte, intermedijalni produkti su u pravilu uvijek zanimljivi za povijest književnosti i estetike

napose kao eksplicitni primjeri simptoma transgresije tradicionalnih granica.

Ovaj rad se bavi intermedijalnom analizom monomedijalnog slučaja na primjeru romana *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabrija čiji podnaslov — *Familienfuge* — upućuje na glazbene kvalitete samoga djela. Rezultati ispitivanja pokazali su da učinci *showing* modela (s aspekta distinkcije *showing: telling*) u funkciji muzikalizacije fikcije imaju snažnije djelovanje nego analogne točke dvaju medija locirane na razini njihovih struktura.

Ključne riječi: Nedjeljko Fabio, *Berenikina kosa*, intertekstualnost, intermedijalnost, fuga, pripovijedanje, roman, muzikalizacija fikcije

Teorijski pristup

Intermedijalno proučavanje umjetnosti u velikom je zamahu u dvadesetom stoljeću. Razloge pronalazimo u intenzivnom razvoju samih medija koji je pridonio

ozračju prožimanja među umjetnostima. Teorija intertekstualnosti¹ otvorila je vrata poimanju književnosti kao poprišta dijaloga među tekstovima, a potakla je i traganje za intermedijalnim umjetničkim oblicima. Srušena teza o autonomiji djela otvorila je uvide u svekolikost mreže tekstova, odnosno u prepletenost njihovih neposrednih i posrednih značenja.

Za razumijevanje procesa sveopće intertekstualiziranosti nužno je izvršiti rekonstrukcije naslijeđenih oblika u novim djelima. Međutim, pri spoznavanju teksta kao univerzalne mreže tekstova kao poseban problem izdvaja se glazba kao tekst. »Glazba kao tekst je metafora posebne vrste« što znači da je glazba kao praksa označavanja neprevediva u medij verbalnog jezika.² Glazba se kao vlastiti jezik ogleda kroz suodnos sa svojim zapisom, koji predstavlja tekst višeznačnih mogućnosti specifičnog glazbenog čitanja.³ Prema tomu, svaki je verbalni tekst o glazbi, osim možda verbalne interpretacije nalaza tehničkih analiza,⁴ objektivno neprovjerljiv tekst izveden iz recepcijskih (re)konstrukata. Unatoč tome (ili upravo stoga) glazba je kao jedinstvena praksa označavanja vrlo angažirana u intermedijalnim kombinacijama.⁵

¹ Prema poststrukturalističkoj teoriji svako je djelo sastavljeno od »mreže razlikovnih odnosa s ranijim djelima tako i s neknjiževnim sistemima značenja« (Miroslav BEKER: *Tekst/intertekst*, u: Zvonko MAKOVIĆ (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988, 10). U Barthesovoj *Teoriji o tekstu* iz 1973. godine aspektiran je semantički problem koji, nasuprot klasicističkom shvaćanju teksta kao čvrstog znaka, predviđa tekstu označiteljsko iskliznuće, uslijed čega i nove mogućnosti značenja s obzirom na novi kontekst. Tekst je tako iz razine konstativa iskoračio na razinu performativa. U daljnjem izoštravanju problematike M. Riffaterre definira pojam interteksta kao »korpus tekstova, tekstovnih fragmenata ili segmenata poput teksta, sociolekta koji dijeli leksikon i, u manjoj mjeri sintaksu s tekstom koji (izravno ili neizravno) čitamo, u formi sinonima ili, obratno, u formi autonima.« Usp. Miroslav BEKER: *Tekst/intertekst*, 16.

² Usp. Nikša GLIGO: *Zvuk—znak—glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, MIC KDZ, Zagreb 1999, 166.

³ U glazbi se smisao nameće značenju. Prema Karbusickome »tonska konstrukcija (glazba) ima malo značenja, ali zato ima smisao.« Naime, problem značenja u glazbi rastvara odnos znaka i značenja. Značenje se ne oslanja na referencijalne znakove već na spoznanju glazbene strukture »koja više posjeduje kakav konstruktivistički smisao nego kakvo značenje.« Usp. Nikša GLIGO: *Zvuk—znak—glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, 167. Po Lévi-Straussovom tumačenju, koje ide u istom smjeru ali drugim putevima, glazba i mit su homologoni. »Mitovi se mogu prevesti samo jedan u drugi, kao što se melodija može prevesti samo u drugu melodiju koja čuva homologijske odnose s njom [...]«. Usp. Aage A. HANSEN-LÖWE: *Intermedijalnost i intertekstualnost*, u: Zvonko MAKOVIĆ (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, 36.

⁴ Verbalne interpretacije tehničkih analiza su analize glazbe u najužem smislu riječi koje iako »znanstveno neukročene« smatraju se najbližom »nadgradnjom odnosa između preskripcije i deskripcije«. Prema tumačenjima izloženo pisanje o glazbi zapinje o nemogućnost »razlikovanja između preskriptivnog i deskriptivnog pisanja tj. zvučanja i izvještaja.« Nikša GLIGO: *Zvuk—znak—glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, 165.

⁵ Pojam »intermedijalnost« prvi upotrebljava Samuel Taylor Coleridge 1812. Imao je značenje »biti između nečeg« i ustvari se odnosio na alegoriju, »the proper intermedium beetwen person and personification«, nikako na medij u modernom smislu. U poetologijama i estetikama romantike umnožavanje i preklapanje različitih umjetničkih medija propagiralo se kao jedan od novih estetskih postupaka, međutim, kod Coleridgea intermedij još ne označava konceptualnu fuziju različitih medija već naratološki fenomen. Termin, dakle, cilja na svojstva i narativne funkcije alegorije koja se ugurava

Premda je likovna umjetnost ranije došla u korelaciju s književnim tekstovima, intermedijalno polje književnosti i glazbe je kudikamo prostranije od književno-likovnog. Povijesno su gledano književnost i glazba ostvarile čvrstu, specifičnu intermedijalnu vezu na planovima različitih odnosa. Jedan se plan odnosa predstavlja oblicima vokalno-scenske glazbe — opere, oratoriji, kantate — eksplicitnim primjerima pomaka dominantnog (umjetničkog) oblika unutar intermedijalnog sistema umjetničkih oblika.⁶ Među njima prednjači multimedijalna prezentacija — opera. Drugi se plan odnosa ostvaruje u tzv. programnoj glazbi, u kojoj se literarnost kao izvanglazbeni sadržaj izražava glazbenim sredstvima. Važno je naglasiti da se intermedijalnost ostvaruje preko zajedničkog vremenskog medija, fabule. U tom se smislu iznimkom pokazuje treći slučaj, u kojemu je na djelu takvo književno približavanje glazbi koje se ne ostvaruje na kohezivnoj osnovi fabule, već drugim načinima koji simptomatično upozoravaju na nekompatibilnost kodnih sustava, što u većoj mjeri skreće pažnju na integracijske probleme negoli na rješenja.

Nema sumnje, naime, kad je riječ o nekompatibilnosti kodnih sustava književnosti i glazbe, važno mjesto zauzimaju monomedijalni oblici. Oni su uglavnom oprimjereni u verbaliziranim glazbenim diskurzima. Bit njihove specifičnosti proizlazi iz kompleksnosti procedure koja uključuje »fiktionalno hipostaziranje autonomnog teksta u njegovoj reprezentativnosti.«⁷ Platformu za spisateljsko skladateljstvo, ali i bolje razumijevanje književno-glazbenog odnosa ponudio je Steven Paul Scher u trijadnoj podjeli koja se danas smatra osnovom istraživanja intermedijalnosti. Riječ je o trima osnovnim oblicima: glazba u književnosti; književnost u glazbi;

kao intermedij između osobe i personifikacije. »Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory...« Usp. Jürgen MÜLLER: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept*, u: Jörg HELBIG (ur.): *Intermedialität*, Erich Schmit Verlag, Berlin 1998, 3.

⁶ Pojam je određen prema teoretičaru Romanu Jakobsonu. Umjetnički oblici svake epohe tvore sustav koji nadilazi red pojedinačnih rodova, a njegovu funkcionalnu i vrijednosnu hijerarhiju strukturira »dominantni« oblik. Dominantom se definira središnja komponenta umjetničkog djela, ona koja usmjerava, određuje i preobrazava ostale komponente. Dominanta, dakle, jamči cjelovitost strukture. Stoga, naglašava dalje Jakobson, »dominantu možemo tražiti ne samo u pesničkom delu jednog umetnika ili u pesničkom kanonu, skupu normi date pesničke škole, već i u umetnosti datog razdoblja, posmatranoj u celini. Na primer, očigledno je da u renesansnoj umetnosti takvu dominantu, vrhovno estetsko merilo vremena, predstavljaju likovne umetnosti. [...] Nasuprot tome, u romantičarskoj umetnosti vrhovna vrednost preispisivana je u muzici. [...] Ispitivanje dominante imalo je važne posledice po formalističko shvatanje književne evolucije. [...] S daljnjim razvojem formalizma, javilo se tačno shvatanje pesničkog dela kao strukturiranog sistema, pravilno organizovanog hijerarhijskog skupa umetničkih postupaka.« Usp. Roman JAKOBSON: *Ogledi iz poetike*, s engleskog na srpski prev. L. Kojen, Prosveta, Beograd 1978, 120, 126.

⁷ Aage A. HANSEN-LÖWE: *Intermedijalnost i intertekstualnost*, 32.

književnost i glazba.⁸ Prema Scherovoj podjeli glazba u književnosti zastupljena je na dva osnovna načina:⁹

1. u obliku eksplicitnog tematiziranja: *telling* (npr. evokacije naslovima glazbenih pojmova, opisi glazbenog doživljaja ili komentari glazbenih djela);

2. u obliku inscenacije glazbe: *showing* (implicitno ukazivanje na glazbu opisima same glazbene strukture), analogije s formom, strukturom ili tehnikama: imitacija, varijacija, fuga, sonata i dr. Insceniranje glazbe u književnosti naziva se još i muzikalizacija fikcije. Postupak muzikalizacije započet u drugoj polovini 18. stoljeća, Scher objašnjava sljedećim spisateljskim motivima:

- obnavljanjem prapovijesne sjedinjenosti glazbe i poezije kao »idealnog« umjetničkog stanja;
- prisvajanjem eufonske karakterističnosti glazbe koja omogućava odražavanje harmonije reda u kozmosu;
- prisvajanjem emocionalnog djelovanja i u tom smislu privilegiranosti glazbenog arhetipiziranog izraza. Utoliko glazba kao medijalni inter-izbor uzdiže ekspresivnost drugog medija i nudi mogućnost njegovu amimetičku uzdizanju;
- prisvajanjem glazbe kao medija psihičke ekspresije za izražavanje stanja svijesti;
- prisvajanjem (instrumentalne) glazbe koja je posebno »čista« tj. desemantizirana, autoreferentna, tj. savršena umjetnost koja se predstavlja neporecivim uzorom. Ovaj je motiv izravno u vezi s formalnom estetikom, prije svega interesom za objektivizirano poimanje umjetnosti, prema kojemu stvarnost ne kreira umjetnost, već obratno, umjetnost kreira stvarnost.

⁸ Steven Paul Scher (1936.-2004.) profesor germanistike i komparativne književnosti sa središnjim područjem istraživanja intermedijalnosti glazbe i literature. Autor je knjige *Verbal Music in German Literature* (1968.), mnogih znanstvenih radova i urednik interdisciplinarnih publikacija. Uz Wernera Wolfa i Waltera Bernharda jedan je od začetnika *International Association for Word and Music Studies* osnovanog 1997. na prvoj konferenciji u Grazu, s ciljem promoviranja transdisciplinarnih diskurza, proučavanja relacija između literature, verbalnog teksta, jezika i glazbe, te koordiniranja i aktiviranja humanističkih područja koja podržavaju internacionalna prelaženja kulturnih granica.

⁹ Prema Werneru Wolfu teorijske postavke Stevena Paula Schera nude shvaćanje glazbeno-literarnih modela preko *showing* i *telling* načina.

»Musik kann in der Literatur, abgesehen von Notenzitaten, in zwei Hauptformen präsent sein in der Thematisierung, der expliziten Rede über Musik im Modus des *telling* (z. B. in Musik evozierenden Titeln, Beschreibungen von Musikerlebnissen oder Kommentaren zu musikalischen Werken), und in der Inszenierung von Musik: der impliziten Referenz auf Musik durch eine der Musik angenäherte Textgestaltung im Modus des *showing*, sei es durch *Lautmusik* bzw. *word music* (Musikanalogien auf der Lautoberfläche) oder durch textuelle Form- und Strukturanalogien zu musikalischen Gross- und Kleinformen oder Kompositionstechniken (Imitation, Variation, Fuge, Sonate...). Nur diese Inszenierung von Musik in der Literatur ist das, was man sinnvollerweise als *Musikalisierung*.« Usp. Werner WOLF: »The musicalization of fiction«. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts, u: Jörg HELBIG (ur.): *Intermedialität*, 144.

Izneseni intermedijalni motivi markirane su točke spisateljskih težnji i poimanja glazbenog medija, pa je utoliko njihova konceptualna razina opravdana. Dvojbenom se naime čini ona realizacijska razina o kojoj nedvojbeno puno govore atribucije o artifizijalnosti i »neuhvatljivosti« monomedijalnih djela. No, u svakom je slučaju potrebno zaključiti da su monomedijalni oblici kao dekonstruktivističke tvorevine napose umjetnički intrigantni. Između ostalog, oni su primarni pokazatelji stanja umjetničkog duha, »jer i onda kada su to neuspjeli pokušaji oni su za povijest književnosti i estetike zanimljivi primjeri — simptomi transgresije — nadilaženja tradicionalnih granica«. ¹⁰

Osvrtom na povijesnu sliku muzikalizacije fikcije može se utvrditi da je lirika među prvima ostvarila monomedijalni odnos s glazbom ponajviše zbog etimološke blizine. Sve do 18. stoljeća smatrala se jedinom književnom vrstom koja se mogla spajati s glazbom. U malom povijesnom zaostatku slijedila ju je pripovjedačka umjetnost čiji se prvi dodiri s glazbom ostvaruju kroz opise zvukova. Ti su se opisi, dakako, uvjetovani književnim žanrom i njegovim ograničavajućim mogućnostima dereferencijacije i desemantizacije, najkreativnije razvijali u romanu, intermedijalno izrazito podesnom žanru, koji već krajem 18. stoljeća kroz opise pejzaža ugošćuje i slikarstvo. Tako je u pripovjedačkoj umjetnosti 18. stoljeća intermedijalno razračunavanje sa slikarstvom i glazbom bilo najzamjetnije u preuzimanju modela glazbenog oblikovanja za konstituiranje nove organizacijske forme, koja je trebala predstavljati iskoračenje iz granica tradicionalnog pripovijedanja. Ozbiljnije se intermedijalno zbližavanje glazbe i literature dogodilo u romantizmu, ali i kasnije. Riječ je o eksplicitnim prijelazima medijskih granica s jedne strane, a s druge o izmjenama estetskih funkcija koje su u vrijeme moderne i postmoderne, u periodima intenziviranja intermedijalnog interesa, postale imperativ artistske preokupacije.

Književno je približavanje glazbi gotovo uvijek bilo povezano s aktualizacijom mimetičkog stanja pripovjedačke umjetnosti, točnije s procesom distanciranja koji je počeo u romantizmu, nastavio se u modernizmu i konačno realizirao u postmodernizmu. Pritom su razlozi takva distanciranja ovisili o estetskim zahtjevima vremena, pa su tako, primjerice, visoki zahtjevi poput označavanja psihičkih procesa, autoreferencijacije i sl., išli u korist apstraktnosti glazbe kao umjetničkog izraza i njezina kultnog statusa »čiste« umjetnosti kao izraza duše.

Kompenzacijske vrijednosti muzikalizacije prihvaćalo je i eksperimentalno pripovijedanje, koje se napose pokazalo osjetljivo na stare glazbene forme i to prije svega na fugu i simfoniju. Upravo se u tome kontekstu ističe Joyceov primjer muzikalizacije i njegova pokušaja glazbenog eksperimentiranja s govornim jezikom, u okviru kojeg je narativna proza (*made to behave like music*) zaprimila kvalitete jezične zabavne igre. Nešto je kasnije inscenacija glazbe kao spisateljska tehnika pružila nove mogućnosti literarnog predočavanja harmonije kozmosa,

¹⁰ *Ibid.*, 134.

vremenske cikličnosti, istovremenosti životne stvarnosti i sl., dok se u post-modernističkoj književnosti postupak inscenacije glazbe posebno smatrao učinkovitim za postizanje panoramske slike svijeta, svijeta bez razvoja ili pak svijeta bez smisla. Inscenacija glazbe kao metonimije umjetnosti, a time i umjetnosti temeljene na riječima, imala je i metaestetično značenje napose za shvaćanje uloge umjetnosti u društvu i poimanje svijeta kao materijalnog i duhovnog svemira. U kontekstu toga, umjetnost se smatrala oazom, rezidencijalnim prostorom označenim esetičkim iskustvenim pozitivitetom, koji je u kontekstu mraka sveopće svjetonazorne skepse predstavljao dragocjen trag svjetlosti.

No, u pogledu dobivenih pojedinačnih rezultata, i književnost i glazba kapitalizirale su intermedijalna iskustva. Književni su se rezultati kroz pristupanje glazbi pokazali vrlo učinkoviti za književnost samu, unatoč tome (ili možda baš zbog toga) što je upravo sam intermedijalni proces izbacio na površinu eksplicitni simptom nedostatnosti (tradicionalnih) književnih oblika. Pritom, svi su naponi uspostavljanja intermedijalnih veza jasno ukazivali na ograničene mogućnosti spajanja heterogenih umjetničkih rodova, koje svaku intermedijalnu analizu svode na tezu o determiniranosti intermedijalnih procesa i oblika¹¹ i nepostojanju »kauzalno-genetičke relacije« kao rezultata odnosa kodovnih sustava umjetničkih rodova.

Glazbeno-literarna istraživanja

Glazbeno-literarna istraživanja tradicionalno su poduzimali književni kritičari. Njihova su istraživanja mahom bila zaokupljena sakupljanjem dokaza o vezama glazbe s konkretnim književnim predlošcima, te rasvjetljavanjem tehnologija intermedijalnih primjena i konkretnih funkcija u djelu. Za povijest glazbeno-literarnih *interart* studija svakako su važne komparativne studije o glazbi i literaturi usredotočene na analogiju struktura. U tome je relativno nedavno osnovani sustav izučavanja znan kao *International Association for Word and Music Studies* (WMA) umnogome pridonio ovom neistraženom umjetničkom polju. Jedan od osnivača WMA, književni teoretičar S. P. Scher, među prvima je iznio rezultate istraživanja verbalne glazbe koncentrirane na literarni plan. Međutim, kritička se orijentacija WMA vrlo brzo počela otvarati prema općim subjektima, teorijskim konstrukcijama i smjeru glazbene naracije. Sam je proces doveo do relativiziranja monopola književnih kritičara djelima muzikologa koji su, osim polja glazbene naracije, počeli proučavati opću svrhu efekata i vrijednosti glazbe i literature u njihovim povijesnim kontekstima, prihvaćajući metodu tzv. tandemskog čitanja glazbenih i literarnih djela. Značajni kulturni zaokret u glazbenim i literarnim studijima sve je više ukazivao na važnost posrednih i neposrednih funkcija glazbe u otkrivanju slike kulturnog identiteta.

¹¹ *Ibid.*

U hrvatskom glazbeno-književnom arhivu nalaze se radovi dvojice pionira intermedijalnog istraživanja književnosti i glazbe, muzikologa Lovre Županovića i književnog teoretičara Viktora Žmegača. Njihovi se prinosi danas mogu smatrati temeljima hrvatskih *interart* istraživanja i razvijanja kritičkog mišljenja ponad disciplinarnih granica.¹² Iako se u radovima dvojice teoretičara eksplicitno ne spominju glazbeno-literarni primjeri postmodernističkog književnika Nedjeljka Fabrija, nema sumnje da su njihova kritička sabiranja o intermedijalnosti književnosti i glazbe projicirala interes za Fabrijevu glazbenu literarnost. Fabrijevu spisateljsku preokupiranost glazbom moguće je razabrati na dva plana: na planu izravna kazivanja, odnosno opisa, i na planu neizravna unošenja glazbenoga senzibiliteta u književni izričaj. Oba plana su konstitutivna u formiranju Fabrijeve intermedijalne poetike, a za ovaj drugi bi se moglo reći da proizlazi iz prvoga.¹³

Familienfuge

Intermedijalnost je kao posebna umjetnička kvaliteta Fabrijeve književnosti najočiglednija u njegovu romanu *Berenikina kosa*, koji svojim podnaslovom *Familienfuge* upozorava na obilježja svoje strukturne organizacije izvedene iz suodnosa djela s glazbenom fugom. Takav autorov pristup priskrbio je romanu glazbene značajke validne za dubinsku intermedijalnu analizu.

Prije upuštanja u analizu svakako se valja zapitati zašto fuga drži primat tvorbene matrice književnih djela. To pitanje otvorili su mnogi književni teoretičari, među kojima i Miroslav Beker, koji zamjećuje da su od usporedbe sa sonatom mnogo »češće usporedbe s muzičkom fugom, a odnose se najviše na romane gdje jedna tema otvara djelo nakon čega slijedi druga tema, pa zatim i treća da bi se priča naposljetku opet vratila na prvu temu.«¹⁴ Glazbenu fugu, dakle, književnici prizivaju najviše radi ostvarenja vlastite zamisli »paralelnog vođenja fabularnih nizova«.¹⁵ Međutim, Leonard B. Meyer vidi i drugu komparativnu vrijednost fuge prema kojoj »imitativni nastupi ekspozicije fuge pobuđuju očekivanja kontinuiteta i kontinuirane«.¹⁶ Iz toga se jasno nameće zaključak da ključ spisateljskog izbora

¹² U prvom redu to se odnosi na sljedeće radove: *Hrvatski pisci između riječi i tona* L. Županovića, Matica hrvatska, Zagreb 2001. i *Književnost i glazba V*. Žmegača, Matica hrvatska, Zagreb 2003.

¹³ Plan opisivanja Fabrio je razvio u glazbenim kronikama podnesenim u književnom časopisu *Republika* u vremenu od 1986. do 1993. godine. Kasnije su kronike objedinjene pod naslovom *Maestro i njegov šegrt* i objavljene u izdanju Matice hrvatske 1997. Glazbena orijentacija kronika kretala se u dva smjera: jedan prema istraživanju hrvatske glazbene prošlosti, a drugi prema praćenju glazbene recepcije hrvatskih književnika. Potonji se proširuje na plan istraživanja intermedijalnog etimona hrvatske književnosti. Idejna platforma kroničkog glazbenog diskurza sadržana je u Fabrijevoj sintagmi *bratimstvo duša u hrvatskoj umjetnosti* koja predmnijeva duhovne i umjetničke (intermedijalne) dodire hrvatskih umjetnika.

¹⁴ Miroslav BEKER: *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb 1995, 116.

¹⁵ Viktor ŽMEGAČ: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991, 311.

¹⁶ Leonard B. MEYER: *Emocija i značenje u muzici*, s engleskog na srpski prev. Simo Vulinović-Zlatan, Nolit, Beograd 1986, 207.

fuge leži u korijenima strukture fuge kao refleksije dijalektičke jedinstvenosti, nasuprot dijalektičkoj suprotnosti sonate.

Što je fuga u glazbi? Jedno od najstarijih objašnjenja je ono Johanna Matthesona zapisano u *Savršenom kapelniku (Der vollkommene Capellmeister)* iz 1739. Prema Matthesonu takva je dionica (tema) koja bježi ispred druge, tako da se one pri tom bijegu na ugodan način slijede sve dok se obje konačno prijateljski ne susretnu i usporede. Danas bismo rekli da je fuga najsavršeniji glazbeno-polifoni oblik izrastao na melodijskom kontrapunktiranju. Uopće je krajnji domet glazbene izgradnje, »jedinstva i cjelovitosti višeg reda; u njoj je moment samonagomilavanja i samonadrastanja sve do veličanstvenosti prisutan tako čisto, kako se inače ni u jednoj glazbi ne može naći.«¹⁷

Fuga ovisi o temi. Ona je istovremeno načelo forme i temelj razvoja. S obzirom na njezine jake konstitutivne kvalitete ona jamči cjelovitost skladbe, utječe na uspostavljanje kontrapunktna logike i međusobnih odnosa sastavnih dijelova. Zbog toga tema fuge mora biti idejno i melodijski osebujna kako bi osiguravala, ali i bila poticajna za sve razvojne procese koji se u fugi podjednako dinamički odvijaju na oba plana, horizontalnom i vertikalnom. Iz osnovne teme projiciraju se ostale melodijske pojave u obliku eksplikacija (kroz imitacijske načine) i implikacija (kroz varijacijske načine). S obzirom da je u fugi kontrapunkt skladbeno načelo, tema se prema njemu usustavljuje u višeglasje koje se definira odnosom osnovne teme i kontrasubjekta. Prema svemu rečenome, osnovna je tema u fugi i pripovjednom djelu jednakopravno izvor i sinteza, što odgovara relaciji između uzroka i posljedice. Stoga je moguće oprezno zaključiti da je kvalifikacija teme u fugi po mnogočemu usporediva s kvalifikacijama teme u pripovjednom djelu.

Što je fuga u glazbi, pitanje je na koje smijemo odgovoriti i opsežno i sažeto, međutim, nikako ne smijemo izostaviti ime Johanna Sebastiana Bacha koje je s aspekta visokog skladateljskog umijeća postalo svojevrsnom oznakom samoga pojma fuge. Prema Hansu Heinrichu Eggebrechtu Bachovo *Umijeće fuge (Die Kunst der Fuge)* iz 1791., reprezentira sam pojam umjetnosti, ono je puno više od umjetničkog djela samog, djela za demonstraciju i pouku, te estetskog smisla što ga priopćava.¹⁸ Fuga je fenomen po sebi, utjelovljuje mehanizam i invenciju, pravilo i slobodu po principu dijalektičkog jedinstva. Od kvalitete teme i skladateljskih vještina ovisi koliko će fuga imati provedbi i koji će stupanj razvoja doseći. U tom pogledu fuga predstavlja složeni skladateljski problem čija razina rješenja uveliko razotkriva skladateljeve kreativne prevalencije. Govoreći o fugi svakako valja iznijeti i tezu prema kojoj su vještine kontrapunkta preko *stretta*, augmentacija, diminucija, transpozicija, retrogradnih pomaka, zrcaljenja i drugih kombinacija u većoj mjeri izvedenice refleksivnog čitanja nego slušne recepcije i osjetilnog prihvaćanja.

¹⁷ Usp. Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980, 136.

¹⁸ Više o toj problematici vidi u knjizi Hansa H. EGGBRECHTA: *Bachovo Umijeće fuge — pojava i tumačenje*, s njemačkog prev. Nikša Gligo, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb 2005, 8.

Ideju Fabrijeva romana *Berenikina kosa* zaokuplja udes ljudske sudbine kao projekcije Povijesti. Na početku je ta ideja razvidna na planu opisa obitelji (mikroplan)¹⁹ a kasnije i na planu čovječanstva (makroplan).²⁰ U svemu je tome autorova prisutnost neizostavna. Ona nije sadržana samo u eksternalizaciji umjetničke svijesti već i u intendiranju vlastite pozitivne energije kao prinosa pomirenju zla i mržnje, povijesti i sadašnjosti, brisanju zavada i premještanju pamćenja svijeta »u najdonjem sloju priče, koju tka geometrija obitelji.«²¹

Roman se uslijed višeslojnosti može iščitavati na psihološkoj, antropološkoj i filozofskoj razini. Tema se stalno produbljuje koncentriranim piščevim gledanjem na život: domoljublje kao ideologija, ljudska sudbina po principu *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*. Na širem planu romana dominira značenje spregovnog odnosa života i politike u odrazu ljudskih sudbina, dok se na užem planu priče problematizira jedan povijesni trenutak. Događaji se odvijaju na tlu Dalmacije i Hrvatskog primorja u vrijeme prijelaza 19. stoljeća u 20. stoljeće u dvjema obiteljima, Ziani i Gorma.

Fuga u funkciji muzikalizacije fikcije

Značenje fuge u podnaslovu romana izravno upućuje na autorovu svjesnu nakanu uključivanja glazbe i pokušaja intermedijacije tipa *showing*. Dakle, autorovo prizivanje fugalnog postupka, koje izravno cilja na glazbeni medijski prostor, dio je njegove intermedijalne strategije koju je moguće rekonstruirati otkrivanjem analognih točaka, glazbenog i književnog medija, kao pretpostavljenih žarišta muzikaliziranja.²² Ključna oznaka muzikalizacije je fuga čije se kvalitete naziru u

¹⁹ Prema Fabriju generički princip funkcionira po ideologiji, a ne po krvi. »Svi stresovi svijeta, a to će reći ljudske duše, ti zgužvani, crni, nejestivi, otrovni plodovi s krošnjasta donebna stabla povijesti, što hranjivost crpe iz nepresušnih voda ljudske gluposti, očituju se i čute dramatski najbolje u obitelji, u toj brojčano najmanjoj mogućoj ljudskoj zajednici, gdje orkanski vjetrovi podivljale politike, u koju povjeruju očevi i sinovi, majke i sestre, iz jedne generacije u drugu trgaju članove od zajedničkog stola, i bacaju ih u ponore međusobne mržnje, ubojstva i proklinjanja iz koljena u koljeno te ni čašu obične, izvorske vode ne umiju više ispiti zajedno.« Nedjeljko FABRIO: *Berenikina kosa*, Profil, Zagreb 2005, 229.

²⁰ »A gromadast je svijet, i svako ljudsko zrnice s njegove kore, po kojoj pušu vječni vjetri povijesti, jedino je za neupućene prah i pepeo; jer prisloni li tko uho na tu gromadnost, čut će kako sudbina svakog od nas svojom pričom potresa cjelinu, i kako od te priče gromada ječi do u dubinu samog vremena.« *Ibid.*, 10.

²¹ *Ibid.*, 170.

²² Ovaj tip analize preuzet je iz Werner Wolfvogovog analitičkog članka »*Romantische musicalization of fiction: De Quincey, Dream Fuge*.« De Quinceyev roman iz 1849. govori o događanjima unazad deset godina koja se prikazuju u slijedu snova. Pripovjedač sanja, i svi se snovi vrte oko susreta subjekta sa nepoznatom ženom. Wolf upozorava da se ova *traumfuga* može čitati na tri načina: kao psihogram događanja, kao alegorija o engleskoj povijesti od vremena francuske revolucije do Napoleonskih ratova i kao religiozna alegorija. Međutim, oznaka fuge odvela ga je u smjeru muzikalizacije i propitivanja analogije s glazbenim temama u fugi. U tome pak slijedi Brownovu analizu koja mu se čini »utoliko plauzibilna što se oslanja na *signifié*«, pa razlučuje tri grupe osoba

organizaciji pripovjednog teksta podređenoj prikazu geometrijske progresije obiteljskog grananja. Opreznim se prijenosom geometrizirane pripovjedne mape Fabrijeva romana u kodno polje glazbe, otvara mogućnost njena uspoređivanja sa strukturnom mapom dvoglasne fuge.

U tom je slučaju osnovna tema fuge-romana Povijest.²³ Ona indicira opći tijek i određuje karakter djela. Javlja se na samom početku romana pa se već i zbog toga nameće analogonom teme glazbene fuge. Shodno tome, prvi nastup teme koji se javlja u *ekspoziciji* — početnom odsjeku fuge, naziva se *dux* i usporediv je s pojavom Lucije u uvodnom dijelu romana, točnije, uvodnim planom romana iz kojeg ona izniče (kao tema) i postaje glavni ženski lik talijanske obitelji Ziani. U drugom, trećem i četvrtom poglavlju naziru se pripovjedne točke koje je moguće usporediti s glazbeno-kontrapunktnim postupcima retrogradnog oblikovanja teme, koji spadaju u red najviših skladbenih zahtjeva fuge. Pritom se, u pitanju romana, ponajviše misli na retrogradne pripovjedne taktike uz pomoć kojih se priča »vraća« u neko drugo vrijeme, u pravilu ono prošlo koje je pripadalo prvoj generaciji talijanskog rodoslovnog stabla.²⁴ Iduće se validne pretpostavke za novu analognu točku sabiru tek u sedmom poglavlju romana s pojavom lika Ivana Mateja Gorme, glavnim muškim likom i predstavnikom hrvatske porodice. Ovu je točku moguće poistovjetiti s glazbenim odgovorom *comesom* koji se prema pravilima fuge javlja u drugoj dionici. Međutim, za bolje razumijevanje ovoga odnosa valja imati na umu da *dux* i *comes* u fugi predstavljaju dva vremenski odvojena nastupa teme od kojih je nastup *dux* u osnovnom tonalitetu (tonika), a *comes* na kvinti osnovnog tonaliteta (dominanta). Unutar takvih zvukovno uređenih odnosa proizašlih iz principa kontrasta, vidljiva je matrica koja bez većeg ostataka podržava razvojne silnice naznačenih kontrastnih suprotnosti čak dvaju momenata ove točke romana: razvijanje ljubavnog odnosa na muško-ženskom planu (između Ivana Mateja Gorme i Lucije) i političkih zapletanja na nacionalnu planu (između Talijana i Hrvata).

(analogija sa glasovima fuge) koje su višestruko zahvaćene kretanjem. To su subjekt koji sve doživljava, ženska osoba i ostala lica kao »grupa lica«. Wolf svoju analizu *Dream fugue* produbljuje do u detalja, te je analogizira s baroknom fugom, prije nego sa simfonijskom, iz razloga što zaključuje da barokna fuga ima »einen Stimmungsgehalt« kao i roman. Usp. Werner WOLF: The musicalization of fiction. *Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts*, 138.

²³ U jedanaestom poglavlju izdiže se ključna metafora piščeva viđenja povijesti: »...da je povijest ljudi zapravo kronologija naše zagledanosti u sanjano, u nedostižno, kakva su zviježda kojima, kao Berenikinoj kosi na sjevernom nebu, nadijevamo ime, a ostalo je šutnja.« Nedjeljko FABRIO: *Berenikina kosa*, 85.

²⁴ Gledano s aspekata vremenskih točaka, autor se često i naglo kreće u različitim smjerovima, kako prošlosti tako i budućnosti. Tako na primjer, »sadašnje vrijeme« koje u romanu pripada Luciji i Ivanu Mateju (riječ je o razdoblju od 1948. do 1952.) naglo napušta s pričom o Nicoli, Fosci, Bartulu, Margeriti, likovima koji su živjeli 1829. godine. Slijedeći njihovu životnu nit, u prošlom vremenu kao sadašnjem, autor prospektivno najavljuje i neke njihove životne situacije, da bi naposljetku sve označene vremenske točke spojio, neutralizirajući tako njihove udaljenosti, u jedinstveni pojam — vrijeme ljudskih sudbina — koji je kontekstualno označen u priči o pjesniku-izgnaniku iz prvog stoljeća prije Krista.

U devetom se poglavlju glavni likovi Lucija i Ivan Matej Gorma susreću. Taj se susret može promatrati kroz prizmu kontrapunktnog vođenja melodije kao uznapredovala procesa razvoja unutar kojeg je moguće objasniti i slučajni susret Bartula (iz hrvatske obitelji) i Fosce (iz talijanske) iz narednog poglavlja, a koji se zbija puno godina ranije. Potonji susret Bartula i Fosce, s jedne strane potvrđuje postojanje dvoslojnih planova radnje kao literarna pokušaja simuliranja paralelnih glazbenih zbivanja, dok je s druge strane posredno označen princip povijesne ponovljivosti, također moguće povezati s ponovljivošću kao glazbeno-imitacijskim principom.

Nakon iscrpljivanja intermedijalnih rezultata uvodnog dijela romana, slijedi muzikalizacijsko propitivanje njegova središnjega dijela kao potencijalna okvira provedbe fuge. Provedbu je unutar strukture romana moguće odrediti opsegom od trinaestog do dvadesetdrugog poglavlja ponajviše na osnovu zaključka o kompatibilnosti Fabrijevih rješenja sa skladbenim zahtjevima provedbe koji se odnose na svekoliko testiranje tematskog totala. Fabrijeva je spisateljska rješenja, naime, moguće sagledati unutar standardnih glazbeno-provedbenih procesa, točnije, konstrukcijsko-dekonstrukcijskih postupaka u okviru kojih su događaji i detalji u romanu i realizirani: različite taktike pripovijedanja, montaže, i tehnike obrađivanja.²⁵ Fabio tu postavlja likove u međusobne i posredovane odnose prema politici, hrvatsko-talijanskim nacionalnim osjećajima (*amor natio*), punini i ispraznosti življenja po kriteriju živog čovjeka i čovjeka koji živi prema vremenu, (re)artikulirajući, pritom, pojam kulture sjećanja. Nagli obrat tijekom radnje u petnaestom poglavlju nastavak je uvodno naznačena susreta Lucije i Ivana Mateja Gorme. Iz glazbene perspektive, riječ je o analogonu prepoznatljivu iz palete uobičajenih provedbenih postupaka, kontrapunktičkih igara i retrogradnih montaža kao vidova opsežne strategije klimaksa koja u sadržajnom smislu privilegira tematski materijal. (U ovom slučaju tematski materijal čine glavni likovi).

Od dvadesetdrugog poglavlja pa sve do kraja romana nameću se spekulacije o *strettu* ili tjesnacu kao završnom odsjeku fuge, koncipiranu na imitaciji, odnosno sustizanju teme koje vodi prema konačnome cilju — autoreferenciji teme. Iz tih je razloga završni odsjek fuge najmjerodavnija instanca testiranja idiosinkratičnosti teme. Istovremeno, riječ je o odsjeku koji u refleksivnom smislu predstavlja apoteozu monotematičnosti, u svjetlu koje se svaki pokušaj literarno-glazbenog analogiziranja čini izlišan, pa je već sada moguće ustvrditi da se kraj romana ne raspliće u *strettu*, pa ni u duhu *stretta*, osim ako, krajnje reduktivno, jednu analognu točku — unisono — uhvatljivu na razini ljubavnoga spajanja Lucije i Ivana Mateja Gorme²⁶ možemo smatrati dovoljnom.

²⁵ Fabio se koristi i mnogim komentarima u zagradama, povijesnim licima, dokumentima ispisanim u kurzivu, snovima, sjećanjima, pismima, dnevnikom, opisima fotografija, te »filmskim« postupkom naknadnog razotkrivanja identiteta lica.

²⁶ »Tako su se, kroz smrti i kroz živote nevoljnika što su u ludilu međuvremena ispredali svoju nit sudbine i napučili ovu knjigu — koja, ako baš i nije ogledalo, a ono je bar nastojanje da se nad nas, bar za neko vrijeme, ne nadnese sjena zaborava — tako su se, kažem, kao dva velika luka spojili njih dvoje.« Nedjeljko FABRIO: *Berenikina kosa*, 338.

Na zajedničkoj mapi analognih točaka sadržane su i analogije između detalja koje je moguće iščitati unutar glazbenog baroknog stila kao autentičnog kodnog polja jezika fuge. Tako na primjer, valja obratiti pažnju na metaforu o izgnaniku iz vlastita doma. Likovi, naime, sanjaju isti san o izgnanstvu pjesnika (Ovidija) iz Starog Rima koji se perom zamjerio Cezaru. Bijela je ruža iz pjesnikova doma popudbina koja simbolički govori o njegovoj nevinosti, domoljublju i umjetničkoj osjetljivosti, jednom riječju atribucijama najviših ljudskih vrijednosti koje politička ideologija ne poznaje, bila ona iz doba Starog Rima ili vremena talijansko-hrvatskih okupacija. Kontinuirana rezonancija značenja metafore bijele ruže ostvarena na razini romana, u glazbenom je svijetu usporediva s *ostinatom*, glazbeno-retoričkom figurom²⁷ čiju funkciju barokni nauk o glazbeno-retoričkim figurama drži naglašavajućom i pojačavajućom. Međutim, upustimo li se još malo dublje u pronicanje ove relacije, Fabrijevu metaforu bijele ruže možemo specificirati na način da je usporedimo s ostinatnom figurom *polisindet* »koja se glazbeno definira kao modificirano ponavljanje kakve melodijske floskule na istom stupnju poradi pojačavanja iskaza.«²⁸ Uz metaforu o bijeloj ruži zanimljiva se analogna situacija nameće u tridesetom poglavlju, gdje se opisuje posljednja zajednička noć Lucije i Ivana Mateja i uspostavlja dijalog, ponuđen nam u vidu slobodnog neupravnog pripovijedanja, koji govori pripovjedač. Riječ je o sveukupno dvanaest pitanja i odgovora koja započinju istim uvodom, npr. »Bila je noć i on joj je rekao...«, odnosno »Bila je noć i ona mu je rekla...«. Tako kompozicijsku montažu od dvanaest pitanja i odgovora u glazbenoj partituri vidimo kao moguće uzlazno kromatsko kretanje (dvanaest tonova kromatskog niza) koje u glazbi ima patopoetičko značenje — konstruirano još u vremenu baroka i glazbeno-retoričkog nauka — povezano s iskazivanjima grijeha i patnje, nevolje i nesreće, dramatike i sablasnog. Pridodano glazbeno značenje, na ovaj način protumačeno, bez ostataka podupire ugodajnu atmosferu ove točke romana. O javljanju domoljubnog osjećaja i traženju hrvatskog identiteta govori se u trinaestom i dvadesetsedmom poglavlju,²⁹ gdje se ističe metafora o tišini (hrvatske povjesnice) čije se značenje

²⁷ Nauka o figurama povezana je s naukom o afektima. Znanosti o figurama pokazuju kakvi će glazbeni pomaci i postupci (nazvani figure) biti prikladni za jasniju profilaciju alteriranih duševnih stanja. I u nauci o figurama na djelu su racionalističke smjernice koje povezuju retoriku, poetiku i glazbu i traže glazbene ekvivalente za retoričko-poetičke figure. Teoretičari o figurama i njihovim značenjima u oblikovanju glazbenih sadržaja pišu kroz čitavi glazbeni barok. Izgradili su i rječnik glazbenog govora koji je osebužno povezivao tekst i glazbena zbivanja. Radikalnu retorizaciju *musicae poeticae* izvršile su dvije središnje ličnosti s početka 17. stoljeća: Joachim Burmeister (1564.-1629.) i Johannes Lippius (1585.-1612.). Njihova su pionirska istraživanja, Burmeisterove glazbene analize i Lippiusova revolucionarna teorija *trias harmonica*, pružila detaljne i sistematične uvide, te nadasve obogatila retoriku i retoričku terminologiju glazbene teorije. Usp. Patrick MCCRELESS: *Music and Rhetoric*, u: Thomas CHRISTENSEN (ur.): *Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, 168-193.

²⁸ Hans H. EGGBRECHT: *Bachovo Umijeće fuge — pojava i značenje*, 14.

²⁹ »U početku, pamti, bijaše tišina. Plohe dugih, stoljetnih šutnji, bez rubova, bez površine, koje se ne spajaju niti jedna od druge udaljuju, gluho nalegle jedna na drugu, plohe mučaljivosti, nepostojeće, ničim ispunjene, ni od čega načinjene, ni za koga, ali tu: to je povijesnica hrvatska.« Nedjeljko FABRIO: *Berenikina kosa*, 104.

sabire na refleksivnom planu na kojemu oživljavaju slike o nepreglednosti svijeta, njegovoj multiperspektivnosti i bezvremenosti.

Velika važnost u strukturi romana pripada aspektu fokalizacije. Autor pripovijeda spajajući svoju točku gledišta s likovima ili je pak prenosi na likove. Osvrće se na događaje, prizore, razgovore, komentira ih i dokumentarno prenosi. Autor je istovremeno i sudionik i svjedok i promatrač na psihološkom, širem aksiološkom i užem ideološkom planu. Uposleno dežurstvo potvrđuje i u liku Lucije, dijeleći s njome vlastita početnička sviračka iskustva, ali i istovremeno spajajući ih sa sobom kao učenikom Lucijanom. Upravo se u tom kontekstu pojavljuje znakoviti moment Lucijine slušne senzacije, proizvedene C-dur akordom, koja se iščitava na razini sinestezije.³⁰

Rezultati komparativne metode korištene na planovima kompozicija fuge i romana pokazali su da analogne točke postoje, pa se naposljetku sasvim logično nameće pitanje njihovih konačnih, recepcijskih učinaka. Neprijeporno je, naime, efekte intermedijalnog pomicanja granica moguće lakše i objektivnije sabrati na planu refleksivnih rezultata doživljenosti priče, i to ponajviše u pogledu njezina emocionalnog i afektivnog djelovanja. Pripovijedanje u imaginiranoj formi fuge oslobodilo se tradicionalnih uzusa, principa vremenske progresije i mimetičnosti prikazivanja koji priječe pristup kozmičkoj slici svijeta (ne)predvidljivih i univerzalnih ljudskih sudbina. Osim toga, kako je za shvaćanje ljudskog života kao povijest slučaja potrebna slika svijeta koja uključuje polifono višeglasje i višestruko povezivanje u formi kontrasta ili imitacije, autorovo označavanje fuge pripomoglo je produbljivanju značenja kontrapunkta ljudskih sudbina. Upravo je glazbena organizacija povijesne mnogoznačnosti izvanredno uposlila mnoštvo tema i omogućila panoramski doživljaj povijesti i ljudskih sudbina. S druge pak strane glazbenog angažmana stoje istaknute epizode o sviranju klavira i glazbenim djelima, koje govore o autorovu shvaćanju glazbe kao uzvišene umjetnosti i sretnom izlazu iz patnji ljudskog života.

Iako je dakle, muzikalizacija fikcije prema intermedijalnim teorijama djelotvoran način književnog hipostaziranja u iracionalne svjetove, zanimljivo je vidjeti rezultate razmišljanja koji vraćaju igru na sigurno. U tom je smislu fuga samo (ili prije svega) metafora. Ponajprije, ona je posredna poredba za kontrapunkt, dok je kontrapunkt neposredna aktualizacija glazbenog načina, odnosno same glazbe. Međutim, kontrapunkt u ovom slučaju zadržava primat u pogledu demonstracijskog karaktera u romanu, dok se za fugu može ponuditi i drugo rješenje. Ono leži u denotativnom značenju samog pojma (bijeg), koje logičkim premetanjem kategoričkog silogizma prve figure modusa barbara, romanu priskrbljuje idejnu poantu: proces je bijeg; povijest je proces; povijest je bijeg. Naposljetku, treba se zamisliti i nad sljedećim: fuga je višeznačna metafora, primjerice spoj između kamenja ili pločica, namjerni razmak u gradnji koji otklanja

³⁰ Nedjeljko FABRIO: *Berenikina kosa*, poglavlje dvadeset i tri.

moгуćnosti pucanja konstrukcije. Fuga je poremećaj sjećanja, suženje svijesti koje potiče potrebu za bježanjem u slučaju kojega su i autor i čitatelji fuganti.

Na pitanje što je fuga i koji je problem fuge u Fabrijevom romanu, odgovor je višeznačan, ali i vrlo simptomatičan za postmodernističku krizu interpretacije koja se ogleda u opsesivnoj i nezastojnoj borbi koju, kao čitatelji, kritičari i tumači ovoga djela, vodimo s njegovim značenjem.

IZVOR:

FABRIO, Nedjeljko: *Berenikina kosa*, Profil, Zagreb 2005.

LITERATURA:

BEKER, Miroslav: Tekst/intertekst, u: Zvonko MAKOVIĆ i dr. (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988, 9-20.

BEKER, Miroslav: *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb 1995.

EGGEBRECHT, H. Hans: *Bachovo Umijeće fuge — pojava i tumačenje*, s njemačkog prev. Nikša Gligo, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb 2005.

FOCHT, Ivan: *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980.

GLIGO, Nikša: *Zvuk—znak—glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, MIC KDZ, Zagreb 1999.

HANSEN-LÖWE, A. Aage: Intermedijalnost i intertekstualnost, u: Zvonko MAKOVIĆ i dr. (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988, 31-74.

JAKOBSON, Roman: *Ogledi iz poetike*, s engleskog na srpski prev. L. Kojen, Prosveta, Beograd 1978.

MCCRELESS, Patrick: Music and Rhetorics, u: Thomas CHRISTENSEN (ur.): *Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, 168-193.

MEYER, Leonard B.: *Emocija i značenje u muzici*, s engleskog na srpski prev. Simo Vulinović-Zlatan, Nolit, Beograd 1986.

MÜLLER, Jürgen E: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, u: Jörg HELBIG (ur.): *Intermedialität*, Erich Schmit Verlag, Berlin 1998, 31-40.

WOLF, Werner: The musicalization of fiction. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts, u: Jörg HELBIG (ur.): *Intermedialität*, Erich Schmit Verlag, Berlin 1998, 133-155.

WOLF, Werner: Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality, u: Suzane M. LODATO, Suzanne ASPDENT and Walter BERNHARDT (ur.): *Word and Music Studies : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam 2002, 13-34.

ŽMEGAČ, Viktor: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.

ŽMEGAČ, Viktor: *Književnost i glazba: Intermedijalne studije*, Matica hrvatska, Zagreb 2003.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Matica hrvatska, Zagreb 2001².

Summary

INTERMEDIALITY IN NEDJELJKO FABRIO'S NOVEL
BERENIKINA KOSA [BERENICE'S HAIR]

Poststructuralist art and interdisciplinary approaches to science have contributed to a growing interest among researchers for intermediality between literature and music. Intermediality theories point to three fundamental forms of fusion between literature and music: music within literature; literature within music; and, music and literature. The monomedial variant, i.e., music within literature, is the most delicate of all three variants. Though media boundaries objectively remain in existence, influencing mutual relations and their effects, products of intermediality remain of interest for literary and aesthetic history as explicit symptoms of going beyond such boundaries and as attempts to overcome traditional limitations.

This paper explores the intermediality of a monomedial case, *Berenice's Hair*, a novel by Nedjeljko Fabrio, subtitled »Familienfuge«, to lead us towards its music features. Results of analysis reveal a higher intensity of the effects of the »shown« model in the function of musicalisation of fiction, compared to the analogue points of the two media located at their structural level(s).