

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Jelica T. Rajković

**EUFONIJA (DE)GENERACIJE: ULOGA
MUZIKE U DELIMA IJANA MAKJUANA**

doktorska disertacija

Beograd, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jelica T. Rajković

**EUPHONY OF (DE)GENERATION: THE
ROLE OF MUSIC IN THE WORKS OF IAN
MCEWAN**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Елица Т. Райкович

**ЭВФОНΙΑ (ДЕ)ГЕНЕРАЦИИ: РОЛЬ
МУЗЫКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЭНА
МАКЬЮЭНА**

Докторская диссертация

Белград, 2017

Mentor:

Prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor
Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

U Beogradu, _____ . god

IZRAZI ZAHVALNOSTI

Beskrajnu zahvalnost upućujem pre svega svom mentoru, prof. dr Zoranu Paunoviću na motivaciji i inspiraciji u toku naučno-istraživačkog rada, bez čijeg strpljenja, razumevanja i nadasve konstruktivnih i podsticajnih komentara i sugestija ovaj rad ne bi danas ovako izgledao. Bila je velika čast i privilegija imati ga za mentora i to smatram jednim od najznačajnijih iskustava.

Zahvaljujem i svojoj porodici na podršci, ohrabrenju i podsticanju na istrajnost, bez njih ne bih stigla do kraja ovog puta. Veliko hvala i mojim prijateljima i mom Aleksandru, na razumevanju, toleranciji, podršci i pozitivnoj energiji u toku rada na disertaciji. Posebnu zahvalnost dugujem mr Tatjani Lazarević-Milošević na dragocenoj pomoći u vidu lekture ovog rada.

Pored njih, ovaj rad posvećujem i onima koji su mi omogućili da započnem ove studije, koji su me bezuslovno podržavali od samog početka ne gubeći veru u mene ni u jednom trenutku za života.

Svima, veliko HVALA!

J. R.

EUFONIJA (DE)GENERACIJE: ULOGA MUZIKE U DELIMA IJANA MAKJUANA

Rezime

Kao što je navedeno u naslovu ove disertacije, predmet naučnog istraživanja jeste prisustvo muzike i njena uloga u odabranim delima britanskog pisca, jednog od najznačajnijih ostrvskih, evropskih i svetskih umetnika današnjice. Prvi deo naslova nagoveštava hipotezu koja se provlači i detaljno ispituje u istraživačkom korpusu korišćenom za pisanje disertacije: da li i u kojoj meri Makjuan koristi muziku da bi predstavio epohu, prošlu ili sadašnju, generaciju određenog doba, njenu jedinstvenost i njenu raznolikost u sazvučju vremena u kojem živi i njene devijacije i koliko je u tome uspešan.

Dela su odabrana po kriterijumima zastupljenosti muzičkih elemenata, referenci i termina, a koji se takođe mogu posmatrati kao deo različitih segmenata kulture prisutnih u delima uzimajući u obzir mnoštvo uloga u društvu u doba postmodernizma. Poseban akcenat je na analizi prirode samih elemenata muzike, a u skladu sa tim i istraživanje onoga što upotreba tih elemenata reflektuje u delima u smislu prirode pojedinačnih likova, društva i epohe koji se predstavljaju. Praktični rad na korpusu istraživanja upravo se zasniva na ovoj hipotezi o povezanosti karakteristika muzike sa jedne strane i psihologije likova, kao i oslikavanja društva u određenoj epohi sa druge strane. Najzad, cilj je i da ovaj rad, sa svojim rezultatima predstavlja doprinos navedenom polju istraživanja i da samim tim posluži kao osnova za dalje studije ove tematike u književnosti i drugim društveno-humanističkim naukama.

U istoriji civilizacije, muzika i književnost imaju posebno mesto. Od svih grana umetnosti, imaju najširu primenu i zastupljenost među ljudima, bilo kao kreativnim stvaraocima, bilo kao ljubiteljima.

Razvoj ovih umetnosti tekao je uporedo i isprepletano. Njihova povezanost i poreklo izazivaju interesovanje od najranijih dana. Prema nekim tumačenjima nastale su

istovremeno i tek kasnije u toku evolucije odvojile se kao zasebne discipline, ali su zadržale suštinske zajedničke karakteristike.

Ono što je u biti zajedničko za muziku i književnost jeste ono što je i svrha umetnosti uopšte. One su medijum kroz koji čovek izražava svoju kreativnost, priča priču, upozorava, iznosi svoje mišljenje, lamentuje nad svojom sudbinom, kritikuje, ispoljava sreću, pokazuje ljubav. Ono što diferencira umetnost na discipline jesu sredstva kojima se ove teme izražavaju. U slikarstvu je to platno i boja, u vajarstvu glina ili kamen, u plesu pokret. Književnost poznaje slova i reči, a muzika tonove.

Međusobni uticaji muzike i književnosti odvijaju se na više ravni: od elemenata izraza, preko sličnosti u strukturi, do tematike i moralne pouke, na primer. Lajtmotiv se može naći i u muzici i u književnosti. U književnim delima uočavaju se tendencije ka muzici kroz stilske figure poput onomatopeje, aliteracije i asonance, postojanje ritma rečenice ili ABA strukture.

Osim u formalnom ili ekspresivno-narativnom smislu, muzika je prisutna u književnosti i u tematskom pogledu. Ovde se naročito ističu romani u kojima je uloga muzike da oslika određenu epohu ili neki segment društvenog života određenog doba. Ta muzika je u najvećem broju slučajeva inače bila jedan od simbola epohe ili društvene grupacije, te njeno prisustvo u romanu doprinosi verodostojnijem prikazu i donekle, oživljavanju prošlosti.

Opšti zaključak celokupnog istraživanja je uspeh u dešifrovanju uloge muzike u odabranim delima Ijana Makjuana primenom poststrukturalističkih i dekonstrukcijskih tehnika i metoda. Naravno, ne može se ni u jednom trenutku reći da je taj uspeh konačan, već da se samo zagrevalo po površini i napravilo udubljenje, ali koliko duboko, to nije poznato. U suštini, za sve ispitane romane važi da je muzika uvek prisutna u ključnim delovima romana, bilo da nam se čini na prvi pogled da se sve okreće oko nje ili da je samo marginalni činilac u romanu. Analiziranje ključnih scena romana pokazuje da muzika zapravo svoje prisustvo u romanu opravdava time što nam otkriva krucijalni element za razumevanje likova ili radnje. Kao što će se ispostaviti, u *Amsterdamu* je muzika razlog ludila junaka, a u *Suboti*, naprotiv, prosvetljenja, dok u *Čezil biču* dočarava epohu i razlike među likovima koje su dovele do propasti jedne veze.

Takođe, muzika je i u svrzi drugih nauka koje su preko muzike kao preko mosta našle svoje mesto u romanu. Pre svega, tu su psihologija kroz disciplinu psihologije muzike, potom sociologija kroz sociomuzikologiju, potom delimično i etnomuzikologiju, ali i istorija, koja je primenom postmodernih tehnika preispitana i ponovo ispisana kroz jednu ličnu priču.

Makjuan se u romanu dotakao onih žanrova koje poznaje i koji su najviše po njegovom ukusu. U nekoliko intervjuua naglasio je da je ljubitelj klasične muzike, Baha pre svega, ali i da uživa u džezu i bluzu. Najzad, tu je i rokenrol, kao neizostavan element njegovog odrastanja i sazrevanja. Čini se da je klasična muzika suvereni vladar njegovih romana jer se najčešće vezuje za likove koji su u centru zbivanja. I u *Amsterdamu* i u *Suboti* i u *Čezil biču* u pitanju su intelektualci, ali ne oni savršeni u svojim vrlinama, već oni koji se kroz čitav roman bore sa svojim demonima, moralnim dilemama i traumama. Muzika je za njih utočište, sklonište od stvarnog sveta, univerzum za sebe.

Bluz i džez, ma koliko da se razlikuju od klasične muzike po svojim osnovnim karakteristikama, sa podjednakom naklonošću tretirani su od strane Makjuana. Bluz se javlja u *Suboti* i vezuje se za lik Tea Perouna, a delimično i u *Čezil biču* kada se govori o liku Edvarda. Iz jednog intervjuua saznajemo da je Teo konstruisan po uzoru na Makjuanovog sina, Grega, ali da Greg nije bluz muzičar. Da li je Makjuan želeo da svom liku dodeli nešto što njegov sin ne poseduje, a što bi on želeo da nađe kod svog sina, ostaje neotkriveno, ali za ovo istraživanje i ne toliko značajno, jer je Makjuanova sklonost ka bluz muzici i želja za poznavanjem veštine muziciranja već poznata.

Rokenrol se javlja u dve ravni, odnosno, kako se zaključuje iz ispitanih dela, rokenrol se kod Makjuana može posmatrati iz dve perspektive: rokenrol oslikava jednu epohu i promašenost čitave generacije, kao u *Amsterdamu* ili nagoveštava doba koje dolazi i nove tendencije u muzici mladih u pvoju kao u *Čezil biču*. Iz druge perspektive gledano, rokenrol kod Makjuana oslikava lik Edvarda, predstavljajući ga kao tipičnog mladog čoveka, jer je svakako normalno za čoveka tih godina da sluša tu muziku, da mu prija da odlazi na svirke, a daljom analizom karakteristika ove muzike, a u skladu sa navedenim istraživanjima komparacije karakteristika preferirane muzike i ličnosti, može se zaključiti i

nešto više o Edvardovim karakteristikama, koje, kontrastirane sa Florensinim (Edvardova supruga), predstavljaju jedan od činilaca stresnog okončanja veze.

Makjuanovi romani nisu samo prirodno stanište kompozitora, izvođača ili ljubitelja muzike dok ih on smešta u različite situacije i postavlja pred različite izazove, već veoma detaljno opisuje sam proces komponovanja ili izvođenja muzike. Primer prvog mogao bi se naći u *Amsterdamu*, a potonjeg u *Čezil biču*. Zanimljivost kod oslikavanja ovih procesa može naći u međusobnom prožimanju muzičkog i književnog stvaranja: komponovanje je metafora kreativnosti i individualizma, a oba romana su strukturirana poput muzičkih dela.

Ključne reči: savremeni britanski roman, književnost, muzika, postmodernizam, psihologija, sociologija, muzikologija, klasična i popularna muzika, umetnost

Naučna oblast: društveno-humanističke nauke

Uža naučna oblast: nauka o književnosti

UDK broj:

EUPHONY OF (DE)GENERATION: THE ROLE OF MUSIC IN THE WORKS OF IAN MCEWAN

Resume

As stated in the title of the dissertation, the subject of the scientific research is the presence of music and its role in the selected works of the British novelist, one of the most influential island, European and world artists of today. The first part of the title suggests the hypothesis that permeates and is thoroughly investigated in the research corpus used for writing this dissertation: whether and to what extent McEwan uses music to represent an epoch, whether past or present, the generation of certain age, its uniqueness and its diversity in the euphony of the time in which it resides and its deviations and to what extent he succeeded in it.

The works are selected based on the criteria of the presence of musical elements, references and terms, which can also be regarded as a part of different segments of the culture present in the novels taking into consideration multiple roles in the society at the age of postmodernism. A special emphasis is placed on the analysis of the nature of these elements of music and in accordance with that also of what the use of these elements reflects in the novels in terms of individual characters, society and age represented.

The practical work on the corpus of the research is actually based on the hypothesis on the connection between the characteristics of music on the one hand and the psychology of characters and reflection of the society in certain era on the other hand. Finally, the goal is for these dissertations to, with its results, represent the contribution to the stated field of research and also to serve as a basis for further studies of this topic in literature and other social sciences.

In the history of civilization, music and literature have privileged places. Among all arts they have the most diversified applications and presence among people, whether as creators of art or as art lovers.

The development of these arts was simultaneous and intertwined. Their connection and origin are of interest from the earliest days. According to some interpretations, they

emerged at the same time and only later during the evolution did they separate as individual disciplines, but they maintained some essential mutual features.

What is essentially common for music and literature is the purpose of art in general. They are the medium through which a human expresses his or her creativity, tells a story, warns, thinks, mourns, criticizes, shows happiness and loves. The art is differentiated into disciplines based on the tools of expression. In painting these are canvas and colors, in sculpture clay or stone, in dance movement. Literature recognizes letters and words, music sounds.

Mutual influences of music and literature occur on various levels: from the elements of expression, via similarities in structure to the theme and morals, for instance. The leitmotif is something which can be traced both in literature and in music. In literary works there are tendencies towards music via figures of speech, such as onomatopoeia, alliteration, assonance, rhythm of sentence or ABA structure.

Except in formal or expressive-narrative sense, music is present in literature also in thematic respect. This is particularly visible in novels where the role of music is to depict certain epoch or a segment of the social life of a certain age. That music in the majority of cases was one of the symbols of the epoch or social group and its presence in the novel contributes to a more realistic representation and to some extent the revival of the past.

The general conclusion of the research is the success in decoding the role of music in the selected works by Ian McEwan via application of post-structural and deconstructive techniques and methods. Certainly, it cannot be said in any moment that the success is final, but it only scratched the surface and made a hole, but how deep, it is unknown. Essentially, in all studied novels the music is always present in crucial parts, whether it seems to us that all revolves around it or it is just a marginal factor in the novel. By analyzing key scenes of the novels it is proved that music actually justifies its presence in the novel by revealing the crucial element for understanding characters or plot. As it will turn out, in *Amsterdam* music is the reason for the madness of a character, in *Saturday*, on the contrary, for the enlightenment, while in *On Chesil beach* it depicts the age and differences between characters which led to the disaster of one relationship.

Furthermore, music's role is connected with other sciences which, via music like a bridge found their place in the novel. First of all, there is psychology via its discipline of the psychology of music, then sociology via socio-musicology and partly ethnomusicology, but also history, which through the application of postmodern techniques was reexamined and rewritten through a personal story.

In his novels McEwan touched upon genres known to him and liked by him. In several interviews he highlighted that he was a fan of classical music, Bach primarily, but also that he enjoyed jazz and blues. Finally, there is rock and roll as unavoidable element of his growing up and maturation. It seems that classical music has a sovereign rule in his novels since it is most frequently attached to the main characters. In *Amsterdam* and *Saturday* and *On Chesil beach*, it is about intellectuals, but not perfect ones, but those who throughout the novel fight their demons, moral dilemmas and traumas. Music is their sanctuary, shelter from the real world, the universe on its own.

Blues and jazz, no matter how different they are from the classical music according to their characteristics, are treated by McEwan with equal affection. Blues appears in *Saturday* and is featured in the character of Theo and partially in *On Chesil beach* when it depicts the character of Edward. In one interview we learn that the role model for Theo was McEwan's son, Greg, but also that Greg was not a blues musician. Whether McEwan wanted to give something to the character which his son does not possess even though he would like it to be the case remains unrevealed and not so important for this research since McEwan's inclination towards blues and desire to have the skills of performing music is already evident.

Rock and roll appears on two levels, i.e. as concluded from the studied works, rock and roll in McEwan novels may be looked upon from two perspectives: rock and roll depicts one era and failure of the whole generation, as shown in *Amsterdam* or it is a sign of the upcoming era and new tendencies in music of youth as in *On Chesil beach*. From another perspective, rock and roll depicts Edward presenting him as a typical young man, since it was normal for a man of that age to enjoy this musical genre and go to live performances and through further analysis in accordance with the stated research of the comparison of characteristics of preferred music and personality some other conclusions on

Edward's features may be drawn. These features, contrasted with Florence's (Edward's wife), represent one of the factors for stressful end to their relationship.

McEwan's novels are not just a natural habitat of composers, performers or music lovers while he puts them in different situations and before different challenges, but they very thoroughly describe the very process of composing or performing music. The first is exemplified in *Amsterdam* and the latter in *On Chesil beach*. The interesting in description of these processes is mutual permeating of musical and literary creation: composing is the metaphor for creativity and individualism and both novels are structured as musical works.

Key words: contemporary British novel, literature, music, postmodernism, psychology, sociology, musicology, classical and popular music, art

Scientific field: Social sciences and Humanities

Scientific subfield: literary science

UDK number:

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| 1. UVOD..... | 1 |
| 2. O EPOHI | 8 |
| 2.1 Postmodernizam | 9 |
| 2.2 Poststrukturalizam | 19 |
| 2.3 Dekonstrukcija | 21 |
| 3. O IJANU MAKJUANU..... | 24 |
| 3.1 Uticaj epohe na Makjuanovo delo | 25 |
| 3.2 <i>Ian Macabre</i> | 27 |
| 3.3 Odlike stila | 28 |
| 3.4 Dela | 31 |
| 3.5 Makjuanov tretman popularne kulture i muzike..... | 35 |
| 4. O MUZICI I KNJIŽEVNOSTI | 40 |
| 4.1 Muzika i književnost –sličnosti i razlike | 41 |
| 4.2 Muzika i književnost –međusobni uticaji | 45 |
| 4.3 Književnost u muzici | 48 |
| 4.4 Muzika u književnosti | 50 |
| 4.5 Sinestezija | 57 |

| | |
|--|-----|
| 5. AMSTERDAM: MUZIKA KAO SLIKA PSIHOLOŠKIH PROFILA LIKOVA ..61 | |
| 5.1 O delu | 62 |
| 5.2 Opšti pogled | 65 |
| 5.3 Muzika u romanu | 81 |
| 5.3.1 Muzičke reference u romanu | 82 |
| 5.3.2 Oslikavanje procesa stvaranja muzičkog dela | 86 |
| 5.3.3 Muzika u funkciji opisivanja likova | 88 |
| 5.3.4 Prisustvo sinestezijske u romanu | 94 |
| 6. SUBOTA: PRIVILEGOVANI POLOŽAJ MUZIKE U BORBI NAUČNOG I UMETNIČKOG ASPEKTA LIČNOSTI I CIVILIZACIJE | 100 |
| 6.1 O delu | 101 |
| 6.2 Opšti pogled..... | 102 |
| 6.3 Muzika u romanu..... | 122 |
| 6.3.1 Muzičke reference u romanu | 122 |
| 6.3.2 Muzika u funkciji oslikavanja likova | 128 |
| 6.3.3 Trenutak epifanije kroz muziku | 133 |
| 7. ČEZIL BIČ: MUZIKA U EPICENTRU MEĐULJUDSKIH ODNOSA..... | 140 |
| 7.1 O delu | 141 |
| 7.2 Opšti pogled | 142 |
| 7.3 Muzika u romanu..... | 157 |
| 7.3.1 Muzika kao refleksija emocija | 157 |

SADRŽAJ

| | | |
|-------|--|-----|
| 7.3.2 | Doživljaji muzičkih žanrova kod likova | 158 |
| 7.3.3 | Muzika kao odraz epohe | 168 |
| 8. | MUZIKA U DELIMA MAKJUANOVIH SAVREMENIKA..... | 171 |
| 8.1 | Makjuan i Almodovar | 172 |
| 8.2 | Makjuan i Murakami | 181 |
| 8.3 | Muzika u delima savremenih britanskih pisaca | 191 |
| 8.3.1 | Makjuan i Ruždi | 193 |
| 8.3.2 | Makjuan i Set | 197 |
| 9. | ZAKLJUČAK | 203 |
| | LITERATURA | 215 |

1. UVOD

“The words of the prophet are written on the subway walls”

Simon and Garfunkel

Ijan Rasel Makjuan (Ian Russell McEwan) jedan je od najznačajnijih predstavnika tzv. *hibridnog* savremenog britanskog romana uz Martina Ejmisa (Martin Amis), Džulijana Barnsa (Julian Barnes) i Salmana Ruždija (Salman Rushdie) i nesumnjivo jedan od najpopularnijih pisaca današnjice. Njegova najpoznatija dela obuhvataju romane kao što su *Crni psi* (*Black dogs*, 1992), *Istrajna ljubav* (*Enduring love*, 1997), *Amsterdam* (1998), *Čezil bič* (*On Chesil Beach*, 2007), *Iskupljenje* (*Atonement*, 2010) i drugi. Između ostalih priznanja, dobitnik je Bukerove nagrade za roman *Amsterdam*, a nekoliko puta se nalazio u užoj konkurenciji za ovu prestižnu nagradu. Pored romana, aktivan je i na polju drugih žanrova, kao što su libreto, scenario, kratke priče, dečija književnost, drama i esej. Takođe, nekoliko njegovih romana doživelo je ekranizaciju na velikom platnu, među kojima je najviše pažnje privukla filmska adaptacija *Iskupljenja*, koja je nagrađena Oskarom. Iako u kasnim šezdesetim, Ijan Makjuan ne gubi na mladalačkom stvaralačkom poletu: nakon objavljivanja romana *Zakon o deci* (*The Children Act*, 2014), novi *rendez-vous* sa čitaocima imao je u septembru 2016. godine, kada je objavljen njegov roman *Nutshell*, najpre u Britaniji, a gotovo dve nedelje kasnije i u SAD-u.

U toku karijere koja se bliži polovini veka, Makjuan je prešao neobičan razvojni put. Prva objavljena dela donela su mu nadimak *Ian Macabre*, prevashodno zbog tema kojima se bavio, a koje su obuhvatale perverznost, devijantne pojave u psihologiji i društvu, incest, delovanje podsvesti, psihoanalizu i druge teme kojima je zadatak bio da šokiraju, izazovu burne reakcije publike, oštre debate i moralne nedoumice. Teme koje su inače ili cenzurisane ili jednostavno izbegavane, Makjuan smešta u istu realističnu ravan prikazivanja sa drugim, društveno prihvatljivim pojavama. Kasnije, okrenuo se društveno relevantnim i politički angažovanim temama i latio uloge postmodernog hroničara, što se zapaža u *Crnim psima* ili *Čezil biču*. Kasnije faze njegovog stvaralaštva karakteriše uticaj nauke, težnja ka isticanju važnosti nauke u mnogim segmentima života, kao i sprega nauke

i umetnosti. *Subota (Saturday, 2005)* primer je romana u kojem se ispituju uloge i značaj umetnosti i nauke za savremeno društvo.

Upravo zbog svestranosti i raznovrsnosti u stvaralaštvu, Makjuan je često predmet istraživanja različitih disertacija i studija. Jedna od najznačajnijih kritika je edicija pod nazivom *Ijan Makjuan: Savremene kritičke perspektive (Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives)* koju je uredio Sebastijan Grouz (Sebastian Groes) i koja je objavljena 2009. godine, a dopunjeno, drugo izdanje 2013. godine. Od velikog značaja za istraživanje u ovoj disertaciji su studije Dominika Heda (Dominic Head) i Pitera Čajlds (Peter Childs). Olakšavajuća okolnost je i to što je Ijan Makjuan savremeni autor, vrlo raspoložen za konstruktivne razgovore u okviru različitih predavanja ili intervjua gde govori o svom stilu ili shvatanju različitih pojava u književnosti i društvu, te dostupni materijal (transkripti, snimci) predstavlja koristan resurs. U ovoj disertaciji značajan deo sekundarne literature čine upravo Makjuanovi intervjui, te će biti obilno eksploatisani u dokazivanju i potkrepljivanju različitih pretpostavki i ilustracija. Veoma zanimljiva je i konverzacija koju je Makjuan vodio sa Zejdi Smit (Zadie Smith) 2005. godine, a koja je zabeležena u ediciji *The Believer*. Na ovim prostorima, ogroman doprinos izučavanju poetike Ijana Makjuana dala je Zorica Đergović-Joksimović svojim studioznim tekstovima, prevashodno doktorskom disertacijom *Ijan Makjuan: Polifonija zla*, objavljenom 2009. godine.

Među romanima koji su najčešće istraživani, ističe se *Iskupljenje*, ali i dela ranijeg Makjuanovog stvaralaštva, poput *Utehe stranaca (The Comfort of Strangers, 1981)*, *Betonskog vrta (The Cement Garden, 1978)* ili *Deteta u vremenu (The Child in Time, 1987)*. Istraživanja su uglavnom bazirana na ispitivanju osobnosti Makjuanovog stila i lociranju njegovih dela u okviru postmodernizma. Stoga se muzikom i načinima njenog manifestovanja u romanima bavi tek nekolicina istraživača i to mahom sporadično.

Osnovni cilj ovog istraživanja zasniva se na ispitivanju prisustva muzičkih elemenata, referenci i termina u odabranim delima Ijana Makjuana. Dela su odabrana po kriterijumima zastupljenosti muzičkih elemenata, referenci i termina, a koji se takođe mogu posmatrati kao deo različitih segmenata kulture prisutnih u delima uzimajući u obzir mnoštvo uloga muzike u društvu u doba postmodernizma. Poseban akcenat je na analizi

prirode samih elemenata muzike, a u skladu sa tim i na istraživanju onoga što upotreba tih elemenata reflektuje u delima u smislu prirode pojedinačnih likova, društva i epohe koji se predstavljaju. Praktični rad na korpusu istraživanja upravo se zasniva na ovoj hipotezi o povezanosti karakteristika muzike sa jedne strane i psihologije likova, kao i oslikavanja društva u određenoj epohi sa druge strane. Najzad, cilj je i da ovaj rad, sa svojim rezultatima bude doprinos navedenom polju istraživanja i da samim tim posluži kao osnova za dalje studije ove tematike u književnosti i drugim društveno-humanističkim naukama.

Rezultati ovog istraživanja predstavljeni u samom radu nastali su iz sineze znanja i istraživačkih postupaka koji su primenjeni na oblasti nauke o književnosti, filologije, psihologije, sociologije, muzikologije i drugih povezanih oblasti kako bi se kroz integralni pristup istraživanju došlo do boljeg razumevanja fenomena koji je predmet sve većeg interesovanja savremenog istraživača, ali i savremenog čoveka uopšte.

Hipoteze koje se u ovom radu postavljaju i zaključci do kojih se dolazi rezultat pristupa koji teži objektivnosti, ali na kraju svakako ne predstavlja nešto definitivno i u potpunosti određeno i nepromenljivo. Sa druge strane, pluralistički pristup koji obuhvata različite naučne discipline, metode i polja interesovanja pruža uvid u predmet proučavanja iz različitih perspektiva i aspekata, što svakako otvara vrata za dalja istraživanja.

Stoga je i očekivanje da će rad doprineti boljem razumevanju stvaralaštva Ijana Makjuana kao i da će otvoriti nove horizonte i podstaći na nova tumačenja i hipoteze u vezi sa delima ne samo ovog autora, već i čitave epohe savremenog britanskog romana i anglofone književnosti s obzirom na teorijske okvire prezentovane u romanu, savremene tendencije u književnosti i kritici, ali i u psihologiji muzike, sociomuzikologiji i etnomuzikologiji.

Sledeće poglavlje ovog rada ima za cilj da postavi teorijski okvir tako što će se prezentovati osnovne i relevantne odlike postmodernizma, poststrukturalizma i dekonstrukcije na koje se Makjuanovo stvaralaštvo oslanja. Teorijski okvir zaokružiće se predstavljanjem koncepta sinestezije, koja je važan faktor u odnosu književnosti i muzike, što će se pokazati i kod Makjuana.

Makjuanova biografija, dela i stilske karakteristike biće prikazani u trećem poglavlju. Tu je dat osvrt na odlike njegovog stvaralaštva na početku karijere i njihovu

evoluciju kroz vreme sve do danas, zatim koje su to teme privlačile njegovu pažnju, a kojima je danas okupiran. Cilj je upoznati čitaoce sa Makjuanovim stvaralaštvom i osvetliti najbitnija svojstva za razumevanje prisustva muzike u njegovim delima.

Naredno poglavlje predstaviće odnos književnosti i muzike, njihove sličnosti i razlike kao i međusobne uticaje. Kao značajni primeri romana u kojima muzika igra veoma bitnu ulogu, u tematskom ili nekom drugom smislu, u ovom radu daje se osvrt dela Tomasa Pinčona (Thomas Pynchon) i Toni Morison (Toni Morrison). U ovim romanima se, između ostalog, muzika koristi kao sredstvo dočaravanja jedne epohe, društva ili specifične društvene grupacije, na čemu će biti fokus u ovom delu rada.

Takođe, posvetiće se pažnja i uticaju u suprotnom smeru, odnosno, prisustvu književnosti u muzici, koja se najviše reflektovala u tekstovima pesama. U tu svrhu, pored čuvenog pesnika-muzičara Boba Dilana (Bob Dylan), posebna pažnja biće posvećena Lenardu Koenu (Leonard Cohen), kao jednom od najvećih pesnika među muzičarima.

U osmom poglavlju nastavlja se priča o muzici u književnosti, s tim što se sada daju konkretni primeri pisaca koji su obilato koristili muziku u svojim delima i predstaviće se način na koji su to činili kako bi se izvršilo poređenje sa muzikom kod Makjuana. Pored savremenika, stvaralaca iz 20. veka, biće napravljena paralela i sa umetnikom iz druge umetnosti, Pedrom Almodovarom (Pedro Almodóvar) sa kojim Makjuan nema mnogo dodirnih tačaka na prvi pogled, ali pretpostavka je da su im razvojni putevi, pa i muzika u delima sličniji nego što se čini i rezultati tog istraživanja biće ovde prikazani.

U preostalim poglavljima ove disertacije detaljno je analizirano prisustvo elemenata muzike primenom različitih istraživačkih tehnika i metoda i na konkretnim primerima. Istraživački korpus odabran je na osnovu mere u kojoj su muzički elementi prisutni u romanu, ali je i posebna pažnja posvećena tome da se ovim sredstvom dočaraju različiti fenomeni, tj. da se ukaže na raznolikost u značenju koje se ostvaruje i efektu koji se postiže korišćenjem muzičkih elementata u romanima.

Amsterdam je jedan od najzanimljivijih Makjuanovih romana i predmet analize u petom poglavlju. Kontroverzan kada se pojavio, ali i danas izvor brojnih polemika u društvu. Koliko zbog tematike, toliko zbog Bukerove nagrade koju je Makjuan dobio za ovaj roman. Polemisalo se da li je zaista zaslužio da odnese pobedu u konkurenciji te

godine, ali i da li je zaista to Makjuanovo najbolje delo. Ipak, moralne dileme i preobražaj ličnosti u izmenjenim okolnostima, način na koji se Makjuan sa njima izborio daju posebnu draž ovom romanu. U toj Makjuanovoj borbi, muzika je bila smrtonosno oružje. Uspela je da postane predmet opsesije, da označi propast generacije, da izazove magične sinestetičke slike kojima svaki umetnik teži, a retko koji doživi i, najzad, da odvede u smrt. Posebnim tonom obojeno je prisustvo muzike u ovom romanu. Dok se u Makjuanovom glasu opaža blagi prekor, prezir ili ogorčenost dok govori o popularnoj muzici, prema klasičnoj muzici gaji istinsko divljenje i pokazuje beskrajnu ljubav i neverovatno poznavanje, gotovo poput pravog profesionalca. U odlomcima gde opisuje melodiju ili muzički stvaralački proces, lako je pomisliti da je autor neki školovani poznavalac muzike, a ne samo ljubitelj.

Šesto poglavlje bavi se romanom *Subota*, koji je objavljen sedam godina nakon *Amsterdama*, kada je Makjuan opet pomerio granicu. Priča o neurohirurgu, Henriju Perounu i tome kako je njegov savršeni svet uzdrman jednim, na prvi pogled, bezazlenim konfliktom na ulicama Londona, oslikala je sve fobije današnjeg modernog sveta, činjenicu da je savršeni svet koji gradimo čitavog života samo kula od karata. Ipak, pesimizam koji bi sa pravom trebalo da bude u osnovi ovog romana nadjačavaju Perounov Bah (Johann Sebastian Bach) i Teov bluz. Na tom subotnjem putešestviju, Henri poput Odiseja biva zaveden, ali ne pesmom sirena, već zvukom sinovljeve gitare. Čovek koji je predan nauci, sa dnevnom agendom isplaniranom do najsitnijih detalja i kod kojeg je sve po pravilima i šablonima, pokleknuo je pred strašću, čistom, sirovom emocijom, improvizacijom i spontanošću. To je bio prvi korak ka tome da Henri potpuno položi oružje pred umetnošću i najzad prizna poraz svoje štire i naučne egzaktnosti, koliko god on u njoj nalazio lepotu i smisao života.

Za razliku od prethodna dva romana, koja se dotiču vrlo aktuelnih i škakljivih tema današnjice, *Čezil bič* se u sedmom poglavlju vraća u prošlost i Makjuan ovde pokazuje talenat hroničara i tog doba. Prva polovina šezdesetih godina dvadesetog veka, pre *Bitlsa* (*The Beatles*), pre Keruaka (Jack Kerouac) i Barouza (William Burroughs), pre hipika i kontrakture, pre atentata i različitih pokreta, daleko je mirniji period od godina koje su usledile. Ali samo na površini, jer se prava drama u osvit ove decenije odigravala u samim ljudima. Toliko toga što se nije smelo reći, uraditi, osećati, misliti jer je bilo u suprotnosti

sa društvenim standardima i konvencijama, predstavljalo je plodno tlo za devijacije, izopačenost, frustraciju, nesreću. Nekada je utihnulo, a nekada je doživelo erupciju vulkana. Potonji slučaj prikazan je u ovom romanu. Zato u Makjuanovom pripovedanju odjekuju Frojd (Sigmund Freud) i tekovine studija iz oblasti psihologije. Suština odnosa glavnih likova, Edvarda i Florens, oslikava i princip života s početka ove turbulentne decenije: ljubav i razumevanje postoje na površini, ali niko od njih nije uspeo da pronikne u dušu onog drugog, iskaže više od poslovične naklonosti, pokaže saosećanje i toleranciju u kriznim situacijama. Makjuan kaže da su se iskreno voleli, ali to je viđenje iz njihove perspektive, to su njihovi naivni pogledi na svet. Jedan od ključnih momenata njihovog suštastvenog nerazumevanja je i muzika. Imaju različite ukuse, preferiraju različite muzičke žanrove, muziku shvataju na različite načine, ali ne pokazuju želju da u tom smislu razumeju jedno drugog ili da pokušaju da bar delimično imaju ista interesovanja. Edvardovo interesovanje za razvoj rokenrola, samo je nagoveštaj uticaja koji će ova muzika imati u godinama koje slede, dok je Florensina predanost klasičnoj muzici i ulozi koju ima u gudačkom kvartetu nešto u čemu se prepoznaje koncept Frojdove sublimacije.

Poslednje poglavlje, zaključak disertacije, napraviće kratak pregled i prezentovati zaključke do kojih se došlo u toku naučno-istraživačkog rada. Kroz analizu različitih dela, povezivanjem sa saznanjima iz drugih nauka i oblasti ljudske delatnosti, cilj je bio još jednom istaći interdisciplinarnu prirodu književnosti i međusobnu prožetost ljudskog iskustva kroz različite oblasti, pri čemu je evidentni ishod oslikavanje ljudske prirode i stanja civilizacije kao takvih.

2. O EPOHI

“All of us get lost in the darkness, dreamers learn to steer by the stars”

Rush

2.1 Postmodernizam

U jednom od svojih najpoznatijih tekstova, *Postmodernizam i potrošačko društvo* (*Postmodernism and Consumer society*, 1982) Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) prikazuje surovo realističnu sliku savremenog, postmodernog društva nakon Drugog svetskog rata. Koliko je bila zastupljena težnja za promenama, inovativnom budućnošću, željom da se zaboravi prošlost, toliko je postojala i okrenutost ka prošlosti kako bi se preispitala, kako bi se klice onog kobnog zauvek zatrle. Ipak, promene u odnosu na predratni period svakog dana postaju sve evidentnije. Sveopšta otuđenost pojedinca od društva rezultat je konstantne zabrinutosti za budućnost, nesigurnosti, neizvesnosti i užurbanosti u svakodnevnim aktivnostima. Očigledno je i brzo smenjivanje trendova u modi, muzici, načinu života, gde se recikliraju prethodne epohe, ali u savremenoj interpretaciji. Zahvaljujući vrtoglavom razvoju tehnologije, željeni sadržaj postaje nikada pristupačniji, te se sa psihološkog stanovišta može reći da postoji sveopšta ubrzana zasićenost i razmaženost savremenog čoveka.

„Kultura postmodernizma se u velikoj meri oslanja na postindustrijsko socio-ekonomsko okruženje u kome dominira duh globalizma i kultura materijalizma. Društvene institucije imaju sve veću ulogu u organizaciji kulturnog života, a izvršenom selekcijom utiču na isticanje umetničkih dela koja će biti popularna i visoko vrednovana. Glavni instrument u ovom procesu su masovni mediji, koji proizvode željene slike realnosti i utiču na formiranje ukusa masovne publike bilo da su u pitanju programi dokumentarnog, informativnog ili umetničkog karaktera. Hiperprodukcija industrijskih proizvoda i umetničkih dela, doprinosi automatizaciji kulture i njenih matrica. Uopšte, utisak je da je nekadašnje umetničko stvaralaštvo zamenjeno manje ili više kvalitetnom reprodukcijom. (Jameson, 1991: 67-8).“ (citirano u: Janićijević, 2015: 27).

„Postmodernisti naglašavaju da su jezik, kultura i društvo arbitrarno i konvencionalno određeni i ne treba ih smatrati prirodnim. Dok modernisti veruju da mogu da otkriju jedinstvene i koherentne temelje istine koji su univerzalno istiniti i primenljivi, postmodernisti prihvataju granice višestrukih pogleda, fragmentaciju i neodlučnost.“ (Barret, 1997: 19).

„U svom definisanju odlika postmoderne, Džejmson ističe gubitak veze sa istorijom i naglašeno postojanje i razmišljanje u sadašnjoj dimenziji, odnosno, prostorna i materijalna komponenta stiču dominaciju nad vremenskom. Ovo za posledicu ima jednodimenzionalnost i nemogućnost tumačenja dubljih značenja, uopšte obezvređivanje smisla i obezličavanje kulture i života. Čak i istorijski roman menja svoje značenje, jer više ne predstavlja sliku o prošlosti, već našu subjektivnu mentalnu predstavu o prošlosti. To Džejmson naziva uvlačenjem kulturne produkcije u kolektivni mentalni prostor.“ (Janićijević, 2015: 27).

Makjuan isto tretira različite vremenske dimenzije, bilo da oslikava neku prošlu epohu, proriče budućnost ili daje kritički osvrt na sadašnjost. Njegova posvećenost je ista. Kombinacija subjektivnog pristupa i kritičkog stava prisutna je i kada prikazuje teme koje su nekada bile tabu i one koje su sada, dok među njima nema razlike u nivou zapanjenosti i senzacije. Podjednako je strastven u tonu kada govori o terorističkim pretnjama kao jednom od najvećih problema i bojazni današnjice u *Suboti*, o istorijskom značaju pada Berlinskog zida i ideološko-političkim razlikama i trzavicama između Istoka i Zapada u *Crnim psima*, ili stidljivosti koja je prethodila seksualnoj revoluciji i koja je na kraju dovela do nje dajući pritom sasvim validno objašnjenje zašto je do te revolucije i došlo na primeru jednog zaljubljenog para u *Čezil biču*.

„Ključna tačka razlike u odnosu na prošli period je to što je u modernizmu bila zastupljena prvenstveno perspektiva jednog subjekta, individue, dok u postmodernizmu u predstavljanju istorije postoji tzv. vizura kolektiva, koja pretenduje na sticanje statusa objektivne perspektive.“ (Janićijević, 2015: 27). To se uočava i kod Makjuana, koji kroz perspektivu junaka, čiji doživljaj sveta teži da oslika način razmišljanja čitave generacije i sinegdohski doživljaj sveta u kojem ta generacija obitava.

„Gubitak vremenskog kontinuiteta utiče na promene u percepciji, jeziku i svesti subjekta. Dominacija prostorne nad vremenskom percepcijom razbija jedinstvo iskustva, što se odražava i na jezik, a naročito na naraciju postmodernističkog romana. Žak Lakan (Jacques Lacan) ovo naziva prekidom u lancu značenja, odnosno prekidom jedinstvenog odnosa između označitelja i označenog, što za ishod ima jedno opšte šizofreno stanje svesti. (Jameson, 1991: 11-15).“ (*citirano u*: Janićijević, 2015: 28).

„Postmodernistički subjekt ima fragmentiran identitet, između ostalog, jer se njegovo iskustvo i svest sastoje od niza slika iz sadašnjosti, izolovanih od prošlosti. U površnoj, materijalističkoj kulturi, subjekt se više ne udubljuje previše u realnost, gubi se granica između suštine i površne predstave, između kopije i originala, otuđenja i bliskosti, te se javlja osećaj egzistencije u nerealnom svetu. (Jameson, 1991: 11-15).“ (*citirano u*: Janićijević, 2015: 28). Makjuanov *Amsterdam* najbolje potkrepljuje ove stavove: glavni likovi u ovom romanu kroz svoje diskutabilne moralne odluke postepeno se udaljuju i od sveta i od sebe da bi kraj romana dočekali u stanju potpune šizofrenije.

Za razliku od ranijih pravaca, postmodernizam se nije ograničavao samo na književnost, odnosno umetnost, već se odnosio na ostale aspekte života savremenog čoveka. To je jedan od razloga njegove nemogućnosti za jednoznačnim određenjem: postmodernizam se ne može posmatrati kao jedinstveni pravac, već kao skup različitih, neretko oprečnih pravaca, tendencija i misli. U skladu sa sveopštim povezivanjem različitih grana umetnosti, umetnosti i nauke, umetnosti i drugih izvora saznanja u savremenom svetu, kao i drugi njegovi savremenici, Makjuan se u svakom svom romanu dotiče tema koje su aktuelne u trenutku nastanka romana: muzika, nauka, pravo, ekologija, žurnalistika, politika. Sve ove teme ne samo da pozitivno utiču na čitaoca svojom vezom sa samom pisanom reči, već i utiču na način razmišljanja i poimanja sveta kod čitalaca pružajući ono za čim postmodernizam teži –pluralnost u slobodi mišljenja i tumačenja.

Svaka epoha u dosadašnjem iskustvu civilizacije tragala je za smislom postojanja, za svojim autentičnim izrazom, za otkrivanjem do tada neotkrivenog, za svežinom u jeziku, u izrazu, u razmišljanju, u stvaranju i življenju. Zato je i svaki pravac, ma koliko njegov postanak proisticao iz perioda koji mu je prethodio, težio tome da se razlikuje od svega što je do tada tradicija obuhvatala, predstavljao reakciju u svom antagonističnom stavu prema

svetu koji je do tada bio poznat. Postmodernizam nije bio izuzetak u tom pogledu, ali je čini se otišao najdalje od svih prethodnih pravaca, kidajući i one najjače veze sa tradicijom.

Dok je modernizam tragao za značenjem usred haosa, postmodernizam je zauzeo prilično konformističko stanovište u tom pogledu verujući da je svaka potraga za smislom uzaludna, da je sve što nas okružuje zapravo promenljivo, da je budućnost ispunjena nesigurnošću i neizvesnošću, da ne postoji potpuno definisano značenje, već isključivo niz subjektivnih interpretacija stvarnosti. Međutim, iako sve počiva na subjektivnom iskustvu, u tome ne postoji autentičnost i originalnost. Kolektivno iskustvo ljudskog roda je toliko bogato da nije preostalo izmisliti ili stvoriti nešto novo. Ono što se takvim čini zapravo je privid, a suštinski je recikliranje nečeg iz bliže ili dalje prošlosti.

Ali postmoderni umetnik nema problem s time, čak bi se moglo reći da u tom stanju pronalazi prikriveno zadovoljstvo i iz tog poriva opstruira svaki pokušaj stvaranja velike, sveobuhvatne, objektivne i autentične istorijske priče. Protivi se svakom pokušaju stvaranja autentične i originalne figure autora. Gnuša se veštačke granice između uzvišene i popularne umetnosti i klasifikacije književnosti, a svoje gnušanje pokazuje tako što se igra sa umom svojih protivnika pomoću pastiša i ironije u svojim delima. O komičnim i trivijalnim stvarima govori ozbiljnim i svečanim tonom. Skitnice postavlja na presto. I uživa u tome da ruši sve norme pred onima koji su ih izmislili.

Makjuan je u ovom smislu otelovljenje postmodernog umetnika u već pomenutom romanu *Amsterdam*. Čitav roman odiše nesagledivom ironijom. On sprečava svog junaka da postigne svoj cilj i napravi remek delo. On pripoveda u trećem licu, ali ne zna ništa više od samih junaka i tako podriva status sveznajućeg. Iako se u velikoj meri bavi moralom, Makjuan ne želi da poduči i pouči čitaoca, kod njega dobro ne pobeđuje zlo na kraju, već se fokusira na crni humor, rujanje ludosti junaka, koji su odavno prestali da budu njegove marionete i počeli samostalno da vode svoje budalaste živote u okruženju kome ne pripadaju, a koje ni sami nisu razumeli dajući sebi na značaju mnogo više no što su realno zaslužili.

„Dok na modernost utiče racionalizam Njutna (Isaac Newton), Dekarta (René Descartes), Kanta (Immanuel Kant) i drugih, na postmodernizam su uticali filozofi kao što su Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche), Martin Hajdeger (Martin Heidegger), Ludvig

Vitgenstajn (Ludwig Wittgenstein), Džon Džui (John Dewey) i nešto skorije, Žak Derida (Jacques Derrida) i Ričard Rorti (Richard Rorty), koji izražavaju skepsu po pitanju modernističkog verovanja da teorija može da reflektuje stvarnost. Karl Marks (Karl Marx) i Sigmund Frojd takođe su osporavali modernističko verovanje da je razum izvor istine identifikovanjem ekonomskih snaga iznad površine društva i pojedinaca. Postmodernisti prihvataju obazriviju i ograničeniju perspektivu istine i znanja nego što to čine modernisti. Postmodernisti naglašavaju da su činjenice puke interpretacije, da istina nije apsolutna, već da je konstrukt individualnih grupa, i da celokupnim znanjem posreduju kultura i jezik.“ (Barret, 1997: 18).

„Kraj Drugog svetskog rata označio je novu fazu u književnosti. Nakon rata, britanski pisci delili su želju za promenama i opšte raspoloženje ponovnog stvaranja protiv političke ideologije –revolucija protiv fašizma, razočaranje komunizmom. Ali samo nekolicina, poput Semjuela Beketa (Samuel Beckett) i Džona Faulsa (John Fowles), pokazala je interesovanje pre svega za teoretski zasnovane inovacije koje su nastajale u književnostima na kontinentu, naročito u Francuskoj. Raskol između naprednog i tradicionalnog pisanja već je postojao u ranoj fazi modernizma. Nova ideologija pokušala je da poseče svoje grane prošlosti predlaganjem novih metoda, svežeg plana i novog registra aluzija.“ (Lupsa, 2013: 282).

Ipak, koliko god to negirali, postmodernisti jesu manje ili više prirodni sledbenici modernista i u stvaralaštvu modernista mogu se videti ona svojstva koja će potom i postmodernisti, svesno ili nesvesno usvojiti. Karakteristike stvaralaštva Ernesta Hemingveja (Ernest Hemingway), pre svega njegova fragmentacija ili višestruke perspektive pripovedanja Vilijama Foknera (William Faulkner) ili ravnopravni odnos prema realnom i fantastičnom Horhea Luisa Borhesa (Jorge Luis Borges) nesumnjivo su pronašle put do dela postmodernista.

Postmodernizam je otišao korak napred ka radikalnoj rekonstrukciji književnosti. „Oni su toliko toga odbacili da bi došli do minimalizma, u kome je funkcionisanje preostalih elemenata bilo zasnovano na principu manje je više.“¹

¹ Izvor: <http://www.iairs.org/PAPERS/PAGE%2016%20-%202020.pdf>

„U književnoj teoriji i kritici, ističe se pojava feminističke i postkolonijalne teorije, što je bio rezultat ovog razvoja. Istovremeno, književnosti na engleskom jeziku (...) oslikavaju sve razvijeniju svest negativnih posledica industrijalizacije i komercijalizacije javnog života (...) i naglašavaju orijentalnu viziju i razumevanje sveta (budizam, hinduizam), pacifistički i mirni način života uporedo sa pridavanjem značaja drogama, alkoholu i spontanosti kao oslobađajućim alternativama za zapadne etičke norme, licemerje i civilizaciju.“ (Kusnir, 2011: 27-28).

Zahvaljujući pluralizmu i relativizaciji, koji dobijaju na značaju u postmodernizmu, otvaraju se vrata kreativnosti i intuitivnom, subjektivnom prikazu realnosti, zalazi se u dimenzije alegorijskog i simboličnog, što povlači za sobom i pluralnost u tumačenju, perspektivama i modusima naracije. Svi su sada u istoj ravni, podjednako vredni i značajni. Glasovima se sada podjednako veruje i svi imaju podjednak kredibilitet, bez obzira na to da li dolaze od onih koji su kroz književnu istoriju imali povlašćen položaj ili su vekovima bili u potlačenom položaju, marginalizovani i ućutkani. Priča jedne kraljice neće biti ništa vrednija od onoga što ima da kaže jedna prostitutka. Beskućnik će dobiti onoliko prostora u romanu koliko i biznismen sa Vol Strita.

Izobilje se prenosi i na polje žanrova, te nastaju novi hibridni oblici satkani od krajnje neočekivanih elemenata. Više nije čudno pronaći u književnosti neknjiževne oblike poput novinskih članaka, reklama ili vesti. Neknjiževni tekstovi u književnim dospeli su tu putem pastiša, a neretko je njihova svrha u delu parodija ili ironični pristup određenoj temi. Najzad, pluralnost je svoj put našla i ka završetku romana, koji sada postaje otvoren u tom smislu da se ostavlja čitaocu izbor kako će se određena priča završiti. Pisac je taj koji nudi alternative, a čitalac će, prema svom nahodjenju izabrati onu koja mu se čini najprikladnijom ili najprijemčivijom, kao što je to učinio Fauls u *Ženi francuskog poručnika* (*French Lieutenant's Woman*, 1969). Na taj način se potvrđuje jedan od postulata postmodernizma da ništa nije definitivno, da je sve podložno subjektivnoj proceni i relativno.

„Postmoderno književno delo često dovodi u pitanje sopstveni fikcionalni status i stoga postaje metafikcijsko. (...) Korišćenjem metafikcionalnih elemenata, postmoderni pisci ističu razliku između stvarnosti i njenog lingvističkog predstavljanja i naglašavaju

činjenicu da jezik počiva na drugačijim principima od stvarnosti. Istovremeno, upotreba metafikcionalnih elemenata naglašava fikcionalnost fikcije, uključuje čitaoca u stvaranje značenja književnog (umetničkog) teksta i prikazuje razliku između prošlih i savremenih umetničkih oblika, između prošle i sadašnje senzibilnosti i vizije sveta.“ (Kusnir, 2011: 33-34).

Intertekstualnost, „termin koji je stvorila bugarsko-francuska teoretičar Julija Kristeva (Julia Kristeva), izražava povezanost tekstova pomoću različitih sredstava i tehnika“ (Kusnir, 2011: 36). To je „kreativna transformacija tekstova u različitim lingvističkim i kulturnim kontekstima. Prema razumevanju Kristeve, književni tekst je ne samo produkt jednog autora, već veze sa drugim tekstovima i strukturom samog jezika.“ (Kusnir, 2011: 36).

Ijan Makjuan obilno koristi diskurse drugih aspekata ljudskog stvaralaštva i to čini manirom pravog profesionalca. Na različite načine on uspeva da inkorporira svoje poznavanje i rezultate istraživanja iz oblasti medicine, muzike, politike, ekologije, istorije ili novinarstva. Neretko neke od ovih diskursa koristi i kao alegorijski prikaz književnog stvaralaštva. Dok u romanu *Amsterdam* opisuje proces nastanka muzičkog dela, i više nego očigledna je paralela sa književnim stvaralaštvom.

„Glavni cilj postmoderne parodije nije da se ruga parodiranom autoru ili stilu , već ovoj parodiji upravo nedostaje ovaj aspekt ruganja i ismevanja. Korišćenjem ironije, postmoderna parodija ističe razliku između pređašnjih umetničkih oblika i senzibiliteta, kao i udaljenost prošlosti i sadašnjosti.“ (Kusnir, 2011: 36). „Linda Hačen (Linda Hutcheon) kasnije je naglasila političke i ideološke aspekte parodije zbog njenog subverzivnog impulsa; ali ovaj impuls i fokus nisu sasvim prihvatljivi, jer se bilo koja parodija može razumeti kao ona koja uključuje politički i ideološki impuls.“ (Kusnir, 2011: 36-37). Prema viđenju Linde Hačen, „postmoderna parodija je i dekonstruktivno kritička i konstruktivno kreativna, paradoksalno čineći nas svesnim i granica i moći reprezentovanja –u bilo kom medijumu“ (Hutcheon, 2002: 94). Ona potom dodaje da se „parodija može koristiti kao samorefleksivna tehnika koja ističe umetnost kao umetnost, ali i umetnost kao neizbežno povezanu sa svojom estetikom i čak sa društvenom prošlošću“ (Hutcheon, 2002: 97). *Čezil bič* nema za cilj ruganje šezdesetim kroz oponašanje manira pisanja tog doba, već teži

uživljanju u to doba, ali istovremeno naglašava i koliko se svet od tada do danas izmenio i koliko su teme koje su imale ozbiljne i traumatične posledice danas nešto banalno, svakidašnje i naivno.

„U postmodernim književnim delima, odsustvo dubine povezano sa jezikom može ukazivati na kritiku jezika koja je lišena svoje referencijalne funkcije u postmodernom svetu, kao i drugih aspekata postmodernog stanja, tj. konzumerizma i komercijalizma.“ (Kusnir, 2011: 44). Funkcija „narativnih tehnika i estetskih principa preuzetih iz drugih umetnosti i medija (tehnika oka kamere, uključivanje novinskih isečaka, impresionističko oslikavanje sa akcentom na vizuelizaciji i subjektivnom iskustvu) (...) naglašava dubinu ili psihologiju iskustva u modernizmu“ (Kusnir, 2011: 44), što nije slučaj u potonjoj epohi. „Postmoderna književna dela koriste ova i druga sredstva da istaknu odsustvo dubine, površnosti i izveštačenost iskustva kao i otuđenje čoveka od prirode, sveta i jezika. Pored toga, ove tehnike naglašavaju i tekstualnost i semiotičku prirodu opažene stvarnosti.“ (Kusnir, 2011: 44).

„Roland Bart (Roland Barthes) tvrdi da po definiciji, književnost ne može da ima autora jer „čim se činjenica ispriča, ne više sa pogledom direktnog delovanja na realnost, već intranzitivno, najzad van bilo kakve funkcije, osim prakse samog simbola, ova nepovezanost se dešava, glas gubi svoje poreklo, autor kroči u sopstvenu smrt, a pisanje počinje“ (Barthes, 162). Pre nego da se zakači za ideju autora koji prethodi tekstu i zato ga stvara, Bartova ideja pisca (*scriptor*) podrazumeva „nekoga ko nastaje zajedno sa tekstem“ i „ne postoji drugo vreme osim vremena izricanja i svaki tekst se piše večno ovde i sada“ (145).“ (*citirano u*: Lindas, 2013: 11-12).

„Većina navedenih primera postmodernizma nastaje kao specifična reakcija protiv utvrđenih formi visokog modernizma, protiv jednog ili drugog dominantnog visokog modernizma koji je pokorio univerzitet, muzej, mrežu umetničkih galerija. Drugo svojstvo ove liste postmodernizama je brisanje nekih ključnih granica ili razdvajanja, pre svega erozija ranijih distinkcija između visoke kulture i takozvane masovne ili popularne kulture (...). Oni više ne *citiraju* onakve *tekstove* kakve je Džojls (James Joyce) citirao (...): oni ih inkorporiraju do tačke gde gotovo nemoguće podvući liniju koja razdvaja visoku umetnost i komercijalnih formi.“ (Jameson, 1982: 1-2).

„Pastiš je, kao i parodija, imitacija osobenog ili jedinstvenog stila, nošenje stilističke maske govora u mrtvom jeziku, ali je komična upravo ta neutralna praksa takve mimirkije, bez predašnjeg motiva parodije, bez satiričnog impulsa, bez smeha, bez onog još uvek latentnog osećanja da postoji nešto normalno u poređenju sa onim što se imitira. Pastiš je prazna parodija koja je izgubila svoj smisao za humor: pastiš parodira ono što je neobična, moderna praksa prazne ironije.“ (Bentley, 2008: 34). Upotrebu parodije, paradoksa, jezičke igre i fragmentacije dalje intenzivira eksperimentalni metod. Bentley (Nick Bentley) tvrdi da je savremeno doba poznato po „fascinaciji parodijom, pastišem, retoričnošću (...) i opštim skepticizmom prema velikim pričama“ (Bentley, 2008: 34).

„Podražavanje nečega što nikad nije ni postojalo ne samo da ne stvara novu interpretaciju ili novi stil niti omogućava sagledavanje iz neke druge perspektive, već blokira mogućnost njegovog sagledavanja iz nekog drugog ugla. (Jameson, 1991: 16-17)

Sve veći broj filmova o prošlosti više nisu istorijski; oni su slike, simulakrumi i pastiši prošlosti. Oni su zapravo način da se zadovolji hemijska žudnja za istoričnošću, koristeći proizvod koji je zamenjuje i blokira. (Stephanson A. and Jameson F. 1989, 3-30).“ (*citirano u Janićijević, 2015: 29*).

„Za pisce se često govori da stvaraju *metafikciju* ili *fikciju o fikciji*, tj. samoreferecnijalne oblike i intertekstualne reference. To je u vezi sa ulogom pisca u priči. Pisac nema potpunu kontrolu i nikad ne zna kako se priča može odvijati. Za postmodernističke pisce *velika priča* je sveobuhvatna i njihov rad ne prisvaja značenjsku predstavu stvarnosti.“ (Michlova, 2008: 7-8).

„Dejvid Lodž (David Lodge) identifikovao je šest narativnih strategija koje se uopšteno koriste u postmodernoj fikciji: kontradikcija, permutacija, diskontinuitet, nasumičnost i kratak spoj.“ (Pawar, 2011: 2).

„Kada je u pitanju književno stvaralaštvo, postoji niz diskurzivnih tehnika i književnih elemenata koji čine romane i druga dela ovog perioda prepoznatljivim (...). Mimikrija je u bliskoj vezi sa politikom reprezentacije u postmodernizmu, kao i sa odnosnom stvaranja predstava o sadašnjoj realnosti i prošlosti. S druge strane, ironija je jedan od instrumenata kojima se služi denaturalizacija, u procesu raspršivanja iluzija o

sadašnjem ustrojstvu stvarnosti kao prirodno datom i nepromenljivom. (Jameson, 1991: 16-17).“ (*citirano u* Janićijević, 2015: 28).

Koncept vremena ima značajno mesto u postmodernim izučavanjima. U skladu sa svime prethodno rečenim, razumljivo je nepoverenje u istoriju, u one koncepte koji se prezentuju kao istorijske činjenice, ustoličeni autoriteti, pravila i norme po kojima društvo funkcioniše. Zato je vraćanje u prošlost i preispitivanje više nego razumljiv koncept kojim se postmodernizam suočava sa prošlošću.

Linda Hačćen se priznavanjem i ohrabrivanjem pluralizma i postojanjem višestrukih perspektiva bori protiv dehumanizacije društvenog sistema. Svoj doprinos postmoderno misli dala je stavom koji Janićijević navodi u svom radu, a koji se oslanja na to da se negacijom univerzalne istine stvara prostor na pozornici za pojedince i manje grupe koje su do sada bile iza kulisa. Time su sva ljudska bića ravnopravna u svojoj prirodnoj potrebi za izražavanjem misli i osećanja. Jedna sveobuhvatna univerzalna istina negira postojanje svih ostalih, a ne postoji razlog zbog čega je baš njoj dodeljen takav status. Upravo zbog toga lakše ju je odbaciti.

Mišel Fuko (Michel Foucault) jedna je od značajnih ličnosti postmoderne misli, filozof koji je svoje interesovanje usmerio ka društvenom funkcionisanju i ispravljanju društvene nepravde u pogledu marginalizacije određenih grupacija, raslojavanja, i ka borbi za davanje prava potlačenim društvenim slojevima. Bavio se i pitanjima morala, a njegovo tumačenje jedno je od najprihvaćenijih danas. Naime, u delu pod nazivom *Istorija seksualnosti* (*The History of Sexuality*, 1978) bavi se shvatanjem seksualnosti u nekim prošlim epohama i poenta dela leži u tome, kako Guting (Gary Gutting) navodi, da moral nije u društvenim normama i ponašanju koje neko drugi propisuje, već u samim ljudima i upravo onakav kako ga osoba doživi.

Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) mislilac je koji je pružio podršku svojim savremeniciima u odbacivanju sigurnosti u konačnost i potpunu određenost kao i u postojanje jedinstvenog uređenog sistema koji reguliše svaki segment individualnog i društvenog života pojedinca. Borba protiv ovakvog tumačenja načina života označila je slavljenje slobodne volje, podsticala na kreativnost i kreiranje života prema sopstvenom nahođenju. Time je pojedinac gospodar svog života, imun na pokušaje preovladavanja

društveno-političkih struja i drugih sistema protiv kojih se, kao što je i Liotar (Jean-François Lyotard) govorio, ne treba boriti, već otkrivati njihove slabosti i pustiti da se sami uruše. Stjuart Sim (Stuart Sim), pored svega ovoga, navodi Bodrijarovo viđenje konceptata označitelja i označenog tvrdeći da je samo označitelj dostupan čulima i da opažamo samo privid odnosno sene realnosti u formi označitelja.

Žan Fransoa Liotar još jedan je značajan postmoderni mislilac, zagovornik opšte neodređenosti i nesigurnosti. U skladu sa time, smatrao je da je nemoguće imati potpunu kontrolu nad bilo kojim aspektom života. Nepoverenje u definisanost i sveobuhvatnost dovelo je do nastanka koncepta malih priča i ličnih istorija. Liotar je zagovarao poverenje individualnim interpretacijama, jer je tvrdio da deluju realnije, da im je lakše poverovati. Govoreći o Liotaru Vudvard (Ashley Woodward) navodi da je poverenje ključni faktor verodostojnosti priče, te se ne treba boriti protiv zvaničnih verzija istorije, onih sveobuhvatnih, konačnih, onih koje obiluju datumima, činjenicama i brojkama i koje ne dopuštaju alternativna tumačenja, već je dovoljno ignorisati ih, posmatrati kao bajke ili mitove. Na taj način se lična priča ispričana glasom običnog čoveka stavlja u ravan zvanične istorije i postaje podjednako vredna.

2.2 Poststrukturalizam

Shodno postmodernističkim tendencijama, poststrukturalizam u svojoj biti sadrži kontradiktornost u odnosu na strukturalizam, koja se, između ostalog, ogleda u oprečnim stavovima prema jeziku. Sa jedne strane, oslanja se na Sosirovo (Ferdinand de Saussure) učenje o jeziku, a sa druge strane negira njegovo postojanje kao sistema, nezavisno od društvenog konteksta. Takođe, u nekim drugim pogledima osim odnosa prema jeziku strukturalizam teži konstantama i nepromenljivim, trajnim konceptima, dok poststrukturalizam gaji duboku uverenost u promenljivost i fluidnost. U vezi sa tim, poststrukturalizam osuđuje svog pretka, strukturalizam, zbog težnje ka dostizanju univerzalne, konačne i nepromenljive istine kao suštinske i neoborive činjenice.

Strukturalisti su za ideal imali egzaktnost nauke, a jezik su posmatrali kao nešto što ima naučna svojstva.

Makjuan je svojim flertom sa naukom u nekoliko dela, ali i u brojnim intervjuima ostavio utisak zaljubljenika u nauku i njenu egzaktnu prirodu. Ipak, *Subota* je roman u kojem je najizraženije suprotstavljanje nauke i umetnosti, i blaga prednost koju daje umetnosti opovrgava njegovu isključivost u preferiranju naučnog aspekta ljudskog stvaralaštva. Poenta i jeste u tome da je upravo u komplementarnosti nauke i umetnosti srž opstanka čovečanstva.

„Istorijski gledano, poststrukturalizam je nastao oktobra 1966. godine tokom simpozijuma *Jezik kritike i nauke čoveka*, u organizaciji Humanističkog centra Džona Hopkinsa (John Hopkins), čiji je cilj bio „ostvariti aktivan, ali i kritički kontakt između vodećih ličnosti strukturalnih studija u okviru većeg broja disciplina“. Lisijen Goldman (Lucien Goldmann), Todorov (Tzvetan Todorov), Bart, Lakan i Derida bili su prisutni između ostalih. (...) Derida tvrdi da „strukturalnost strukture je oduvek neutralizovana ili umanjena, i to je ostvareno tako što joj je dato središnje mesto u smislu tačke prisustva, fiksnog porekla“.“ (*citirano u*: Pawar, 2011: 1).

„Struktura znaka uslovljena je razlikovanjem i odlaganjem. Razlikovanje (...) je prostorno. Odlaganje je nešto što je odgođeno, tj. vremensko. (...) Različito od drugog znaka i nešto što nije u potpunosti sadržano u znaku. Znak je stoga trag i književno delo je struktura tragova. (...) Pod decentriranjem, Derida podrazumeva spoljašnji diskurs u kojem nema fiksne tačke od koje se mogu uspostaviti metafizičke granice za legitimne označitelje. (...) Značenje je neodređeno. Tekst nije zatvoren sistem već otvoren i može mu se pristupiti kroz različite ulaze od kojih se ni za jedan ne može reći da je glavni. Svaki tekst predstavlja mrežu koja priziva mnoge druge tekstove i otvara horizont intertekstualnosti.“ (Pawar, 2011: 1).

„Poststrukturalisti se među sobom razlikuju u specifičnim pristupima, budući da neki nastavljaju istorijski, a neki hermeneutički. Pored toga, neki baziraju svoj rad na analizi diskursa, a drugi kombinuju kritičku teoriju sa psihoanalizom. Ako postoji neka osnovna tema koja povezuje ove autore pored njihove upotrebe lingvističkog zaokreta, to je

svakako uticaj fenomenologije, zasnovane na delima Edmunda Huserla (Edmund Husserl) i Martina Hajdegera.“ (Rosemann, 2013: 1245).

Krugu autora koji se koriste psihoanalizom u svojim delima pripada i Makjuan. Sklonost ka Frojdovom učenju prikazao je u nekoliko romana, ali je to posebno istaknuto u *Čezil biču* i njegovoj posvećenosti podsvesnom aspektu likova.

„Centralne doktrine poststrukturalizma su tekstualizam i neoređenost. Tekstualizam je ideja da jezik ili kultura konstituišu ili konstruišu svet prema svojim internim principima, a neodređenost identifikuje sva značenja kao krajnje kontradiktorna. Tekstualizam tretira ljudska bića i svet u kojem žive kao efekte lingvističkog ili kulturnog sistema, a neodređenost smanjuje znanje na spontanu generaciju internih kontradikcija u okviru sistema. Fredrik Džejmson nudi reprezentativnu formulaciju neodređenosti. „Poststrukturalizam, ili kako ja preferiram *teorijski diskurs* isto je što i demonstracija potrebne nekoherentnosti i nemogućnosti celokupnog razmišljanja.“ (Jameson, 1991: 218).“ (*citirano u*: Carroll, 1996: 15-16).

„Ključne ličnosti uključuju Fukoa, Žižeka (Slavoj Žižek) i Deridu, koji je najslavniji predstavnik poststrukturalističke misli. Mada je Hajdeger više radio na fenomenologiji nego na strukturalizmu, njegova misao je suštinska referencijalna tačka za Deridu, čija je teorija dekonstrukcije inspirisana onim što Hajdeger naziva *dekonstrukcijom* filozofske tradicije.“ (Rosemann, 2013: 1245).

2.3 Dekonstrukcija

Dekonstrukcija je pravac u kritičkoj misli proistekao iz teorija Žaka Deride. Ovaj pravac je „lociran u izrazu otpora prema teorijama strukturalizma, a ideja je da postoji urođena naracija i struktura koja obezbeđuje značenje iskustvu. Motivisan željom da ukine ove sisteme, Derida izjavljuje da postoje dva različita načina na koje jaz između označenog i označitelja može biti premošćen. Uobičajen, tradicionalan način uključuje smanjenje i/ili izvođenje označitelja; identifikacija označitelja kao takvog. Drugi, način koji je karakterističan za roman ispituje celu paradigmu u kojoj znak dela, a samim tim

problematizuje konstruisanu opoziciju (227). Drugi način, u svom otkrovenju kulturnog okvira u kojem znakovi delaju, otvoren je ka ideji i praktikovanju oslobođenih, indiskriminišućih intertekstualnih referenci i aluzija i prihvatanju masovne, popularne kulture, viđene u postmodernoj književnosti.“ (Lindas, 2013: 10).

Glavni predstavnik postmoderne misli i naročito dekonstrukcije, Žak Derida posmatra dekonstrukciju kako krunu poststrukturalizma, najmoćnije oružje u borbi protiv uređenih sistema. Lolor (Leonard Lawlor) ističe da se dekonstrukcija razlikuje od strukturalizma po viđenju jezika –dekonstrukcionalisti smatraju da je nemoguće urediti jezik kao sistem egzaktnih i konačnih elemenata, nepromenljivih struktura i definitivnog značenja. U komunikacijskom smislu, višeznačnost reči vidi kao najveći problem u razumevanju među govornicima, a u vezi sa time je i problem različitih asocijacija na ista značenja reči koje govornici imaju, što je još jedna otežavajuća okolnost u komunikaciji.

„Derida je prihvatio Hajdegerov poziv na filozofsku dekonstrukciju tradicionalnih kategorija i dokazao da je ova dekonstrukcija već funkcionalna u bilo kom filozofskom tekstu. Ova teza je osnova njegove teorije dekonstrukcije, koju vidi kao hermeneutički metod koji pokušava da pronađe u filozofskim tekstovima, i naročito u njihovim marginama, ono što izmiče konceptualnim poimanjima. Derida iznosi ubedenje da te unutrašnje konceptualne kontradikcije neizbežno moraju biti potisnute od strane tekstova dok njihovi autori rade na tome da ustanove nekolike istinite tvrdnje (Derida, 1972). Dekonstrukcija je njegov naziv za umetnost čitanja po kojoj se pronalaze pukotine u nečijem razmišljanju i samorazumevanju. Mnoge Deridine interpretacije kanonskih tekstova u zapadnoj filozofiji teže da pokažu koliko igara se može naći u ljudskom jeziku. U tom pogledu, Deridina misao podseća na misao Ludviga Vitgenštajna, čija su *Filozofska istraživanja* (*Philosophical Investigations*, 1953) takođe iznela viđenje protiv ideje da je jezik prenošenje činjenica koje mogu poslužiti kao logična baza za istinite tvrdnje. I za Deridu i za Vitgenštajna, nijedna jezička igra ne konstituiše suštinu jezika i logiku; nijedna jezička igra ne može predstavljati poreklo za sve druge.“ (Rosemann, 2013: 1246).

Dekonstrukcija i nesigurnost koje tumačenje dekonstrukcije donosi sa sobom prisutni su i u Makjuanovom stvaralaštvu. Nakon što je ubio autora, što je oslobodio likove i dopustio da se njihovi postupci tumače ne bezbroj načina, neizbežan je i utisak

nesigurnosti, utisak da koliko god se trudili da razumemo i najsitnije detalje književnih dela, nećemo izaći ništa sigurniji iz procesa tumačenja niti ćemo doći do apsolutne istine. Prava ilustracija tog straha je roman *Subota* –svest o nekoj pojavi ne znači uvek da neki problem, ukoliko postoji i ukoliko postoji svest o njemu, može da se reši. Naprotiv, strah se usled te nemogućnosti konstruktivnog delanja samo produbljuje.

U okviru predstavljenih postulata i principa postmodernizma i pravaca koje je iznedrio, poststrukturalizma i dekonstrukcije, tumačiće se prisustvo muzike u odabranim Makjuanovim delima. Oni su odabrani kao pravci čije će tehnike i metode najbolje pomoći u otkrivanju suštine prisustva muzike u pomenutim delima. Dekonstruisanjem značenja i prihvatanjem prisustva poststrukturalističkih odlika u delima, otkriće se svrha upotrebe muzike, svet koji ona kao intertekst otkriva čitaocu.

3. O IJANU MAKJUANU

"I was so much older then, I am younger than that now."

Bob Dylan

3.1 Uticaj epohe na Makjuanovo delo

O Makjuanovom stilu Zejdi Smit rekla je sledeće:

Njegova proza je kontrolisana, obazriva i moćno koncizna; on je elokventan po pitanju teme seksa i seksualnosti, ima snažan um za pripovedačke mogućnosti nauke; njegovi romani su dugi onoliko koliko je to potrebno; nikada ne bi napisao rečenicu sa previše tački-zareza. Kada čitam njegova dela zapanjuju me metafore kojih se nikada ne bih setila, radnje koje mi nikad ne bi pale na pamet, ideje koje nikad nisam imala. Zato volim da ga čitam i zato što kao milioni čitalaca osećam da sam u sigurnim rukama. Izabrali Makjuanovu knjigu je znati da to što ćete čitati je divno napisano, vešto oblikovano i nije posramljujuće ni za njega ni za vas.¹

Makjuan je na britansku književnu scenu stupio kao pionir nove generacije. Zatekao je učmalu, umornu i neinovativnu staru gardu, još uvek pod utiskom Drugog svetskog rata i njegovih posledica. Po svemu se razlikovao od njih, ali je našao sebi novo okruženje pisaca koji su mu bili bliskiji. Upravo je ta velika četvorka, Ijan Makjuan, Džulijan Barns, Salman Ruždi i Martin Ejmis, donela promene pod britanskim književnim nebom, poput četiri jahača apokalipse, ali u najpozitivnijem smislu. Svaki od njih ima ono što ga čini jedinstvenim i originalnim, ali su neki viši ciljevi i opšta shvatanja ono što ih povezuje.

Postmodernizam u delima Ijana Makjuana doprinosi tome da njegov opus konstantno trpi promene, da se razvija i sam prepravlja, održava svežinu izraza i originalnost ideja i tema. Jedan od načina da se to ostvari i održi jeste njegov odnos prema

¹ *"His prose is controlled, careful, and powerfully concise; he is eloquent on the subjects of sex and sexuality; he has a strong head for the narrative possibilities of science; his novels are no longer than is necessary; he would never write a sentence featuring this many semicolons. When I read him I am struck by metaphors I would never think to use, plots that don't occur to me, ideas I have never had. I love to read him for these reasons and also because, like his millions of readers, I feel myself to be in safe hands. Picking up a book by McEwan is to know, at the very least, that what you read therein will be beautifully written, well-crafted, and not an embarrassment, either for you or for him."* (The Believer, 2005).

prošlosti. Makjuan nikada ne ostavlja temu kojom se nekada bavio po strani, zaboravljenu da bi obratio više pažnje na neku novu temu, naprotiv. On se uvek vraća u prošlost, bilo u neku epohu u istoriji bilo u neku raniju fazu svog stvaralaštva i na tom izabranom primeru pokazuje da ono što je stvorio ili ono što se dogodilo može imati različite interpretacije u različitim trenucima u sadašnjosti. Zato za njega nijedna priča nije nikada završena i do kraja ispričana.

„Veza sa postmodernizmom ogleda se u odluci da odbaci mogućnost kraja“ (Ellam, 2009: 17) u romanu *Iskupljenje*: Brajoni predstavlja kraj u kojem su Robi i Sesilija na kraju bili zajedno, da bi se tada zapravo desio šokantni preokret: Brajoni je smislila taj kraj, to je deo njenog romana. Slično je onome što se odvija u *Ženi francuskog poručnika*, Džona Faulsa, romanu koji „predstavlja dekonstrukciju realističnog romana 19. veka do trenutka kada se čitaocima ponudi više krajeva i on treba da izabere jedan“ (Ellam, 2009: 18). „Naglašavanjem svoje fikcionalnosti na ovaj način, *Iskupljenje* postaje još jedan roman koji prikazuje ulogu pisca u preispitivanju očekivanja čitalaca.“ (Ellam, 2009: 17).

Pored toga, Makjuan se bavi i ispitivanjem metanaracije, decentralizacijom autoriteta i ironičnim uništenjem fiktivnog sveta. „Poststrukturalizam je jedini kritički pristup koji obuhvata sve te ideologije koje se dodeljuju Makjuanovom delu i shvata značaj koji imaju za beskonačni artefakt u konstantnoj evoluciji.“ (Vipond, 2008: 6). „Svaki pojedinačni čitalac stvara novu svrhu, značenje i postojanje datog teksta i retrospektivno, svi prošli tekstovi stoga decentralizuju autora. Kao što Teri Iglton (Terry Eagleton) potvrđuje, Bartova *smrt autora* postala je slogan moderne kritike koja to sada sa punim samopouzdanjem proklamuje (138). Ipak, Makjuan još uvek se drži svog dela, možda revnosnije nego drugi autori njegove generacije.“ (Vipond, 2008: 6).

„Makjuan koristi konvencije intertekstualnosti dok roman puca po šavovima od pisaca iz britanskog književnog kanona kao što su Ostin (Jane Austen) i Vo (Evelyn Waugh). On uspeva da uključi metafikcionalni trop drame (*The Trials of Arabella*) i novele (*Two Figures by a Fountain*) u okviru romana, i u krajnjem *coup de théâtre*, narator otkriva njen (*Brajonin*) istinski identitet kao fikcionalnog pisca čitavog romana u *postmodernom* kodu. Ispitivanjem sopstvenog fiktivnog statusa i izlaganjem sebe kao konstrukta, čitalac sebe pronalazi u Iserovoj polovičnoj poziciji; umešan u tekst, ali takođe posmatra

sopstvenu umešanost. Tako da ako potonje znanje je preneseno na čitaoca, može li Makjuan još uvek imati „jezički projekat“ (Weich par. 3)?“ (citirano u: Vipond, 2008: 9).

Dominik Hed u delu pod nazivom *Ijan Makjuan: savremeni britanski pisci (Ian McEwan: Contemporary British Novelists)* iz 2007. godine dodeljuje novu kategoriju u proučavanju Makjuanovog dela. To je, kako sam naziva „narativna etika“ (Head, 2007: 13) koja Makjuana odvaja od tekovina postmodernizma. Naime, Hed smatra da Makjuan ipak pokušava da provuče kroz svoja dela neku etičku poruku, da zauzme neko moralno stanovište u situaciji koju predstavlja, nasuprot opštoj relativizaciji, subjektivizmu i nedefinisanosti postmodernizma čak i po tom pitanju. Za njega je Makjuanova „potraga da uspostavi ostvarljivo etičko stanovište za savremene pisce“ (Head, 2007: 2) razorna po ulogu čitaoca, budući da on nameće svoje mišljenje kao dominantno i stavlja autora u inferiorni položaj iako ga je Bart kao autora prethodno ubio. Ovaj stav Dominika Heda smatram da nije izgrađen na čvrstim osnovama. Makjuan možda nije ubio svog autora, ali svakako su čitaoci preuzeli autoritet nad njegovim romanom. Narator kod Makjuana nikada ne zna više od čitalaca ili samih likova, često ulogu naratora u 3. licu preuzima neki od likova. U etičkom pogledu, Makjuan ne nameće svoj stav –on ga na pojedinim mestima samo iznosi, ali ga ne smatra vrednijim od suda čitalaca. Makjuanov autor-narator postao je jedan iz publike, jedan lik u masi, nimalo različit od ostalih.

„Makjuan je akutno svestan svojih čitalaca; čak se i njegovi prvi radovi ucrtavaju duboko u tekst da probude njihov osećaj moralnosti. Međutim, njegovo delo čini se da je sasvim beskompromisno i podriva ne samo moralna očekivanja čitalaca, već i sopstvena očekivanja reputacije. Makjuan uživa u bogatstvu različitih interpretacija koje njegovi tekstovi pružaju, i čini se da namerno uvlači čitaoca u lavirint sopstvene *metapriče*; moglo bi se reći direktno da reflektuje poststrukturalistički model čitanja kroz sopstveno rigorozno neodlučno pripovedanje i pomeranje kulturnih preokupacija.“ (Vipond, 2008: 18).

3.2 Ian Macabre

U ranoj fazi svog stvaralaštva Makjuan je dobio nadimak *Ian Macabre*. Kada pogleda iz sadašnje perspektive, ne deluje previše ponosno na njega:

Što se tiče reči „tama“, u vreme mojih ranih kratkih priča, mislio sam da su one mračne i komične. Tek kada sam ih okupio u jednoj knjizi i pregledao takve, opisane u pregledu i pomislio: „Šta sam uradio?!“ Očigledno, ove priče su bile veoma čudne i nisam baš mogao da se žalim na nadimak *Ian Macabre*. Nikada neću moći da nađem dovoljno dobro objašnjenje odakle su došle ove dve priče i prva dva romana. Najzad, dovele su do gubitka vere u fikciju, ćorsokaka u ranim osamdesetim. Pretpostavljam da je u pitanju rano prihvaćena premisa da ljubav oslobađa. Ali kada su *Bitlsi* pevali da je ljubav sve što nam je potrebno, činilo se da nije dovoljno. Različiti problemi, mali i veliki, sa kojima se sada suočavamo, mogu se rešiti ukoliko smo ljubazniji jedni prema drugima, pa čak i ako volimo. Ipak, u okviru privatnih života, ljubav je velika motivišuća glad i njeno zadovoljenje stvara osećaj sreće. Problem drugog reda je kako je zadržati kada nađemo tu dragocenost. Izgradili smo čitavu književnost oko tog dvostrukog problema: kako pronaći i zadržati sreću.²

3.3 Odlike stila

O samom procesu stvaranja Makjuan kaže:

Imam običaj da pravim velike razmake među romanima. Sasvim sam srećan i kada ne pišem mesecima. Nemam ni bojazni oko piščeve blokade –ne verujem u taj koncept –ali čvrsto verujem u oklevanje. Mislim da nema ničeg lošeg u pauziranju kada niste sigurni kako da nastavite. I u tom prilično sanjivom lebdećem mentalnom stanju (ono za kojim težim otkako

² “As far as this word 'darkness' goes, I thought at the time my early short stories were darkly comic. It was only when they were bundled up into a book and reviewed that I saw them described in summary and thought: 'What have I done?!' Clearly, these stories were very odd, and I could hardly complain about the 'Ian Macabre' tag. I can never satisfactorily explain where these stories and the first two novels came from. Ultimately, they led to a loss of faith in fiction, an impasse, in the early eighties. I suppose it's an easily acceptable premise that love redeems. But when The Beatles sang 'all you need is love', that never seemed enough. The range of problems, large- and small-scale, we face now are not going to be settled by people being nicer to one another, or even loving each other. Yet within the frame of personal lives, love is a great motivating hunger and when it satisfies there is a sense of happiness. The second-order problem is how to hold on to it, once we've found that precious thing. We have built an entire literature around this dual problem: finding happiness, then keeping it.” (Cook, 2013: 151).

sam počeo da pišem knjigu i ne mogu da ga dostignem) idem gde me moje čitanje, misli i putovanja odvedu.

Ponekada kao eksperiment napišem prvi pasus ili čak srednji pasus romana za koji osećam obavezu da pišem. Za takve eksperimente obično je rezervisana jedna zelena, spiralno ukoričena sveska A4 formata. Puna je pasusa iz romana koje nikada neću napisati ili jedva i početi. Ali kasnije ili pre, jedan od tih pasusa privući će moju pažnju i vratiću mu se sa pitanjem: zašto me toliko interesuje, zašto se čini da pruža čudni oblik mentalne slobode? I tako se mogu naći u situaciji da dodajem stranicu ili dve. Imao sam tako slobodnu ruku, na primer, kada sam pisao ono što će biti uvod u *Iskupljenje* –bez jasnog osećaja da sam bilo čemu posvećen, samo sam se igrao sa narativnim pozicijama, sa tonom glasa, sa određenim deskriptivnim momentima. Ili bih mogao da odlučim da ono što sam zapisao pripada središnjem delu romana, i onda ću provesti neko uzaludno vreme pokušavajući da pronađem put od početka do njega. Onda ću odustati. Tako prevarim sebe da uđem u pisanje romana.³

Raznovrsnost, šarolikost i sklonost ka eksperimentisanju jesu jedine konstante u Makjuanovom opusu, od samog početka do danas. Zato je veoma teško, gotovo nemoguće napraviti neku klasifikaciju, svrstati dela u grupe po nekoj zajedničkoj osobenosti, osim prema nekim opštim tendencijama i tonu koji bi mogao preovladati u delima jednog doba. Svestranost Makjuanovog opusa mogla bi se uočiti u pogledu žanra, likova ili tema kojima se do sada bavio. Pored romana, Makjuan se oprobao u pisanju eseja, kratkih priča, satire, priča za decu, scenarija, libreta. Protagonisti potiču iz najrazličitijih miljea –od intelektualaca preko mladih, dece, poremećenih, genija do mrtvih. Pokazuje interesovanje za ekologiju, muziku, ljubav, porodicu, eutanaziju, religiju, moralne dileme, incest.

³ “I tend to leave long gaps between novels; I’m quite happy not to write for months on end. I don’t have anxieties about writer’s block either – I don’t even believe in the concept – but I’m a great believer in hesitation. I think there’s nothing wrong with pausing when you’re not sure how to proceed. And in that rather dreamy, floating kind of mental state (one which I long for once I’ve started a book and can no longer have it) I go where my reading and thoughts and travels take me.

Sometimes I experimentally write out a first paragraph – or middle paragraph, even – of a novel which I feel no obligation to write. Those kinds of dabblings I always set down in a green, ring-bound A4 notebook. It’s full of paragraphs from novels I will never complete, or hardly start. But sooner or later, one of those paragraphs will snag my attention, and I’ll come back to it asking: why does that interest me so much, why does that seem to offer a peculiar kind of mental freedom? And so I might find myself adding a page or two. It was with a complete free hand, for example, that I once wrote what turned out to be the opening of *Atonement* – with no clear sense that I was committed to anything at all, I was just playing with narrative positions, with tone of voice, with a certain descriptive moment. Or I might decide that what I’ve written belongs to the middle of a novel, and then I’ll spend some idle time tracing out a beginning. Then abandoning it. It’s a way of tricking myself into writing novels.” (Izvor: <http://fivebooks.com/interview/ian-mcewan-on-books-that-have-helped-shape-his-novels/>).

„Makjuan tvrdi da „eksperimentisanje u svom najširem i najlakše ostvarljivom smislu treba da ima manje veze sa formalnim faktorima kao što je upropašćavanje sintakse, gubljenje redosleda u brojevima strana, a više sa sadržajem –predstavljanje stanja uma i društva koje ih formira” (*State of Fiction*, 51).“ (citirano u: Vipond, 2008: 7).

Makjuan se dotakao i feminizma u nekim svojim delima, te je i njegov odnos prema ženama bio tema čestih debata. Ženski likovi u njegovim delima na prvi pogled deluju marginalno, ali je njihovo prisustvo, kako se roman odvija i približava kraju, od suštinskog značaja, čime se negira i podriva dominacija muških likova.

Pitanja morala za Makjuana predstavljaju nepresušni izvor inspiracije. Sa gotovo sadističkim užitkom staviće svoje junake pred teške moralne dileme, ostaviti ih da se bespomoćno batrgaju u nedoumici na koju stranu da prevagnu, a čitaoce u agoniji saosećanja sa likovima pružajući im time utisak da je i njihov glas važan za odvijanje radnje dela.

Ono što posebno zavređuje pažnju u ispitivanju Makjuanovog spisateljskog stvaralaštva jeste njegov odnos prema umetnosti i konkretno književnosti, njegovo razumevanje uloga koje imaju u društvu. Značajno je i proučavanje njegovog viđenja odnosa umetnosti i nauke, budući da je nauka, kako Makjuan kaže, oduvek bila predmet njegovog interesovanja, te ne čudi to što se Makjuan često karakteriše kao naučnik u književnosti. Posebno mesto u Makjuanovom tretmanu umetnosti ima muzika, o čemu će detaljnije biti reči u narednim poglavljima i nakon čega neće biti pogrešno zaključiti i to da je Makjuan i muzičar u književnosti.

U svom pretposlednjem romanu, *Zakon o deci*, Makjuan glavnu ulogu dodeljuje ženi u srednjim godinama, sudiji po profesiji, ostvarenoj ličnosti na poslovnom, ali ne i na privatnom planu, što je pokrenulo lavinu komentara iz pravca feminističke kritike. Devijantnim oblicima psihičkog ponašanja više se bavio u ranijim romanima, *Betonskom vrtu* i *Detetu u vremenu*, dok je u kasnijim radovima prvenstvo dao nauci i temama od opšte društvene koristi, poput ekologije. U tim prilikama, Makjuan se ne oslanja samo na svoj spisateljski talenat, već uspeva da pokaže i da je studiozno pripremao roman, te da je izučavao i samu materiju o kojoj piše, pa je izuzetno poznavanje tehničkih detalja prikazao u romanima kao što su *Solar* (2010), *Zakon o deci*, *Amsterdam*. Pored toga, svaki od ovih

romana sadrži pouku koja se izdiže iznad romana nakon čitanja poput dima, omamljuje čitaoca i ulazi mu u svest, ali sasvim neprimetno i nenametljivo, jer je i sam Makjuan u par navrata izjavio da ne odobrava romane koji sasvim evidentno govore čitaocima šta treba da rade i kako da se ponašaju.

Ovakva pozicija rezultat je Makjuanovog profesionalnog razvoja, zaokreta u interesovanjima, budući da ovih pojava nema u njegovim ranijim romanima, kada je u *makabričnoj fazi* opisivao situacije koje su bile mračne, nasilne, vulgarne i gnusne, ali nije bilo eksplicitne moralne osude. Zato je i dobio takav nadimak, zato je prolazio kroz torturu kritike kao nemoralan pisac, zato se i sticao utisak da piše samo da bi šokirao i užasavao, da se hrani burnim reakcijama publike, bilo da su pozitivne ili negativne. Kasnije toga već nije bilo. Makjuan je odrastao, sazreo i kao osoba i kao pisac.

3.4 Dela

Prvi roman pod nazivom *Betonski vrt* Makjuan objavljuje 1978. godine i izaziva buru komentara u javnosti. U njemu se bavi životima dece koja ostaju bez roditelja i brojnim šokantnim detaljima prikazuje svojevrsnu parodiju institucije porodice. U srži romana uočavaju se brojne reference na Frojdovo učenje, a akcenat je na odrastanju bez roditeljskog uzora, što je poslužilo kao svojevrsna metafora sticanja slobode i izbavljenja iz kandži društvenih okvira i normi.

Tematika međuljudskih odnosa u postmodernističnom okruženju eksploatisana je u drugom romanu pod nazivom *Uteha stranaca*. U ovom romanu radnja se odvija u Veneciji, na koju se samo aludira, ali koja nigde nije eksplicitno pomenuta i prati susret i život četvoro turista koji ubrzo postaju parovi. Podrivanje tradicije, normalnog i očekivanog ponašanja u romantičnim vezama postignuto je šokantnim i nezamislivim ponašanjem, surovo realističnim prikazom sadomazohizma potpuno lišenog piščevog moralnog stava o onome što prikazuje.

Naredni roman koji bi se mogao takođe svrstati u ovu prvu grupu dela iz najranijeg Makjuanovog perioda stvaralaštva je i *Dete u vremenu*, objavljen 1987. godine. Njegova

zajednička odlika sa prethodnim romanima je u realističnim prikazima neprijatnih emocija, zastrašujućih događaja i, konkretno u ovom slučaju, agonije kroz koju prolaze roditelji čije je dete oteto, kao i psihološkim promenama koje takve stresne situacije mogu izazvati kod likova.

Narednu fazu Makjuanovog stvaralaštva obeležilo je intereovanje za društveno-političke teme i njihov uticaj na živote ljudi. Roman *Nevinašca* (*The Innocent*, 1990) odvija se u Berlinu sredinom dvadesetog veka i u njemu se prepliću teme Hladnog rata i ljubavi, u kombinaciji trilera i drame. Glavni junak ovog bildungsromana, Lenard Marnam prolazi kroz uobičajene situacije adolescentskog doba poput gubljenja nevinosti u nesvakidašnjem stanju društvenih turbulencija i previranja.

Drugi roman smešten u Berlinu pod nazivom *Crni psi* i bavi se jednim od najznačajnijih događaja savremene istorije, padom Berlinskog zida, ali i posledicama Drugog svetskog rata uobličjenih u motivu crnih pasa. Prikazuje uticaj ovih globalnih događaja na lične sudbine likova koji bivaju spojeni romantičnim vezama, ali potom i razdvojeni ideološkim razlikama koje onemogućavaju njihovu zajedničku budućnost. Makjuan ovde uspeva da ličnoj, kulturnoj i političkoj dimenziji dodeli i metafizičku kroz preispitivanje istorije.

Kasnije faze Makjuanovog stvaralaštva donose uspavanost pobunjeničkog duha i sve veću okrenutost kanonu engleske književnosti, kako i sam kaže:

Želim narativni autoritet. Želim Sola Beloua (Saul Bellow), želim Džona Apdajka (John Updike), želim Čehova (Антон Пáвлович Чéхов), želim Nabokova (Владимир Набоков) i Džejn Ostin. Želim prisustvo autoriteta koji preuzima potpunu odgovornost za sve.⁴

Zaokret i novo razdoblje Makjuanovog opusa donosi roman *Istrajna ljubav*. Ovde autor prikazuje svoje interesovanje za nauku. Takođe, ovde prikazuje i nešto što će kasnije postati karakteristično za njegov stil –roman otvara centralnim događajem, a sve što se potom do samog kraja odvija predstavlja posledicu tog događaja. U ovom delu radi se o

⁴ “I want narrative authority. I want Saul Bellow, I want John Updike, I want Chekhov, I want Nabokov and Jane Austen. I want the authorial presence taking full responsibility for everything.” (Groes, 2013: 4).

neuspelom spasavanju osobe u incidentu sa balonom i potom proganjanju očevica, inače religioznog fanatika. Pored religije, najznačajnije mesto u romanu dato je nauci, kojom se glavni junak, Džo Rouz bavi. Prisustvo književnosti kao predstavnika umetničkog miljea dato je kroz lik Klarise i njeno proučavanje Kitsove (John Keats) poezije.

Godinu dana nakon *Istrajne ljubavi*, Makjuan objavljuje svoje do tada najpoznatije delo, *Amsterdam* za koje dobija Bukerovu nagradu. *Amsterdam* je satirično-komična priča koja se bavi temama prijateljstva, ljubavi, etike i eutanazije sa elementima crnog humora i satire na aktuelne društvene događaje.

Sličan postupak kao i u *Istrajnoj ljubavi* Makjuan ponovo primenjuje u romanu koji mnogi smatraju njegovim remek-delom. *Iskupljenje* je objavljeno 2001. godine i bavi se razdobljem pre, tokom i nakon Drugog svetskog rata. Akcenat je ličnoj priči glavnog lika koji nepravedno biva optužen za silovanje od strane malolene devojčice, što nanosi razarajuće posledice njegovom daljem životu. Čitaoci prate radnju iz perspektive te devojčice, Brajoni, da bi se na kraju otkrilo da je završetak romana zapravo njen način iskupljenja zbog načinjene nepravde ne samo Robiju, glavnom junaku, već i ostalim likovima u romanu. Na osoben, postmoderni način Makjuan se ovde pozabavio temama identiteta, sećanja i zaborava, klase, istorije i moralnosti.

Povratak nauci usledio je u romanu pod nazivom *Subota* objavljenom 2003. godine. Autor ovde pokazuje hrabrost time što se bavio aktuelnim temama i još uvek svežim ranama nakon terorističkih napada 11. septembra u Njujorku kao i traumatičnim posledicama ovog događaja koji je bio veliki udarac za čitavu zapadnu civilizaciju. Pored teme društvene aktuelnosti, Makjuan se dotakao i odnosa nauke i umetnosti, večite debate oko toga koja će oblast ljudske delatnosti odneti prevagu i ponudio kompromisno rešenje koje vidi kao jedini spas ljudskog roda –ne treba slaviti jednu nauštrb druge, već prihvatiti komplementarni odnos umetnosti i nauke. Jedna ne može bez druge, a obe čine život savremenog čoveka potpunim dajući mu snagu i moć da se izbori sa nedaćama koje život u 21. veku donosi.

Nakon *Iskupljenja*, Makjuan ponovo pronalazi inspiraciju u prošlosti u noveli *Čezil bič*. Predmet njegovog interesovanja je početak šezdesetih godina dvadesetog veka u kojima pronalazi klice velikih društvenih promena koje će kasnije uslediti. Prividni

konformizam i idiličnost ovog doba prikazuje na primeru jednog zaljubljenog para koji doživljava emotivni i psihički brodolom prve bračne noći. Ono što je delovalo spolja kao iznenadno i neočekivano ispostaviće se da je imalo mnogo dublje korene i da je samo predstavljalo erupciju problema i nedostataka u komunikaciji koji su se komešali u likovima, a o kojima usled društvenih stega nisu mogli govoriti. Poststrukturalne implikacije u ovom romanu prikazane su kroz virtuožno oslikavanje psiholoških profila glavnih likova, načina na koji se oni bore sa svojim najvećim traumama, davanja na značaju ulozi čitaoca, odnosu prema etici i estetici epohe, muzici i njenom psihološkom značaju za likove. Značajan momenat je upravo preispitivanje istorije kroz ironični pristup kojim čitava naracija odiše.

Uvek postoji napetost u prozi, možda i u celoj književnosti, između, sa jedne strane, osećaja umetnika da kontroliše svoj materijal i, sa druge strane potrebe da se prigrle nešto sreća, nešto šansa. U izvesnoj meri, pisanje romana mora da bude putovanje bez mape. Kasnije verzije dozvoljavaju piscu da kontroliše napetost tako da sve izgleda kao da je nameravano da bude tako, ali je to zapravo samo delimično tačno. Postoji i izvestan samoorganizujući kvalitet romana –što više ulazite u njega to je manji broj opcija.⁵

Pre poslednjeg romana, *Nutshell*, koji je izašao septembra 2016. godine, Makjuan je objavio već pomenuti, *Zakon o deci* 2014. godine. Pre toga, svoj tematski spektar proširuje romanom *Solar*, u kojem se bavi pitanjima ekologije i više pažnje posvećuje detektivskom romanu u delu pod nazivom *Sweet Tooth* iz 2012. godine. „Uopšteno posmatrano, Makjuan, nekada princ tame i umetnik makabričnog je sangviničan, optimističan i robusan u svom beznađu, zakleti ateista.“ (McCrum, 2014).

⁵ “There's always a tension in fiction, and maybe in all arts, between, on the one hand, a sense of the artist in control of his or her material, and, on the other hand, needing to embrace a degree of chance, a degree of luck. To some extent writing a novel has to be a journey without maps. A later draft allows one to smooth the edges and make that tension operate so that it looks as if everything was intended, but in the actual process I feel like I'm only partially in control of the material. There is a self-organizing quality about a novel: the deeper you get into it, the more your options close down.” (Cook, 2013: 146).

3.5 Makjuanov tretman popularne kulture i muzike

„Do sada, kultura poznatih nije imala mnogo efekta na njegovo pisanje „mada bi se mogao napisati komični roman na tu temu“, rekao je. „Tako je ćudljiva i omnivorna; u jednom trenutku radi se o tebi, u drugom sve nestaje i tema je neko drugi.“ I to donosi čitaocu. Makjuan veruje da se „književna fikcija više čita sada nego ranije“ – čak je i mejnstrim kultura „glupa, prosta i histerična“. Kada je počeo, smatralo se da je književna fikcija namenjena istaknutoj manjini ljudi, rekao je „kao lov na pastrmke ili poljoprivreda“. Kao jednom od faktora koji je to promenio, daje zasluge Bukerovoj nagradi. Makjuan tvrdi da je „veliki ljubitelj“ američke kulture. „Ali uzimam samo deliće nje“, kaže. „Nisam veliki poznavalac pop kulture“. Radije, u skladu sa životnom ljubavi prema muzici, svira flautu, kada je u poseti SAD-u često provodi večeri na džez ili bluz događajima. Po njegovom ukusu su Džon Koltrejn (John Coltrane), Majls Dejvis (Miles Davis), bibop i muzika šezdesetih uključujući rokenrol.“⁶

Zorica Đergović-Joksimović navodi nekoliko primera referenci na popularnu kulturu u Makjuanovim delima. „Makjuan je više puta u svoja dela unosio aluzije na dela iz popularne muzike. Tako je njegova druga zbirka priča *Između čaršava (In Between the Sheets, 1978)* naslovljena po stihovima *Rollingstonsa (The Rolling Stones)*, a naslov romana *The Child in Time* upućuje na istoimenu pesmu grupe *Dip Parpl (Deep Purple)*. Osim toga, njegov roman *Crni psi* poznavaoima rokenrola neizostavno u misli priziva pesmu *Black Dog*, jedan od najvećih hitova legendarnog britanskog sastava *Led Cepelin (Led Zeppelin)*. Rokenrol melodije iz šezdesetih godina dvadesetog veka u romanu *Nevinašca* muzička su podloga za prikaz korenitih društvenih promena do kojih dolazi u pomenutom periodu.“ (Đergović-Joksimović, 2009: 94).

Iako će većina kritičara koji se bave Makjuanovim delom tvrditi da su veze Makjuanovih romana sa nazivima pesama popularne muzike nemotivisane, uporedna analiza teksta pesme *Child in Time* i istoimenog romana izneće neke argumente protiv. Koliko god bili višeznačni i stoga plodno tlo za brojne interpretacije, tekstovi ovog benda bili su u skladu sa tendencijama svog vremena.

⁶ Izvor: <http://www.wsj.com/articles/SB119551287029698442>

Pesma *Child in time* zapravo je antiratna, protestna pesma protiv rata u Vijetnamu i postala je toliko popularna jer je u svojoj suštini, spoju muzike i teksta uspjela da prikaže opšte raspoloženje u društvu u tom trenutku. Kroz osudu rata u Vijetnamu izražava se kritika društva u kome pojedinac neminovno biva kažnjen zbog nečega što autoritet pretpostavlja da je uradio, a ne daje mu šansu da dokaže suprotno, a kaznu u vidu rikošeta na bojnopolju ne može da izbegne (*If you've been bad/ Oh Lord I bet you have /And you've not been hit/ Oh by flying lead*). Autoritet (vlada) prikazan je kao slepac sa oružjem, što je metaforični prikaz koji naglašava mane ljudi na vlasti –imaju moć da zastraše, da obezbede pokornost, a zaslepljeni su pohlepom te su i njihovi postupci nepromišljeni poput slepca koji puca, a najzad, nije im ni bitno koga će pogoditi (*See the blind man/ shooting at the world/ Bullets flying/ Ohh taking toll*). Početak pesme i kraj u potpunom su kontrastu: na početku se detetu navodi da će jasno prepoznati granicu između dobra i zla, što bi trebalo da upućuje na uređenost društva, na činjenicu da u društvu nisu porušene moralne vrednosti i da je sve na svome mestu, da smo *mi* dobri, a *oni* loši i da zapravo činimo plemenito i herojsko delo, što su i bile floskule američkih državnika kojima su regruti bili ohrabrivani. Međutim, kako se pesma najpre razvija kroz tekst, a potom i ispevavanjem vokala i ponavljanjem svaki put u višem registru bliži kraju, gitara postaje kroz dugi solo sve glasnija i razjarenija, a glas pevača sve više podseća na vrisak u agoniji i beznađu, u potpunom rasulu i ludilu.

Ali ključno pitanje koje se postavlja jeste: Šta je dete u vremenu? Osim toga, kako se ono uklapa sa drugim delom sintagme (vremenom) u alegorijsko-satirični prikaz društva i rata? Kod Makjuana se mogu naći odgovori.

Makjuanov roman, kao što je ranije rečeno, predstavlja agoniju i psihološku traumu kroz koju prolaze roditelji kojima je oteto dete. Kroz roman se prikazuju posledice tog traumatičnog događaja i kako se dalje razvijaju. Takođe romanu je pridružena i naučna komponenta kroz razmatranje relativiteta vremena. Upravo zato Makjuanovo dete u vremenu nije dete koje je oteto, već njen otac, koji se sa gubitkom i kajanjem bori putovanjem kroz vreme, koje doduše ni sam ne može da objasni, ali koje mu pomaže da se na kraju pomiri sa bolnim gubitkom.

U tom pogledu pesma *Child in time*, konkretno, njena vremenska komponenta mogle bi da se odnose na vojnike u Vijetnamu, ali i vojnike koji su bili u ratovima ranije i koji će biti u ratovima posle Vijetnama. Vreme je relativno, ratova će uvek biti, ali će stanje svesti ljudi i nacija uvek biti isto. Svi oni koji žele okončanje ratova naivni su poput deteta oduvek i njihov apel je isti kroz istoriju. Na kraju se uvek završava kricima, očajanjem, smrću. Putovanje u prošlost treba da pomogne da se isprave greške u budućnosti i nađe efektivniji način borbe i način da se živi sa ožiljcima iz prošlosti. U tome se ogleda relativnost vremena kod *oba deteta u vremenu*.

Naredna digresija tiče se upotrebe elemenata popularne muzike u još jednom Makjuanovom romanu. U pitanju je pomenuto delo *Nevinašca*, scena gde uočavamo čitav proces razvoja afiniteta Leonarda prema popularnoj muzici. Leonard, nakon početne mržnje, razvija afinitete i postaje „opčinjen gotovo svim segmentima američke kulture, počevši od njihove kuhinje, preko automobila, načina govora, sporta i, nadasve, muzike. Posmatrajući jednom prilikom mlade američke vojnike kako igraju softbol i zadivljeno slušaju pesmu *Rock around the Clock* američkog izvođača Bila Hejlja (Bill Haley), Leonard je nevoljno morao sebi da prizna „da je prešao put od toga da mrzi ovu pesmu do toga da se pretvara da je mrzi“ (*Nevinašca* 126). Tek kada bude otišao u Englesku za Božić, shvatiće dubinu preobražaja koji je doživeo i koliko mu nedostaje američki način života koji je zavoleo u Berlinu. (...)

Ubrzo po Leonardovom povratku iz Londona, saznajemo da su njegove i Marijine „nedelje i meseci prolazili u znaku američkih pesama“ (*Nevinašca* 158). Na taj način nam Makjuan širenje američkog kulturnog imperijalizma dočarava posredstvom sve snažnijeg prisustva američke rok muzike na tlu Evrope. Zanimljivo je da je Leonardov preobražaj u pasioniranog ljubitelja američke pop kulture i muzike takav da jedna Elvisova (Elvis Presley) pesma *Heartbreak Hotel* prerasta u obeležje čitavog jednog značajnog perioda neposredno pre odlučujućih događaja. Iako su on i Marija više voleli ritmični rokenrol i džajv uz koji su mogli da plešu u svom omiljenom klubu, ta pesma, koja se neprekidno vrtela na radiju, odzvanjala je sve vreme u njihovim mislima, a posebno u Leonardovim. Ispostaviće se da u toj pesmi ima nečeg zloslutnog:

U aprilu se pojavila pesma koja je sve osvojila i označila početak kraja Leonardovog boravka u Berlinu... Govorila je isključivo o usamljenosti i nerešivom očaju. Melodija je bila poput prikradanja, mračno potištena, smešno preterana. Sve mu se sviđalo, tužan, ulični zvuk basa, prodorna gitara, sitan zvon barskog klavira, a najviše opori, muški savet kojim se završavala: „Ako te tvoja mala ostavi, i imaš priču da ispričaš, samo kreni Usamljenom ulicom...“ ... Pesma je delovala kao pozadina za pripreme Leonardove i Marijine proslave zaruka u Aleji platana (*Nevinašca* 159).

Tako ova pesma svojom setnom melodijom i melanholičnim tekstom najavljuje zlosrećnu sudbinu dvoje ljubavnika. Štaviše, ona izrasta u simbol samog posleratnog Berlina kao svojevrsnog hotela u kome žive izgubljene duše srca skrhanih bolom, pri čemu svaka od njih ima svoju potresnu priču.“ (Đergović-Joksimović, 2009: 146-147).

„Ipak, u toku cele svoje karijere, uprkos referencama na američku kulturu i popularnu muziku, radnje Makjuanovih romana nikada se nisu odigrale na američkom tlu. „Možda to nekad uradim“, razmišlja, „verovatno negde u okolini Njujorka. Postoji nešto pozitivno zbog čega volim američku kulturu“, kaže prisećajući se posete sa suprugom, Džonom Apdajkom i njegovom suprugom prošlog novembra na Dan veterana lokacija iz Revolucionarnih ratova u Leksingtonu i Konkordu. „Bilo je na stotine ako ne i hiljade ljudi oko nas i nisam mogao da ne primetim koliko je bilo muslimana“, kaže. „To je nešto što nismo uspeli da uspostavimo u Britaniji ni u ostatku Evrope. Moj naklon tom delu američke kulture.“⁷

Muzika se u Makjuanovim romanima javlja pod različitim maskama: nekada su to kompozitori i muzičari strastveni u svom pozivu, obuzeti sopstvenom kreativnošću, koji posmatraju svoje okruženje kao sastavni deo stvaralačkog procesa; neretko su to laici, zaljubljenici u određene muzičke žanrove bliske njihovim senzibilitetima i u skladu sa njihovim raspoloženjem. Ono što je zajedničko za sve njegove romane u kojima se pojavljuje muzika jeste neizbežno poređenje sa književnošću. Međusobna prožetost i paralela ovih grana umetnosti koja se sama nameće i izviruje iz svakog kutka romana pokazuje koliko su zapravo muzika i književnost slične i kako bi muzički stvaralački proces

⁷ Izvor: <http://www.wsj.com/articles/SB119551287029698442>

mogao savršeno da posluži kao metafora za proces nastanka književnog dela. Na taj način, muzika je jedan od bitnijih činilaca njegovog stvaralaštva koji doprinose učvršćivanju njegove visoke pozicije na postmodernom književnom nebu.

4. O MUZICI I KNJIŽEVNOSTI

“Without deviation from the norm, progress is not possible”

Frank Zappa

4.1 Muzika i književnost –sličnosti i razlike

U istoriji civilizacije, muzika i književnost imaju posebno mesto. Od svih grana umetnosti, imaju najširu primenu i zastupljenost među ljudima, bilo kao kreativnim stvaraocima, bilo kao ljubiteljima.

Razvoj ovih umetnosti tekao je uporedo i ispreletano. Njihova povezanost i poreklo izazivaju interesovanje od najranijih dana. Prema nekim tumačenjima nastale su istovremeno i tek kasnije u toku evolucije odvojile se kao zasebne discipline, ali su zadržale suštinske zajedničke karakteristike.

Ono što je u biti zajedničko za muziku i književnost jeste ono što je i svrha umetnosti uopšte. One su medijum kroz koji čovek izražava svoju kreativnost, priča priču, upozorava, iznosi svoje mišljenje, lamentuje nad svojom sudbinom, kritikuje, ispoljava sreću, pokazuje ljubav. Ono što diferencira umetnost na discipline jesu sredstva kojima se ove teme izražavaju. U slikarstvu su to platno i boja, u vajarstvu glina ili kamen, u plesu pokret. Književnost poznaje slova i reči, a muzika tonove.

Koristeći svoje elemente, reči, fraze, rečenice, tekstove, književnost od svog postanja pokušava da dostigne smisao koji je iznad onoga što je prikazano. Verujući u magičnu moć reči i kombinacija reči, književnost odlikuju logične i smislene celine, ali se književnici nikada nisu zadržavali na tome. Hteli su više. Uspeli su da od književnosti naprave umetnost koja ima moć da nauči, da pouči, da vaspita, da rasplače, da razneži, da naljuti, da pokrene. Poezija je potom težila i onom nesaznatljivom, onostranom, transcendentalnom, čemu je bila najbliža od svih književnih žanrova, naročito u simbolizmu Malarme (Stéphane Mallarmé), Remboa (Arthur Rimbaud) ili Bodlera (Charles Baudelaire). Ipak, ni književnost, kao nijedna druga umetnost nikada nije uspela da ode dalje od spekulacije.

Muzički elementi, melodija i ritam, sami po sebi nemaju značenje, ali se pojavljuju neki šabloni po kojima se melodije i ritmovi određenih karakteristika koriste za nagoveštavanje određenih značenja. Na primer, dočaravanje emocija: one burnije i intenzivnije emocije poput besa ili sreće biće izražene bržim ritmom, razigranom ili napetom melodijom, dok će se za setu, melanholiju ili tugu koristiti umerenija, mirnija melodija i sporiji ritam, kako u muzici, tako i u recitovanju poezije.

„Vagner (Richard Wagner) i njegovi učenici tvrdili su da instrumentalna muzika može izraziti emocije i slike; kompozitori koji su podržavali ovo verovanje napisali su pesme u instrumentalnom tonu, koje su pokušavale da pričaju priče ili oslikaju pejzaž korišćenjem instrumentalne muzike. (...) Filozof antičke Grčke, Platon predlaže u *Republici* da muzika ima direktan uticaj na dušu. Stoga, on predlaže da u idealnom režimu, muzika bi bila regulisana od strane države. (...) Imanuel Kant, čija *Kritika suda* (*The Critique of Judgment*, orig. *Kritik der Urteilskraft*, 1790) smatrana je najvažnijim i najuticajnijim delom estetike osamnaestog veka, tvrdio je da je instrumentalna muzika divna, ali i trivijalna. U poređenju sa drugim lepim umetnostima, ne angažuje razumevanje dovoljno i nedostaje joj moralna svrha. Kako bi prikazao kombinaciju genija i ukusa koji kombinuje ideje i lepotu, Kant je mislio da muzika mora biti kombinovana sa rečima, kao što je to slučaj u pesmi koja se peva ili operi. (...) Delo Artura Šopenhauera (Arthur Schopenhauer), *Svet kao volja i predstavljanje* (*The World as Will and Representation*, orig. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818/1819, 1844, 1859), iznosi stanovište da je instrumentalna muzika najznačajnija umetnost jer je jedinstvena u sposobnosti predstavljanja metafizičke organizacije stvarnosti.“¹

Stravinski (Игорь Стравинский) je izrazio čvrsto uverenje da je muzika „nemoćna da išta izrazi“, što je u njegovom slučaju „gotovo sigurno simptomatično za preteranu reakciju protiv poetskog preterivanja muzičkih komentatora naklonjenih romantizmu, ili napora da se razlikuje od bečkih *ekspresionista*. Međutim, njegovo priznato verovanje bilo je da, ako je muzika o bilo čemu, to je o muzici. „Kao što je kubizam poetska tvrdnja o predmetima i oblicima, i o prirodi vizije i načinu na koji opažamo i saznajemo forme, tako

¹ Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetics_of_music

je i muzika Stravinskog poetska izjava o muzičkim predmetima i auditivnim formama“.² (citirano u: Dobrian, 1992).

Potpuno suprotno od Stravinskog govorio je „britanski muzikolog, Derik Kuk (Deryck Cooke), koji je tvrdio da je muzika jezik za izražavanje emotivnih stanja i da je (bar u slučaju tonalne muzike) strogo kodifikovan jezik u kojem svaki nivo skale označava određenu emociju i dozvoljava samo jedno specifično čitanje. (...) Na primer, on kaže „Podići visinu u molu... može biti uzbuđena agresivna afirmacija i/ili protest protiv bolnog osećanja“. Pa, ako to može biti i afirmacija nečega i protest protiv nečega, onda je pokrio sve mogućnosti i time nam ništa nije rekao.“ (Dobrian, 1992).

Središnje viđenje Arona Koplanda (Aaron Copland) „da muzika može da izrazi i muzičko i van-muzičko značenje snažno upućuje na komunikativnu (informativnu) moć u muzici, ali njegovo verovanje da muzika „može čak da izrazi i stanje značenja za koje ne postoji adekvatna reč ni u jednom jeziku“ ukazuje na to da on oseća da muzika ne poseduje ništa od eksplicitne, značenjske prirode jezika. Zapravo, njegovo pozivanje na postojanje „čisto muzičkog značenja“ približava ga Stravinskom više nego Kuku.“ (Dobrian, 1992).

I dok neki kompozitori u savremenoj muzici teže bogatim, kitnjastim melodijama, Džon Kejdž (John Cage) najpoznatiji je po svom projektu pod nazivom 4'33'', kompoziciji u kojoj poziva publiku da čuje mnoštvo nenamernih zvukova sredine –vetar, kišu, pokrete stopala, škripu stolica, zvuke uređaja i saobraćaja, itd. –kao muzički događaj, dok samo sedi za klavirom i gleda u njega, bez ijednog pokreta rukom ka dirkama. Kejdž je bio obuzet mišlju da treba pustiti zvukove da budu ono što jesu:

Od četrdesetih godina i studije zen budizma sa D. T. Suzukijem (Daisetsu Teitaro Suzuki, 鈴木 大拙 貞太郎), muziku smatram sredstvom menjanja uma. Umetnost sam posmatrao ne kao nešto što se sastoji od komunikacije umetnika i publike, već kao aktivnost zvukova u kojoj je umetnik našao načina da dopusti zvukovima da budu ono što jesu. A na taj način, kada su ono što jesu, da otvore umove ljudi koji su ih stvorili ili slušali ka drugim mogućnostima koje su prethodno razmotrili.²

² “Since the forties and through the study with D. T. Suzuki of the philosophy of Zen Buddhism, I’ve thought of music as a means of changing the mind. I saw art not as something that consisted of a communication from the artist to an audience but rather as an activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds

Ipak, kritičari su imali različite poglede na Kejdžovo delo i filozofiju. Neki, poput Levinsona (Jerrold Levinson), smatrali su ovo delo „ograničenim primerom muzike“, ali je Levinson negirao „da bilo kakav zvuk, kada nije ovako uokviren, može biti muzika“ (Davies, 2). Sa druge strane, Stiven Dejvis (Stephen Davies) u tekstu pod nazivom *O definisanju muzike (On Defining Music (forthcoming The Monist))* tumači ovo delo kao pozorišno (*theatrical work*), jer ono što se čuje zapravo je ambijent, koji postoji i kod drugih, pravih muzičkih dela. To je izvođačko delo „o procesu stvaranja muzike, a ne muzičko delo kao takvo“ (Davies, 2).

Uopšteno posmatrano, eksplicitnih značenja u muzici nema, što samo povećava njenu sugestivnu moć, a time i vanvremensku vrednost kod publike. Nedostatak eksplicitnih značenja doprinosi beskonačnom broju interpretacija koje mogu nastajati vremenom, kako se smenjuju epohe i društvo evoluiraju.

Sa druge strane, uprkos eksplicitnom kvalitetu kojim se odlikuju književna dela, vanvremenska vrednost poput one koju muzici donosi svojstvo sugestivnosti može se postići i na ovom polju umetnosti budući da je za književnost karakteristična višeznačnost na lingvističkom i supralingvističkom nivou. Samim tim, stvaraju se uslovi za veliki broj različitih interpretacija, te i književnost kao i muzika uspeva da ostane nedokučena, sugestivna u svojoj prirodi i tendenciji da dopre do emocija publike, ali na drugačiji način nego što je muzika uspela u tome.

U neograničenom broju mogućnosti, muzika i književnost teže pomeranju granica ispitujući koliko daleko mogu ići u izrazu. Različiti eksperimenti koji su se pojavili u jednoj i u drugoj umetnosti dokaz su urođene ljudske tendencije ka kreativnosti i izražavanju misli i osećanja na što različitije načine. Ovo eksperimentisanje naročito je doživelo ekspanziju od početka dvadesetog veka. U književnosti uočavamo igre reči, stvaranje hibridnih žanrova, uključivanje drugih, neumetničkih aspekata ljudskog života u umetnička dela, pesme u prozi, akrostih i druge pojave. Sa druge strane, u muzici dolazi do revolucionarnih promena, novih instrumenata, a sa razvojem tehnologije, mogućnosti muzičkog izraza

be themselves. And, in being themselves, to open the minds of people who made them or listened to them to other possibilities than they had previously considered.“

(Izvor: <http://www.hermitary.com/solitude/cage.html>).

dostižu neslućene razmere. Takođe, u žanrovskom pogledu dolazi do sve učestalijih uticaja iz drugih sfera umetničke delatnosti: retko će danas neko delo u potpunosti pripadati samo jednom žanru, bez primesa drugih, ali zato će se neke kompozicije kao spojevi nespojivog istaći u svojoj lepoti.

Kalvin S. Braun (Calvin S. Brown) u svom radu *Muzika i književnost: Poređenje umetnosti (Music and Literature: A Comparison of Arts, 1963)* ističe da su obe umetnosti „auditivne i namenjene slušanju“ (Brown, 1963: 8), što takođe implicira da imaju „svoj razvoj u vremenu i stoga zahtevaju dobro pamćenje kako bi se razumele“ (Brown, 1963: 11). U slučaju muzike, postoji usvojena tendencija da se muzički elementi posmatraju kao „simboli koji govore izvođaču koje zvuke da proizvede i zvuci sami po sebi su muzika“ (Brown, 1963: 8). Književnost je zapisana na stranicama knjige, tj. njeni elementi *zauzimaju* prostor, ali se takođe smatra auditivnom jer „mi smo takođe naviknuti da prevodimo štampane reči u zvukove bez poteškoća i bez fizičkog proizvođenja zvukova za koje nekada zaboravimo da postoje“ (Brown, 1963: 8).

Uprkos sličnostima, postoje i značajne razlike između muzike i književnosti koje treba pomenuti. „Muzika je umetnost zvuka u sebi i za sebe (...) njeni tonovi imaju suštinsku međusobnu vezu, ali ne i sa nečim van muzičke kompozicije (...) Književnost, sa druge strane, umetnost je koja uključuje zvukove sa eskternim značenjem koje je arbitrarno pridodato.“ (Brown, 1963: 11). Posmatrano iz ugla semiotike, za književnost se može reći da je sekundarni semiotički sistem jer preuzima od jezika svoje elemente –foneme, grafeme, reči, sintagme, tekstove. Sa druge strane, muzički elementi, tonovi, nemaju primenu van muzike te su deo zatvorenog muzičkog sistema koji se smatra primarnim semiotičkim sistemom.

Ipak, ono na šta ova podela u okviru semiotike ne utiče jeste stepen zastupljenosti ovih umetnosti u svakodnevnom životu čoveka: zbog veze sa jezikom, književnost ostvaruje značajnu interakciju sa drugim segmentima ljudskog života i stvaralaštva, ali je muzika ništa manje prisutna upravo zbog sklonosti ljudskog roda ka uživanju u muzici.

4.2 Muzika i književnost –međusobni uticaji

Kroz hijerarhijske strukture dveju umetnosti odigravaju se i međusobni uticaji: muzika i književnost mogu pozajmiti svoje elemente izraza jedna drugoj, biti strukturirane na isti način, baviti se istim temama, težiti prikazu istih moralnih pouka. Lajtmotiv je neretko prisutan i u muzičkim i u književnim delima. Kroz brojne stilske figure, poput onomatopeje, aliteracije ili asonance, kroz metriku i osobeni ritam rečenične strukture književna dela će pokušati da postignu melodičnost i ritmičnost muzičkih dela.

U interakciji muzike i književnosti problem može nastati po pitanju sadržaja i forme. Kao što je rečeno, muzički sadržaj se samo na sebe odnosi i „muzika se tradicionalno posmatra kao umetnost u kojoj su oblik i sadržaj, tema i izraz najuže povezani“ (Smyth, 2008: 42). Međutim, ovo viđenje je samo tradicionalno. Na primer, muzički sadržaj će se u književnosti izraziti adekvatnim jezičkim, tj. formalnim izrazima, te se ne može govoriti o isključivosti u odnosu muzičkog sadržaja i forme. Na primer, struktura ABA, u kojoj je kontrast izražen između prvog i drugog dela, a treći deo je zapravo ponovljen prvi, može se primeniti u nekom svom obliku na književnost. U *Amsterdamu* je prisustvo ABA forme najočiglednije u pogledu lokacija na kojima se radnja odvija i njihovom smenjivanju: roman počinje u Engleskoj, potom se seli u Amsterdam, da bi se završio u Engleskoj prenošenjem tela dvojice protagonista. „Najzad, povratak protagoniste kući jedan je od najstarijih motiva u književnosti.“ (Grimm, 1999: 240).

Najbliži kontakt muzika i književnost ostvaruju na polju poezije, budući da je najveći broj svojstava pozajmljenih iz muzike našao primenu u poeziji. Grčka reč *mousikē*, odnosila se i na pesme u muzičkom i u poetskom smislu, a fokus je na umetnosti koju motivišu muze. Danas je uloga muzike u poeziji zasnovana na tome da izazove pesnika da u jezičkim i književnim sredstvima nađe odgovarajući ekvivalent za ono što bi muzika izrazila i da taj njen efekat koji ima na publiku pretoči u sferu jezika. Koliko je ta uloga dominantna, dokaz je i postojanje pesama koje će težiti ostvarenju savršene melodičnosti nauštrb jezičkog aspekta i značenjske poruke koja će zaći u dimenzije apsurdna. Ezra Paund

(Ezra Pound) upućuje na to da se poeziji ne sme oduzeti veza sa muzikom, jer će u tom slučaju atrofirati.³

„Asocijacija između muzike i jezika kroz pesmu može se pronaći još u preistoriji, kako je Brajt (William Bright) primetio „svi ljudi ponekad koriste svoj jezik u pesmi i iz toga proizilazi univerzalna asocijacija reči i muzike“ (Bright, 28). Bart pominje, međutim, da u istom momentu kada su reči dodeljene muzici, umanjuju sopstveno značenje (Barthes, 1972). To više nije jezik koji prenosi poruku, već zvuk ili kombinacija oba koja se ne može svesti na samo jedno ili drugo.“ (Laskewicz, 2).

Interesantno je i „da naš sistem muzičke notacije vodi poreklo od interpunkcije koja se koristila da pokaže određene *melodijske* infleksije gregorijanskih spevova na latinskom jeziku. Tako su zapravo muzička notacija i interpunkcija povezani. U srednjem veku muzička komunikacija zasnivala se na pevanju na liturgiji. Muzika je bila jezik za sebe, a simboli koji su korišćeni da upute čitaoca kako da *peva* (ili *recituje* –ta dva termina bila su tada u mnogo bližoj vezi) na pravi način postali su sistem muzičke notacije i sistem sintaksičke interpunkcije koji danas koristimo.“ (Laskewicz, 1).

„U svom uzajamnom delovanju, muzika i književnost nekada idu toliko daleko da pokušavaju da dostignu stanje one druge. Svrha knjige Pitera Konrada (Peter Conrad) *Romantična opera i književni oblik* (*Romantic Opera and Literary Form*, 1978) je da ucrtava ovu vezu u operu i da opovrgne Vagnerove asocijacije muzike na dramu sa argumentom da drama više naginje samoj radnji, dok je muzika u prirodnom savezništvu sa romanom budući da su oba oblika refleksija uma.“ (Holloway, 1997: 6).

„Još jedan zanimljiv književno-muzički eksperiment je roman Džona le Kareja (John Le Carré) *Naša igra* (*Our Game*, 1995), gde se radnja razvija i produbljuje muzički, sa rekapitulacijama i (...) prati segmente radnje odgovarajućim promenama u ključu ili kroz disonantne akorde.“ (Holloway, 1997: 6).

„T.S. Eliot (Thomas Stearns Eliot) oduvek je žalio zbog toga što nije imao dovoljno teorijskog znanja o muzici, iako se za njegovo stvaralaštvo delom mislilo da ima istaknute muzičke elemente. Ima i pisaca koji su na primer, komponovali i studirali muziku, pre nego

³ „*Music begins to atrophy when it departs too far from the dance... poetry begins to atrophy when it gets too far from music.*“ (Aji, 2003: 88).

što su se opredelili za književnost. Takvi su Pol Bouls (Paul Bowles) i Boris Pasternak (Борис Пастернак). Neki drugi, međutim, nastavljali su da sviraju i komponuju, i dok se njihova književnost smatrala nastalom pod ogromnim uticajem muzike, tačnije njihove muzičke aktivnosti, muzika nije stvarana pod uticajem književnosti. Takvi autori uključuju Semjuela Batlera (Samuel Butler), Džerarda Menlija Hopkina (Gerard Manley Hopkins) i Forda Medoksa (Ford Madox Ford).“ (Holloway, 1997: 6).

Povezanost muzike i književnosti odigrava se na još jednom prostoru: na pozornici. Drama, kao književni žanr poznaje muziku kao sastavni deo jednog izvođenja na sceni i moćnog načina držanja pažnje i zabavljanja publike. Muzika u predstavama ima podjednako značajnu ulogu kao i u filmovima: ona prati emocije likova, njihove postupke i dočarava celokupnu atmosferu koja prati radnju. Neretko su predstave praćene izvođenjem orkestarske muzike, što je dodatno doprinosilo boljem doživljaju publike i verodostojnijem izražavanju nameravanog sadržaja. Opera je takođe jedan oblik koji se izvodi na sceni i prikaz je muzičkih segmenata (pevanja i instrumentalne pratnje), dok se uz glumu predstavlja radnja, čiji je libreto književno delo. Još dalje je otišao mjuzikl kao dramski, kasnije i filmski podžanr, najpoznatiji po brodvejskim predstavama koje su potom ili pretočene u film, a neretko i izvođene širom sveta. Prisustvo muzike u drami, dakle, pojačava ekspresivnu moć likova i određenih emocija koje prenose publici u odnosu na to kako bi se te emocije prenele običnim govorom ili na neki drugi način.

4.3 Književnost u muzici

Uticaj književnosti na muziku najočiglednije se ogleda u tekstovima pesama. Jedan od reprezentativnih primera jeste stvaralaštvo Boba Dilana. Kao dokaz uticaja ovog muzičara na književnost jeste i Nobelova nagrada koju je 2016. godine dobio upravo za ovu oblast. Za Dilana se može reći da je revolucionar budući da je transformisao folk muziku i promenio mesto koje ovaj žanr zauzima u popularnoj kulturi upravo sinergijom muzike i književnosti. U tekstovima svojih pesama bavio se društvenim temama, ali je za razliku od svojih prethodnika i savremenika to činio na jedan lični način, sa poetskim i pridodatim

filozofskim aspektom. Upravo se na primeru Dilana i *Bitlsa* može uočiti kontrakulturni uticaj: najpre su *Bitlsi* uticali na Dilana da počne da izvodi svoje pesme na električnoj gitari, na opšte iznenađenje svih ljubitelja folk muzike, da bi potom pod Dilanovim uticajem *Bitlsi* više pažnje posvetili svojim tekstovima, najpre kroz Lenonovu (John Lennon) ispovest u pesmi *Help*, a zatim i Makartnijeva (Paul McCartney) filozofska razmišljanja o otuđenju u *Eleanor Rigby*.

Pored Boba Dilana, jedan od najuspešnijih, najdugovečnijih i najpopularnijih pesnika u muzici je Lenard Koen. Koen je dokazao da je redak poetični glas današnjice. Njegov stil odlikuje dubina uznemirujuće vizije potkrepljena specifičnom bojom glasa u izvođenju pesama, otpor prema lakim i očitim odgovorima i konstantno opiranje konvencijama: poetskim, ličnim i društvenim.

Koenove ljubavne pesme zauzimaju najveći deo njegovog opusa, pa čak i kada se u pesmi ne govori o ljubavi, on je na neki način utkao emocije u pesmu jer sve o čemu je govorio, govorio je sa emocijom. Vrlo uspešno i iskusno oslikavao je različite faze i aspekte ljubavi u svojim pesmama i izneo ih tako da budu prijemčive publici različitih starosnih grupacija i različitih životnih iskustava. Ma koliko su ga feministkinje optuživale da loše tretira žene u svojim pesmama, mnoge njegove pesme slave žene kao predmet obožavanja, smisao života. Koenove najpoznatije ljubavne pesme sadrže neke sasvim neočekivane elemente: on ih udružuje sa telesnom ljubavi, kao što je to slučaj u *Take This Waltz* ili sa duhovnošću i religijom, kao kod *Joan of Arc*. Ponegde je njegova romantična ljubav dostizala ogromne razmere iako je realno ostala samo na platonskom nivou, kao kod *Suzanne*, a negde je udružena sa ogromnim psihološkim pritiskom kao u *Light as the Breeze*. Osobenost Koenovog stila, bogatstvo vokabulara i lakoća sa kojom prenosi najdublje ljudske emocije učinile su ga jednom od reprezentativnih figura ne samo popularne kulture šezdesetih i sedamdesetih, već popularne kulture uopšte.

U Koenovoj poeziji ima vrlo malo konkretne angažovanosti, a mnogo više izražavanja emocija i u tome nesumnjivo prevazilazi Dilana. I zaista, njegove najbolje pesme su savršeni mali sklopovi melodije, metrike i tekstova, ali konačna poruka stihova sadrži ono što najveći deo Koenove publike smatra njegovim najvećim kvalitetom. Ta poruka je lična, izronila iz dubine Koenove duše, a to je njegov način da ostvari vrlo blizak

kontakt sa publikom, ta univerzalnost koja se može prepoznati u njegovom ličnom iskustvu, tj. mogućnost da se svako poistoveti sa njim, da u njegovom životnom iskustvu prepozna svoje, da se saoseća sa njim u patnji o kojoj peva.

U njegovim pesmama često će se naići na neobične i neočekivane spojeve. Muzičari u svojim pesmama uglavnom prepričavaju svoja iskustva, trude se da ubede publiku koliko su srećni ili tužni, tj. trude se da zvuče uverljivo dok iznose svoju priču i osvoje publiku svojom iskrenošću. Sa druge strane, Koen će sasvim hlabro i nimalo bogohulno spojiti religiozne slike sa ljubavnim motivima i metaforama, kao i alegorijama rata.

*Dušo, i ranije sam živeo ovde
Znam ovu sobu, hodao sam po ovom podu
Živeo sam sam pre nego što sam te sreo
Na mermernom ulazu tvoja zastava stoji
Nije ljubav neki marš vojni
Hladno je to i slomljeno Aleluja⁴*

Ovim stihovima Koen izražava suštinu svog stava: ma koliko mislili da smo nesrećni i izmučeni u životu, ma koliko nam se činilo da ne možemo izbeći nevolje, moramo skupiti snage i izgovoriti jedno *aleluja*. Njegovo *aleluja* hlabri, ne dozvoljava da nedaće pobeđe, daje krila optimizma onome kome je potrebno, a biti obeshrabren u najmanju ruku sasvim je normalno i već doživljeno.

4.4 Muzika u književnosti

Pored književnih primera koji će podsećati na neka muzička svojstva svojom formom ili narativnim elementima, postoje i ona dela koja će se pozabaviti muzikom i u tematskom smislu. U njima je muzika prisutna kako bi se oslikala epoha u kojoj je radnja smeštena ili društvena grupacija kojoj likovi pripadaju i time se doprinosi verodostojnosti prikaza tematike romana, a prošlost se oživljava na specifičan način.

⁴ Izvor: <http://lyricstranslate.com/sr/hallelujah-aleluja.html>

„Kao posebna vrsta bildungsromana, pedesetih godina prošlog veka pojavila se supkulturna fikcija. Cilj romana ovog podžanra bilo je oslikavanje unutrašnjeg života mladih, kao i različitih supkulturnih grupacija mladih koje su se prepoznavale po određenom modnom stilu, životnim navikama i muzičkom žanru koji su preferirale. Primer ovakvog romana je roman Kolina Makinesa (Colin MacInnes) iz 1959. godine, pod nazivom *Apsolutni početnici* (*Absolute Beginners*, 1959).“ (Bentley, 2008: 22). Ovaj roman na spektakularan način najavljuje *Swinging London*, sveobuhvatni termin koji se odnosi na modnu i kulturnu scenu koja se razvijala u Londonu šezdesetih godina prošlog veka. To je fenomen koji se odnosi na omladinu i naglašava novo i moderno. Bio je to period optimizma i hedonizma, kao i kulturne revolucije. Novinar Kristofer Buker (Christopher Booker) osvrnuo se na šezdesete u Britaniji: „Čini se da nema nikoga van ovog mehura ko bi opazio koliko je to čudno, plitko, egocentrično pa čak i užasno bilo.“⁵

Konkretno, roman se bavi istraživanjem i oslikavanjem života tzv. *tedija*, mladih ljudi, ljubitelja džez muzike najpre, a potom i rokenrola, primećenih po specifičnom načinu igranja, odevenih u odela tako da podsećaju na dendije iz edvardovskog perioda, tipičnih isključivo za Ujedinjeno kraljevstvo.

Druga specifična društvena grupa koja se u ovom periodu pojavljuje jesu pripadnici *Mod* kulture, čiji naziv potiče od reči moderno, a razlog za ovaj naziv je taj što su pripadnici ove subkulture uvek hteli da prate korak sa najnovijim modnim trendovima. Oni su vozili skutere i bili deo sasvim drugačijeg trenda. Od muzičkih žanrova preferirali su soul, RnB, ska i britanske bluz bendove. Ispitivanjem ovih socijalnih grupacija koje su krajem pedesetih i početkom šezdesetih doživele procvat u Britaniji, pisci su zapravo oslikavali i od zaborava čuvali sećanje na posleratno britansko društvo, nasleđe carstva, a televizija, moda i muzika predstavljaju najznačajnije i najzastupljenije stubove kulture tog doba.

Bentli pominje Dika Hebdidža (Dick Hebdidge) kao teoretičara koji se bavio ulogom muzike u konstrukciji supkultura u društvu. Hebdidž je isticao značaj muzičkih žanrova i modu supkultura koje su doprinosile osećanju zajedništva, sigurnosti u sopstveni

⁵ “*There seemed to be no one standing outside the bubble, and observing just how odd and shallow and egocentric and even rather horrible it was.*” (Donovan, 2012:15).

identitet i „način na koji se ovi mladi ljudi ističu u okviru mejnstrim društva“ (Bentley, 2008: 79). Prema njegovom viđenju muzika ima funkciju da, kao distinktivno svojstvo spoji ovu zajednicu i održava je jedinstvenom, ali takođe, kao što je u pomenutom romanu i predstavljeno, ima i određeni emotivni efekat na pojedine likove, bilo da umiruje, bilo da nosi određeni emotivni teret. Muzika je, kako je to video Bentli na osnovu dela *Supkultura: Značenje stila (Subculture: The Meaning of Style, 1979)*, način pobune protiv jednodimenzionalnog društva, vrednosti dominantne ideologije, hegemonije i društvene normalizacije.

Uporedo sa novom levicom i američkim pokretom za ljudska prava, hipi pokret bio je jedan od bitnijih stubova kontrakulture šezdesetih godina koja je izražavala neslaganje sa establišmentom. Hipici su odbacivali institucije, kritikovali vrednosti srednje klase, protivili se nuklearnom naoružanju i ratu u Vijetnamu, prihvatili aspekte istočnjačke filozofije, borili se za seksualne slobode, često bili vegeterijanci, ekološki osvešćeni, a neretko su i koristili psihodelične droge za koje su govorili da šire njihovu svest i vidike. Često su živeli u zajednicama, koje su popularno nazivali komune. U umetničkom smislu, popularni su bili alternativni umetnički oblici, kao što su ulična pozorišta, folk muzika i psihodelični rok kao deo njihovog načina života i sredstvo izražavanja emocija, protesta, vizije sveta i života. U ideološkom smislu, protivili su se društvenom i političkom miljeu, opredeljujući se za ideologiju bez doktrine i dajući primat miru, ljubavi i ličnoj slobodi, što je možda najbolje izraženo u pesmi *Bitlsa All you need is love*. Hipici su vladajuću kulturu videli kao korumpiranu monolitsku celinu koja ljudima nameće svoja načela oblikujući i njihove živote. Protestovali su protiv rata u Vijetnamu i uvreženog mišljenja da je odlazak u Vijetnam herojski i patriotski čin. Čuven je koncert u Vudstoku, održan 1969. godine kao vrhunac ovog pokreta nakon čega je usledilo surovo treženjenje i nasilno odrastanje ove generacije mladih.

Kao i pripadnici Bit generacije pedesetih, veliki broj sledbenika ovog muzičkog pravca delio je ogorčenost prema vrednostima američke masovne kulture i podržavao pokret za ljudska prava. Mnogi folk pevači počeli su da komponuju sopstvene 'protestne' pesme. Prvi među njima je svakako Bob Dilan, čiji su kompleksni tekstovi pesama davali

ne samo komentar na savremene teme, već i na životna iskustva. Stoga se može reći da je on muzički ekvivalent Alanu Ginsbergu (Allan Ginsberg) i Džeku Keruaku.

Druga polovina šezdesetih godina dvadesetog veka bila je izrazito plodna za stvaralaštvo u svakom smislu. Ipak, ni u ovom periodu muzika nije zaobišla književnost uprkos brojnim novim eksperimentalnim tehnikama, izvorima inspiracije, temama koje su dobile na popularnosti i značaju u ovom periodu. Naprotiv, muzika je uspela da se dodvori svima njima i ostane jedan od najboljih pokazatelja epohe. Jedno od interesovanja koje je Tomas Pinčon otkrio u svojim književnim tekstovima je i popularna muzika. U svakom njegovom romanu javljaju se tekstovi pesama i izmišljene muzičke numere. Na primer, u romanu *Objava broja 49 (The Crying of Lot 49)* iz 1965. godine, pevač *Paranoida* ima frizuru poput *Bitlsa* i peva engleskim akcentom.

„Ovaj roman objavljen je ubrzo posle *Bitlmanije* i *Britanske invazije* na Ameriku i ostatak zapadne kulture. I zaista, dokazi u samom kontekstu teksta pokazuju da je radnja najverovatnije smeštena 1964. godine, iste godine kada je i objavljen *Hard Day's Night*. Pinčon je u ogromnoj meri aludirao na *Bitlse*. To je najočiglednije u slučaju *Paranoida*, benda koji čine muzičari koji često puše travu i čiji je pevač, Majk, napustio srednju školu.“⁶ Ono što je interesantno jeste da „svi članovi *Paranoida* govore američkim akcentom, a pevaju na britanskom. U jednom trenutku gitarista je bio primoran da prepusti volan svojoj devojci jer nije mogao da vidi dobro zbog preduge kose. Nepoznato je samo da li je Pinčon bio upoznat da je naziv benda u romanu zapravo nadimak koji su *Bitlsi* smislili sami za sebe (*Los Para Noias*), budući da roman obiluje drugim referencama na paranoju, tako da je moguće da je Pinčon izabrao naziv za bend iz nekih drugih razloga.“⁷

„Pinčon govori o pesmi *I Want to Kiss Your Feet*, samoponižavajućoj verziji pesme *I Want to Hold Your Hand*. Izvođači, *Sik Dik* i *Volksvageni* zvuče kao bendovi koji zaista postoje, kao što su *El Doradoi*, *Edseli*, *Kadilaci* i *Jaguari*, a može biti i aluzija na raniji naziv *Bitlsa Long Džon* i *Silver Bitls*. (...) Naziv benda je i igra rečima. Na kraju, naziv pesme aludira na sv. Narcisa, trećeg biskupa Jerusalima. Kasnije u romanu, Edipin muž, Mučo Mas, di-džej na radiju *Kej-si-ju-ef*, opisuje svoje iskustvo u otkrivanju *Bitlsa*. Govori

⁶ Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_of_Lot_49#The_Beatles

⁷ Ibid.

o njihovoj ranoj pesmi *She Loves You* kao o naznačavanju oblasti koje će *Bitlsi* kasnije istražiti.⁸

Kad god stavim slušalice sada, zaista razumem ono na šta nailazim ovde. Kada ta deca pevaju 'ona te voli' da pa, znaš, ona te voli, a ona je ko zna koliko ljudi i širom sveta, nazad u prošlost, raznih boja, veličina, godina, oblika, udaljenosti od smrti, ali ona voli. A 'ti' je svi. I ona sama.⁹

Značaj muzike u književnosti za oslikavanje društva ne vezuje se samo za epohu polovine prošlog veka, iako je to period najveće ekspanzije u pogledu književno-muzičke interdisciplinarnosti. Na primer, iako se za viktorijansko doba veruje se da je *Engleska zemlja bez muzike*¹⁰, upravo je roman viktorijanskog doba najbolji dokaz koji opovrgava ovu tvrdnju. Gotovo da nema viktorijanskog romana koji ne obiluje muzičkim referencama, u kojem, ako ne glavni lik, onda svakako neki od sporednih likova ne svira klavir ili neki drugi instrument dok ga drugi likovi prate pesmom ili igrom, a takvo mesto u romanu je u službi oslikavanja tadašnjeg društvenog života.

Savremeni roman donosi i svedočenje o oblikovanju ili transformisanju muzičkih žanrova. Roman Toni Morison iz 1992. godine pod nazivom *Džez (Jazz)*, donosi povratak bluza i džeza afro-američkim korenima, kako bi podsetio na to gde su nastali, ali i da naglasi kontrast sa današnjim stanjem u ovim muzičkim žanrovima smeštanjem radnje u Harlem dvadesetih godina dvadesetog veka. Kako to prikazuje Ton Bere (Tone Berre) u radu pod nazivom *Varijacije na temu: Uloga muzike u Džezu Toni Morison (Variations on a Theme: The Role of Music in Toni Morrison's Jazz, 2008)*, prisustvo muzike u romanu ogleda se ne samo u naslovu, već i u nekolicini likova kod kojih se može uočiti svojevrsna improvizacija soloa, ali sve to prikupljeno i uobličeno čini jedno delo. Takođe, kroz ove

⁸ Ibid.

⁹ "Whenever I put the headset on now, I really do understand what I find there. When those kids sing about 'She loves you,' yeah well, you know, she does, she's any number of people, all over the world, back through time, different colors, sizes, ages, shapes, distances from death, but she loves. And the 'you' is everybody. And herself." (Ibid.).

¹⁰ Izvor: http://www.ohioswallow.com/extras/0821414313_intro.pdf

kompozicije menja se i ton pripovedanja, a primetna je i upotreba džez tehnike pod nazivom *poziv i odgovor*¹¹ što omogućava sagledavanje radnje iz različitih perspektiva.

„Upotreba muzike u fikciji (...) može se posmatrati na više nivoa: naslovi romana, strukturalne analogije sa muzičkim formama i tehnikama, scene koje oslikavaju muzičare u toku procesa stvaranja ili izvođenja, predmet diskusije likova, opisi snimaka ili radio emitovanja, prisustvo muzičkih elemenata kao osnova za poređenje ili metaforično sagledavanje konteksta i sinestezija.“ (Da Sousa, 2009: 7).

„Pored ovih mogućih instanci, nije neobično naići na lika sa snažnom vezom sa muzikom ili određenim muzičkim delom. Na primer, u Forsterovoj (Edward Morgan Forster) *Sobi sa pogledom* (*A Room with a View*, 1908) lik Lusi je povezan sa Betovenovom (Ludwig van Beethoven) *Sonatom br. III*. U pogledu ove muzičko-književne veze, Mišel Filion (Michelle Fillion) tvrdi da je bez te muzike Lusi lik sveden na jednu dimenziju, konvencionalan i običan (...). Kako Filion naglašava, povezivanje lika sa određenim muzičkim delom, utiče i na proces karakterizacije.“ (Hooper, 2012: 2).

U romanima lik koji je povezan sa nekom muzičkom asocijacijom to može biti sa nekim delom koje je realno, tj. već postoji, ili je fiktionalno, nastalo za potrebe romana. „Ta selidba realnog sveta u svet fiktivnog lika daleko je od neobičnog tipa intertekstualnosti (ili intermedijalnosti) i često se koristi u svrhu karakterizacije. Jedan skoriji primer ovog tipa reference je povezivanje protagoniste Lilijan Kulejn sa Bahovim *Varijacijama Goldberg* u romanu Nensi Hjuston (Nancy Huston). (...) Primer romana koji povezuju lika sa fiktivnim ili muzičkim delom iz nerealnog sveta (...) jeste lik Svana koji je povezan sa sonatom za violinu u Prustovom (Marcel Proust) delu *U traganju za izgubljenim vremenom* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927). (...) Ovaj tip asocijacije funkcioniše drugačije od asocijacija sa muzičkim delima iz realnog sveta po tome što kao i fiktivni lik sa kojim je povezan, to delo nikada ne može biti potpuno poznato ili čuveno, već kao i lik, može imati samo obrise.“ (Hooper, 2012: 4-5).

„Međutim, efektivne muzičke asocijacije nisu uvek pojedinačna muzička dela. Drugi oblici uključuju likove koji su povezani sa određenim kompozitorima, stilovima, kao

¹¹ *call and response* –specifičan oblik spontane verbalno-neverbalne komunikacije izvođača i publike tipičan za džez muziku

što je slučaj sa Džudom u romanu Tomasa Hardija (Thomas Hardy) *Neznani Džud* (*Jude the Obscure*, 1895), čiji se lik povezuje sa instrumentom, crkvenim zvonima. (...) Ovaj tip poveznosti ima otvoreniji kraj i teče lakše od onog slučaja gde se lik povezuje sa određenim muzičkim delom jer umesto da evocira jedan muzički entitet, evocira u čitaocima opštiju intermedijalnu ideju ili osećanje koje nije specifično i stoga subjektivnije. Opet, predstavlja efektno sredstvo u karakterizaciji.“ (Hooper, 2012: 7).

„Likovi muzičari mogu imati neke od najsnažnijih i najefektivnijih muzičkih veza u pogledu karakterizacije jer roman može sam da ih koristi kao sredstvo kroz koje prenosi muziku do čitaoca. Ovi likovi često se pozivaju na muziku kao na privilegovani metod komuniciranja u romanu. Takođe, ova muzika može se interpretirati kao privilegovani metod prenošenja lika čitaocu jer dolazi direktno od njih.“ (Hooper, 2012: 8).

„Lik-kompozitor ima primera u *Doktoru Faustu* (*Doktor Faustus*, 1947) Tomasa Mana (Thomas Mann). Karakterizacija ovog tipa može da funkcioniše slično onoj kod muzičara, međutim, mada su slične, razlikuju se u tome što se muzičar često posmatra kao prevodilac dok je kompozitor stvaralac i stoga nastanjuje drugačiju vezu sa umetničkim oblikom. Oni nisu prevodioci niti sredstva koja prenose muziku, već su u kontekstu romana, njeni tvorci. (...) To može biti konstruktivno jer povezanost lika sa muzikom u tom slučaju je neoboriva i čitaoci ne moraju da razmišljaju da li muzika u romanu govori o liku jer muzika u romanu dolazi direktno od njih (...). Međutim, govorimo o fiktivnim likovima, te je i muzika koju komponuju takođe fiktivna, ostavljajući nas u tajanstvenijoj ravni nego što je slučaj sa realnom muzikom i nerealnom muzikom koju muzičari izvode.“ (Hooper, 2012: 8-9).

„Lik –slušalac ima otelovljenje u liku Aleksa iz romana *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*, 1962) Entonija Bardžisa (Anthony Burgess). Lik koji nije povezan sa muzikom profesionalno, kao kompozitor ili muzičar, ali ga svakako dosta definiše njegova povezanost sa Betovenom, naročito njegovom *Devetom simfonijom*. (...)

Mada nisu ni stvaraoci ni izvođači, muzička veza sa ovom vrstom likova ne sme se umanjiti ni potceniti jer može, u zavisnosti od konteksta, biti podjednako značajna i snažna kao i kod prethodne dve kategorije. Kako njihova povezanost sa muzikom nije toliko očita kao kod likova muzičara i likova kompozitora, veze ovih likova sa muzikom često su

duboko ukorenjene na lično značajne načine, često psihološke i reprezentativne za neke značajne unutrašnje stvari. Bardžisov Aleks je pravi primer toga jer za njega Betoven je veza sa intenzivnim iskonskim sobom. Za ovaj tip lika, neizreciv jezik muzike često je način za inače ućutkan element njihove ličnosti da govori.“ (Hooper, 2012: 9-10).

„Ima i onih primera u kojima struktura romana teži ka muzičkoj strukturi u kojoj su likovi element. *Napoleonova simfonija (Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements, 1974)*, Bardžisovo delo u kojem se ogleda forma Betovenove treće *Eroica simfonije (...)*. Ova vrsta književne muzikalnosti reflektuje samu funkciju romana jer u okviru romana svaki lik je deo veće celine. (...) Ovde stoga muzička struktura je nadređena strukturi romana, kao druga dimenzija koja funkcioniše uporedo sa svakim elementom romana uključujući naravno lika i karakterizaciju.“ (Hooper, 2012: 9-10).

4.5 Sinestezija

Sinestezija je još jedna oblast gde se muzika susreće sa, između ostalih, književnošću, a samim tim i jezikom.

Kada se govori o siestezije, javljaju se mnoge poteškoće i nedokučivosti shodno njenoj prirodi. Sinestezija je subjektivni i intuitivni koncept i oni koji je poseduju, doživljavaju je kao nešto prirodno i njima svojstveno, kao očigledan i integralni deo čulne percepcije, baš kao što i mi to činimo sa čulima. Ali oni koji ne poseduju sinesteziju, smatraju je kompleksnom i teško razumljvom. Stoga, za sinestetičke umetnike ne postavlja se pitanje *korišćenja* sinestezije kao metoda ili tehnike. Jednostavno postoji i ispoljava se sama po sebi.

„Mnogi istoričari umetnosti koji su pisali o povezanosti muzike i umetnosti došli su do termina *sinestezija* kao etikete za te veze. Zapravo, dok se termin koristi za najbukvalniju, ako ne i najkompleksniju vezu među umetnostima, znači nešto sasvim drugačije. Bez sumnje jedinstvena za umetnike, sinestezija je identifikovana od strane psihologa kao specifično stanje koje se dešava kada osoba koja primi stimulus jednog čula modalnosti istovremeno doživi reakciju u drugom čulu. Mnoge drugačije manifestacije

sinestezije su zabeležene. Mnogi sinestetičari vide neku boju kad čuju neki ton ili kombinaciju tonova. Drugi oseće gorak ukus kad vide kvadrat, na primer. Treći pak povezuju određeni miris sa zvukom ili bojom. Sinestetička osoba konzistentno ima ove doživljaje. To su prave percepcije i kao takve, jasno se razlikuju od metaforičkih asocijacija ili halucinacija. S obzirom da se bilo koja kombinacija čula može pojaviti u sinesteziji, ne postoje ograničenja ni u umetnosti.“ (Berman, 1999: 15).

„Najčešći oblik sinestezije je hromestezija. (...) Hromestetičan muzičar zapravo opaža određenu boju kad čuje određeni ton ili kombinaciju tonova. Mada je ovaj fenomen dobro dokumentovan i poznati primeri postoje u vizuelnoj umetnosti i muzici, na primer kod Aleksandra Skrijabina (Алекса́ндр Скре́бин) i Olivijea Mesijena (Olivier Messiaen), čiji je kreativni rad obogatila sinestezija, ne postoji dokaz ikakve konzistencije asocijacije boje/tona od jedne sinestetičke osobe do druge. Drugim rečima, kada dve sinestetičke osobe čuju isti ton mogu videti dve različite boje, ali će obe biti prilično određene po pitanju toga koja je boja za koju visinu. Ovaj nedostatak konformiteta i retkost stanja su među faktorima koji su sprečili da naučnici 20. veka shvate sinesteziju ozbiljno. Međutim, budući da su čula sluha i vida tako individualizovana i lična na prvom mestu, jasno je zašto treba da pretpostavimo da će biti jednoglasnosti među sinestetičarima.“ (Berman, 1999: 15).

„Svakako, svi posedujemo *relativnu sinesteziju*, koja se može razvijati. Relativna sinestezija može se adekvatno nazvati retoričkom. Zaista, većina ljudskih bića doživljava emotivne reakcije na boje i tonove. Čest primer je *plavi ton*¹² koji ima konotaciju tuge, dok žuta i crvena obično ukazuju na topla i srećna raspoloženja. Muzički jezik obiluje analogijama sa vizuelnom umetnosti kao što je boja zvuka, hromatizam, tekstura, čak i u preciznijim terminima (impresionizam i pointilizam, na primer, dolaze direktno iz slikarstva i često se koriste u muzici). (...) Vrlo mali broj sinestetičkih kompozitora i vizuelnih umetnika smatra se sinestetičkim, brojniji su oni koji koriste sinesteziju metaforički (...). Skrijabin, ruski mističar koji je nekada bio optužen za megalomaniju i Mesijen, orguljaš i mističar, pisali su muziku koju su povezivali sa određenim bojama. Sibelijus (Jean Sibelius) je takođe video boje u muzičkim tonovima. Dela Sezara Franka

¹² Npr. legendarne kompozicije džez i bluz muzičara Majlsa Dejvisa pod nazivom *Kind of Blue* ili *Blue in Green*

(César Franck), Kloda Debisija (Claude Debussy) i Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg), od kojih nijedan nije tehnički bio sinestetičar, obiluju slikarskim i vanmuzičkim idejama, i ponekada se greškom dovode u vezu sa sinestetičarima. Najzad, Debisi je i bio usko povezan sa umetnicima i umetnošću. Šenberg, ozbiljan slikar svog vremena, koristio je obojena svetla u kratkoj operi koja je napisana u isto vreme kad i Skrijabinov sinestetički *Prometej*. Međutim, kao i Debisi, Šenberg je kao prevashodni cilj imao stvaranje snene atmosfere i njegovo delo ostaje bliže simbolizmu i ekspresionizmu nego sinesteziji kao takvoj.“ (Berman, 1999: 16).

Kompozitori apstrakne muzike kao što su ovi, koristiće ne samo slaganje zvuka i boje, već i neslaganje, usvajajući „sinestetičku disonantnost“ (Van Campen, 1999) na vrlo sličan način usvojili su i muzičku disonantnost.

„Vladimir Nabokov (Владимир Набоков) bio je pisac i etnomolog. Njegova kombinacija umetničkog genija i naučne vrsnosti učinila ga je multitalentovanom osobom. Pisao je romane na više jezika i to na najvišem književnom nivou, na engleskom, ruskom i francuskom. Bio je istaknuti etnomolog i četrdesetih godina 20. veka bio je odgovoran za organizovanje izložbe kolekcije leptira u muzeju komparativne zoologije na Harvardu. Za svoj doprinos i u čast njegovog rada rod je nazvan *Nabokovia*. (...) Još jedna njegova karakteristika je odlična memorija, toliko dobra da se često žalio da je teret to što ništa ne zaboravlja. Ali možda najinteresantnija njegova osobina je to što je imao veoma razvijenu sinesteziju. U svojoj knjizi *Odbrana (The Defense)* iz 1964. godine, Nabokov pominje kako je otac glavnog lika, koji je bio pisac, shvatio da ne može da završi roman koji je planirao da napiše jer je toliko izgubljen i fasciniran time što roman „počinje bojama“. To može biti referenca na ono što je i sam Nabokov doživljavao u toku pisanja. Brojne slične reference postoje u njegovim delima i mnogi njegovi likovi pokazuju znake sinestezije. U svojoj autobiografiji *Govori, memorijo (Speak, Memory)* objavljenoj 1966. godine, Nabokov opisuje mnoge aspekte sinestezije. Imao je sinesteziju grafema i boja, što znači da je mogao da vidi slova u bojama. (...) Prasio je razlike između slova različitih jezika jer svako slovo ima drugačiji izgovor. Na primer, englesko *a* nema istu boju kao francusko *a*.“ (Orlandatou, 2009: 33-34).

„Veliki uticaj za Nabokova mogao je da bude ruski pisac Nikolaj Vasiljevič Gogolj (Николай Васильевич Гоголь), koji je, prema mišljenju Nabokova, bio prvi pisac koji je koristio drugačije opise sa bojama u odnosu na one koji su se do tada javljali u književnosti, poput „nebo je plavo”, „oblaci su sivi”, „crveno svitanje”, itd. On je koristio druge boje kao što su žuta ili ljubičasta, a njegovi opisi bili su živopisniji, na primer: nebo je moglo biti bledo zeleno u svitanje.“ (Orlandatou, 2009: 35).

Muzika i književnost usko su povezane umetnosti u svojoj prirodi i istoriji, uprkos svim, uglavnom formalnim razlikama koje stoje između njih. Neretko će svoju sličnost iskazivati kroz međusobne kontakte, bilo prisustvom muzike u književnosti, bilo kroz pojavu književnosti u muzici. Književnost se odlikuje jezikom koji je bremenit značenjem, kod muzike se to ne može naći, ali muzika pruža vokabular koji ostvaruje ono značenje koje je za jezik teško ili apsolutno nemoguće da artikuliše. Kao simbol beskrajnog značenja, muzika je značajan posrednik između pisaca i čitalaca. Stoga se može zaključiti da proučavanje književnosti i muzike podrazumeva širok dijapazon pristupa, od istraživačkih tehnika i postupaka fokusiranih na vreme i prostor nastanka i delovanja ili druge vanumetničke faktore do usko tekstualne i teorijske analize veze književnog i muzičkog. Time se nesumnjivo dolazi do boljeg razumevanja i književnosti i muzike, do oslikavanja aspekata koji bi u nekom drugom pristupu osim interdisciplinarnog ostali skriveni. Najzad i ispitivanje kulturnih promena i njihovog ispoljavanja u romanu u skorijoj kritici izazvalo je sagledavanje veze muzike i književnosti u širem kulturnom kontekstu, čime su i ljudsko iskustvo kao i tekovine civilizacije dodatno obogaćeni.

**5. AMSTERDAM:
MUZIKA KAO SLIKA
PSIHOLOŠKIH PROFILA
LIKOVA**

“I fell into a burning ring of fire, I went down, down, down and the flames went higher”

Johnny Cash

5.1 O delu

Amsterdam, jedan od najpopularnijih Makjuanovih romana, objavljen je 1998. godine. Kao i kod drugih Makjuanovih dela, ovde se već na prvi pogled uočava društvena relevantnost i studija tema koje su još uvek diskutabilne i predmet najoštrijih debata u različitim krugovima. Sve to isprepletano je sa analizom psiholoških profila likova, zalaganjem u najdublje kutke ličnosti i prikazivanjem onog najgoreg iz podsvesti što može isplivati na površinu u određenim situacijama. U tu svrhu poslužiće i muzika kao i Makjuanov svojstven način korišćenja ove *alatke* u oslikavanju likova i društva, njihovom razotkrivanju i što verodostojnijem predstavljanju.

Kada se osvrnem unazad, svoje četiri knjige, *Dete u vremenu*, *Nevinašca*, *Crne pse* i *Istrajnu ljubav* stavio bih u istu kategoriju. U toku tog perioda, pre nego što sam zapravo počeo da radim, mnogo beleški, poruka koje sam poslao sam sebi bilo je povezano sa pronalaženjem senzualnih, dramatičnih načina oživljavanja ideja više nego sa likovima, sredinama ili radnjom. Drugim rečima, počnem sa romanom ideja –ne istinite, ekspozicione stvari koje je možda Didro (Denis Diderot) pisao, već nešto što ima energiju i život na nivou intriga u zapletu i emocija likova istovremeno sa uživanjem u intelektualnoj preokupaciji. Ali najednom sam se ohladio od tog shvatanja. Kada sam pisao *Amsterdam*, nisam imao specifične ideje na umu. Imao sam različite ambicije, ali one nisu bile intelektualne. *Amsterdam* je jedan oblik farse, potpuno sam se prepustio mogućnostima njegovih likova. Mada sam im dao ideje –Klajv Linli, kompozitor, upoznaje se sa manifestom onoga što misli da bi muzika trebalo da bude –i one su u službi toga. *Amsterdam* je lagano štivo koje me je oslobodilo apstrakcije. Bez ovog romana nikada ne bih počeo da pišem *Iskupljenje*. Kada sam završio prethodni, jedine beleške koje sam napravio kada sam radio na *Iskupljenju* bile su o likovima. Nije bilo velikih ideja za organizaciju *Iskupljenja* unapred. Zapravo, do kraja procesa pisanja nisam smislio naslov. Razvijao se deo po deo i na kraju došao na svoje mesto. Činilo mi se da sam upao u zamku četiri pomenuta romana. Ne mogu da kažem da *Iskupljenje* nema nikakvih ideja, ali ideje u

njemu dižu se kao izmaglica iznad močvare privatnih života. Nadam se da postoji kreativna konfuzija u vezi sa pozicijom ideja unutar fikcije. (...) Moje interesovanje za nauku zapravo postoji čitav život. Predstavlja jedinu dostupnu i verodostojnu metafiziku budući da nemam nikakvih verskih uverenja. Uvek sam mislio da je definišući poziv književnosti povezan sa istraživanjem ljudske prirode, koja je dominantno svojstvo u okviru kognitivne i evolucione psihologije. Izučavaju se fundamentalni koncepti kao što su svest i emocije, svakako domen pisca. Emocije kao bes, sramota pa čak i osveta izučavaju se u divno osmišljenim eksperimentima. Juče, pisao sam odlomak romana na kojem trenutno radim (*Subota*) o liku koji zastaje ispred izloga sa televizorima i gleda na ekranima različitih veličina, intervju Tonija Blera (Tony Blair) (vidi Makjuan, 2005: 140-141). Ne može da čuje šta Bler priča, ali dok gleda, kamera polako zumira Blerova usta. Mi ljudi smo veoma dobri u posmatranju lica jedni drugih i imamo mnogo dobrih evolucionih razloga da budemo takvi. Pol Ekman (Paul Ekman), psiholog koga veoma cenim, veoma zanimljivo govori o osmehu u svom delu. Ako zamoliš nekoga da lažira osmeh, ima mišića na licu koji se ne aktiviraju. Ono što Ekman želi da kaže je da lažni osmeh zapravo ima pravih psiholoških osnova; mišići koji se tom prilikom ne angažuju, zapravo se angažuju kada je osmeh iskren. Kako je kamera zumirala, pomislio sam da je to pitanje koje bismo postavili o političarima: da li je to iskren osmeh ili ne. Takvu pretpostavku ne bih imao da nije Ekmanovog rada. Stoga, nauka je u istoj ravni sa književnošću kao način razumevanja sveta. Postoje značajni, plemeniti i genijalni uvidi koje je donela nauka i kojima književnost ne bi mogla da parira. Naravno, postoji mnogo strana iskustva za koje nauka nema jezik, a književnost ima.¹

¹ "When I look back, I want to group together four books, *The Child in Time*, *The Innocent*, *Black Dogs* and *Enduring Love*. During that period, before I actually started work, many of the notes, the messages I sent to myself were about finding dramatic or sensual ways in bringing ideas to life rather than about characters or settings or plots. In other words, I set out to make a novel of ideas - not the true, expository thing that Diderot might write, but rather something which has life and energy at the level of the plot's intricacy and the characters' emotions at the same time as indulging an intellectual preoccupation. But then I abruptly fell out of love with that notion. When I wrote *Amsterdam*, I had no specific 'ideas' in mind. I had a distinct set of ambitions, but they were not intellectual. *Amsterdam* was a form of farce - I abandoned myself purely to the possibilities of its characters. Although I gave them ideas - Clive Linley, the composer, is introduced with a manifesto about what he thinks music should be - they seemed subsidiary. *Amsterdam* was light-hearted, and it liberated me from abstraction. Without this novel I could not have begun writing *Atonement*. Once I finished the former, the only notes I made when working towards *Atonement* were character notes. There were no grand organizing ideas for *Atonement* in advance of the writing. In fact, I didn't even think of the title until the end. It developed piecemeal, and it fell into place. I felt that the series of four novels I've mentioned actually had trapped me. I can't say that *Atonement* has no ideas at all, but the ideas contained in it rise like a mist off a swamp of private lives. I hope it is a creative confusion about what kind of position ideas really have inside fiction. (...) My interest in science is actually life-long. It represents for me the only available and credible metaphysics given that I have no religion. The past 20 years biologists have been invading the territory of novelists. I have always thought the defining call of literature is to do with the exploration of human nature, which is also a dominant issue within cognitive and evolutionary psychology. Fundamental notions like

Zanimljiva je i priča kako je roman nastao:

Proistekao je iz jedne šale mene i mog prijatelja Reja Dolana (Ray Dolan). Neobavezno smo ćaskali o sporazumu koji bismo mogli da napravimo: ukoliko jedan od nas dvojice oboli od nečega kao na primer od Alchajmerove bolesti, umesto da dozvolimo da doživi ponižavajuće propadanje, drugi će ga odvesti u Amsterdam i legalno izvršiti eutanaziju. Tako da kad god je neko od nas zaboravio obaveznu opremu za pešačenje ili se pojavio na aerodromu pogrešnog dana, znate ono što počne da se dešava kada ste u srednjim četrdesetim, drugi bi rekao „Pa sledi ti Amsterdam!“. Išli smo u Jezersku oblast i pešačili rutom kojom je šetao i lik Klajv Linli i razmišljao sam o dva lika koja bi napravila takav pakt, potom se posvađala i vrebala jedan drugog istovremeno do Amsterdama zarad međusobne eutanazije. Prilično neverovatno komični zaplet. U to vreme bio sam usred pisanja *Istrajne ljubavi*. Odradio sam skicu ideje jedne noći i odložio je za kišne dane. Tek kada sam počeo da pišem pojavili su se likovi i roman je počeo da živi svoj život.²

consciousness as well as the emotions - surely the novelist's domain - are studied. Emotions like anger, shame and even revenge are studied in beautifully constructed experiments. Yesterday, I was writing a passage in the novel I'm currently doing [Saturday] about my character stopping by a television shop and seeing, multiplied on several screens of different sizes, Tony Blair being interviewed [See McEwan 2005: 140-41], He can't hear what Blair's saying, but as he's watching, the camera is slowly zooming in on Blair's mouth. We humans are very good at looking at each other's faces, and we have many good evolutionary reasons to be so. Paul Ekman, a psychologist who I've come admire a great deal, talks interestingly about the smile in his work. If you ask someone to fake a smile, there are muscles in the face that are not activated. What Ekman has shown is that the lying smile actually has a real physiological foundation; there are muscles that do not kick in, which do when a smile is honest. As the camera zooms in, I thought, this is the question we want to pose about a politician: is that an honest smile, or not. I could not have had such a speculation without the work of Ekman.

So, science parallels literature as a means by which the world can be understood. There are great, noble and ingenious insights which science has brought us and which literature could never equal. Of course, there are many complex facets of experience for which science has no language and literature does.” (Cook, 2013: 149).

² *“It grew out of a long-running joke I had with my old friend and hiking companion, Ray Dolan. We speculated lightheartedly on an agreement we might have: if one of us began to go under with something like Alzheimer's, rather than let his friend succumb to a humiliating decline, the other would take him off to Amsterdam and have him legally put down. So whenever one of us forgot a vital piece of hiking equipment, or turned up at the airport on the wrong day—you know the sort of thing that starts happening in your midforties—the other would say, Well, it's Amsterdam for you! We were walking in the Lake District—actually along the route that the character Clive Linley takes—and I thought of two characters who might make such an agreement, then fall out and lure each other to Amsterdam simultaneously for mutual murder. A rather improbable comic plot. I was halfway through *Enduring Love* at the time. I sketched the idea out that night, then put it away for a rainy day. It wasn't until I started writing it that the characters appeared, and then it seemed to take on a life of its own.”* (Begley, 2002).

„Postmoderna književnost” inače poznata je između ostalog i po tome što „izaziva čitaoca da ispita kulturne pretpostavke uloge i funkcije književnosti (...). Bart je iskovao termine *spisateljskog (writerly)* i *čitalačkog (readerly)* kako bi opisao dva tipa književnosti. Prvi je više fokusiran na autora ili pisca, dela i njegove uloge kao takve (...). Čitalački tekst je onaj koji primorava čitaoca da zauzme novu poziciju, između autora i čitaoca. Ipak, postmoderne čitalačke tekstove karakteriše često odsustvo pristupačne početne površine čitanja teksta i isključivo prisustvo visoko teorijske kritičke dubine.” (Lindas, 2013: 16). Ovo viđenje oslikava i Makjuanove težnje prisutne u romanu:

Dugo sam želeo da se vratim toj formi, kratkom romanu koji se može pročitati za tri ili četiri sata, koji će biti jedno netaknuto, kompletno, zanosno književno iskustvo. Želeo sam strukturu koju kompletnu možete da držite na umu tako da zaista možete da vidite kako funkcioniše. Deo moje ambicije za *Amsterdam* je da čitalac može da ima ulogu u radnji romana. To je roman sa prilično elaboriranom radnjom. Njegova je svrha da stvaranje radnje bude zadovoljstvo i nadam se da je to privuklo čitaoca. Uvek sam imao na umu neko gotovo teatarsko iskustvo. Njegov prvobitni podnaslov je tragikomedija, i zato je u 5 činova.³

U vezi sa ulogom čitaoca u romanu, Horhe Luis Borhes je prokomentarisao sledeće:

Ponekada sumnjam da su dobri čitaoci crnji i ređi labudovi od dobrih pisaca... Čitanje očigledno je aktivnost koja dolazi posle pisanja; skromnija je, nenametljivija i intelektualnija. (citirano u Nikol xiii). (Lindas, 2013: 16).

5.2 Opšti pogled

³ “For a long time I wanted to get back to the kind of form, the short novel, that could be read in three or four hours, that would be one intact, complete, absorbing literary experience. I wanted you to be able to hold the whole structure in your mind so that you could actually see how it works. Part of my ambition for *Amsterdam* is that the reader would share in the plotting of the book. It's a fairly elaborately plotted novel; it's meant to take pleasures in its own plotting, and I hope the reader is drawn into that. I always had it in mind as almost a kind of a theatrical experience. Its original subtitle was a comic-tragedy, and it was therefore in five acts.” (Izvor: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/275/ian-mcewan).

Radnja romana otvara se sahranom Moli Lejn, poznate londonske društvene figure, kritičara restorana i fotografa. Tu se čitaoci upoznaju sa protagonistama, dvojicom bivših Molinih ljubavnika, kompozitorom Klajvom Linlijem, urednikom tabloida Vernonom Halidejem, Molinim suprugom Džordžom Lejnom i ministrom spoljnih poslova Džulijanom Garmonijem, takođe bivšim Molinim ljubavnikom. Nakon sahrane, još uvek pod utiskom događaja tog dana, ali i načina na koji je Moli izgubila život, Vernon i Klajv sklapaju pakt o eutanaziji i dostojanstvenoj smrti pre nego što postanu nesposobni da brinu o sebi i da zdravorazumski rasuđuju.

Obojica glavnih likova pripadnici su intelektualne elite, uspešni u poslovima kojima se bave i pred novim profesionalnim poduhvatima. Klajv je dobio zadatak da komponuje *Milenijumsku simfoniju* i potpuno je posvećen stvaranju ovog dela koje želi da bude vanvremensko i deo kulturne baštine za potomstvo. To je prilika za njega da dokaže svoju genijalnost i toj misiji je potpuno predan. Sa druge strane, Vernonov tabloid suočava se sa krizom i tiražom koji je u opadanju te je on posvećen misiji spasavanja sopstvene karijere. Kao rešenje pronalazi kompromitujuće fotografije ministra Garmonija do kojih je došao igrom slučaja. Svestan kakve to posledice može imati na život i karijeru ministra, ali i na njegovu porodicu sa jedne strane, ali i kakva bi to ekskluzivna vest bila sa druge, odlazi kod Klajva kako bi njegovim odobrenjem učvrstio svoju odluku o objavljivanju. Ipak, umesto odobrenja, dobija Klajvovu osudu i potvrdu onoga što je već i sam duboko u sebi znao. Klajv je bezuspešno pokušao da utiče na njegovu etiku.

Glavni Vernonov argument je Garmonijeva izjava da Nelson Mendela (Nelson Mandela) treba da bude obešen te se Vernon boji šta bi se sve moglo desiti kada bi Garmoni postao premijer:

Biće još više ljudi koji žive u potpunoj bedi, više ljudi u zatvoru, više beskućnika, više kriminala, više pobuna, kao i prošle godine. (Makjuan, 1999: 56).

Previše egoističan i skoncentrisan na svoje probleme, Vernon ne uspeva da prihvati ono što mu Klajv govori i poseta se završava svađom.

Egoizam je prisutan i kod Klajva kome je ovaj razgovor sa Vernonom samo smetnja u stvaralačkom pokušaju, nepotrebno narušavanje preko potrebnog mira i skoncentrisanosti te on odlazi u Jezersku oblast u nadi da će u prirodi, poput umetnika iz doba romantizma pronaći inspiraciju. U toku jedne šetnje, u trenutku kada je pomislio da je uspeo da dostigne nedosežne visine inspiracije, začuo je krike žene u opasnosti. To je trenutak kada njegov egoizam dolazi do vrhunca jer je pokušao da se ogлуši o te vapaje u nadi da mu trenutak inspiracije neće izmaći.

Po povratku u London, saopštava Vernonu šta se dogodilo, ali kao ni u prethodnom razgovoru ne nailazi na podršku već na osudu, s tim što su ovog puta uloge zamenjene. Vernon je taj koji ga ubeđuje da slučaj treba da prijavi policiji, ali Klajv uporno odbija ne želeći da unosi još više nemira u svoj život niti da gubi vreme na bilo šta što bi ga odvučlo od rada na simfoniji. U međuvremenu, Vernon je objavio Garmonijeve fotografije, ali reakcija javnosti bila je daleko od očekivane. Rouz Garmoni stala je u odbranu svog supruga, a Vernon je stavljen na stub srama zbog svoje nemoralnosti.

Odnosu Klajva i Vernona u tom trenutku nanosi se nepopravljiva šteta budući da su obojica zaslepljeni sopstvenom ambicijom, sužetni, lišeni sposobnosti da racionalno rasuđuju, duboko uvereni u opravdanost svojih postupaka i načina razmišljanja i neosnovanost postupaka onog drugog.

Ishod nije povoljan ni za jednog ni za drugog –Vernon je dobio otkaz, a Klajvova simfonija je, kako se ispostavilo, plagijat. Uprkos tome, ne postaju svesni sopstvenih zabluda i krivice zbog tih neuspeha. To je bio znak da je vreme za primenu eutanazije. Ironija je u tome što je obavljena obostrano i istovremeno, ali možda najveća ironija dela leži u tome što su Garmoni i Džordž Lejn ostali u životu relativno neoštećeni i odgovorni za povratak tela u Englesku, što je donekle i završnica u Makjuanovom stilu.

Odluka da *Amsterdam* dobije Bukerovu nagradu izazvala je oprečne stavove javnosti. Bio je onih koji su smatrali da *Amsterdam* nije najbolje Makjuanovo delo, da je nepravda načinjena prethodnih godina romanima *Istrajna ljubav* i *Crni psi* koji su bili u užoj konkurenciji, a da je *Amsterdam* poslužio kao svojevršno iskupljenje.

Dobro je prihvaćen kada je izašao, ali njegova (nasuprot mojoj) nesreća bila je u tome što je osvojio Bukerovu nagradu i od tog trenutka neki ljudi su počeli da ga odbacuju. Od tog trenutka hteo sam da se o meni sudi na osnovu svega što sam pored toga objavio. Svakako ga ne bih odvajao kao zabavu ili nadu za blaži tretman.⁴

„Opšti utisak bio je da je roman pažljivo strukturiran, simetrično i precizno napisan, ali kritičari smatraju da nedostaje „pravi motiv” (Nagy 2003) ili ubedljiva kulminacija. Neki od njih govore o razočaranju, drugi o *elegantnom iznenađenju*. Džulijet Voters (Juliette Waters) zove ga „lakim štivom za subotu popodne, čvrsto protkanim, vođenim radnjom i zabavnim na opak način”, ali takođe i „lako zaboravljivim” (Waters, 1998). Ipak, bilo je i pozitivnih komentara. Oni se tiču mahom čitljivosti romana i njegove tematike. Lezard (Nicholas Lezard), na primer, smatra Makjuana „vraški dobrim piscem”, a njegovu prozu nečim što prosto ne možete da prestanete da čitate (Lezard, 1999). (...) Negi (Ladislav Nagy) karakteriše ovaj roman kao „stilističku vežbu” i „profesionalno ispričanu priču” (Nagy 2003).“ (*citirano u: Michlova, 2008: 44-45*).

Amsterdam ima na neki način tragikomičan kraj. Nisam siguran da li bih oko njega uspeo da izgradim značajnu socijalnu politiku. Bio sam slobodan i iznervirao mnogo Holanđana. Slali su mi preteća pisma sa porukom da sam pogrešno protumačio njihove zakone. Bilo je to komično sredstvo na kraju *Amsterdama*, ali i militantno. Bio bi to loš zakon ako bi se reklo da svako ko želi da okonča svoj život samo treba da prikupi nekoliko potpisa od doktora i sve se može odraditi.⁵

„U stilskom pogledu, *Amsterdam* je u potpunosti u skladu sa Makjuanovim stilom izgrađenim u prethodnim delima. Roman je toliko kratak da se može nazvati i novelom, ima sveznajućeg naratora i konvencionalnu hronološku priču. Narator potvrđuje svoj

⁴ “It was well received when it came out, but its (as opposed to my) misfortune was to win the Booker Prize, at which point some people began to dismiss it. For that reason alone I’d want it to be judged seriously along with everything else I’ve written. I certainly wouldn’t bracket it off as an entertainment and hope for more lenient treatment.” (Begley, 2002).

⁵ “Amsterdam has a sort of comic-tragic end. I’m not sure I could build much social policy around it. I took a lot of liberty and I upset a lot of Dutch people. They sent me cross letters saying ‘you have misunderstood our laws’. It was a comic device at the end of Amsterdam and actually quite military. This would be bad law where you could say anyone who wished to end their life just needs a couple of signatures from doctors and it could all be arranged.” (Ross, 2011).

autoritet u rečeničnim sklopovima kao što su: „Ono što se zapravo dogodilo je to...” ili „Ponekad se može desiti onima koji razmišljaju o nepravdi...” (citirano kod Malkolma 2002: 191).“ (Michlova, 2008: 56).

„Ovi primeri dokazuju da Makjuan koristi samoreferencijalni jezik kao modus nadgledanja kreativnog procesa i sopstenog stila. Na taj način ostavlja dovoljno prostora za gledišta likova, ali jezik ostaje sofisticiran. (Nagy 2003).“ (citirano u: Michlova, 2008: 19).

Ono što ovaj roman „čini manje uspešnim od“ drugih, najpre „*Crnih pasa*, nedostatak je treće perspektive“ (Mathews, 2012). „U *Crnim psima*, ova uloga pripada Džeremiju, Bernardovom i Džuninom zetu, koji posreduje u konfliktu između dva lika i čija je sposobnost da uoči sive zone koje Bernard i Džun ne uspevaju da vide i to pruža romanu tračak neodređenosti pa čak i nade. *Amsterdam*, međutim, deluje pomalo neuravnoteženo u ovom pogledu i zato nerazvijeno. Može se lako poverovati da je moguće prevazići tu sumornost ljute borbe između Vernona i Klajva tako što će se zakomplikovati naše viđenje jednog od sporednih junaka –Džulijana Garmonija, možda, ili Džordža Lejna, pa čak i Moli.“ (Mathews, 2012).

„Što se tiče mešanja stvarnosti i fikcije čini se da pisac crpi inspiraciju iz savremenih događaja koji uzburkuju svetske visokopolitičke krugove. Pisci iz *Reading Group Guides webpage* ukazuju na paralelu između Makjuanovog fiktivnog političkog skandala oko Garmonijevog transvestitizma i istinitog skandala sa kojim je predsednik SAD-a bio primoran da se suoči 1998. godine kada je objavljena knjiga. Garmonijeva žena, Rut podseća na Hilari Klinton (Hillary Clinton) po elegantnom načinu na koji se bori sa skandalom svog muža u javnosti. Makjuan takođe pokazuje kako se tako šokantne vesti grabe među novinama i ostalim medijima.“ (Michlova, 2008: 57).

Koncept vremena takođe se javlja kao potencijalni predmet razmatranja. U više navrata pominje se novi milenijum, ali najčešće u kombinaciji sa strahom od nepoznatog, zebnjom i iščekivanjem. „Makjuan u tom smislu suprotstavlja dve vremenske perspektive: vreme svakodnevice za likove i proročko vreme koje naglašava etičku viziju, iznad svega onoga što egoistično britansko društvo predviđa. Stoga, vremenski okvir u *Amsterdamu* (predstojeći milenijum) simptomatičan je za neposrednost i hitnost po kojoj neko treba da kontemplira svoju povezanost sa drugim.“ (Tsai, 2011: 15).

U žanrovskom smislu, ovo delo se može svrstati u red različitih romana: najpre se može posmatrati kao psihološki roman zbog virtuoznih opisa likova sa psihološkog aspekta, kao i evolucije degeneracije njihovog razuma pod uticajem spoljnih faktora. Napetost koju donosi ovaj psihološki momenat u romanu i pod čijim uticajem se dalja radnja odvija i likovi čine ono što čine, svrstaće delo i u trilere ili detektivske romane. Najzad, društvena i politička aktuelnost romana praćena ironijom, podržaće i ona tumačenja po kojima je *Amsterdam* društveno-politička satira. „Malkolm ga naziva „delom društvene satire”, što je pitanje terminologije, ali suština ostaje (Malcolm, 2002).“ (*citirano u: Michlova, 2008: 56*).

Ako se zadržimo na ironiji i satiri u romanu, primetićemo da su usmerene protiv čitavog britanskog društva. „Sam pisac tvrdi da ovaj roman označava oproštaj sa osamnaestogodišnjom vladavinom konzervativaca, koji je poslužio kao „burleska nedavno okončane vladavine konzervativne vlade na čelu sa premijerom Džonom Mejdžorom (John Major)“ (Childs, 118-9). (...) Implicirani napad usmeren je ka „radikalnoj“ i „razjedinjujućoj“ atmosferi nadahnutoj pod tačerizmom (Head, 145).“ (*citirano u: Tsai, 2011: 3*).

Ne želim da mislim da vlade imaju tako veliki uticaj na demokratiju. Ali očigledno, promene u vladi se vide kao znak kulturnih promena i svakako će ovo vreme biti drugačije od doba Tačer (Margaret Thatcher)-Mejdžor, ali mislim da još uvek nije došlo vreme da pisci reaguju. Potezi vlada moraju se još pročistiti ili se duh vremena mora izdići kako bi sve postalo jasnije. Moj preovlađujući osećaj ipak u vezi je sa epohom koja se približila kraju. I zaista *Amsterdam* je moj oproštaj od tog vremena. I drago mi je da se pozdravim sa tim vremenom.⁶

O prisustvu satiričnosti u romanu dodaje:

⁶ “I don't like to think that governments have that large an impact in a democracy. But clearly, changes in government are seen to mark cultural changes, and certainly this is going to be a very different time from the Thatcher-Major years, but I don't think it's time enough yet for novelists to react. Government actions need to percolate down more, or the spirit of the age needs to percolate up, for this to become a little clearer. My overwhelming sense, still, is of an era that has just come to an end. And really *Amsterdam* is my farewell to that time. And I'm very glad to say good-bye to it.” (Izvor: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/275/ian-mcewan).

Takođe je i promena u tome što je u pitanju društvena satira, i u velikoj meri pod uticajem romana Evelin Vo. I prilično se razlikuje od mojih romana napisanih u poslednjih deset godina, koje bih sve svrstao u istu grupi, počevši od *Deteta u vremenu* i zaključno sa *Istrajnom ljubavi*; romani krize i transformacije, rituala odlomka velikog intenziteta za junake. I mada je donekle sa mračnim humorom, *Amsterdam* bi trebalo da ima lakši ton i mnogo više zasnovanog na prepoznatljivoj zajedničkoj društvenoj realnosti.⁷

„On takođe ukazuje na činjenicu da u političkim krugovima cilj opravdava sredstvo. Garmonijeva žena momentalno izjavljuje da njen muž ima njenu bezrezervnu podršku. Njeno pojavljivanje na televiziji savršen je primer profesionalnog govora profesionalne žene političara koji vrlo dobro zna kako da utiče na javno mnjenje.“ (Michlova, 2008: 46):

Govorila je koliko se ponosi Džulijanovom karijerom, koliko uživaju u svojoj deci, kako su uvek zajednički delili pobeđe i poraze, i kako su oduvek cenili zabavu, disciplinu i, iznad svega, poštenje. (...) Ona ima da kaže samo ovo: te novine neće uspeti, zato što je ljubav sila jača od pakosti. (Makjuan, 1999: 93).

„Ovaj incident ilustruje tipično svojstvo postmodernog društva gde razlika između lične i javne sfere gotovo da ne postoji, kao rezultat moćnog uticaja medija i informacionih tehnologija. Roman je oštra društvena satira više klase u Britaniji. Svi umetnici, političari, novinari, izdavači i drugi učesnici u javnom životu čije su karijere doživele procvat tokom vlade konzervativaca u Britaniji sada su na udaru kritike kao čopor licemernih i proračunatih egoista.“ (Michlova, 2008: 46).

„Razlog zbog kojeg je takva vrsta individualizma prevladavala osamdesetih i devedesetih ohrabrio je isključivi naglasak na „samodobiti“ i „ličnoj prednosti“ (Head, 11).“ (citirano u: Tsai, 2011: 3).

⁷ “It’s also a departure in it that it’s a social satire, heavily influenced by the early novels of Evelyn Waugh. And it is quite distinct from my novels written over the last ten-year period, which I think all belong together, beginning with *The Child in Time* and really ending with *Enduring Love*: novels of a sort of crisis and transformation, rites of passage of great intensity for characters. And although it’s somewhat dark in its humor, *Amsterdam* is meant to be lighter in tone, and much more based in a recognizable, shared social reality.” (Izvor: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/275/ian-mcewan).

Dolazimo do neizbežne i preovlađujuće teme u romanu: problema morala i etike. „Postmodernizam je pokret koji odbacuje imperATIVE i vrednosne standarde“, te se to odnosi i na moral, tj. postmodernisti „insistiraju na ličnoj interpretaciji i moralnoj autonomiji“ (Michlova, 2008: 52). Drugim rečima, likovi poznaju društvene norme i standarde, ali opet postupaju po sopstvenom nahođenju, prateći lični osećaj pravde i morala.

Za razliku od ranije faze stvaranja, kada nije zauzima nikakvu moralnu poziciju u odnosu na ono što prikazuje, Makjuan sada kritički posmatra svoje likove –on ih osuđuje zbog njihovih postupaka, ne pokušava da pronađe opravdanje ni logičnost u njihovom ponašanju, niti pokazuje sažaljenje kada na kraju izgube živote. Kroz čitav roman prati ih ironijom i podsmehom dok opisuje način na koji delaju i razmišljaju i pridružuje se osudi okruženja: Klajvu je bilo bitnije da komponuje nego da spasi ženu od silovanja, dok Vernon zarad tiraža biva u stanju da uništi život čitave porodice.

Principi dekonstrukcije primenjuju se i na likove jer su „nepouzdanost ljudske percepcije i relativnost bilo kakve univerzalne istine (...) tipični za postmoderni stav prema književnim delima i samom svetu. Neka svojstva moralnog ponašanja, izbor između ličnog uspeha na tuđ račun, profesionalno rivalstvo i legitimnost eutanazije ostaju nerešeni. Najzad, subjektivna percepcija likova kada se radi o prostoru i fizičkim simptomima podržavaju koncept nepouzdanog viđenja univerzalnosti sveta.“ (Michlova, 2008: 56-57).

„Teme ličnog uspeha i društvenog statusa usko su povezane sa moralnim pitanjima o kojima se govori u romanu. Nik Mejer (Nick Meyer) to naziva: „moralnom pričom sa izopačenim moralom“ i pravi listu tema kojih se pisac dotiče „eutanazija, politički skandal, etika medija, kriza srednjih godina i druge teme svojstvene devedesetim“ (Meyer, 1999).“ (citirano u: Michlova, 2008: 49).

„Istraživanje etičkih problema proteže se i kroz druge Makjuanove romane, što je najizraženije u *Detetu u vremenu* (1987), *Crnim psima* (1992) i *Istrajnoj ljubavi* (1997). Zahvaljujući tom daru da poveže pisanje i moralnost, Makjuan je jedan od četiri ključna pisca, pored Martina Ejmisa, Kazua Išigura (Kazuo Ishiguro) i Grejema Svifta (Graham Swift), koji su preuzeli na sebe da oblikuju „etičku viziju za postkoncenzusni period“ (Head, 2). Ono sa čime se suočava nije samo politička inercija, već i „izmeštena generacija“ koja više nije kompatibilna sa starom klasnom strukturom (Head, 9). Novi

oblici privrženosti i odgovornosti i naravno društveni problemi pojavljuju se brže nego ikad i urušavaju moralni status Britanaca.“ (Tsai, 2011: 3-4).

Za Makjuana je karakterističan razvoj radnje u kojoj dovodi likove u „situacije koje su moralno teške“ (Michlova, 2008: 49), u kojima bivaju primorani da donesu odluke koje možda neće biti od koristi njima, ali će svakako osećati manju grižu savesti nego ukoliko postupe suprotno. Najzanimljivije u Klajvovoj situaciji u toku šetnje Jezerskom oblasti je njegov „unutrašnji glas koji opravdava njegov postupak“ (Michlova, 2008: 49):

Šta god da je po sredi –nasilje, ili pretnja nasiljem, njegovo smeteno izvinjavanje ili, u krajnjem slučaju, izjava policiji –da je prišao onom paru, krunski trenutak u njegovoj karijeri bio bi uništen. Melodija ne bi opstala posle psihičke pometnje. S obzirom na širinu grebena i brojne staze koje su ga presecale, kako je lako mogao da ih izbegne. Bilo je to kao da nije tu. Nije tu. On je u svojoj muzici. Njegova sudbina, njihova sudbina, odvojene staze. To ga se ne tiče. Tiče ga se ovo, i nije lako, ali on ni od koga ne traži pomoć. (Makjuan, 1999: 67).

„U Vernonovom slučaju zatičemo sasvim drugačiji rasplet, tj. ovaj lik ne izbegava kaznu, što je opet još jedan značajan Makjuanov koncept. Garmonijeva žena optužuje Vernona da je čovek koji je „u duši ucenjivač“, a „moralno na nivou gnjide“ (Makjuan, 1999: 94). Njen nadahnuti govor imao je ogromnog uticaja na javno mnjenje. Vernon je odmah osuđen kao netolerantan na lične preference pojedinaca i čovek koji je vođen sopstvenim napredovanjem. Najzad je primoran da odustane. Pisac zato čini se da ima dosledan stav prema pitanjima moralnosti koji jedva da odgovara postmodernističkom viđenju.“ (Michlova, 2008: 51).

Prijateljstvo je velika tema ovog romana. Na početku se čini da ništa ne može da ugrozi odnos Vernona i Klajva, čak ni činjenica da su u prošlosti obojica bili ljubavnici Moli Lejn. Oni su ambiciozni i jedan drugog podržavaju u ostvarenju profesionalnih ciljeva. Međutim, problem nastaje u viđenju etike i morala i onoga na šta su spremni zarad karijere. Bojazan za sopstvenu profesionalnu budućnost dovodi do toga da bivaju svesni tuđih, ali ne i svojih grešaka, a zbog sujete, oglušuju se o prijateljske savete, što ih samo dovodi do još većih grešaka i nemogućnosti da se imalo bolje osećaju u pogledu svog života koliko god tražili opravdanja za svoje postupke. „Njihovo sveopšte nerazumevanje i

neslaganje čine da Klajv počne da razmišlja o suštini njihovog prijateljstva dok analizira njihove argumente i pakt koji su sklopili o eutanaziji“ (Michlova, 2008: 55):

Njihova sinoćna svađa još uvek mu je bučala u ušima, i zabrinuo se da će ga njeni odjeci proganjati sve do planina i da će mu razoriti mir. A u sebi jedva da je još nosio sudar glasova, bilo je to sve veće užasavanje nad ponašanjem njegovog prijatelja, i sve jasniji i snažniji osećaj da zapravo nikada uopšte nije istinski ni poznavao Vernona. Okrenuo je glavu od prozora. Kad samo pomisli, još koliko pre nedelju dana uputio je svom prijatelju kranje neuobičajenu i intimnu molbu. Kakva je to greška bila naročito sada kad je onaj osećaj koji je imao u levoj ruci potpuno iščezao. (...) A kako je samo one noći izložio sebe u svojoj ranjivosti. Nije mu bila nikakva uteha što je i Vernon njega zamolio za istu uslugu; njegov trud svodio se na naškrabanu poruku ubačenu kroz vrata. A to je možda bilo tipično za izvesno... odsustvo ravnoteže u njihovom prijateljstvu koje je oduvek postojalo i kojeg je Klajv bio svestan duboko u duši neprestano ga odbacujući, prebacujući sebi zbog bezvrednih primisli. Sve dosad. (Makjuan, 1999: 49-50).

Objektivno posmatrano, ključni element romana, međusobna eutanazija dolazi u pravom trenutku, bez obzira na to da li su je junaci obavili svesni pakta koji su ranije sklopili ili nesvesni sopstvene propasti i nemoćni da više logično prosuđuju. U trenutku eutanazije likovi su dotakli dno u profesionalnom smislu, nesposobni da se i psihički uzdignu iznad te situacije. Klajvova opsesija u prethodnom periodu rezultovala je plagijatom, dok je Vernon nakon osude javnosti zbog nemoralnog čina ostao bez posla. Ni jedan ni drugi ne samo da se ne bi mogli psihički oporaviti od ovih udaraca, već im je i javnost dodelila žig na koji su do kraja života osuđeni.

„Ako se bolje pogleda, simptomi njihovih bolesti vidljivi su od samog početka romana. Klajv je u groznici, nespokojan, u strahu, ali istovremeno srećan i spokojan zato što je sam. Pre odlaska u Jezersku oblast, preteruje sa tumačenjem simptoma, dajući im posebno mesto i oblik na telu i izazivajući njihovo delovanje nasuprot anatomiji.“ (Chetrinescu, 2001: 6).

Ako pogledamo način na koji su umrli, postoje različita tumčenja. Sa jedne strane, ne čine to svesni sopstvene smrti koja predstoji, ali se, sa druge, svakako drže svojih obećanja i rešavaju da ih ispune u trenutku kada više ne mogu da podnose jedan drugog i ponašanje sa kojim se ne slažu i koje samo izaziva frustracije kod obojice.

Iako je Engleska najčešća lokacija za odvijanje radnji u Makjuanovim romanima, primetna je simbolika korišćenja Amsterdama za odvijanje ključnih događaja u romanu. Amsterdam je poznat kao najliberalniji grad u Evropi, grad u kojem je legalizovana marihuana, ali i prostitucija i eutanazija. Na taj način, čin dvojice protagonista nije mogao imati zakonskih posledica, niti bi oni u sopstvenom samoljublju dopustili da robijaju zbog svojih postupaka. Takođe, kontrast između Londona i Amsterdama zapravo je kontrast engleske i holandske (kontinentalne) kulture. Englesko društvo je oličenje tradicionalnosti, konzervativnosti i strogih pravila, dok je holandsko okarakterisano kao slobodoumno, kreativno, liberalno.

U Amsterdamu obojica likova izvršavaju međusobnu eutanaziju, ne toliko iz poriva za održanjem obećanja datih na početku romana, koliko iz potrebe da umire sopstvenu savest, svesni da su ogrezli u moralno i etički diskutabilno ponašanje toliko duboko da nema povratka, već je to put ka samodestrukciji. Kako ne dobijaju preko potrebnu potvrdu od onog drugog da je to što rade u redu, njihova nesigurnost raste, progoni ih i nanosi nepopravljivu štetu njihovoj psihi i onemogućuje normalno mentalno funkcionisanje. Time je i njihova frustracija veća i oni je olako prenose na osudu postupaka onog drugog kako bi se sami bolje osetili i zaslepljeni gnevom odlučuju se na eutanaziju. Odlazak u Amsterdam se prema tome može dvojako tumačiti. Kod Vernona se čini promišljenijim jer njegovo objašnjenje da je od svih gradova baš u Amsterdam došao iz poslovnih razloga budi sumnju, dok je Klajvova odluka o eutanaziji više rezultat njegovog razorenog psihičkog stanja.

Virtuozitet u prikazivanju psihološkog stanja likova Makjuan je dostigao vodeći se mišlju da je oslikavanje likova u stanju stresa nešto što otkriva ne samo prirodu ličnosti, već i čitavog čovečanstva, a umetnik je tu da to stanje što verodostojnije prenese čitaocima. Time je Makjuan u ovom romanu potpuno ovladao budući da su najupečatljiviji momenti upravo oni u kojima se opisuje agonija stvaranja Klajva Linlija, etičke dileme i posledice javnog linča Vernona Halideja kao i njihove misli u Amsterdamu, nakon izvršene eutanazije. Ne samo da je verodostojno prikazano stanje njihove svesti u tim trenucima, već je Makjuan postigao efekat saosećanja čitalaca sa junacima, razumevanja, ali i potom distanciranja i podsmeha čitavom realmu u kojem oni funkcionišu.

Kroz likove u ovom romanu, Makjuan će ustoličiti karakteristike tipične za njegove junake po kojima će i sam postati poznat. Makjuanovi likovi prepoznavaće se po tome što su sredovećni pripadnici intelektualne elite, prilično bogati, dovoljno da ne oskudevaju ni u čemu, ni da im novac bude preokupacija. Oni su profesionalci u poslu kojim se bave, predani i cenjeni, što im donekle i daje za pravo da budu manje ili više egocentrični i narcisoidni. Pre *Amsterdama*, ove likove ćemo sresti u *Crnim psima*, u likovima Bernarda i Džun Tremejn. Te tipične makjuanovske karakteristike predstavljaju značajan faktor oblikovanja radnje u ovom slučaju, budući da su upravo ideološki principi ono što spaja ove likove u bračnu zajednicu, ali ih potom i razdvaja predstavljajući nepremostivu razliku. Taj mehanizam se ponavlja i u *Amsterdamu*, gde se Klajv i Vernon kao pripadnici intelektualne elite udružuju u prijateljstvo sa mnoštvom zajedničkih tema za razgovor i zajedničkih karakteristika, ali će upravo intelektualna, moralna i etička neslaganja dovesti do tragičnog raskola među njima. Ovaj raskol doseže univerzalniju dimenziju romana budući da je epitomizacija odnosa među ljudima u civilizaciji u tom trenutku, alegorija deteriorizacije ljudskog roda i civilizovanog sveta na kraju dvadesetog veka. Ono što povezuje likove ova dva romana jeste njihov realistički prikaz, svojevrsna logičnost i doslednost u njihovom načinu razmišljanja i osećanja, što je dovoljan razlog da se Makjuan svrsta u virtuoze psihološkog romana.

Klajv Linli opsednut je komponovanjem simfonije i željom da napravi remek-delo. Vrhunac opsesije koji prkosi logici dešava se kada Klajv ne želi da pomogne ženi koja je u opasnosti kako ne bi prekinuo tok inspiracije. Otelovljenje muzike za kojom je žudio u vidu sive ptice odlepršalo je u onom trenutku kada su se u te magične tonove umešali krici zapomaganja. Ti neprijatni zvuci deluju na najljudskije osećanje u ljudima, nagone na pružanje pomoći onome ko je u nevolji. Ali Klajv u svojoj opsesiji gubi svako osećanje ljudskosti, svaku predstavu o etici i moralu. On je prodao dušu đavolu za magičnu melodiju i ne odustaje dok do nje ne dođe po cenu smaka sveta.

Čak i ne želi da posvedoči kao očevidac silovanja po povratku u London. Tim zatvaranjem u sebe, on zapravo zatvara svoju bolest u oklop i pomaže joj „da se razvije, paralizuje njegov um i volju“ (Chetrescu, 2001: 7). U toj želji on izgara i dolazi do

stadijuma ludila kada ne primećuje da je stvorio plagijat jedne od najpoznatijih melodija u istoriji.

„Klajvov plagijarizam je, stoga posesivni čin apsorpcije i prisvajanja drugog bez priznanja kako bi se zadržao njegov autoritet *maestra*, kako se Klajv hvalio.“ (Tsai, 2011: 12-13).

Jedan izrazito komičan element u romanu je način na koji Klajv i Vernon doživljavaju svoje mesto u okviru intelektualne elite. Ubeđen u svoju genijalnost, Klajv se u potpunosti „predaje svojoj ideji muzike kao nekontrolisanom izrazu kompozitora i sredstvu komunikacije“ (Michlova, 2008: 48).

„Daleko od tradicionalnog viđenja kreativnosti kao posebnog individualnog dara koji je dat retkim genijima kao što je Mocart (Wolfgang Amadeus Mozart), sve se okreće oko društvene interakcije i uključeno je i otelovljeno u svakodnevnom životu (Frith, 2012: 451). Ova tvrdnja razvijena je od strane sociologa Sajmona Frita (Simon Frith), koji kontrastira ono što naziva „romantičnim“ pogledom individualnog genija sa sociološkim viđenjem da je kreativnost vrsta „poslovnog ponašanja“: ljudi su kreativni jer je njihov posao da to budu i moraju biti produktivni kako bi zaradili za život. Pritom, moraju da budu svesni društvenog i kulturnog konteksta svog kreativnog rada koji može, na primer uključiti ideje kao što je uočavanje praznina na tržištu.“ (Hargreaves, 2012: 546).

Bilo je trenutaka rano ujutru (...) kada bi Klajv ustajao od klavira i odbauljao do vrata da isključi svetla u studiju (...) kada bi mu ponovo proletela misao, sićušna slutnja koju ne bi podelio ni sa kim na svetu (...); ta pomisao bila je, sasvim jednostavno, da možda ne bi bilo previše reći da je on... genije. Genije. (...) Među njegovim zemljacima, Šekspir je bio genije, i Darwin, Njutn, tako su bar govorili. Persl, skoro. Britn, malo manje, iako je bio u istom rangu. Ali, ovde nije bilo Betovena. (Makjuan, 1999: 98).

Sledeći odlomak potvrđuje nesklad koji postoji u ličnosti Klajva Linlija. Čitalac bi mogao zaključiti da u njegovom liku ne postoji ništa genijalno. Linli je čovek prosečne (ili malo iznad prosečne) inteligencije, talentovan za muziku. U ovom odlomku vidimo kako on sebe doživljava kao genija, nekoga ko se svrstava u sam krem klasične muzike kroz

istoriju, iznad mnogih čuvenih imena, poput Šenberga. Vraća se u 1975. godinu (u tome što je u odlomku navedena slovima vidimo svojevrsno naglašavanje) i zenit svoje karijere.

Međutim, ono što se u ovom odlomku koji sledi ne može prenebregnuti jeste paralela sa Makjuanom. Godine 1975. Makjuan objavljuje svoju prvu zbirku priča pod nazivom *Prva ljubav, poslednji obredi* (*First love, last rites*) i objavljuje rat književnom establišmentu. Ove godine Klajv objavljuje manifest u kojem optužuje muzički establišment da je previše institucionalizovao muziku. Još se navodi i da je *modernistička garda* izolovala muziku od javnosti, što se može shvatiti kao otvorena optužba Makjuana upućena starijim generacijama koje su zatvorile književnost u okvire i šablone i time ograničile njenu kreativnost. Ne postoje inovativnosti, ne postoji mogućnost da joj se udahne novi život, da se uputi svež, novi pogled i izvrši reforma. To nam zapravo ukazuje na stanje koje je Makjuan te godine zatekao na književnom nebu, a donekle, ne eksplicitno doduše, možemo zaključiti koji su bili razlozi njegove *makabrične* faze –bunt, revolt protiv establišmenta, osveta zbog učmalosti i steriliteta, želja da se šokira, zapanji i razbudi uspavana čitalačka publika u Britaniji. Ono što će ostati zapamćeno kao obeležje epohe jesu te inovativnosti, a ne zastarele karakteristike koje starije generacije drže priključene na aparate kroz čitav dvadeseti vek. Klajv je stoga donekle otelovljenje Makjuanovo, jer obojica posvećuju izvesni deo svog vremena stvaranju, a stvaranje umetnosti je univerzalan proces, bilo da se radi o pisanju ili komponovanju –stanje uma je isto.

Za Klajva Linlija bilo je to jednostavno pitanje. Sebe je doživljavao kao naslednika Vona Vilijamsa, a izraze kao što je “konzervativno” smatra beznačajnim, promašenim pozajmljenicama iz političkog vokabulara. Pored toga, tokom sedamdesetih, kada je bio zapažen, atonalna i aleatorička muzika, tonski nizovi, elektronika, razlaganje stepena na zvuk, u stvari celokupan modernistički poduhvat, postao je ortodoksija koji se predavala na akademiji. U svakom slučaju, njegovi zagovornici bili su reakcionari, i to mnogo više od samog Klajva. Hiljadu devetsto sedamdeset pete objavio je knjigu od sto strana koja je, kao i svi dobri manifesti, sadržala i napad i odbranu. Stara modernistička garda zarobila je muziku na akademiji, gde su je ljubomorno smestili u profesionalne okvire, izolovali i sterilisali, bahato raskinuvši njen životvoran zavet sa širokom javnošću. Klajv je podrugljivo ocrtao prikaz jednog javno subvencionisanog „koncerta” u skoro praznoj crkvi, u kojoj su preko sat vremena slomljenim vratom violine u nedogled udarali po nogama klavira. U propratnom napisu u programu objašnjeno je,

uz pominjanje holokausta, zašto u ovom trenutku evropske istorije ne može da oživi nijedan drugi muzički oblik. U skućenim umovima revnosnih dušebrižnika, isticao je Klajv, bilo kakav oblik uspeha, ma koliko ograničen bio, predstavljao je siguran znak estetskog kompromisa i promašaja. Kada se budu pisale konačne istorije muzike dvadesetog veka na Zapadu, najistaknutije mesto zauzeće bluz, džez, rok i tradicije folk muzike koje se neprestano razvijaju. Ovi oblici izdašno pokazuju da melodija, harmonija i ritam nisu nespojivi sa inovacijom. Kod umetničke muzike značajnom će se pokazati samo prva polovina veka, i to samo pojedini kompozitori, među koje Klajv nije ubrajao poznog Šenberga i „njemu slične“. (Makjuan, 1999: 21).

„Vernon se pojavljuje kao Klajvova suprotnost što se tiče kvaliteta i stava prema moralnim pitanjima i ličnim vrednostima. On je pragmatičan i sposoban da koristi bilo koje sredstvo kako bi poboljšao tiraž svojih novina. U poređenju sa Klajvom, Vernon ne deluje kao neko ko će dozvoliti moralnim skrupulima da ga zaustave u postizanju zacrtanog cilja.“ (Michlova, 2008: 50).

Međutim, smatram da sve prethodno rečeno na temu Klajva, propadanja njegove ličnosti u etičkom, moralnom i profesionalnom pogledu opovrgavaju stanovište da je Vernon Klajvova suprotnost. Za njih bi se pre moglo reći da su dve strane istog novčića. Drugim rečima, obojica imaju dvostruke aršine, za svoje postupke i uverenja daleko više razumevanja i tolerancije nego za onog drugog, čime prikazuju nesposobnost da proniknu u način razmišljanja drugih i sagledaju širu perspektivu situacije, što ih svrstava u red običnih ljudi prosečne inteligencije, dok su posledice njihovog delanja podjednako razorne kako po druge tako i po njih same.

Kod Vernona je to očito kada on „namerava da objavi kompromitujuće slike Džulijana Garmonija u svojim novinama bez brige kakve će biti posledice za Garmonija. Nema sumnje u Vernonovom umu da on treba da objavi fotografije i neće dozvoliti da mu išta muči savest. Deluje ponosan na sebe.“ (Michlova, 2008: 50-51).

Tamo gde bi drugi osećali teret na plećima, on je osećao podsticajnu lakoću, čak pravu svetlost, sjaj umešnosti i blagostanja, jer će njegove sigurne ruke odstraniti rak sa organa političkog tela –nameravao je da zauzme ovakav nastup u uvodniku koji će uslediti za Garmonijevom ostavkom. Licemerstvo će biti raskrinkano, zemlja će ostati u Evropi, smrtna kazna i obavezna

regrutacija ostaće puki san jednog bezumnika, društvena pomoć opstaće u ovom ili onom obliku, celokupnoj životnoj sredini pružaće se dostojna prilika, i Vernon je već bio na ivici da zapeva. (Makjuan, 1999: 83-84).

Uverenost u sopstvenu jedinstvenost i talenat uočavamo i kod Vernona. Igrom slučaja postaje od asistenta urednika glavni urednik jednog od najznačajnijih časopisa u zemlji. Ovo profesionalno napredovanje nije zadovoljilo njegove ambicije, naprotiv. Od tog trenutka postao je spremniji nego ikad da učini bilo šta što bi povećalo tiraž i vratilo stari ugled novinama, a on lično imao ogromne koristi od toga. Zato na kraju i objavljuje kompromitujuće fotografije ministra spoljnih poslova.

U zgusnutom zamahu sedmice, sa skoro svakim satom Vernonu su se obznanjivali novi aspekti lične moći i potencijala, a kada su njegovi darovi za ubeđivanje i planiranje počeli da daju rezultate, osetio se velikim i dobroćudnim, možda pomalo nemilosrdnim ali u suštini dobrim, sposobnim da izdrži sam, protiv matice, gledajući iznad glavica svojih savremenika znajući da će uskoro da uobličiti sudbinu svoje zemlje i da je kadar da podnese odgovornost. (Makjuan, 1999: 75).

„Pre nego što poslednji put zatvori oči nakon voljne eutanazije na kraju romana, Vernon uživa u fantaziji o velelepnosti.“ (Michlova, 2008: 49).

Kada se smestio, video je sebe kao ogroman kip koji dominira predvorjem redakcije Sudije, velika ležeća figura isklesana od granita: Vernon Halidej, čovek od akcije, urednik. U trenucima predaha. (Makjuan, 1999: 126).

„Što se tiče ženskih likova, sam Makjuan je izjavio: „Moji ženski likovi postali su nosioci sve dobrote koja fali muškarcima“ (Head, 5).“ (citirano u: Tsai, 2011: 14).

„Na prvi pogled, primećuje se svojrnsna bezličnost u karakterizaciji Moli i Rouz. Oba lika svedena su na jednodimenzionalnost –Moli je oličenje senzualnog savršenstva, otelovljenje harizmatičnih osoba koje ne ostavljaju ravnodušnim nikoga ko se nalazi u njihovom prisustvu, a Rouz je intelektualna lepota praćena majčinskom tolerancijom i oličenje uzorne porodične žene. Ipak, o Moli saznajemo samo na osnovu tuđih izlaganja, budući da je već na početku romana mrtva, dok o Rouz možemo steći nekakav utisak tek na

osnovu njenog istupanja pred medije, što može biti slika koja je daleko od njene prirode, maska za javnost.“ (Tsai, 2011: 14).

Međutim, „dublji pogled razviće značajan interes za pitanja roda. Sve žene koje se pojavljuju u romanu izuzetne su ličnosti sa nužnim uticajem na tok događaja.“ (Michlova, 2008: 52). Teško je odlučiti koji ženski lik ima veći uticaj na radnju, koliko god se na prvi pogled činili daleko manje zastupljenim od muških likova. Rouz Garmoni je svojom pojavom direktno uticala na sudbinu svog supruga, njegovu sliku u javosti i pitanje nastavka karijere. Takođe, indirektno je uticala na sudbinu, tačnije propast karijere Vernona Halideja. Svojim mudrim istupanjem u javnost i govorom podrške svom suprugu, Rouz je zarila i poslednji esker u kovčeg Vernonovog paklenog plana spasavanja časopisa, ali i njegove karijere. Moli je opet, iako mrtva, često pominjana u romanu, svojevrsno vezivno tkivo za likove i samu radnju. Ona otvara radnju i na neki način podstiče sve dalje postupke likova.

„Čitaoci otkrivaju da je Moli, kritičar restorana i fotograf, bila snažna, nezavisna, samopouzdana i neustrašiva žena koja je umrla prerano pošto je, koliko se o njenoj misterioznoj bolesti otkriva u romanu, izgubila kontrolu nad telesnim funkcijama i sopstvenim umom. (...) Džordž, Molin muž koga nikad zapravo nije uzela za ozbiljno, izolovao je svoju ženu iz spoljašnjeg sveta i sprečio njenu komunikaciju sa prijateljima kada je bolest kulminirala.“ (Michlova, 2008: 52-53).

Međutim, kroz čitav roman, čitalac ne uspeva da se odupre postavljanju pitanja o Molinom moralu. Zašto je ona najpre napravila one fotografije? A potom, zašto ih je čuvala? Da li je imala neki plan sa njima? Ko je na kraju došao u posed tih fotografija i prosledio ih Vernonu i time izazvao čitavu bujicu neočekivanih događaja? Da li je u pitanju osveta Džordža Lejna? To su pitanja koja ostaju bez odgovora, po utvrđenoj postmodernoj praksi koja podrazumeva nedefinisanost, otvorene završetke, a kroz njih i veću angažovanost čitaoca. On sada može promisliti i domisliti kakva je bila Molina motivacija i samim tim zatvoriti krug definisanosti radnje romana. Ali samo za sebe.

5.3 Muzika u romanu

5.3.1 Muzičke reference u romanu

Amsterdam pruža jak argument u korist činjenice da se uticaj muzičkih referenci na Makjuanov rad pokazao daleko od slučajnog. Roman se bavi detaljnim opisom muzike, slušanjem, stvaranjem i komponovanjem muzičkog dela. „U razgovoru sa Rajanom Robertsom (Ryan Roberts) objašnjava da je koristio muziku u *Amsterdamu* kao „sredstvo razgovora o preteranoj ambiciji da stvori to savršeno delo” (Roberts 194-95).“ (citirano u: Tsai, 2011: 13).

Sposobnost da osetimo harmoniju usađena je u nama. (Pored toga, bez šireg konteksta harmonije, disharmonija postaje besmislena i nezanimljiva.) Poimanje melodijske linije složen je umni čin, ali ga može ostvariti čak i sasvim malo dete; rađamo se sa određenim nasleđem, mi smo *Homo musicusi*; stoga definisanje lepote u muzici mora da obuhvati i definiciju ljudske prirode, što nas vraća humanističkim naukama i komunikativnosti. (Makjuan, 1999: 22).

„Makjuan prikazuje značajno poznavanje muzičke istorije, na primer kroz ekstenzivno pominjanje različitih kompozitora i umetnika kao što su Bah, Mocart, Stravinski, Persel (Henry Purcell), Britn (Benjamin Britten), Džon Lenon, Joko Ono (Yoko Ono) i Bob Dilan. Svi kompozitori i muzičari pomenuti u *Amsterdamu* značajni su zbog svog doprinosa zapadnom kanonu muzike od 17. veka nadalje, i svi su oni, doduše sa izuzetkom Joko Ono, posmatrani kao muzički geniji. Linli se identifikuje sa ovim muzičarima i očito je da ima veoma visoka očekivanja od predstojeće simfonije, dela koje dovodi u vezu sa specifičnim melodijama: *Nessun dorma* iz Pučinijeve (Giacomo Puccini) opere *Turandot* i *Ode radosti* iz Betovenove *Devete simfonije* –obe melodije su legendarne i koriste se kao tačke poređenja za Linlijeve nade za njegovu simfoniju (...). Blisko poređenje sa naročito *Odom radosti* posebno je interesantno, jer se ispostavlja da je Linli plagijarisao čuvenu melodiju.“ (Lykka, 2014: 6).

Linlijeva opsesija *Odom radosti* čini se da je deo njegove misije da postane muzički genije svog vremena.

U završnom delu melodija će neupućenom uhu zvučati kao da je naznačena ili začeta na drugom mestu u partituri. Iznalaženje nota biće čin nadahnute sinteze. Bilo je to kao da ih već zna, ali ne može još da ih čuje. Poznavao je njihovu zamamnu milozvučnost i melanholičnost. Poznavao je njihovu jednostavnost, a uzor mu je, svakako, bila Betovenova Oda radosti. Pogledajmo prvi red –nekoliko koraka gore, nekoliko koraka dole. (...) To je bila uzvišena priroda njegovog postanja i njegovog stremljenja. Betoven. (Makjuan, 1999: 58).

Jasno i decidirano daje se na znanje gde je Klajv pronašao inspiraciju. Tu počinje razvoj nečeg kobnog što će rezultirati čistim plagijatom, jer je Klajv previše bio usredsređen na original. To je svetionik koji ga u tamnoj noći navodi na pravi put, nešto što mu dočarava cilj. Klajv je želeo da stvori delo koje će ne samo doživeti popularnost koju je doživela i *Oda radosti* i doneti mu lovorike i priznatu poziciju u muzičkom svetu, već je želeo i da stvori delo koje će biti pravo remek delo –delo koje će nositi savršenost u svojoj jednostavnosti, delo koje će stvoriti utisak da ga je krajnje jednostavno napisati, a koje je zapravo mreža različitih segmenata, kompleksni sistem elemenata koji će samo on moći u potpunosti da dešifruje. U tome, on smatra ogleda se njegov genije. Sve je to, dakle, postojalo u njegovoj glavi, samo je bilo potrebno uobličiti, dati adekvatno ruho tom planu.

Pored toga kako Linli identifikuje sebe sa Betovenom, postoje i druge sličnosti vredne pomena. *Deveta simfonija* jedna je od poslednjih koje je Betoven komponovao, i u to vreme njegov sluh je prilično bio pogoršan. Slično tome, *Milenijumska simfonija* postaje Linlijeva poslednja kompozicija i njegov plagijat *Ode radosti*, što može ukazati na to da je njegova sposobnost da čuje sopstvenu muziku dosta pogoršana. Ova kompozicija emblematična je za pregršt događaja koji su od manjeg ili većeg značaja za modernu istoriju: od činjenice da je himna Evrope, preko toga da je izvođena nakon pada Berlinskog zida, na protestima protiv diktatorskog režima, na koncertima nakon prirodnih katastrofa. Najzad, sama činjenica da *Oda radosti* zatvara *Devetu simfoniju*, ironično je zatvorila jedan pokušaj stvaranja simfonije, ali je imala i presudan uticaj na jedan um i jedan život.

U jednom trenutku u romanu se navodi da bi simfonija mogla biti *Nessun dorma* savremenog doba. Dakle, javlja se poređenje sa još jednom čuvenom melodijom, arijom iz Pučinijeve opere *Turandot*, koja je po nepisanom pravilu namenjena za izvođenje isključivo

najboljim tenorima sveta, poput Pavarotija (Luciano Pavarotti), Dominga (Plácido Domingo) ili Bočelija (Andrea Bocelli). Verovatno je Makjuan pomenuo, ne zarad sličnosti nekog segmenta u romanu sa nekim intrinzički muzičkim svojstvom same kompozicije, već zbog 1990. godine, kada je u toku Svetskog prvenstva u fudbalu Pavaroti izvodi i time čini višestruko popularnijom nego ranije. Čak je i obrađena u više žanrova, od strane brojnih umetnika. To je nešto što je Klajv priželjkivao za svoju simfoniju, da bude nova *Nessun dorma*, svima poznata i prepoznatljiva, umetničko delo koje zadovoljava kriterijume visokih kulturnih krugova, ali i deo popularne kulture.

Što se tiče popularne muzike, ona je prisutna u romanu sa drugačijom svrhom od klasičnih muzičkih referenci. Đergović-Joksimović iznosi zapažanje o promašenosti čitave generacije i u sklopu toga, o poziciji referenci iz popularne muzike koje ovaj fenomen podrazumeva.

„Usled toga, gledano unatrag, čak i njihovi dani mladalačkog bunta deluju lažno i isprazno. Tako i čuvene šezdesete Makjuan slika mračnim tonovima –nije reč o vremenu slobodarskih vizija, o borbi za oslobađanje, već jednostavno i banalno o običnoj raspusnosti i raskalašnosti prizemnih i neodgovornih hedonista. Umesto boraca za ljudske slobode, oni su postali korifeji bezidejnog konformizma:

Kako su uspešni, uticajni, kako im je dobro išlo pod vladom koju su prezirali skoro sedamnaest godina. Talking about my generation. Takva energija, takva sreća. Odgajani u posleratnom okruženju na državnom hlebu i mleku, a zatim izdržavani provizornim, bezazlenim blagostanjem svojih roditelja, da bi postali punoletni, sa stalnim zaposlenjem, novim univerzitetima, oštroumnim džepnim knjigama, slavnim dobom rokenrola, ostvarljivim idealima. Kada su se lestve iza njih raspale u paramparčad, kada je Država izmakla sisu i postala nadžak-baba, već su se bili osigurali, sredili se i krenuli da stvaraju štošta –ukus, mišljenje, bogatstvo. (*Amsterdam* 13-14)

Dejvid Malkolm (David Malcolm) upravo na osnovu ovog odlomka iznosi zanimljiv zaključak: „Ako su Klajv i Vernon, na neki način, šuplji ljudi, onda se ovim romanom sugerše da je takva i celokupna generacija.“ (...) Preciznije rečeno, protagonisti ovih romana zasnovani su na dobro poznatim šablonskim predstavama savremenih tipova. Kao što su u Plautovim komedijama postojali tipski likovi poput hvalisavog vojnika ili lukavog sluga, tako i Makjuan pred nas izvodi savremene tipove, kao što su političar

spreman na sve da bi zadržao položaj (Garmoni), beskrupulozni novinar-urednik (Vernon), etablirani nedaroviti umetnik (Klajv) i svemoćni tajkun koji iz senke vuče konce (Džordž).“ (Đergović-Joksimović, 2009: 246-247).

Utisak je, dakle, nesumnjiv i očigledan. Likovi su donekle iskarikirani, ali i realni, prihvatila ih publika kao takve ili ne. Muzika pojačava i potvrđuje faktor promašenosti u njima. Uzevši celu epohu kasnih šezdesetih u obzir, način na koji je *Leto ljubavi* propalo, kako su *Deca cveća* izvrgnuta ruglu zbog svoje naivne i detinjaste ideologije kada je nakon brojnih tragedija svet rešio da zauzme nešto pragmatičniji stav. Čitava ta iluzija raspršena je licemerjem ili traumom porušenih ideala. Nakon toga, ostao je gorak ukus u ustima čitave zapadne civilizacije, potraga za novim idealima, ali i egoizam i nebriga za budućnost generacija koje dolaze.

Pored toga, Klajv donekle predstavlja primer onog dela društva kome su afiniteti prema klasičnoj muzici stvar prestiža i visokog pozicioniranja u određenim socijalnim grupacijama, dok suštinsko razumevanje iste ostaje u drugom planu. To su one osobe koje imaju površan odnos i prema drugim stvarima i ljudima, kojima je bitnija pojava i spoljašnji izgled od suštine i koje će se pre potruditi da očuvaju iluziju o nečemu, nego što će se potruditi da proniknu u suštinu i u tu svrhu sebe predstave u mnogo boljem svetlu nego što to zaista zaslužuju. Kroz lik Klajva Makjuan izražava kritiku ovog tipa ljudi, ali i ukazuje na to da je taj privid koji stvaraju neodrživ, baš kao i iluzija koje su promovisale šezdesete kroz hipi kulturu.

Najzad, postoji još jedno pitanje koje se samo nameće čitaocu: Zašto je Klajvu toliko bitno da stvori delo koje će postati deo svakodnevnog života običnog čoveka, koje će biti integralni deo opšte popularne kulture? Iako je tipično za postmodernizam spajanje viših i nižih oblika umetnosti, ne može se ignorisati utisak da Makjuan, bar u ovom delu ne podržava ovu tendenciju, već je, naprotiv, osporava i kritikuje oslikavajući Klajva kao umetnika kojem je podjednako bitno da zadivi kako elitne umetničke krugove tako i obične laike. Za njega kritika renomiranih stručnjaka nije ništa značajnija od činjenice da bi se delo koje stvori moglo puštati u javnom prevozu, u tržišnim centrima ili na manifestacijama. Time se i sama uloga umetnika u današnjem svetu trivijalizuje, ali i ističe poruka da je popularna kultura nešto što se ne može izbeći, da je komercijalni momenat dobio primat

kod umetnika iz egzistencijalnih razloga, te se teži kvantitetu (publike) umesto kvalitetu (dela) i to dovodi do postepene smrti umetnosti. Osim toga, samoljublje i egocentričnost su osobine koje su kod Klajva i više nego očite: što brojniju publiku ima, utoliko je njegov san o sopstvenoj grandioznosti bliži ostvarenju.

5.3.2 Oslikavanje procesa stvaranja muzičkog dela

Sama naracija u romanu obiluje brojnim referencama, ne samo na muzičke umetnike i dela, već i na odlike same muzičke umetnosti i proces umetničkog stvaranja i istorije, naročito u vezi sa glavnim likom, Linlijem. Opisi slušanja, stvaranja i komponovanja muzike čine bitan deo *Amsterdama*. Kroz brojne metafore Makjuan pokušava da dočara zvukove, pojedinačno i u nizovima, praveći razliku među njima kao među stepenicama na različitim visinama, oslikavajući poigravanje zvukova u melodiji.

Na stranu stvaranje, pisanje simfonije predstavlja fizički naporan posao. Svaki sekund vremena za sviranje podrazumeva ispisivanje, notu po notu, deonica za i po dvadesetak instrumenata, njihovo ponovno prosviravanje, prilagođavanje partituri, ponovno sviranje, prepravljanje notnog teksta, zatim sedenje u tišini uz osluškivanje unutrašnjeg sluha koji sintetizuje i orkestrira vertikalni niz švrljotina i izbrisanih nota; nove izmene i dopune sve dok se ne postigne pravi takt, i još jedno sviranje na klaviru. Klajv je do ponoći proširio, završio uzlaznu deonicu, i započeo rad na velikom orkestarskom hijatusu koji će prethoditi značajnoj promeni tonaliteta. (Makjuan, 1999: 22).

Ovaj odlomak prikazuje deo stvaralačkog procesa. Pisanje simfonije samo po sebi je komplikovano budući da treba ukomponovati deonice za toliko instrumenata. Smišljanje simfonije već je stvar genija, stvar urođenog talenta. Laicima je svakako ceo proces pisanja i izvođenja simfonije veoma komplikovan. Klajv ga čini još komplikovanijim u čitavom romanu, želeći na taj način da istakne veličinu svog genija. U tom činu motivacija je dvostruka: Klajv se duboko u sebi boji, razmišlja da li je dorastao takvom zadatku, ali sa druge strane, omamljen je idejom o slavi koju će steći u slučaju uspeha.

Klajv je ušao u kuću i zastao u hodniku, upijajući toplotu radijatora u tišini. Cedulja koju mu je ostavila spremačica poručivala mu je da ga u studiju čeka vrč kafe. Još uvek u kaputu, smesta je otišao gore, uzeo pisaljku i list rukopisa i nagnuvši se nad koncertni klavir, naškrabao deset silaznih nota. Stigao je kraj prozora, zureći u list, zamišljajući kontrapunktirajuća čela. Često je bilo dana kada je obavezu da napiše simfoniju za kraj milenijuma doživljavao kao besmisleno mučenje: birokratski namet njegovoj stvaralačkoj nezavisnosti; pometnja oko toga gde će tačno Đulio Bo, proslavljeni italijanski dirigent, moći da održava probe sa Britanskim simfonijskim orkestrom; blaga, ali neprestana razdražljivost zbog egzaltiranog ili neprijateljski nastrojenog ispitivanja štampe. Činjenica da nije uspeo da ispoštuje dva roka –do kraja samog milenijuma još uvek je ostalo dosta godina. A bilo je i dana kao što je i ovaj kada nije mislio, ni na šta drugo osim na muziku i nije mogao da se odvoji od nje. I dalje držeći levu ruku, još uvek utrnula od hladnoće u džepu kaputa, seo je za klavir i odsvirao ovaj pasaž onako kako ga je zapisao, lagano, hromatski i s ritmičkim ukrasima. Imao je, u stvari, dvostruki predznak. Onda je, i dalje desnom rukom i upola sporije, improvizovao uzlazno kretanje čela, odsviravši to ponovo nekoliko puta, s varijacijama, dok nije bio zadovoljan. Precrtao je novi deo, koji je stajao na samom početku deonice sa čelima, koji bi u ovom obliku zvučao kao da je neka žestoka energija sputana. Njeno kasnije oslobođenje, u ovom završnom delu simfonije, biće prava radost. (Makjuan, 1999: 18-19).

Ovaj obimni odlomak takođe donosi tok kreativnog procesa. Kako smo imali prilike da u nekom od odlomaka vidimo, Klajv razmišlja o muzici konstantno, što će kasnije prerasti u opsesiju. Ali to poimanje stvarnosti kroz muziku ponekad i donese neku melodiju koju bi valjalo iskoristiti na putu do krajnjeg cilja –komponovanja simfonije. Jedna od takvih prilika prikazana je i ovde. Inspiracija mu je bila naklonjena tog dana, uprkos okolnostima, te se može protumačiti da je podsvesna, usled tužnih i neprijatnih događaja. Klajv ovde uspeva da *ukomponuje* i praktične misli, kao što je organizacija svih elemenata izvedbe simfonije, gde će dirigent biti, ali i da zapiše ideju melodije i odsvira je onako kako je hteo, a kako nam se do najfinijih detalja prenosi. Pominjanje rokova, dovoljno vremena da se sve završi, a opet bojazan zbog rada pod pritiskom rokova nešto je što se zatiče i u savremenoj književnosti, kao i sitnice poput zapisivanja i kasnije ispravljanja ideje, te se i ovaj odlomak može smatrati paralelom između muzičkog i književnog procesa.

5.3.3 Muzika u funkciji opisivanja likova

Bio je svestan da prstom dobuje po radiatoru u taktu nekog ritma i zamislio je promenu tonaliteta, zvuka i jednu notu koja istrajava nad promenljivim harmonijama i divljim udarcima timpana. Okrenuo se i žurno izašao iz sobe. Iskrsla mu je ideja, četvrtina ideje i mora da stigne do klavira pre nego što mu izmakne. (Makjuan, 1999: 106).

Kroz glavnog lika Makjuan demonstrira muzičko znanje koje odstupa od elementarne kulturne reference na muzičku istoriju i zalazi u profesionalno polje komponovanja. Ovaj odlomak prikazuje način na koji Klajv razmišlja, ne samo o simfoniji, već i u svakodnevnim situacijama. Kao posledica velike predanosti poslu i trenutnom zadatku, koji podrazumeva komponovanje, smišljanje svih deonica koje će se uklopiti u simfoniju, Klajv o tom zadatku neprestano razmišlja, čak i kada nije za klavirom ili radnim stolom. U svemu što ga okružuje, u svakom pokretu koji proizvede neki zvuk, on zamišlja već nešto što bi mogao uključiti u svoje delo, kako bi ga mogao prilagoditi. To pokazuje da vapi za inspiracijom, za onim zlatnim trenutkom kada će melodija sama od sebe dolaziti, kada će ga ideje preplaviti, pa i najmanji nagoveštaj toga hita da zabeleži.

Naredni odlomak primer je obilja muzičkih termina u opisu Linlijevog komponovanja.

Klajv je prestao da oseća stopala i, dok je trupkao u mestu, taj ritam ga je podsetio na silaznu figuru od 10 nota, *ritardando*, *cor anglais*, i violončela koja se nežno uspinju spram nje, kontrapunktirajuće, kao slika u ogledalu. I njeno lice u njoj. Kraj. Sada je priželjkivao samo toplotu, tišinu svog studija, klavir, nedovršenu partituru i da stigne do kraja. (Makjuan, 1999: 9).

Klajv je čovek satkan od muzike. Koliko je njegova posvećenost muzici velika govori i ovaj odlomak u kojem jednu prozaičnu, svakodnevnu situaciju posmatra kroz prizmu muzike, kroz muzičke termine, instrumente na koje ga zvuci iz prostora koji ga okružuje podsećaju. Zamišljeni svet koji prizivanjem ovih elemenata stvara oko sebe, samo još više budi u njemu želju da se što pre nađe u svom poznatom okruženju, gde je

najproduktivniji i gde je najspokojniji, na mestu gde će moći da završi ono što je obećao da će uraditi.

Ako pogledamo detaljnije ovaj odlomak postavlja se pitanje zašto je baš ove termine upotrebio? *Ritardando* u muzičkoj terminologiji označava *kasneći a cor anglais engleski rog*. Dakle, terminologija ne nosi nikakva skrivena značenja u ovom slučaju, već je prisutna *per se*. Violončela, po svojoj prirodi, proizvode duboke, svečane, ali i tužne tonove, koji su u skladu sa datom situacijom. Ako je ovo jedna situacija u službi boljeg oslikavanja lika Klajva Linlija, prirodno je pomisliti da je ovo samo jedna u nizu ilustracija njegovog ponašanja u svakodnevnim situacijama. Nameće se samo po sebi verovanje da možda u nekom veselom prolećnom danu Klajv šeta ulicom i čuje oko sebe flaute i pikola, violine, sve to u *vivo* ili *allegro* tempu. U tome se donekle krije i posebnost, (da ne preteramo ako kažemo jedinstvenost) Klajva Linlija, to je nešto po čemu se razlikuje od većine ljudi: to uočavamo kroz njegovo poimanje muzike, kroz sklonost ka iznalaženju muzičkih metafora svuda oko sebe i kroz potencijal ka sinesteziji, koliko god mu to Makjuan osporavao kroz blage nijanse ironije u tonu pripovedanja.

U razgovoru sa dirigentom njegove simfonije, nakon prve probe, Linli postavlja samo jedno pitanje: da li misli da je struktura dela dobro urađena. Dalja potraga za strukturalnim činiocima u *Amsterdamu* može uputiti na to da je Makjuan pronašao inspiraciju u jednom od najčešćih muzičkih formi u Betovenovom delu, sonati. Smit (Gery Smyth) tvrdi da „osnovna struktura radnje zapravo razrađuje tercijarnu i binarnu konfiguraciju oblika sonate“, Linlijevo kretanje (iz Londona i u London) podseća na „cikličnu ABA strukturu ekspozicije, razvoja i rekapitulacije“ (Smyth, 2008: 131). Ovu formu uočavamo na više načina. Na primer, Klajv i Vernon na početku romana su u Engleskoj, potom odlaze u Amsterdam, a odatle su vraćeni u Englesku. Ciklična struktura vidljiva je u tome što roman počinje mrtvačkim kovčegom, zatim se premešta u svet živih, da bismo na kraju opet imali, doduše varijaciju prvog dela strukture jer su sada bila dva kovčega. Trebalo bi uzeti u obzir da Smit ne govori o problemu autorske namere kada iznosi ovu pretpostavku. Međutim, uticaj koji navodi nije neverovatan.

Dok je prolazio pored vratara i gurao obrtna vrata koja su vodila prema stepenicama, do njega je dopro zvuk orkestra. Završni stav. Trebalo bi da bude. Dok se penjao već je ispravljao taj pasaž, sada bi trebalo da čujemo francuske rogove, a ne klarinete, a timpani idu piano. Ovo je moja muzika. Bilo je to kao da su ga lovački rogovi prizivali, prizivali natrag, njemu samom. (...)

Međutim, Đulio Bo je žmurio. Stajao je na vrhovima prstiju, izvijajući se napred, leve ruke ispružene prema orkestru, a raširenim, treperavim prstima blago je davao znak prigušenom trombonu koji je sada ljupko, mudro, zaverenički, po prvi put objavljivao melodiju, Nessun dorma kraja veka, melodiju koju je Klajv juče, pevužio detektivima i za koju je bio spreman da žrtvuje jednu nepoznatu planinarku. (...) Teksture su se sada umnogostručile pošto je još instrumenata pristupilo trombonskoj zaveri, disonance se širila poput zaraze, a sitne, tvrde krhotine –varijcije koje nisu nikuda vodile – prštale su uvis kao varnice koje su se ponekad sudarale da bi stvorile prve najave zahuktalog zida zvuka, cunamija, koji je sada počeo da narasta da bi uskoro zbrisao sve pred sobom, pre nego što razbije sebe samog o stenovito dno tonskog ključa. (Makjuan, 1999: 117).

Za razliku od nekih ranije navedenih odlomaka, ovde je naveden opis izvođenja Klajvove simfonije. On dolazi da čuje probu orkestra, ali biva razočaran onim što čuje, jer to nije ono sviranje koje je on zamislio. U cilju da objasni koje su razmere tog neuspeha, koristi se istim metaforama i referencama kao i kada je prvi put osmišljavao melodiju: varijacije koje nikuda ne vode, cunami koji sada briše sve pred sobom.

Zasada, bila je to muzika, čudesno preobraženje misli u zvuk. Pogrbio se unapred, sklopljenih očiju usredsređujući se na svaki fragment koji je Bo odobravao. Klajv je ponekad toliko naporno radio na nekom komadu da je mogao da smetne s uma krajnju svrhu –stvoriti ono zadovoljstvo, u isti mah tako čulno i apstraktno prevesti u vazduh koji podrhtava ovaj nepostojeći jezik čija će značenja ostati za sva vremena van domašaja, mučno odložena u tački gde se emocije i intelekt stapaju. Određene notne sekvence podsećale su ga samo na nedavni napor da ih napiše. Bo je sada radio na sledećem pasažu, ne toliko diminuenda koliko umanjanje i muzika je kod Klajva prizivala prizor nereda u njegovom studiju na svetlosti svitanja i slutnje koje je osećao o samom sebi i jedva se usuđivao da ih iskaže. (Makjuan, 1999: 118).

Ovom odlomku pridodat je, pored opisa izvođenja, i receptivni faktor. U teoriji, značajno je Tompsonovo (William Forde Thompson) istraživanje koje prezentuje

„višestruke mehanizme koje leže u osnovi veze između muzike i emocije. (...) Muzika je sposobna da uključi emocije kroz očekivanja, direktnim stimulisanjem moždanog stabla (deo mozga koji kontroliše uzbuđenje i druge bazične funkcije) ili asocijacijom sa drugim stimulusima.“ (Thompson, 2011: 364). „Očekivanja pružaju bogat i prodoran izvor muzičke emocije i može čak da se odnosi i na neke emocionalne efekte koji se povezuju sa odgovorima iz moždanog stabla.“ (Thompson, 2011: 365).

Međutim, pored već poznate distinkcije u reakciji publike u kojoj su laici i publike u kojoj su profesionalci u oblasti muzike, i koji će drugačije, na primer, reagovati kada čitaju Makjuanovo iznošenje procesa stvaranja ili komponovanja muzičkog dela, ovde se može uvesti još jedna distinkcija: u reakciji školovanih muzičara na neko delo, treba napraviti razliku između reakcije muzičara koji prvi put čuju tu kompoziciju i muzičara koji je stvorio to delo. Makjuan ovde dočarava kako se Klajv osećao dok je prvi put slušao delo koje je stvorio i kroz neke muzičke elemente uspeva da prizove trenutke stvaranja i mukotrpnog rada koji, kako se sada čini to nije. Muzika je ovde okidač za prisećanje nekih momenata putem asocijacije.

Bila je to samo prelazna deonica do finala; opčinjavalo ga je to obećanje, stremljenje –zamišljao ga je kao izlizano, prastaro stepenište koje se postepeno gubi iz vida –žudnja da se penje sve više i više, da bi se napokon stiglo, preko širokog zaokreta, do udaljenog tona i, uz rukoveti zvukova što iščezavaju poput guste magle koja se razilazi, do zaključne melodije, oprastanja, prepoznatljive melodije zanosne lepote koja će natkriliti sopstvenu starovremenost i zvučati kao da u isti mah oplakuje minulo stoleće i svu njegovu besmislenost i svirepost i slavi njegovu nenadmašnu inventivnost. Mnogo kasnije, kad se slegne uzbuđenje oko prvog izvođenja, kad se okončaju sve proslave kraja veka, vatrometi, analize i sažeti prikazi, ova neodoljiva melodija ostaće kao elegija mrtvog stoleća. (Makjuan, 1999: 20).

U psihologiji postoji stanovište po kojem je do uspeha moguće doći ukoliko se vizuelizuje cilj. Drugim rečima, prepustiti se maštanju i zamisliti ishod svojih napora olakšaće ostvarenje tog cilja, dati više poleta, energije i volje za uspehom. Međutim, to je i mač sa dve oštrice. Preterana posvećenost cilju koja zalazi u reone opsesije, može dovesti do toga da individua *izgori* u želji da nešto ostvari i nerealistično, potpuno pristrasno i bez ikakve objektivnosti sagledava situaciju, što neretko rezultuje neuspehom. Na kraju

romana, vidi se da se upravo to i desilo Klajvu sa pogubnim posledicama po njegovu psihu. U ovom odlomku, tragični kraj samo se nagoveštava. Sam autor nas na to upućuje odabirom reči: *opčinjavalo ga je, stremljenje, žudnja*. Klajvova želja da stvori vanvremensko delo polako prerasta u opsesiju kojoj je on posvećen svakim atomom svog bića.

Ono što i sam „Makjuan deli sa svojim romantičarskim kolegama svakako je ljubav prema dugim šetnjama. Sa šezdeset godina, već je prešao mnogo više milja nego verovatno bilo koji Englez još od Kolridža (Samuel Taylor Coleridge). Već četiri decenije oslikava Jezersku oblast i Čilterne, kečnjačka brda između Londona i Oksforda. (...) Makjuanova putovanja postala su egzotičnija od njegovog internacionalnog uspeha *Iskupljenje*, romana koji je prodat u više od 4 miliona primeraka otkako je objavljen.“ (Zalewski, 2009).

Hodanje me vraća suštini: živimo na ogromnom kamenu koji visi u sterilnom prostoru. Ako šetate nekoliko dana, neverovatno je kako sve ostalo u životu polako nestaje. I kako brzo hodanje postaje metafora –život je putovanje. Stojati na nekom divnom, uzvišenom mestu reflektuje kako lako ste mogli i da ne postojite. To je benigni vrtlog. Ne znam kako ljudi mogu da žive bez toga.⁸

Svoju strast prema pešačenju projektovao je kroz Klajva Linlija i ukazao na svoje viđenje značaja pešačenja za umetnika i proces nastajanja umetničkog dela, s tim što u romanu to ima ironični prizvuk budući da se stiče utisak da je Klajv veći umetnik u svojoj glavi nego u očima okoline.

Koliko je uloga muzike značajna u romanu, govori i ovaj odlomak u kojem Makjuan kroz Klajvov odnos prema muzici oslikava propast njegove moralnosti.

Žena je ponovo kriknula i Klajv, koji je ležao priljubljen uza stenu, zatvori oči. Izmicalo mu je nešto dragoceno, pravi mali dragulj. Postojala je još jedna mogućnost: da je, umesto što se popeo ovamo, odlučio da se spusti do

⁸ “Walking returns me to the essentials: we live on a giant rock hanging in sterile space. If you walk for several days, it’s surprising how quickly everything else in your life drops away. And how quickly a long walk translates itself into metaphor –life’s a journey, if you like. To stand in some high, beautiful place and reflect how easily you might not have existed at all –that’s benign vertigo. I don’t know how people can live without it.” (Cook, 2013: 155).

Ječmičkove glave, pored školaraca u fluorescentnim kabanicama, da bi krenuo deonicom pored Prolaza do vrha Skafei. Tada bi sve ono što se dešava ovde moglo da se odvija svojim tokom. Njihova sudbina, njegova sudbina. Dragulj, melodija. Njena važnost ga je pritiskala. Toliko toga je zavisilo od nje: simfonija, proslava, njegov ugled, oda radosti jednom žalobnom stoleću. Nije sumnjao da bi ono što je donekle čuo moglo da iznese teret. U njenoj jednostavnosti ležao je svekoliki autoritet njegovog životnog opusa. Takođe nije sumnjao da je to bila ona muzika koja je naprosto čekala da bude otkivena, dok ga nisu prekinuli, on je uistinu stvarao, smišljao, nadovezujući se na zov ptice, koristeći prednost budne pasivnosti uposlenog stvaralačkog uma. (Makjuan, 1999: 66).

Zarad muzike i tako značajne inspiracije po koju je došao u Jezersku oblast, on je spreman da ignoriše situaciju u kojoj je nečiji život ugrožen. Muzika je ovde u svrsi opisa lika, njegove moralne diskutabilnosti i pravdanja sebe i svog postupka ili bar pokušaja pravdanja. Klajv je duboko u sebi svestan da je pogrešio, ali dozvoljava da bude zaveden svojim trenutnim stanjem koje je Makjuan strpljivo gradio kroz čitav roman i donese pogrešnu odluku. Čini se da je Makjuan namerno pokušavao da u ovoj sceni napravi što je veći kontrast između realne ozbiljnosti Klajvovog zadatka i onoga kako ga je on video, činjenice da je za njega pisanje ove simfonije bilo pitanje života i smrti, samo da bi naveo i čitaoca da možda, ukoliko se dovoljno udubio u Klajvov lik i razume koliko mu je značajna inspiracija za kojom je tragao, poklekne i izjavi da je Klajv doneo pravu odluku. Na kraju, Makjuan je svakako to ostavio otvorenim, čitalac je taj koji će izabrati strane, Makjuan se uzdržao od ikakve sugestije. Ipak, ni to nije dovoljno, Klajv nije uspeo nikoga da privoli na svoju stranu, čak ni najboljeg prijatelja.

Te note ukazivale su na neutešnu žudnju za nečim nedostižnim. Nekim. Upravo u ovakvim trenucima telefonirao bi joj i pozvao je da dođe, kada je bio suviše nemiran da bi i dalje sedeo za klavirom i odveć uzbuđen zbog novih ideja da bi se skrasio u mestu (...) Ukus joj je bio iznenađujuće strog za nekog tako lepršavog. Bah, Stravinski, vrlo retko Mocart. (Makjuan, 1999: 19).

Muzički ukus je još jedan segment koji nam otkriva kakva je bila Moli. Kao što i sam narator primećuje, muzika koju je volela bila je u neskladu sa njenim karakterom. Od nekoga ko je tako energičan, pun života, neobičan, očekivalo bi se da je ljubitelj možda pop

muzike, ali Moli je kroz klasičnu muziku i divljenje delima navedenih kompozitora pokazala drugu stranu svoje ličnosti, možda čak i onu pravu. Mnogi psiholozi tvrde da su najnesrećnije osobe zapravo one koje su pred drugima najveselije. Moli je imala dosta razloga da bude nesrećna, počevši od nesrećnog braka u kojem je živela. Posao kojim se bavila, brojni ljubavnici, utisak koji je ostavljala na druge –sve se to može protumačiti kao maska iza koje se krila, svojevrsni vapaj za begom od stvarnosti, od sredine u koju je smeštena. Donekle i njena neozbiljnost i možda detinje poimanje života predstavljaju olakšanje za nju, način da se izbori sa svakodnevnim problemima. A bila ih je itekako svesna. Kada se sastruže ljuštura, čvrsta poput kamena iza koje se krije, nailazimo na nešto neočekivano, dragoceno kao biser u školjci. Moli je zapravo jedna zrela, ozbiljna, inteligentna, mudra i vrlo realistična osoba. Muzika koju voli da sluša otkriva nam te njene osobine.

Upravo zbog te njene kompleksnosti i harizme kojom je zračila, imala je tu privilegiju da bude deo svih onih faktora neophodnih Klajvu u različitim situacijama da bude nadahnut i podstaknut na kreativnost. Samoća je Klajvu presudna kako bi mogao da stvara. Nikome nije dozvoljeno da mu bude čak ni u blizini. Osim njoj. I sada kada je nema, Klajv oseća tu prazninu, znajući da je nikada više neće popuniti jer ne postoji osoba koja je tako mogla da deluje na njega kao što je ona to uspevala.

„Jasno, Makjuan razume da može stvoriti momente beskonačnosti uglavnom snagom muzike i slika.“ (Tsai, 2011: 15). Oba koncepta „generišu značenja na način koji Emil Benveniste (Émile Benveniste) zove „semantičkim modusom” nasuprot „semiotičkom modusu” (241). Drugim rečima, muzika i fotografija su sistemi sačinjeni od jedinica (nota, boja, itd.) koji za razliku od samodovoljnih znakova, postaju smisleni samo kada tumačenje postane očito. Prema rečima Benveniste, „One (figurativne umetnosti) su određene, one ne određuju” (238).“ (*citirano u*: Tsai, 2011: 15).

5.3.4 Prisustvo sinestezijske u romanu

Još jedan bitan momenat u oslikavanju ove njegove osobine je i sinestezija. Makjuan koristi sinesteziju da predstavi sve ključne i, kako će se ispostaviti na kraju, momente koji su na neki način doprineli onakvom završetku romana kakav jeste. Sinestetički elementi u ovom odlomku otkrivaju nam da Klajv, osim velike želje, poseduje i sposobnost da takvo delo napiše, budući da su retke osobe koje uspevaju da stvore takvu sinesteziju u glavi kako on to uspeva, odnosno kada je nadomak nje. Kao kombinacija posvećenosti i sposobnosti dolazi do toga da zvukovi iščezavaju poput magle, da je njegovo stremljenje nalik penjanju starim stepenicama, melodija zanosne lepote.

Popeo se prastarim kamenim stepenicama, pramenje zvuka, istopilo se poput izmaglice, njegova nova melodija, mračna zapisana u partituri u svom prvom samotnom očitavanju za prigušeni trombon, okupila je oko sebe bogate orkestarske teksture talasaste harmonije zatim disonancu i uskovitlane varijacije, koje su, vrteći se, odlazile u prostor da se više nikad ne vrate, a sada se uspravila u postupku stapanja, kao eksplozija posmatrana unatraške, kako se levkasto uvija do geometrijske tačke mirovanja; onda ponovo prigušeni trombon, a zatim uz mukli krešendo, poput džina koji uzima vazduh, konačna i kolosalna repriza melodije (uz jednu zagonetnu i još uvek nerazrešenu razliku) koja je postepeno pojačavala ritam, provalivši u talas, zahuktali cunami zvuka koji je dostizao nemoguću brzinu, zatim se uzdigao, još više, da bi se konačno survao uz lom i prasak, u vrtlozima, razmrskavši se o tvrdo, bezbedno tlo matičnog sazvučja u C-molu. Ostali su samo pedalni tonovi koji su obećavali rešenje i mir u beskonačnom prostoru. Zatim *diminuendo* koji traje 45 sekundi i rastvara se u 4 takta tišine u partituri. Kraj. (Makjuan, 1999: 100).

Za Klajva, melodije koje komponuje imaju razmere kataklizmičkih pojava: *eksplozije unazad, cunamija zvuka*. Makjuan, ovde prikazuje i poznavanje muzičkih termina: *krešendo, diminuendo, disonanca, mol*. Način na koji Klajv osmišlja simfonijske partiture, još jednom se može porediti sa procesom nastanka književnog dela: uvod, zaplet, kulminacija, rasplet, zaključak. Tako je i Klajv smišljao razvoj svoje simfonije, ali u muzičkom smislu. Ipak slika koju prikazuje ovde i koju ima u glavi, dočarava melodiju koja nije samo njegova: ona je slobodna, putuje svetom, a ono što nam ukazuje da je u pitanju zvuk jesu duvački instrumenti koji se pominju i neobična kretanja te melodije, poput vrtloga, poput džina koji uzima vazduh, talasa koji se razbija. Komponovanje na

osnovu ovog odlomka više deluje kao stvaranje od strane natprirodne sile koja se igra sa prirodom, a kompozitor sve to samo uspeva da posmatra i zabeleži. Utisak je da se posmatra neka predstava prirode ili bar slikarsko umetničko delo koja je dosegla kolosalne razmere krešendom koji nalikuje džinu praćenim *cunamijem zvuka* koji se obrušava i lomi da bi ostali samo tonovi koji *obećavaju mir u beskonačnom prostoru*. I ovde možemo napraviti paralelu između muzike i književnosti pozivanjem na Rolanda Barta i njegov koncept *smrti autora*. Sve to čemu je Klajv svedočio izvan je ljudske moći, čovek nije toliko savršen da bi to stvorio, već samo može da opazi i zabeleži ono što vidi da se oko njega dešava. Isto se dešava i sa književnim delom. Pisac je samo blagosloven time što uspeva da opazi i zabeleži ono što mu trenutci inspiracije donesu. Ne smišlja on to, već se to odvija mimo njega i mimo svih nas. Oni retki, obdareni tim posebnim talentom u pojedinim trenucima opaze, zabeleže i prenose publici koja potom donosi svoj sud.

Nesporna je činjenica da je čitavo delo obavijeno teškim velom ironije, da će čitalac na kraju romana shvatiti da Klajv uopšte nije toliki muzički genije koliko sam u to veruje i kroz ovaj odlomak prikazuje, te je i sumnja u njegovu inspiraciju i one dimenzije koje može dostići veća. Ipak, navedeni odlomak je tu kao nagoveštaj onoga u šta on veruje i nesumnjivo predstavlja granicu do koje smatra da može ići. Sa druge strane, Makjuan kao pisac ne usteže se da sam kroz razvijene alegorijske slike razvije čitavu tu opsenu o Klajvovom sinestetičkom doživljaju muzike kroz slike kao što su *pramenje zvuka*, *mračna melodija*, *talasasta harmonija* ili *uskovitlane varijacije* personifikovane odlaskom bez povratka i *levkastim uvijanjem do geometrijske tačke mirovanja*. Hiperbolisani elementi ove grandiozne slike istovremeno pojačavaju faktor ironije u romanu i bacaju još jedan snop svetla na Klajvov lik, lišavajući ga svake skromnosti i poniznosti, ostavljajući ga nepokolebljivo taštini i arogantnim u sopstvenoj zabludi.

Došla je kao poklon; neka velika siva ptica prhnula je uz glasan krik upozorenja dok se približavao. Dok se podizala u visinu i kružila nad dolinom ispustila je piskutav zvuk od tri tona koji je prepoznao kao inverziju stava koji je već napisao u partituri za pikolo flautu. Kako elegantno, kako jednostavno. Preokretanje sekvence navelo ga je na pomisao o jednostavnoj i divnoj pesmi u istom tempu koju je bezmalo mogao da čuje. Ali ne sasvim. Ukazao mu se prizor stepenica koje se nižu, klizeći nadole –od podnih vrata

na potkrovlju, ili od vrata lakog aviona. Svaka nota se preklapala i ukazivala na sledeću. Čuo ju je, bila je tu, a onda je nestala. Video je odsev odbegle slike koji ga je kinjio, i čuo zov tužne kratke melodije koji je iščezavao. Takva sinestezija bila je pravo mučenje. Ti tonovi idealno su se prožimali, melodija se ljuljala na malim uglačanim šarkama, u svom savršenom luku. Skoro je mogao ponovo da čuje dok je stizao na vrh uglaste stenovite ploče i zastao da iz džepa uzme beležnicu i pisaljku. Nije bila sasvim tužna. Bilo je u njoj i neke radosti, optimističkog razređenja bezizlaznosti hrabrosti. (Makjuan, 1999: 64).

Ovaj odlomak predstavlja početak najznačajnijeg momenta u romanu. Kao što Rodžer Skruton (Roger Scruton) navodi u svom delu *Estetika muzike (The Aesthetics of Music, 1997)*, imitacija zvukova iz realnog sveta, koja je retka u muzici, koliko god dobro uklopljena u melodiju dela, dobiće oblik ili uzurpiranja za šta kao primer navodi snimak ptice u Respigijevim (Ottorino Respighi) *Rimskim fontanama* ili dela tonalnog sveta (poput poziva ptica u Betovenovoj *Šestoj simfoniji*). U potonjem slučaju, „dovoljan je detalj iz prirode da bi se eksploatisale njegove asocijacije. Ali se taj detalj oslobađa iz bilo koje naracije.“ (Skruton, 1997: 127).

Klajv dobija ono po šta je došao. Inspiracija se javlja u vidu sinestetičke lavine koja preti da ga preplavi i koja je čak i za njega teška da je razume, dešifruje i podnese. Jedan cvrkut ptice predstavljao je okidač najpre za paralelu sa delom partiture za pikolo flautu, potom dovodi do čitave pesme, više puta pomenutih stepenica koje sada klize nadole, sa visine potkrovlja ili aviona, prateći intonaciju cvrkuta. Kako se stepenici nižu jedan na drugog, tako se i tonovi, jedan po jedan ukazuju i slažu jedan po jedan. Pravac kojim se stepenice kreću možda prati visinu tonova –kreću se visoko, završavaju u mračnim dubinama. Još jedan sinestetički momenat koji razvoj melodije oslikava vizuelno je trenutak kada se melodija *ljuljala na malim uglačanim šarkama, u svom savršenom luku*. Kako melodija može imati luk? Jedan mogući odgovor opet nas može vratiti na visinu melodije. Klajv dakle, razvoj tempa i dinamike melodije koju je zadala ptica vidi kroz različite vizuelne slike koje sadrže neko kretanje, bilo da je u pitanju kretanje stepenicama ili kretanje pogleda, kao što je slučaj sa lukom. Osećanje koje Klajv uočava u melodiji upućuje na njegovo osećanje –on je radostan, baš zbog optimističkog poimanja bezizlaznosti. Ono što je u tom trenutku doživljavao predstavljalo je spas za njega. Jedino

što je mogao poželeti je da to stanje potraje. Osećao je da je taj trenutak onaj pravi, kada, nadahnut, kada može da pruži svoj maksimum i stvori najbolje delo koje ume. U neku ruku mu je i laknulo jer je tome težio toliko dugo i u toj težnji i sam iscrpeo svoj organizam, duh i elan. Sada kada je najzad u prilici da ostvari nešto tako značajno, oseća ushićenje, za razliku od prethodnog perioda kojim je preovladavala tuga.

To nije bila samo Klajvova fantazija, o tome je sanjao i izvršni odbor, birajući kompozitora koji bi na karakterističan način osmislio, recimo, ovu uzlaznu deonicu kao kakvo drevno stepenište podignuto od kamena. (...) Rad na ovom delu poveren mu je rano, tako da je mogao da se „usvira“ u svesti javnosti. Klajvu su, na primer, predložili da bi neki upadljiv, žustar pasaž sa duvačima mogao da se iskoristi za špicu glavnih večernjih vesti na televiziji. (Makjuan, 1999: 20).

Kao što se vidi, Klajv nije bio usamljen u snivanju svog sna. U ovom odlomku koji obiluje ironijom Makjuan prikazuje izvršni odbor koji je delio njegove težnje, predstavljao značajan pritisak na Klajva, što nam potvrđuje kroz korišćenje istih tehnika kao i prilikom oslikavanja Klajvovog stava: tu je sinestezija (*uzlazna deonica kao kakvo drevno stepenište podignuto od kamena*), muzičke metafore poput *usviravanja u svesti javnosti*, želja za stvaranjem vanvremenskog dela koje će uživati status koji imaju brojna dela klasične muzike prisutna u brojnim segmentima života savremenog čoveka –poput muzike u filmovima, reklamama, uvodnim i odjavnim špicama. To su melodije koje je svako čuo, koje su ostale u umovima ljudi širom sveta, iz različitih socijalnih struktura, bilo da su upoznati sa njihovim stvaraocima ili ne, bilo da posećuju balet, pozorište ili operu ili tamo nikada nisu kročili. Zato se i pojavio predlog da se Klajv posveti stvaranju dela koje će imati bombastičan i upečatljiv uvod, koje će odmah zainteresovati slušaoca (a smatra se da su duvački instrumenti svojim prodornim zvukom za to najpogodniji) i koje će mu još dugo ostati u uhu bilo da je intelektualac ili običan radnik. Ovaj odlomak je ništa drugo do zabluda Klajvovog okruženja proistekla iz slike o sebi koju prezentuje drugima, što pojačava komični efekat u romanu i govori o površnosti i naivnosti ljudi današnjice, bez obzira na njihovo obrazovanje ili životno iskustvo.

Muzički elementi i reference prisutni u romanu *Amsterdam* neraskidivo su povezani sa radnjom i temama u romanu. Muzike je profesija glavnog lika. Muzika je inspiracija, ali i razlog ludila. Muzika je neuhvatljiva poput sive ptice. Muzika dočarava propast jedne generacije. Muzika oslikava površnost današnjih generacija i fiktivnu, umišljenu i predimenzionalizovanu, hiperbolisanu genijalnost. Muzika pokazuje sav besmisao trivijalizacije visokih oblika umetnosti njihovim spuštanjem na nivoe popularne kulture i težnjom umetnika da te segmente prisustva u popularnoj kulturi dostignu. Muzika je izgovor za donošenje pogrešnih odluka. Muzika odvlači od zdravog razuma i vodi u plagijarizam. Muzika čini roman nedovršenom građevinom, a čitaocima se dodeljuje uloga graditelja. Jednom rečju, muzika pokreće Makjuanov svet. A on je tu da zavrti globus svojim poznavanjem muzike, muzičkih termina, istorije i teorije.

**6. SUBOTA: PRIVILEGOVANI
POLOŽAJ MUZIKE U BORBI
NAUČNOG I UMETNIČKOG
ASPEKTA LIČNOSTI I
CIVILIZACIJE**

*“Yes, there are two paths you can go by, but in the long run, and there’s still time to change the road you’re
on.”*

Led Zeppelin

6.1 O delu

Poput velikih imena britanske književnosti dvadesetog veka pod okriljem modernizma, Virdžinije Vulf (Virginia Woolf) i Džejmisa Džojisa, Ijan Makjuan se odvažio i napisao roman koji čitavom svojom sadržinom pripada jednom danu. Doduše, to je dan koji bi trebalo da bude dan za odmor, prvi dan vikenda, dan kada bi sve trebalo da se odvija usporeno, uz neizbežnu kontemplaciju o smislu života koja vreba i samo u nekom trenutku zaskoči i obuzme čoveka. Ali Makjuanova subota je dan koji kod glavnog junaka Makjuan isplanira tako da se ne odigra po planu. U životima mnogih ljudi širom sveta, subota je prvi dan u nedelji kada se duže spava i kada su sve šanse da budilnik neće zazvoniti u cik zore. Kod Perouna, glavnog junaka ovog romana, ne samo da to nije slučaj, već se Makjuan pobrinuo i da mu ovaj bezbrižni dan počne ranije i završi se kasnije nego što je planirao.

Iako kroz veći deo romana, pisac prikazuje Perouna u ušuškanosti savršene svakodnevnice, ono što ga budi je strah, trauma iz skorašnje prošlosti, kada je ceo svet bio u šoku zbog događaja za koji se mislilo da se nikada ne može odigrati, a ono što ga uspavljuje je bojazan za budućnost dok ubeđuje sebe da će sve biti u redu. Svakako da Peroun korača ulicom sigurnim korakom gospođe Dalovej, sa hiljadu misli Leopolda Bluma koje mu se vrzmaju po glavi, dok planira porodično okupljanje kao Klarisa Dalovej zabavu, ali grad u kome žive nije isti, niti su vremena ista, svako svojim bremenom opterećeno, nijedno nimalo spokojnije i naivnije od onog drugog.

U ovom romanu Makjuan suprotstavlja globalnu i ličnu dramu.

Ovo nije roman koji promovise društvenu pravdu. To je roman koji pokušava da reflektuje vreme nevolja, a istovremeno jasno slavi ono što nam

je drago. Jedna od tih stvari –nije to samo stvar *lepog crvenog vina* –jedna od njih je racionalnost.¹

Subota je na neobičan način dokaz da je Makjuan sazreo. *Enfant terrible* svetske književne scene je odraslo. U ovom romanu primećuje se razlika u odnosu na početak karijere mnogo drastičnije nego u nekim delima pre *Subote*. Makjuan nije više obuzet željom da šokira, da izazove snažne reakcije pa makar bile i negativna osećanja u pitanju. U ovom romanu, više nego ikad okrenut je introspekciji na više nivoa. Introspekcija na nivou ličnosti kroz Henrija Perouna, introspekcija na nivou porodice kroz prikazivanje odnosa u porodici i njenog funkcionisanja kao celine i introspekcije na nivou profesije, gde Makjuan iznosi kako Henri shvata svoju profesiju, a kako je shvata Štraus i kako opstaju u njoj, kao pojedinci i kao celina. Nagoveštaji, ili preciznije, tragovi Makjuanove književne prošlosti utisnuti su u lik Bakstera i incident na ulici. Izvesna mera poremećenosti lika koji kasnije izvodi stresnu i izopačenu scenu postoji u romanu poput pretnje po savršeni svet bogatih i pametnih (to što predstavljaju spoj inteligencije i finansijske stabilnosti uvek u čitaocima, bar u prvi mah stvara utisak neosvojive tvrđave, poput kula Bliznakinja u Njujorku), ali i podsećanje da je Makjuan ipak nenadmašan u poigravanju sa emocijama i pažnjom čitalaca nepredvidivim smenjivanjem napetosti i smirenosti u scenama romana.

6.2 Opšti pogled

Uvodna scena romana donosi nam Henrija Perouna koji je budan rano ujutru i kroz prozor uočava avion u plamenu. Kasnije, u kuhinji gde se našao zajedno sa svojim sinom, saznaje da je avion morao da ima vanredno sletanje, a da nije u pitanju teroristički napad, kako je prvobitno mislio. Nakon kraćeg razgovora sa sinom, Henri kreće u ispunjavanje obaveza sa svog dnevnog reda za danas.

Iako je subota, on ima već ceo dan isplaniran. Odlazi na partiju skvoša sa prijateljem. Na putu Henri sreće grupu demonstiranata protiv rata u Iraku.

¹ “*This is not a novel promoting social justice. It’s a novel that attempts to hold a mirror up to a troubled time. And at the same time unambiguously celebrate the very things we do hold dear. One of them—it’s not simply a matter of “nice red wine”—one of them is rationality.*” (Birnbaum, 2005).

Tu saznajemo nešto više o njegovom stavu prema svetskoj politici: Henri podržava rat u Iraku, uprkos činjenici da Amerikanci ne odrađuju posao valjano nakon skorašnjih terorističkih napada 11. septembra.

Perounovu zamišljenost i poprilično miran početak dana prekida incident koji se dogodio u zatvorenoj ulici kojom se Peroun, mimo propisa kretao kada je slučajno ogrebao jedan auto. Na njegovu nesreću, u autu su se nalazili sitni razbojnici spremni da ovaj incident iskoriste kao izgovor za još veći obračun. Peroun je shvatio da oni svakako spadaju u grupu ljudi sa kojima se najmanje valja sukobljavati, ali je ostao dostojanstven i hrabar dok je u njemu ključao strah pomešan sa netrpeljivošću i besom prema ovakvom tipu ljudi.

U ovom momentu dolazi do prve moralno diskutabilne odluke glavnog junaka romana. Iako je prkosno odgovarao nasilniku svestan da se to može loše završiti po njega, Peroun je iskoristio svoju intelektualnu i profesionalnu prednost da izbegne sukob većih razmera. Prepoznao je simptome Hantingtonove bolesti kod nasilnika i uspeo da mu skrene pažnju i time se izvuče iz neprijatne i opasne situacije. Ono što ga je dugo nakon toga mučilo je činjenica da je iskoristio svoju intelektualnu superiornost nad bolesnom osobom, što je video kao nešto moralno nedopustivo, a ni činjenica da je bio potencijalno životno ugrožen nije mu bila dovoljna uteha.

„Frojd bi tvrdio da je ovo osećanje krivice pojačano poučenošću superega o kulturnom običajima, naročito savremenog ideala da ne treba eksploatisati nesrećnije, manje inteligentne ili manje sposobne od nas samih.“ (Sgarlata, 2009: 82).

Nakon što stiže na zakazanu partiju skvoša, Henri se trudi da prepusti zaboravu ovaj incident i fokusira se na sve ono što je planirao za ostatak dana. Ipak, ne uspeva da odagna osećaj straha i besa čak ni u toku partije. Nakon skvoša, odlazi u kupovinu za večeru i u posetu majci, koja boluje od Alchajmerove bolesti. Posle toga, odlazi da vidi nastup Teovog bluz benda. Doživljaj muzike koju taj bend izvodi predstavlja još jedan neočekivani događaj tog dana. Peroun ostaje bespomoćan pred vrtlogom emocija koje ta muzika u njemu izaziva i pred kojom ne uspeva da ustukne iza svog štita naučnog racionalizma. Biva primoran da položi oružje pred umetničkom lepotom (koju inače ne priznaje) i uvučen u magični svet bluz.

Više nimalo umoran, Henri se odvaja od zida na koji se sve vreme naslanjao, i kreće ka sredini mračnog auditorijuma, u susret moćnoj zvučnoj mašini. Prepušta se njenom zagrljaju. Ima tih retkih trenutaka kad muzičari zajedno dotaknu nešto umilnije od svega što su ikad iskusili na probama ili nastupima, nešto što prevazilazi običnu saradnju i tehničku uvežbanost, kad izrazom dosegnu istu onu lakoću i sklad koji odlikuju prijateljstvo ili ljubav. Tada nam muzičari daju priliku da načas zavirimo u ono što bismo mogli biti, ono najbolje u našem biću, u jedan nemoguć svet u kome sve što imaš daješ drugima, ali od sebe ništa ne gubiš. Tamo napolju, u stvarnom svetu, postoje detaljni planovi, vizionarski projekti za miroljubiva carstva, u kojima su svi sukobi razrešeni, i ima sreće za sve, za sva vremena –himere za koje su ljudi spremni da ginu i ubijaju. Hristovo carstvo na zemlji, radnički raj, idealna islamska država. Ali samo u muzici, i samo u retkim prilikama, zavesa se odista podiže da bi razotkrila taj san o zajedništvu, i prizor je dočaran zamamno i neodoljivo, pre nego što izbledi sa poslednjim tonovima. (Makjuan, 2008: 161).

Zanesen melodijom, Peroun kao da na trenutak zaboravlja na svoj stav prema umetnosti, a čitalac ima priliku da vidi da i njegovo naučno stanovište nije neosvojiva tvrđava i da može biti srušena ili bar uzdrmana do temelja, što će se kasnije i desiti, a ovde se samo nagoveštava. Makjuan se u ovom odlomku stavlja u poziciju nekoga ko toliko dobro razume muziku da je u stanju da oseti kakvi su efekti sinergije muzičara na sceni.

Odlomak započinje naracijom u trećem licu govoreći o Perounu, ali se ubrzo prebacuje u priču o muzičarima, govoreći još uvek u trećem licu, ali sada iz perspektive muzičara. Opisuje kakav je osećaj biti na sceni, kada se oseti nova energija, drugačija od one koja se oseća inače, koja je uzvišena, koja dostiže vanovozemaljske i vanvremenske razmere, poput sive ptice Klajva Linlija u *Amsterdamu*, neuhvatljiva, nešto čemu svaki umetnik teži. U ovom romanu Makjuan ide korak dalje i oslikava efekat koji takva inspiracija ima na publiku, pošto se pretoči u umetničko delo. Upravo ono što je cilj umetnosti: da oplemeni, da poduči, da podstakne.

Zato pripovedanje u ovom odlomku možemo višestruko shvatiti: pripovedanje u trećem licu obavlja sam autor, te nam govori i o Henriju i o muzičarima i o njihovom doživljaju na sceni, bilo iz nekog svog iskustva, bilo iz mašte. Drugo tumačenje moglo bi se odnositi na Perouna koji je sada preuzeo ulogu naratora. Rečenica pre opisa muzičara je: „*Prepušta se njenom zagrljaju.*“ u kojoj *ona* je muzika. Ovo tumačenje u skladu je sa

Makjuanovom tendencijom ka podrivanju statusa sveznajućeg naratora u tradiciji, ali i sa načinom na koji će se radnja dalje odvijati jer će Peroun zaista doživeti nešto spektakularno što će ga naterati da preispita svoje mišljenje o umetnosti.

Makjuan podriva sveznajućeg naratora i u drugim delovima, ne dozvoljavajući mu da predvidi događaje, ostavljajući ga zapanjenim koliko i čitaoc. Na kraju odlomka, dolazi do jednog vrlo zanimljivog poređenja. Dok oslikava efekat muzike na slušaoca i kako ona budi ono najdivnije, najsuptilnije i najljudskije u ljudima, dok izvlači najveće vrline iz njih, ljudi ostvaruju zajednicu, ali ne onakvu kakvu pravi religija, već superiorniju i istinskiju. Za Makjuana, ili u ovom slučaju Perouna, religijske zajednice predstavljaju privid harmonične zajednice. Služeći se ironijom, Makjuan ovde zapravo prikazuje vokabular zagovornika religije, ali jasno ističe poentu: muzika ima daleko veću moć ka dobrobiti i ujedinjenju ljudi od religije.

Ostatak dana se odvija svojim planiranim tokom. I Makjuan smiruje ton nakon neobičnog događaja sa Teove probe, nabijenog emocijama do tada nepoznatih Henriju. Ono što je trebalo da bude prijatno porodično veče uz hranu i zanimljive debate na neke uobučajene teme koje bi Henri vodio sa svojom kćerkom Dejzi i tastom Džonom Gramatikusom pretvara se u noćnu moru. Ispostavlja se da je olako prepustio zaboravu incident sa Baksterom koji se sada pojavljuje u njegovom domu željan osvete držeći nož iza Rozalind. Kao pravi majstor napetosti, Makjuan i u čitaocu kao u svedoku nemile situacije uspeva da izazove užas i paniku dok ih Bakster i još jedan njegov drug drže kao taoce. Sasvim neočekivano, ono što uspeva da omete Bakstera u nameri da nanese zlo Henrijevoj porodici je sasvim neočekivano –pesma *Plaža Dover (Dover Beach)* Metjua Arnolda (Matthew Arnold) koju Dejzi čita kada biva primorana od strane Bakstera da pročita neku svoju pesmu. On ju je prethodno primorao da skine svoju odeću i tada svi postaju svesni da je Dejzi u drugom stanju, nemoćni da pokažu bilo kakvu reakciju. Pesma koju je saslušao ima neočekivani uticaj na njega i on, kao i Peroun nešto ranije, biva potpuno preplavljen emocijama i razoružan pred tim umetničkim delom.

Ti si to napisala. (...) Divno je. I sve si to sama napisala. (Makjuan, 2008: 210).

Tada nastupa drugi značajni trenutak u istom smislu kao i prethodni: Henri najzad shvata kolika je moć umetnosti i književnosti. Tada primenjuje opet ono na šta nije bio ponosan ranije u toku dana, ali je sada cilj daleko opravdaniji jer je u pitanju ne samo njegova lična, već i bezbednost njegove porodice: pošto je Bakster smiren, Henri uspeva da ga ubedi da odu do njegove kancelarije na spratu gde ima informacije o revolucionarnim otkrićima u lečenju Huntingtonove bolesti. Teo je potrčao za njima ka stepeništu i Henri i on obaraju Bakstera pri čemu Bakster zadobija povredu glave. Nakon dolaska policije, Bakster je odveden u bolnicu, da bi nedugo zatim Henri bio pozvan na posao zbog hitne intervencije. Znao je ko je u pitanju.

Džej bi mogao da pozove i nekog drugog hirurga, a Peroun, po pravilu, izbegava da operiše ljude koje poznaje. Ali ovo je nešto drugo. I uprkos svim obrtima u njegovom odnosu prema Baksteru, polako se ustanovljava izvesna jasnoća, čak i izvesna rešenost. Veruje da zna šta želi da učini. (Makjuan, 2008: 220).

„Instinkt bi ga ohrabrio da iskoristi njegovu ranjivost kao priliku da ga kazni za ono što je učinio porodici Peroun jer prema mišljenju Makjuana, „Kada se ljudi svete, isti centri nagrađivanja u mozgu se aktiviraju kao i kada se tiču zadovoljavanja gladi, žeđi ili seksualnog apetita“ (Zalewski 46).“ (*citirano u*: Sgarlata, 2009: 85).

Na trenutak, Henri zaista pomišlja na osvetu, ali potom, kada se pribere, shvati da je njegova savest jača od njegovog instinkta i „saoseća se sa Baksterom. Peroun uspeva da uroni u imaginativno saosećanje sa nekim ko je bio u njegovoj poziciji pre jednog veka i ovo je delimično zbog toga što zna da je Bakster bio dirnut „magijom“ pesme na način kako on „nikada nije bio niti će biti“.“ (*citirano u*: Childs, 2006: 149).

To što je ponizio tog čoveka. Mislim sa dobrom namerom –ubrzo će biti potučen. Kocka se sa činjenicom da druga dvojica neće znati da Bakster ima Huntingtonovu bolest. Stoga da, to ga muči na neki način. Ali šta je mogao da uradi? U tome je stvar.²

² “That he has humiliated this guy. I mean with good cause—he was about to be thrashed within an inch of his life. He takes a gamble on the fact that the other two will not know that Baxter has Huntington’s disease. So yes, it plagues him, somewhat. But what could he have done? And that’s [the issue].” (Birnbaum, 2005).

Međutim, jedno pitanje bez odgovora lebdi u vazduhu i nakon što sklopimo korice ove knjige.

Ali pitanje ostaje, šta racionalna osoba ili društvo koje sebe smatra racionalnim radi u susretu sa iracionalnim ponašanjem? I da li ima nečeg otrovnog u agresivnom i iracionalnom ponašanju? U Drugom svetskom ratu, na primer, saveznici su sami morali da postanu genocidni, imali su bombe, imali su nuklearno oružje. Genocid je postao aspekt spoljne politike. U tom smislu počeli su užasno da podsećaju na ljude koje će poraziti. To je uvek interesantno svojstvo, kako pobediti zlog protivnika a da ne postanete pomalo kao oni?³

Nakon obavljene operacije i uspeha u spasavanju još jednog života, koliko god da je možda priželjkivao neuspeh u tom poduhvatu, Henri je u najbitnijem trenutku pokazao da je profesionalac, ali je beli mantil ostavio u bolnici i kući se vratio kao običan čovek izmučen nedoumicama i skorašnjim traumama. Sačekala ga je supruga, podjednako istraumirana i u razgovoru su pokušali da se od te traume oporave. Govorili su o svemu što bi moglo proizaći iz predašnjeg događaja kao pozitivno, kao tračak nade i optimizma, vere u mirno i spokojno sutra. Time su tešili jedno drugo verujući sami, ali i pokušavajući da uvere i uteše čitaoce da je jedini spas u porodici i da će snaga i ljubav porodice uspeti da nadvladaju sve nevolje koje proističu iz savremenog društva.

Sada dok razmišlja o tome da li je nakon svega Bakster zaslužio da bude spasen, Peroun shvata da je zapravo činjenica da će živeti sa tom bolešću Baksterova kazna, daleko surovija od smrti i da je to što mu je omogućio da živi kao takav zapravo i adekvatna osveta. To ga je umirilo i Peroun tone u san spokojan, spreman da dočeka novi dan svog savršenog života, poljuljkanog ovom subotom, ali opet očuvanog. Na ovaj način Makjuan održava optimizam i veru u budućnost uprkos svim prilikama da će ishod biti drugačiji.

Na temu *svrhe romana* Makjuan je rekao sledeće i ovim romanom potkrepio svoje principe:

³ “*But, the issue still remains, what does a rational person or a society that regards itself as rational do in the face of irrational behavior? And there’s something very contaminating about aggressive and irrational behavior. In the Second World War, for example, the allies had to become genocidal in themselves, they had to firebomb, they dropped nuclear weapons. Genocide became an aspect of foreign policy. In that sense they began, horribly, to resemble the people they were bound to defeat. It’s always an interesting issue, how do you defeat a vile opponent without becoming a little bit vile yourself?*” (Lynn, 2006).

Kada se radi o književnim, a možda i svim umetničkim formama, on je najveštiji da nam prikaže kako je to biti neko drugi. Roman je čuveno dobar da otkrije, kroz različite književne konvencije, tok misli, ili stanje uma. Možete živeti u tuđoj glavi. U okviru romana možete živeti u glavama različitih ljudi, naravno onako kako u realnom životu to ne možete. Mislim da kvalitet prodiranja u tuđu svest leži u srži moralne potrage. Znati ili osetiti kako je to biti neko drugi je u osnovama moralnosti. Mislim da roman nije naročito dobar ili zanimljiv kada nas upućuje kako da živimo, te mislim da i nije moralan u tom smislu. Ali svakako kad nam pokaže intimno, iznutra, druge ljude, onda proširuje našu osećajnost. Takođe, kao forma, dobar je u obeležavanju veze između pojedinca i društva ili onoga što proizilazi iz veze –međuljudsko je veoma česta tema.⁴

U oslikavanju likova, Makjuan se u *Suboti* rukovodio drugačijim principima nego što je to bio slučaj u prethodnim delima. Ovde više nema likova koji su mladi i neskusni i koji proživljavaju događaje koji zauvek menjaju njihove živote. U *Suboti* je glavni lik sredovečni junak koji bi trebalo da je otporan na promene i kao takav bude faktor koji utiče na sudbine drugih.

Prema nekim tumačenjima pisci su naučnici ljudskog ponašanja, ali Ijan Makjuan to primenjuje sa većom naučnom posvećenošću nego što bilo koji posao to zahteva. „Nakon diskutovanja o mnogim njegovim dvoličnim likovima, kao što je Brajoni Talis, napredni adolescent iz njegovog romana *Iskupljenje*, koja uništava živote kada iznese lažnu optužbu za silovanje, Makjuan ukazuje na „studiju kognitivne psihologije“ i predlaže da je „najbolji način da nekoga obmanete da najpre obmanete sebe“ jer ste mnogo ubedljiviji kada ste iskreni.“ (Zalewski, 2009).

⁴ “I think, of all literary forms, and perhaps of all artistic forms, it is the most adept at showing us what it is like to be someone else. The novel is famously good at revealing, through various literary conventions, a train of thought, or a state of mind. You can live inside somebody else’s head. Within one novel you can live inside many different people’s heads, in a way that you of course cannot do in normal life. I think that quality of penetration into other consciousnesses lies at the heart of its moral quest. Knowing, or sensing what it’s like to be someone else I think is at the foundations of morality. I don’t think the novel is particularly good or interesting when it instructs us how to live, so I don’t think of it as moral in that sense. But certainly when it shows us intimately, from the inside, other people, it then does extend our sensibilities. It is also, as form, very good at marking out that relationship between the individual and a society, or the working out of a relationship – the interpersonal is very much its subject.” (Izvor: <https://humanism.org.uk/about/our-people/patrons/ian-mcewan/>).

Da, već je bio tamo i bilo je to čisto osećanje da imam junaka koji stoji go pored kreveta i oseća se ushićeno i potom dolazi do prozora. I da, on se razlikuje od mene, ali više nego u bilo kom mom romanu, posegnuo sam za prepoznatljivim svetom kako bi dobio detalje. Naravno, svako uvek daje svakom liku neki aspekt sebe. Ali, dao sam mu, kako smo već rekli, svoju adresu i... pa ambivalentna mučena osećanja o predstojećoj invaziji. Njegova očita nestrpljivost za recimo, magijskim realizmom u prozi zapravo nije moja. Ali to je nešto što sam ja povremeno osećao, ne toliko kao odbacivanje koliko kao osećanje da zaista želim da se stvarni svet ponovo definiše.⁵

Henri Peroun je oličenje zasluženog lagodnog života. Sredovečni neurohirurg ima srećnu, skladnu porodicu, živi životom bez finansijskih poteškoća kao vrhunski stručnjak u svojoj oblasti. Toliko ima savršen život da je to gotovo iritantno. Ali čini se da je to i bila Makjuanova namera, da dovede do maksimuma to savršenstvo kako bi kontrast bio još veći, kako bi tragedija srušenog carstva bila što istaknutija. Kao da mu je cilj bio da umiri svest čitalaca koji imaju predstavu da su ljudi tog staleža nedodirljivi i gledaju ih možda sa izvesnom dozom zavisti i ljubomore tako što bi njima, ali i čitaocima generalno stavio do znanja da ne postoji zaštićeni stalež, da su pred savremenim nedaćama, koje su nažalost sve češći deo naše svakodnevice, pritom misleći na terorizam, razbojništvo, ubistva, pljačke, kriminal, svi nemoćni, bez obzira na to koliko para imaju, koje su rase, vere ili nacionalnosti. Ovaj pesimistični stav uklapa se u postmodernističke postulate o promenljivosti, nesigurnosti i nepouzdanosti sveta u kome živimo.

Dao sam mu svoju kuću, dao sam mu delove svoje dece, svoje žene. Dao sam mu celovitost, vezu sa mojom majkom, koja takođe boluje od neurodegenerativne bolesti, ali u svrhu ovog romana, čini mi se intrigantnim predstaviti čoveka koji nije intelektualac, ali nije ni glup. I deli sa mnom nešto što sam i ja osećao u mesecima koji su usledili nakon napada na Njujork i Vašington 2001. godine, iznenadnu, nespokojnu potrebu da znam više. Osetio sam da nam je nedostajalo nešto u devedesetim. Okrenuli smo

⁵ "Yes, he was already there and it was a rather pure feeling of just having this character stand naked by the bed, feeling rather elated and then crossing to the window. And yes, he is distinct from me, but more than in any other novel of mine I've drawn on a recognizable world to fill out the details. Of course, one is always giving every character some aspect or other of oneself. But, I gave him, as we said, my address and I gave him some of my . . . well, the tortured ambivalent feelings about the impending invasion. His utter impatience for, say, magical realism in fiction is not really mine. But it's something that I have sometimes fleetingly felt, not as a dismissal so much as a sense that I really want the real world plausibly reenacted." (Lynn, 2006).

leđa nekim stvarima sa kojima smo očigledno bili povezani. I kao i mnogi drugi ljudi, otišao sam i kupio mnogo knjiga o istoriji Bliskog istoka i prirodi islama i zapravo o postulatima verovanja islama, što me zapravo nikad ranije nije mučilo, knjige napisane od strane brojnih učenih ljudi, istoričara i istoričara kolonijalizma. Mnogo sam čitao i mislim da su i drugi ljudi takođe. U to vreme nisam mnogo proze čitao. Tako sam zadržao malo nestrpljenja zamišljenih života i nužnosti koju sam osećao mesecima i dao mu takvu vrstu razmišljanja.⁶

Na globalne teme prisutne u romanu, ali i o Henriju i svom doživljaju lika koji je stvorio govori u još jednom intervjuu:

Recimo to ovako. Ne pišem alegoriju ovde. Ne činim da Henri zastupa nešto. Ali, možda malo ili mnogo ispod površine u njegovoj konfrontaciji sa Baksterom postoji odjek konfrontacije bogatog, zadovoljnog Zapada sa poremećenom niti većine svetske religije. I možete pomisliti da je Henri zadovoljniji od vas, ali iz ugla nekoga ko živi u stračari na kraju Pešavara ili u provinciji na severozapadnoj granici, vi ste Henri Peroun. Vi ste bogati, zadovoljni, zdravi i imate vremena za književnost i još mnogo toga. Stoga u tom smislu, možda ne kao običan čovek, verzija običnog čoveka sa velikim O, on je neobičan iz više razloga. Za njega je vernost ženi celog života nešto erotično. To je veoma neobično. Ali sam mu i ostavio nekoliko zadovoljstava. Ali za većinu ljudi, ako zanemarimo nezaposlene i neizlečivo bolesne, veliki broj ljudi koji živi u velikim gradovima u Americi i Britaniji nesumnjivo je bogat istorijski i zadovoljan i ima vremena za uživanje. Stoga, u tom susretu sa Baksterom, ne kažem da je ovo prvi susret sa trećim svetom ili nešto slično. To je posebna stvar. Ali ipak smo, kao većina neverovatno bogati.⁷

⁶ "I gave him my house; I gave him little bits of my children, of my wife. I gave him in its entirety, a relationship with my mother, who also suffered from a neurodegenerative disease. But for the purposes of this novel, it seemed intriguing to me to have a man who is not an intellectual, but nor is he stupid. And he does share with me something that I felt in the months after the Washington / New York attacks in 2001, a sudden restless urge to know more things. I felt we'd been missing something all through the nineties. Our backs were turned on certain events that clearly were linked. And like many other people, I went out and bought numerous books on the history of the Middle East and the nature of Islam and actually the tenets of belief of Islam, which had never really bothered me before, books by a whole range of scholars, historians, and historians to colonialisms. I did an awful lot of reading as I think a lot of other people did too. And at the time I wasn't reading a lot of fiction. So I captured that little sense of impatience of imagined lives and urgency that I felt for some months and just gave them to him as a sort of mindset." (Lynn, 2006).

⁷ "Let's put it this way: I am not writing an allegory here. I am not making Henry stand for something. But, nevertheless, just a little or maybe a lot below the surface in his confrontation with Baxter is an echo of the confrontation of the rich, satisfied, contented West with a demented strand of a major world religion. And you might think that Henry is more contented than you are, but from the point of view of someone in a slum on the edge of Peshawar or in a northwest frontier province, you are Henry Perowne. You are rich, contented,

Interesantan je i Henrijev odnos prema umetnosti. Od svih njenih grana književnost smatra neozbiljnom, čitanje romana gubljenjem vremena, a dela klasične književnosti – dosadnim. Kao što smo već govorili o tome, ceni muziku i arhitekturu, ali ne i književnost.

Scena u romanu u kojoj se vodi diskusija između Dejzi i Henrija zanimljiva je u svom odvijanju jer dovodi do Dejzinih jalovih pokušaja da promeni stav svog oca prema umetnosti. Ipak, ono što čitaocce navodi na razmišljanje je „Henrijeva teorija o sofisticiranim bajkama“ (Crumej, 2005). Da li zaista možemo reći da „teme kojima su se bavili Tolstoj (Лев Толстой) ili Flober (Gustave Flaubert) više nisu relevantne“ (Crumej, 2005)? Da li ta postmodernistička sumnja i skepsa prema tradiciji, odbacivanje kanona neumitno može da dovede do toga da sam pisac, u ovom slučaju Makjuan, „izgubi veru u sopstveni stil pisanja, budući da je odavno ovladao tim tradicionalnim stilom“ (Crumej, 2005)? Naravno, pisac se ove teme dotiče sa ogromnom dozom ironije, jer je ovo „neslaganje Perouna sa Floberom i Tolstojem zapravo deo jedne mnogo šire rasprave, čija je tematika povezana sa funkcijom književnosti da nadmaši i uteši“ (Bradley, 2005). Peroun je, dakle jedan od elemenata postmodernizma u ovom romanu zahvaljujući svojoj skepsi i odbacivanju tradicije.

Međutim, Perounov odnos prema životu reflektuje se i na njegov odnos prema muzici. On teži savršenstvu u svakom segmentu života, te i onda kada izražava snishodljivost i odbojnost prema književnosti to čini zbog toga što, po njegovom viđenju književnost prikazuje previše mana ljudskog duha, slavi osobine koje su nepouzdana i nedefinisane i ne uspeva da izazove divljenje prema ljudskim vrlinama. Zato smatra da književnost nikada ne može biti podjednako značajna i relevantna kao nauka ili kao klasična muzika, koja je jedina grana umetnosti koju priznaje i prema kojoj gaji divljenje zbog njene sistematičnosti i eklektičnosti.

healthy, and have time for literature and many other things. So in that sense, possibly not an ordinary man, a version of an Everyman with a capital E, he is very unusual in many respects. He finds it erotic to be faithful to his wife all his life. That's fairly unusual. But I have laid fair various pleasures on him. But for most people—set aside the unemployed and the very sick who can't get treatment—the vast majority of people teeming through American cities as well as British cities are unprecedentedly rich, historically, and unprecedentedly contented and have time for pleasure. So in that encounter with Baxter, I am not really saying this is the first world meeting the third world or anything like that. It is a separate matter. But still we are, on the whole, amazingly well off.” (Birnbaum, 2005).

Roman postavlja fundamentalna pitanja o, sa jedne strane, ulozi umetnosti i književnosti u kulturi i društvu i, sa druge strane, granicama naučnog materijalizma kao sredstva razumevanja sveta, ali odbija da da jasan odgovor. „Međutim, kao što Gesen (Keith Gessen) primećuje, Peroun se čini previše hladnim. Elizabet Kovaleski Valas (Elizabeth Kowaleski Wallace) tvrdi da je Peroun „istovremeno običan čovek, ‘l’homme moyen sensual’ i jedan predani antiintelektualac“ (*Postcolonial Melancholia* 466).“ (citirano u: Sgarlata, 2009: 80).

Čini se da je njegova nesposobnost da se saživi sa umetničkim delom njegova glavna mana, pa i Ahilova peta u poređenju sa Baksterom.

„Između ovih događaja, Perounovi dugačko pripovedani monolozi fokusiraju se na njegove moduse saznavanja sveta: kroz poznavanje nauke, koja razume mehanizme u mozgu, ali ne i kompleksnosti individualnog uma; kroz medije, za koje je uveren da su izokrenuti i da daju pristrasnu sliku; i kroz umetnost. Verovanjem nauci, ali ne i medijima i umetnosti, Peroun postaje bespomoćan da bude potresen osećanjem propasti zbog rata u Iraku ili da razume Bakstera dovoljno dobro da bi osujetio njegov plan da napadne porodicu Peroun (Wall 5).“ (citirano u: Sgarlata, 2009: 81).

On je zahvaljujući svojoj „profesiji smešten u naučni realm, poput Džoa u *Istrajnoj ljubavi*“ (Padwicki, 2006: 23). Njegova profesija čini da on bude „duboko ukorenjen u njoj, što se uočava na svakom koraku u njegovom rezonovanju“ (Padwicki, 2006: 23) najobičnijih stvari svakodnevnice. Duboko je uveren da se sve može artikulirati kroz nauku.

„Preterana upotreba medicinske terminologije i naučnih stavova mogu označiti i paravan iza kojeg se Henri krije želeći da dostigne uzvišene i velike ideje, ali uz minimalne interakcije sa ljudima.“ (Crumej, 2005). Njegov strah se provlači i između redova kroz detalje: „Irački profesor, na primer. Kada ga se priseća, Peroun kaže da je čovek *bio*, a ne da *je* u šezdesetim. Peroun ga je video u prošlosti, ali čovek je još živ. Tako da *je* je tehnički ispravno, ali *bio* je prirodnije. Makjuan se opredeljuje za *je*, i to se zatvara, uz predlog da je ovaj pacijent u sadašnjem vremenu još uvek deo tekuće radnje i verovatno će se pojaviti opet u nekom trenutku.“ (Crumej, 2005).

Henri je zavistan od nauke i to je njegov *modus vivendi*. To je njegov način uređenja haosa, vladanja sobom i uteha za sva ona pitanja na koje ne ume da da odgovor. Čak i u situacijama kada počinje da gubi konce, Henri opet poseže za naukom kao poslednjim utočištem, poslednjom slamkom spasa u datoj situaciji. Iako u normalnim okolnostima ne bi posegnuo za naukom kao argumentom, u konfliktu sa Baksterom to čini i to ga potom izjeda veći deo dana.

Na zanimljiv način u romanu suprotstavljeni su Henri i Teo:

U ograničenom, rekla-kazala svetu britanskog bluza, Teo važi za momka koji obećava, već sazrelog u izrazu, nekoga ko bi jednog dana mogao uhvatiti korak sa bogovima, britanskim bogovima, naravno –Aleksisom Kornerom, Džonom Mejalom, Erikom Kleptonom. Neko je negde napisao da Teo Peroun svira kao anđeo. (Makjuan, 2008: 29).

U ovom odlomku Makjuan otkriva da Teo još uvek nije afirmisan umetnik, ali ima dovoljno potencijala. Prenoseći nam priče iz krugova u kojima se Teo kreće, Makjuan naglašava da su to izjave koje treba uzeti sa rezervom jer to verovatno nije svet učenih poznavalaca bluza, već laika sklonih preterivanju i subjektivnosti. Ipak poređenje sa velikim gitarskim umetnicima poput Kornera (Alexis Corner) ili Kleptona (Eric Clapton), koji su imali slične početke, ukazuje nam da bi Teo jednog dana mogao dostići slavu njihovih razmera, a talenta i potencijala za to svakako ima. Laičko viđenje ne mora uvek značiti i pogrešno jer njegovo izvođenje svakako dopire i do uha običnog čoveka, a publiku čine obični ljudi. Takođe, Makjuan ovde još jednom pokazuje poznavanje materije navodeći slavna imena rokenrola i bluza.

Greg, Makjuanov sin, očito je inspiracija za Tea, Henrijevog sina u romanu *Subota*. Greg mi je kasnije ispričao da je dugo vukao virus zbog kojeg je morao da ostane u kući, „pod opservacijom“ kada je njegov otac pisao roman. Mada ima Teovu gracioznost, primetio je ključnu razliku: „Definitivno ne nosim uski crni džins!“ Prisetio se, „Nekada sam svirao gitaru dosta i mislim da mi je predvideo da idem u muziku. Nekada mi se baš sviđao bluz.“ Pomenio je i da njegov otac svira flautu i takođe da je ljubitelj bluza. „Davao mi je dosta instrukcija. Naučio me prvim akordima. Sa mnom je svirao Oejzis (Oasis).“ Neki analitičari su primetili da je veza oca i sina u *Suboti* neobično prisna, ali se Greg ne slaže sa tim. „Mislim da

se nikada nismo svađali“, rekao je, „Pratio nas je u školu i dolazio po nas, da. Vozio nas je kod drugova i pazio na nas kad smo na rolerima u parku.“ Njegov otac se nije „zarobio poslom“ kaže. Mogao sam da uđem u njegovu radnu sobu u bilo koje doba dana.⁸

Teo je sve što Henri nije –iracionalna, strastvena umetnička duša, noćna ptica, intuitivan, neorganizovan, spontan, talentovan, ali lenj mladi čovek.

Njegov pogled na svet zasniva se na tome da je sve povezano, na jedan interesantan način i da određene vlasti, pre svega američka vlada, raspolažu privilegovanim pristupom informacijama o vanzemaljcima i ne dozvoljavaju da ostatak sveta do tih informacija dođe. Sa druge strane, Peroun je skeptičan prema demonstracijama jer se to pretvori u televizijski događaj iz nečijeg interesa, organizovan od strane, kako on smatra, Sadamovih (Ṣaddām Ḥusayn) trupa. Kada shvati da njegov susret sa Baksterom može postati nasilan, on čita scenu iz medija: „Ovo je, kako ljudi vole da kažu, urbana drama. Jedan vek filma i pola veka televizije učinili su celu stvar neiskrenom. (Makjuan, 2005: 86).“ (*citirano u*: Groes, 2009: 112).

Ako nastavimo sa analizom muških likova u odnosu na Henrija, videćemo da je i Henrijev tast, Džon Gramatikus, njegova suprotnost, ali na drugačiji način. On je „pompezan, boem“ (Groes, 2009: 112), egocentričan, sujetan toliko da mu čak smeta uspeh sopstvene unuke. Dejzi je, nasuprot njemu, nadmena, ali ipak „pristojna i pedantna mlada žena“ (Groes, 2009: 112).

Nikad je ranije nije video u ovakvom raspoloženju. Sada se vraća, prilazi mu raširenih ruku kao da hoda po konopcu, i tobože se zanosi –tačka iz

⁸ “Greg, McEwan’s younger son, entered the sitting room in a bright-blue bathrobe. He had spiky black hair and his father’s slitted eyes. McEwan chatted briefly with him about Argentina—in two days, Greg was beginning a semester abroad. Now twenty-two and a graduate student in international relations at the University of London, Greg was a source for Theo, Perowne’s guitarist son in “Saturday.” Greg later told me that he had a persistent virus that kept him at home, “under observation,” when his father was writing the novel. Though he had Theo’s loping grace, he noted a key divergence: “I definitely don’t wear tight black jeans!” He recalled, “I used to play the guitar a lot, and I think he foresaw me going into music. I used to really like the blues.” His father, he noted, plays the flute and is also a blues fan. “He gave me loads of instruction. He taught me my first chords. He’d play Oasis with me.” Some reviewers found the father-son relationship in “Saturday” dubiously chummy, but not Greg. “I’m not sure if we’ve ever argued,” he said. “He walked us to school and picked us up, yeah. He’d drive us to my friends’, and watch out for us when we went to skate parks.” His father didn’t “close himself off with the work,” he said. “I could walk into his study at any time of the day.” (Zalewski, 2009).

američkih sapunica kad ženski likovi imaju dobre vesti i umiru od želje da ih saopšte. Ako ovako nastavi, počće da izvodi piruete oko njega i pevuši melodije iz mjuzikla. (Makjuan, 2008: 172).

Makjuan očigledno ima određene simpatije prema ovakvom tipu ženskog lika. Kao kod Moli u *Amsterdamu*, i kod Dejzi uočavamo lepršavost devojčice sa efektom fatalne zavodnice, koja ne zavodi muškarce u ovom slučaju ali svakako pleni svojom pojavom i ne uspeva da ostane neprimetna u svojoj okolini. Dok se kod Moli ta razdraganost primećuje kroz njenu svestranost, brojne ljubavnike i generalno pozitivan stav prema životu, kod Dejzi to je uočljivo u njenoj pojavi, pokretima i rečenicama, ali na težini dobija tek kada saznamo zbog čega je toliko srećna. U muzičkim motivima, plesnim pokretima i melodijama iz mjuzikla koje Henri očekuje, Makjuan vešto oslikava Dejzinu prirodu. Piruete i mjuzikli sadrže veselost, vedar duh, ekspresivnost i ekstrovertnu prirodu onog ko u njihovom izvođenju učestvuje. Scena u romanu o Dejzinoj trudnoći dolazi potpuno šokantno i neočekivano. Možemo pretpostaviti da je planirala da saopšti kada se porodica okupi, a do tada je kanalisala svoju sreću zbog toga što će se uskoro ostvariti kao majka kroz muziku, tačnije ponašanje koje upućuje na muziku. U navedenom odlomku, Henri je nagovestio razlog njene veselosti, ali novost koja će uslediti sigurno nije očekivao.

„Makjuanovo interesovanje za nauku nije antiseptično. Ono započinje njegovu igru. (...) Kada uoči mogućnost, on sprovodi amaterski eksperiment.“ (Zalewski, 2009).

U našem svetu koji se opasno menja, gde da tražimo spas? „U nauci“, izjavio je Makjuan. „Među kulturnim intelektualcima, pesimizam je stil,“ kaže Makjuan sa daškom prezira. „Niste istaknuti član ako niste sumorni.“ Ali kada se radi o klimatskim promenama, smatra (citirajući italijanskog revolucionara Gramšija (Antonio Gramsci)) da naučnici mogu kombinovati „pesimizam intelekta“ sa „optimizmom volje“. „Nauka je suštinski optimističan projekat. Ne možete biti ljubopitljivi i depresivni. Radoznalost sama po sebi ima nekog udela u životu. A nauka je često svesna intelektualnog zadovoljstva, na način na koji humanističke nauke nisu.“⁹

⁹ “*In our perilously changing world, where should we seek salvation? In science*”, declared Ian McEwan. “*Among cultural intellectuals, pessimism is the style,*” he says with a tinge of scorn. “*You’re not a paid-up member unless you’re gloomy.*” But when it comes to climate change, he finds (quoting the Italian revolutionary Gramsci) that scientists can combine “*pessimism of the intellect*” with “*optimism of the will*”. “*Science is an intrinsically optimistic project. You can’t be curious and depressed. Curiosity is itself a sure*

Zato nećemo pogrešiti ako zaključimo da je ovaj roman svojevrsna lična izjava kojom Makjuan „napada skepticizam modernog romana prema nauci. Postoje matematičke jednačine u *Dugi gravitacije* (*Gravity's Rainbow*, 1973), ali Pinčon predlaže da se gotovo uvek koriste za kobne, okultne završetke. Kod Dona DeLila (Don DeLillo) u *Beloj buci* (*White Noise*, 1985), tehnologija stvara toksične događaje koje nosi vazduh i pilule koje stvaraju pogubljenost. *Subota* predstavlja tehnologiju u daleko sangviničnijem svetlu. Ushićeni opisi brijača sa više oštrica, radija u autu i digitalnih kamera, što nekim čitaocima deluje otvoreno konzumeristički, nagoveštavaju Perounovo divljenje prema ljudskom geniju koji stoji iza svakog inkrementalnog izuma. Makjuanova teorija ogleda se u tome da svi mi živimo u proširenom snopu svetlosti, u vreme dekodiranog genoma, Hablovog teleskopa, iluminacije mozga.“ (Zalewski, 2009).

Međutim, poput samopouzdanja u pričanju priča naučnika koji pokušavaju da otkriju biološke korene ličnih emocija i društvenih verovanja, Makjuan održava veru u posebne zadatke umetnosti.

Smatram da pisci mogu da zalaze na ona mesta koja su paralelna sa naučnim istraživanjem i nikada ne mogu njime biti zamenjena: istraživanje naše prirode; našeg stanja; ono kakvi smo u određenim situacijama.¹⁰

Za Makjuana se stoga može reći da „podržava Liotarov argument da se „naučno saznanje ne može znati niti učiniti poznatim, istinskim znanjem ukoliko ne posegne za drugim, narativom“ (29)“. (*citirano u*: Padwicki, 2008: 23).

Najzad, Makjuan je pokazao u svojim delima, naročito u *Suboti*, da nauka ne mora da bude izolovana od popularne kulture. Takođe, pokazao je i to da je objektivnost samo privid, da naučno saznanje može da izneveri naratora kao sredstvo kontekstualizacije nasilja i objašnjenje terora. Tu se uočava postmodernistički momenat u romanu, jer

stake in life. And science is often quite conscious of intellectual pleasure, in a way that the humanities are not.” (Tonkin, 2007).

¹⁰ “*I hold to the view that novelists can go to places that might be parallel to a scientific investigation, and can never really be replaced by it: the investigation into our natures; our condition; what we're like in specific circumstances.*” (Tonkin, 2007).

Makjuan, uprkos svojoj sklonosti ka nauci i životnom interesovanju za naučne metode i principe, stavlja naučni pristup na probu, preispituje ga i najzad priznaje da nije isključiv, već da je poenta u stvaranju komplementarnog odnosa između nauke i umetnosti, u ovom slučaju konkretno književnosti: svaka od njih ima ono što druga nema i udružene, stvorice ideal ljudske kreativnosti i inovativnosti.

Svima nam je potrebno integrisano obrazovanje. Obe strane imaju dosta toga da nauče jedna od druge. Za nas koji se bavimo humanističkim naukama, toliko je toga uzbudljivog i izazovnog naročito u biološkim naukama i mnogo toga što može da da novi polet našem razumevanju ljudske prirode, što je integralno u studiji kreativnih umetnosti. Potrebno nam je poznavanje matematike i fizike kako bismo otkrili kako izgleda istiniska intelektualna poteškoća. Što se njih tiče, naučnici moraju izvući fantastično i predivno nasleđe umetnosti –ono što se misli o našem stanju vekovima je vitalni resurs. Takođe, nauka mora da kultiviše i ceni svoju naučnu književnu tradiciju, od Leonarda (Leonardo da Vinci) i Frensisa Bejkona (Francis Bacon) do E. O. Vilsona (Edward Osborne Wilson) i Stivena Vajnberga (Steven Weinberg), naučnici su izvrsno pisali o svemu oko nas. Takođe, mladi naučnici moraju se naučiti jasnoj komunikaciji i učenju predmeta zasnovanih na esejima, kao što bi istorija i engleski jezik bili vitalni za obuku u artikulaciji ideja.¹¹

„Njegov empirijski temperament je ono po čemu se on razlikuje od svojih prijatelja Martina Ejmisa, Salmana Ruždija i Džulijana Barnsa.“ (Zalewski, 2009).

Dopustim da istraživanje oblikuje priču. Nekada su nerazdvojni. Ponekada istražujem, a da to i ne znam. To jest, pratim sopstvena interesovanja između romana i privlači me stvaranje fikcionalne predstave onoga što sam saznao. Što se tiče nauke, najbitnije što pisci mogu uraditi je da se angažuju oko bilo

¹¹ “ *We all need an integrated education. The two sides have a lot to learn from each other. For those of us in the humanities faction, there is so much now that is exciting and challenging about the biological sciences particularly, and much that could reinvigorate our understanding of human nature, which is integral to the study of the creative arts. We liberal-arts-know-nothings need a good workout with maths and physics to discover what true intellectual difficulty is like. For their part, scientists need to draw on the fabulous and beautiful heritage of the arts—what has been imagined about our condition over the centuries is a vital resource. Also, science needs to cultivate and honour its own scientific literary tradition; from Leonardo and Francis Bacon to E. O. Wilson and Steven Weinberg, scientists have written exquisitely about the world we share. Also, young scientists need to learn how to communicate clearly, and studying an essay-based subject like history or English would be a vital training in ordering and articulating ideas.*” (Izvor: http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2014/imc_qa.html).

čega što ih interesuje. Odupirem se receptima za druge. Nauka me interesuje, ali očito, moguće je opisati svet (intimnih odnosa, na primer) bez ikakve reference na njega.¹²

U razgovoru sa Ijanom Makjuanom, Zejdi Smit iznela je svoje zapažanje u vezi sa jednim odlomkom u romanu, koji je doživela kao metaforu stvaralačkog procesa iako je odlomak zapravo opisivao proces hirurške intervencije. Dodaje još:

Kada govorimo o paralelama, postoji jedan odlomak u *Suboti* o operaciji očito, ali čini mi se da se odnosi i na pisanje (...). Događaji koje ste ovde postavili kao komparativno iskustvo –vođenje ljubavi i Teova pesma –dva su ljudska stanja koja se često navode kao stanja koja donose slično zadovoljstvo: u suštini, lične veze i umetnost. Ali roman čini se da nagoveštava da postoji dublja sreća od one koja se može naći u radu ili bar kreativnom radu. I osetila sam radost koja dolazi iz knjige u svakom pravcu. Radost toga što sam pisac!¹³

Glavna odlika postmodernizma koja se nameće u ovom romanu jeste nesigurnost u budućnost, strah od nepoznatog, pesimistička vizija potencijalnog kraja sveta onakvog kakav nam je sada poznat. Stavljajući ga u kontekst aktuelne teme terorističkih napada, strah za budućnost kod Makjuana poprima i karakteristike hronike savremenog društva i verodostojnog prenošenja panike i agonije koja vlada u svetu u strahu za sopstvenu bezbednost u prvim decenijama 21. veka. Ipak, koliko god bilo legitimno, svrstati ovaj roman u red romana katastrofe nije pravedno, s obzirom da se sam roman bori protiv svoje

¹² "I let the research shape the narrative. Sometimes they're inseparable. Sometimes, I'm researching without knowing it. That is, I follow my own interests between novels and find myself being drawn into starting to make a fictional representation of what I've learned. As for science etc, the most important thing writers can do is engage in whatever interests them. I resist prescriptions for others. Science interests me, but obviously, it's possible to describe a world (of intimate relations for example) without any reference to it." (Izvor: <https://theoxfordculturereview.com/2014/09/01/an-interview-with-ian-mcewan/>).

¹³ "Talking of parallels, there's a paragraph in *Saturday* about surgery, apparently, but it seems to me to be about writing. I read it and thought it can't be about anything else. You know the paragraph I mean? "For the past two hours he's been in a dream of absorption"—it's such an exact description of what it's like to write when it's going well. And my favorite line is when you talk about him feeling "calm and spacious, fully qualified to exist. It's a feeling of clarified emptiness, of deep, muted joy." The events you put next to it, as comparative experiences—the lovemaking and listening to Theo's song—are two human states which are often advertised as bringing similar pleasure: basically, personal relations and art. But the book seems to suggest that there is a deeper happiness that one can only find in work, or at least, creative work. And I felt that joy coming off the book in every direction. Joy at being a writer!" (Smith, 2005).

prirode, a pisac pokušava da se otrgne od sveopšteg beznađa oko sebe tako što nam daje na kraju romana, nakon svega jednu umirujuću notu, spokoj i utočište porodice i nagoveštaj da ta neizvesnost ne mora nužno doneti nešto loše.

To nije dovoljna nevolja, znam. Ali nevolja je svuda unaokolo. Njegovoj ženi je gotovo prerezano grlo, itd. Ali prijatelji, ako pogledate oko mene, postoje porodice u kojima je došlo do razvoda, postoje porodice sa šizofrenom decom, problemima itd. Ali postoje i brojne porodice u kojima se članovi dobro slažu i deca su odrasla u takvom okruženju. Zapravo, mislim da su ove generacije dece mnogo finije nego što smo mi bili prema svojim roditeljima, gledano u globalu. Moja deca su bila srećna da sede za stolom i razgovaraju pa i da dovedu svoje prijatelje. Jedan od velikih mostova koji nikad nismo imali sa svojim roditeljima je muzika. Nisu radikalni, srećom, moja deca ne vole dramenbejs –da je to njihova muzika, ne bismo imali o čemu da razgovaramo. Njihova muzika sagrađena je na osnovama rokenrola pedesetih i šezdesetih. Stoga imamo most.¹⁴

„Za Makjuana se može reći da je romaneskni naslednik Dejvida Hjuma (David Hume). Hjumova teza je da ono što smatramo racionalnom sigurnošću zapravo predstavlja naše iracionalno verovanje zasnovano na običajima i ponovljenim iskustvima. Kao što je pisao u najpoznatijem primeru, očekujemo da će sunce izaći sutra jer je naše iskustvo takvo da se sunce rađa svakog jutra, ali ne postoji način da to dokažemo. Jednostavno, navikli smo se na običaj da dan prati noć.“ (Siegel, 2005).

„Henri već na početku romana doživljava nešto do čega svi Makjuanovi likovi dođu kasnije ili pre: njihov svet je pred raspadom.“ (Siegel, 2005). Henrijev okidač za ovakvo stanje je avion u plamenu.

„Slično Šlegelovom (Friedrich von Schlegel) aforizmu po kojem je istoričar prorok koji se osvrće unazad, pisca bismo mogli definisati kao istoričara koji se okreće sebi, tj.

¹⁴ *“That’s not trouble enough, I know. Well, there is trouble elsewhere. His wife almost gets her throat cut and so on. But if I look around me, my friends, yes there are some families with everyone divorcing, there are families with kids with schizophrenia, problems and so on. But there are loads of families where people get on quite well with their grownup children. In fact, I think this generation of kids is far nicer than we were, to their parents, on the whole. My kids were happy to sit around the table and talk and they’d bring their friends. One of the great bridges, which we never had with our parents, is the music. They don’t have a radically—fortunately, my kids don’t like drum and bass—if that was their music than there would be nothing to talk about. Their music is all built on the same rock and roll base of ‘50s and ‘60s, that our music was built on. So we have a bridge.”* (Birbaum, 2005).

istoričara unutarnjeg koji posmatra svoje zamagljeno ogledalo uma. Drugim rečima, istoričar gleda kako njegovi ili njeni varljivi likovi interpretiraju realnost, kako je zauzimaju, kako je izvrću i prilagođavaju svom mentalnom kosmosu.“ (Wood, 2005)

Kao što je na početku ovog poglavlja već navedeno, u *Suboti* uočavamo nešto što se već ranije pojavilo u *Uliksu* (*Ulysses*, 1922) Džejsma Džojisa i *Gospođi Dalovej* (*Mrs Dalloway*, 1925) Virdžinije Vulf. Oba ova romana, kao i *Subota* obuhvataju radnju koja se odvija u toku jednog jedinog dana. Ovu tehniku Makjuan je samo delimično ostvario u *Iskupljenju* gde se značaj jednog događaja koji kroji sudbinu nekoliko likova naglašava tako što se sve što se desilo tog dana pripoveda nadugo i naširoko i tako zauzima više od pola romana, dok je drugi, kraći deo tu da oslika posledice tog događaja, kratkosežne i dalekosežne.

U *Suboti* je Makjuan uspostavio vezu sa Džojсом i Vulf na nešto drugačiji način. Jasno je pokazao da mu nije cilj „da stvori reprodukciju modernističkog teksta“, ali ni postmodernističku verziju, kroz „parodiju ili pastiš“ (Marcus, 2009: 85). *Subota* je zapravo medijum kroz koji Makjuan uspostavlja „dijalog sa modernističkom fikcijom“ istovremeno naglašavajući „udaljenost njegovog doba od modernističkog vremena“ (Marcus, 2009: 85).

Smeštanjem radnje romana u jedan dan i Džojс i Vulf prikazali su svakodnevnu svest pojedinaca, ušli u njihov intimni svet sa namerom da prikažu njihovo poimanje sveta koji ga okružuje, kompleksnost savremenog grada kroz putovanje u njemu. Za razliku od njih, Makjuan se ne služi „tehnikom toka svesti“, „već se odlučuje za konvencionalne narativne tehnike, poput Sola Beloua, gde se pripovedanje u trećem licu (...) intenzivira upotrebom sadašnjeg vremena“ (Groes, 2009: 104) isprekidanog flešbekovima koji oslikavaju relevantne događaje iz prošlosti.

Ako uporedimo gospođu Dalovej i Henrija Perouna, njihovi dani se odvijaju na sličan način: Markus (Laura Marcus) navodi aktivnosti posmatranja spektakla na nebu, pripreme večernje zabave, nailaženje na blokade u gradu, uvođenje sećanja koja potkrepljuju sadašnjost, svet viđen očima zdravih i umobolnih rame uz rame, vreme i grad, grad u vremenu. „Struktura dana, odzvanjanje sata i marš grada čini se da podstiču protagniste oba romana, ali prostori sećanja i subjektivnosti –sfere „privatnog vremena“ – izdubljeni su iznutra u okviru linearog vremena da bi se stvorili, kako En Benfield (Ann

Banfield) kaže, „zarobljeni momenti“ (Banfield, 2007: 56).“ (citirano u: Marcus, 2009: 95).

Paralelu je moguće povući i između Makjuana i Kafke (Franz Kafka):

Postao je za mene u prvom pasusu kada sam pisao u rukopisu, „Henri Peroun zarez hirurg“ i onda kao Džozef K, on se budi iz košmara. Ustaje iz kreveta. Stoji u mraku potpuno go. Moje zadovoljstvo u stvaranju takvog trenutka je bilo u tome što imam lika u mraku, koji se pojavljuje i čeka da se obuče. Nisam znao ko je u tom trenutku, ništa osim njegove profesije.¹⁵

„Ova subverzija Kafke potvrđena je kasnije u romanu kada se Peroun priseća trenutka kada je Džon Gramatikus dao Dejzi *Metamorfozu* (Die Verwandlung, 1915), a ona sada pokušava da natera svog oca da je pročita“ (Groes, 2009: 103):

Dok je Peroun, po prirodi nepoverljiv prema svakoj priči o nemogućem preobražaju, priznao samo toliko da ga je kraj zaglicao –više od toga nije mogao da dopusti. Svidela mu se nehajna surovost te iste sestre na poslednjoj stranici, gde se s roditeljima vozi tramvajem do poslednje stanice, ustaje i proteže svoje mlade udove, spremna da krene u čulni život. U jedan takav preobražaj već je mogao da poveruje. (Makjuan, 2008: 124).

„*Subota* predstavlja afirmaciju značaja klasične mitologije i tematike transformacije posredovanjem kroz modernističke paralele, ali tekst odbija radikalnije eksperimente modernističke i postmodernističke književnosti, uključujući i Makjuanovo *Dete u vremenu*.“ (Groes, 2009: 103).

Trenuci dok Dejzi čita pesmu *Plaža Dover* Metjua Arnolda, nisu samo na Bakstera imali magično dejstvo. Sam Henri menja svoje stanovište prema umetnosti i književnosti, ali ista ta ironija i mudrost navode i Dejzi i Tea na preispitivanje. Drugim rečima, svi oni likovi koji su bili puni samopouzdanja, previše sigurni u sebe i svoja verovanja, poklekli su pred istom ironijom i mudročću književnosti i umetnosti.

¹⁵ “He became that for me in the very first paragraph when I wrote in longhand, “Henry Perowne comma a neurosurgeon,” and then rather like Joseph K., he wakes from troubled dreams. But finds himself waking in the act of rising from his bed. Standing in the darkness utterly naked. My pleasure in creating that moment for myself was, I have a character in the dark, as it were, just emerging, waiting to be dressed. I didn’t know who he was at that point, apart from his profession.” (Lynn, 2006).

„Uticaj Metjua Arnolda najznačajniji je kod nesigurnog *glasa* romana, koji je najpre ironičan, pa euforičan, snebljiv pa odlučan. Taj glas je u dosluhu sa čitaocem od trenutka kada Bakster počne da menja mišljenje nakon Dejzinog recitovanja.“ (Groes, 2009: 112).

6.3 Muzika u romanu

6.3.1 Muzičke reference u romanu

Ako se uzme u obzir celokupan Makjuanov opus, videćemo da su u njegovim delima likovi na različite načine povezani sa muzikom: neki je stvaraju, neki je izvode, a neki samo uživaju slušajući je. U *Amsterdamu* (1998) jedan od dvojice protagonista je kompozitor. U *Suboti* Henri Peroun je ljubitelj klasične muzike i ona je neizostavan element u toku njegovih operacija, a njegov sin, Teo je mladi talentovani muzičar u usponu. Čak i glavni ženski likovi kod Makjuana povezani su sa muzikom. Na primer, u noveli *Čezil bič*, Florens je violinistkinja u gudačkom kvartetu, kao i Džuli u *Detetu u vremenu*. U intervjuu sa Erikom Frisenom (Eric Friesen, 2009) Makjuan otkriva da pored toga što na jedan ili drugi način povezuje svoje likove sa muzikom, on i priznaje i prisustvo brojnih muzičkih referenci u svojim delima. Na primer, u *Iskupljenju* u imenu Talis, uočava se asocijacija na Tomasa Talisa (Thomas Tallis), velikog engleskog renesansnog kompozitora. Muzičke reference i obilato korišćenje muzičkih termina nisu zaobišli ni *Subotu*.

Inače, dok radi, voli da sluša muziku, uglavnom Bahove klavirske kompozicije –Goldbergove varijacije, Dobro naštimovani klavir, Partite. Najčešće se opredeljuje za Andželu Hjujuit, Martu Argerič, ponekad za Gustava Leonharta. Kad je posebno dobre volje, leže mu slobodnije interpretacije Glena Gulda. (Makjuan, 2008: 25).

Najviše ceni Baha, posebno njegove kompozicije za klavijature; juče je u sali slušao dve Partite dok je radio na Andreinom astrocitomu. A potom slede uobičajena imena –Mocart, Betoven, Šubert. Njegovi džez idoli, Evans, Dejvis, Koltrejn. (Makjuan, 2008: 65).

Ovde je uočljiv dokaz je da je Henriju Makjuan dao štošta iz svog života, delimično ili u celosti, svesno ili nesvesno, a svakako dele ljubav prema klasičnoj muzici i džezu, dok je Teo ovaploćenje njegove pasioniranosti po pitanju bluz. Takođe, odlomak je i dokaz eklektičnosti Henrijevog ukusa. Navedeni kompozitori klasične muzike deo su muzičkog kanona, univerzalne kulture i stvaraoci vanvremenske muzike. Bah je stvarao u doba baroka i ostavio je traga u muzici stvarajući dela čija se umetnička lepota donekle ogledala i u tehničkom savršenstvu, perfektnoj preciznosti i intelektualnoj dubini. U svojoj profesiji, Bah je bio inovativan, stvorio je potpuno nove muzičke forme, doveo do savršenstva druge forme. Između njegovog stvaralaštva i Henrijeve profesije dakako se može povući paralela i zaključiti da im je pristup radu zajednička crta. Pored Baha, prema čijoj muzici Peroun ima najviše afiniteta, ne može ostati imun na muziku drugih značajnih autora, kao i svaki iskreni poštovalac klasične muzike. U tom pogledu ne predstavlja izuzetak.

Što se tiče njegovog ukusa u džez muzici, otkriva nam da isto pravilo po kojem njegov ukus funkcioniše važi kao i u klasičnoj muzici. U pitanju su izvođači koji su inovativni, koji su dosta uticali na džez muziku, obogatili je, što samostalnim, što zajedničkim delovanjem. Iako je u pitanju popularna muzika, zasnovana na improvizacijama, za razliku od klasične muzike koja se komponuje po strogo utvrđenim pravilima, i u džez muzici uočava se izvesna eklektika, što je čini intelektualnijom od drugih žanrova popularne muzike. Ipak, ta odlika džeza da bude zasnovan na improvizacijama, ali i da predstavlja fuziju mnogobrojnih kultura, muzičkih žanrova i tradicija usled čega se i odlikuje raznovršnošću i obiljem muzičkih elemenata, nagoveštaj je onoga što će postati evidentno: Henrijeva neotkrivena sklonost prema umetnosti koja se ne ograničava samo na ove muzičke žanrove, već koja se posmatra u znatno širem smislu, koja obuhvata i književnost i druge lepe umetnosti.

Henri ostaje pored začelja stola. Iako je sve vreme bio svestan muzike, tek sada se ponovo usredsređuje na nju. Proteklo je više od sata i Hjujita već svira završnu varijaciju Quodlibet –bučnu i šaljivu, čak i bezobraznu, s prizvucima seljačkih pesama i hrane i seksa. Poslednji likujućii akordi zamiru, na sekundu-dve zavlada tišina, onda se vraća Arija, po notama istovetna, ali izmenjena svim prethodnim varijacijama, jednako nežna, ali u isti mah i rezignirana, i setnija sa plutajućim klavirskim tonovima koji

doleću iz daleka kao iz nekog drugog sveta, i sasvim lagano nestaju.
(Makjuan, 2008: 237-238).

Ovaj odlomak opisuje doživljaj muzike lika u tipičnom makjuanovskom stilu. Konkretno, ovde je u pitanju izvedba Andžele Hjuitt (Angela Hewitt), deonica koja privlači Henrijevu pažnju i prestaje da bude samo pozadina njegovog posla. Povezivanje muzičkih elemenata sa asocijacijama iz svakodnevnog života nešto je što se često sreće kod Makjuana. Henri daje uzvišenim umetničkim instancama u kompoziciji notu ovozemaljskih primitivnih ili bazičnih elemenata poput seljačke pesme, hrane ili seksa. Nakon toga slede opet uzvišene instance koje kao da nisu ovozemaljske. Očigledno je Henriju taj spoj nespojivog i opipljivog sa eteričnim, ovozemaljskog sa transcendentnim privukao pažnju.

U toku romana nagoveštava, ali na kraju, nakon svih nemilih događaja uspeva i da dokaže svoju poentu –život je spoj nespojivog, spoj različitosti, spoj imaginacije i racionalnosti, spoj mašte i pragmatike i kao takav savršen. Zato ne treba stavljati umetnost i nauku u opoziciju, ne treba insistirati na njihovoj borbi i tražiti pobednika u njoj, već prihvatiti postojanje i delovanje ovih oblasti jer su obe ljudska tvorevina i stoga komplementarne, čineći život savršenim.

Kao što je to svojstveno inače Makjuanu, muzika nije ni u ovom delu prisutna samo zato što je ljubitelj muzike. Svaka referenca na muziku, svaki muzički termin, svaki opis muzičkog dela prisutan je u romanu sa razlogom i osvetljava neki bitan momenat, bitan za razumevanje bilo samih likova, bilo radnje, bilo okruženja. Recimo, muzički termini mogu poslužiti za oslikavanje „Perounovih zapažanja u momentima kada se nalazi na trgu i začuje zvuk štikli ili kada opisuje rad svoje žene Rozalind kroz niz sporih krešendoa“ (Lykka, 2014: 8).

Kroz čitav roman muzika plete mrežu detalja iskazanih muzičkim referencama i motivima i gradi atmosferu klasičnog muzičkog dela ili bar filma iz zlatnog doba Holivuda u kojem se osećanja i impresije likova naglašavaju odgovarajućim melodijama koje izvode određeni instrumenti. One uobičajne momente kolotečine oslikavaju klavirske note, ni po čemu specifične, umirujuće i usporene dinamike. Tome doprinosi i književni faktor naracije u trećem licu. Ali ovaj narator nije sveznajući, iako se iza njega krije Makjuan pokušavajući da stvori privid klasičnog književnog dela. Ovaj narator nije u prednosti u odnosu na

čitaoca, ne zna ništa više od njega, već prenosi ono što je i samom čitaocu dostupno i očigledno, biva iznenađen i šokiran preokretima u radnji kao i čitalac i ne uspeva da izgradi poverenje publike.

Naravno, ironija je prisutna i u ovom segmentu –Makjuan podriva ovu tradiciju sveznajućeg naratora tako što nam prikazuje njen privid. A muzički elementi su tu da nam ne dozvole da poverujemo i nasednemo. Mi čujemo glas sa strane, ali zapravo Henri je taj koji mu dodeljuje glas. Henri je taj koji uživa u klasičnoj muzici, voli je i razume i kroz upotrebu muzičkih termina oslikava to svoje razumevanje. Te fine niti koje tkaju prekrasne melodije nisu dostupne svačijem uhu. Ali Henrijevom svakako jesu, iako nije profesionalni muzičar. Ipak taj talenat se nastavio i narastao kroz Henrijevog sina, Tea, gde svakako vidimo realizaciju klica Henrijevog talenta.

Na drugačijem nivou, muzika se koristi kao tačka reference za međuljudske odnose u romanu.

Peroun, kome se sluh još nije sasvim oporavio od Teove probe, obuzet mutnim, pa čak i utrnulim osećanjima nakon posete majci, zaključuje kako bi mu sad leglo da čuje nešto žestoko, nešto od Stiva Erla, Brusa Springstina za čoveka sa vijugom, kako bi rekao Teo. (Makjuan, 2008: 165).

Izvođači navedeni u ovom odlomku u suštini su suprotnosti sa muzikom koju inače sluša, ali ništa manje kvalitetni. Odlike njihove muzike bliže su ovozemaljskom i realističnom, te Henri pokušava kroz nju da se vrati u stvarnost, da se oporavi od, u krajnjoj liniji, neobičnog stanja u kojem je do skoro bio, a koje je izazvao susret sa Teovom muzikom i emotivni susret sa majkom. Ovo odgovara tome kako Smit naglašava da muzika može biti „vodič moralnom stanovištu svakog lika u smislu kako oni posmatraju jedni druge, kako ih narator posmatra i stoga kako se čitalac poziva da ih posmatra“ (Smyth, 2008: 63).

„Pominjanje nekoliko legendarnih dela zapadne muzike u *Amsterdamu* dalje se razvija u *Suboti*. Roman pominje, između ostalih, Barberov (Samuel Barber) *Adađo za žičane instrumente*, Bahov *Dobro naštimovani klavir*, pesmu iz ratnog perioda *We'll meet again* i standardnu bluz numeru *Sweet home Chicago*. Pored toga“, u jednom delu se Teov

talenat upoređuje sa pesmom „*Johnny B. Goode* Čaka Berija (Chuck Berry)“. (Lyyka, 2014: 10) Pored kompozicija i stvaralaca klasične muzike, Makjuan pokazuje i zavidno poznavanje savremenih izvođača iste. „Glavna preokupacija romana Bahovim delom jedan je od inicijalnih razloga za traženje potencijalnih veza između klavirskog dela i romana.“ (Lyyka, 2014: 10).

Od svih čuvenih kompozitora klasične muzike, Makjuan nesumnjivo, po sopstvenom priznanju najviše ceni Baha. Bahova priroda koja je svoje oličenje našla u njegovim delima pokazaće se veoma kompleksnom, pre svega na tematskom nivou. Uspevao je da objedini i ozbiljne filozofske teme, poput razmišljanja o životu i smrti, o ljudskoj prirodi, ali i lirsku prirodu čoveka. Time je ostvario jedinstvo emocije i razuma.¹⁶

Promene žanrova, raspoloženja i tonova koji prevlađuju u opusu još jedna je zajednička crta Makjuana i Baha. Makjuan je postao gospodar gotike, satire, psihološkog romana, dok se kod Baha, u spoju lirike i dramatike primećuju elementi religije, narodne tradicije, šaljivih pesama, ali i ozbiljne muzike za orgulje.¹⁷

Još jedna osobenost koju dele Bah i Makjuan, uprkos vekovima koji ih razdvajaju, jeste priroda njihovog pristupa sopstvenom stvaralačkom procesu, koja se ogleda u studioznosti, sistematičnosti i poznavanju detalja. Kao što i Makjuan poznaje suštinu, ali i neke neverovatne detalje tema kojima se bavi, tako je, na primer, Bah poznavao i sve detalje samih muzičkih instrumenata i njihove mogućnosti, a dosta se posvetio i njihovom usavršavanju.¹⁸

„Umesto ukrasa, melizama, snažnih udara prsta koje su koristili njegovi savremenici, Bah je video druge mogućnosti instrumenta. On do krajnjih mogućnosti izrađuje detalje. U njegovim temama sve je važno, svaki ton, pauza, ligatura, fraziranje. To su teme koje u sebi nose energiju koja će se osloboditi u toku kompozicije. Druga važna stvar u Bahovim klavirskim kompozicijama je pevljivost, melodija se peva u svakom momentu.“¹⁹

¹⁶ Izvor: <https://klasicar.wordpress.com/2012/08/05/bach/>

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

Najzad, Bah je taj koji je proširio mogućnosti klavira učinivši ga podobnim kako za kućnu upotrebu i kamernu muziku, tako i za velike orkestarske događaje. To je samo jedan od njegovih eksperimenata na polju klavirske muzike po pitanju harmonije, modulacije i hromatike.²⁰

Poređenja radi, Makjuan svoj stvaralački prostor koristi da iskaže svu svoju slobodu, nesputano obavlja eksperimente sa likovima, pristupima tematici i potom to zaodene u muzičko ruho.

Kod *Subote* i *Varijacija Goldberg* može se uočiti dosta zajedničkih karakteristika, te se odabir dela u romanu ne može smatrati nasumičnim. Pre svega, razmotrimo aspekt temporalnosti. Makjuan je radnju ovog romana smestio u jedan dan, što je svojevrsno ograničenje, baš kao što i muzičko delo ima svoju „temporalnu ograničenost, tj. jasno definisan i prepoznatljiv početak i kraj“ (Lykka, 2014: 16). Lajtmotiv, element koji se javlja i u muzici i u književnosti u ovom slučaju bi mogao da bude avion, koji se pominje na početku romana, a koji Peroun često pominje i kasnije u različitim situacijama. Osim lokacije i vremena i motiv aviona pomaže da se izgradi ABA ciklična struktura. Roman počinje u spavaćoj sobi, ujutru kada Henri Peroun „uočava avion u plamenu na svom navodno katastrofalnom putu ka Hitrou. Na kraju dana, oslikava se slična pojava kada u ranim nedeljnim časovima dva aviona idu ka Hitrou.“ (Lykka, 2014: 16-17). To je svojevrsna tema sa varijacijom, poput *Varijacija Goldberg*.

Autor rada pod nazivom *Varijacije Goldberg i Makjuanova Subota: studija interdisciplinarnih analogija (The “Goldberg Variations“ and Ian McEwan’s Saturday: A study of interdisciplinarny analogies, 2014)*, Inga Hild Lika (Inga Hild Lykka) navodi da se ritam romana zasniva na ponavljanju mentalnih pokreta sa varijacijama pri čemu se ostvaruje napetost i koherentnost u ponavljanjima. Mentalni pokreti odnose se na razlike u stanju uma, brojna iznenađenja, kako za aktore romana, tako i za čitaoce. Na primer, scenu kada se pojavljuju Bakster i Najdžel, Makjuan tako vešto oblikuje i čini njihov ulaz neočekivanim i iznenadnim da se i sami čitaoci prepadnu, kao da su uzurpirali njihove domove i posle čitanja romana ostaju u bojazni da bi to i njima moglo da se desi. Sa druge

²⁰ Ibid.

strane, opisi Henrijevog transa dok sluša Tea omamljuju i samog čitaoca kome se čini da čuje Teovu muziku u glavi.

6.3.2 Muzika u funkciji oslikavanja likova

Na profesionalno siguran zvuk trube, sva četvorica se osvrću da pogledaju u povorku demonsternata. Čuje se serija složenih stakato deonica koja se završava visokom utanjenom notom. Mogao bi to biti i pasaž iz neke Bahove kantate, jer Henri istog časa zamišlja sopran i atmosferu slatke melanholije, uz prijateljsko gudanje čela negde iz pozadine. U Gauer Stritu, koncept optužujućeg posmrtnog marša odigrao je svoje. (Makjuan, 2008: 85).

Ovo je nešto tipično za Makjuanov stil, nešto što srećemo i u *Amsterdamu*. U tom romanu u nekoliko navrata Makjuan je dočarao lik Klajva Linlija kroz njegovo razmišljanje o trenutnoj situaciji i okruženju u kojem se našao kroz muzičke motive i pokazao bogato poznavanje istih. Za razliku od Klajva, Henri nije profesionalni muzičar, ali njegovo uživanje u klasičnoj muzici dovelo je do toga da napravi poređenje između nečega što bi moglo da bude pasaž iz Bahove kompozicije i zvukova koji dopiru od grupe demonsternata. Henri potom dalje razvija dati materijal u melodiju praćenu sopranom i čelom. Značenje ovog odlomka moglo bi da uputi na hermetičnost Henrijevog sveta i udaljenost od realnih problema sadašnjice običnih ljudi. Čini se da dok nije osetio na sopstvenoj koži gnev običnih i siromašnih ljudi, njihovi problemi i razlozi demonstracija nisu bili nešto što Henri nije mogao da shvati, već jednostavno nešto o čemu nije razmišljao u tolikoj meri, bar ne odmah. Bliže njemu bilo je da zvuke koji dopiru do njega poveže sa muzikom kojoj je posvećivao dosta vremena slušajući je, pa tek onda da ih poveže sa sopstvenim mislima i stavovima koji se tiču politike i stanja u svetu.

Ipak i iz tih razmišljanja koji će potom neposredno uslediti, ne može se videti da Henri zaista razume realne društvene probleme današnjice. Njegovo razmišljanje je u neku ruku naivno, jednostrano i čini se nedovoljno promišljenim i konformističnim u odnosu na ono što mediji serviraju. Iako je na početku romana, još u svojoj sobi, bio uplašen i zabrinut povezujući misteriozni pad aviona sa najvećom tragedijom u SAD-u u poslednjih nekoliko

decenija i otvoren rat sa terorizmom, čini se da ipak nije u potpunosti shvatao u kakvoj bi opasnosti njegova porodica mogla da bude. To je pre ličilo na bojazan zbog ostatka sveta, ali ne i njega samog. Na ovaj način, koristeći muziku Makjuan je dodatno istakao da Henri živi u mehuru svog savršenog sveta, pa je i njegov susret sa surovom realnošću samo bio još dramatičniji.

Razmotrimo sada Henrija i Tea kroz njihove muzičke preference. Odmah se može zaključiti da njihov način života u potpunosti odgovara muzici koju slušaju. Henri voli klasičnu muziku koja je organizovana, zapisana, utvrđena pravilima, predvidiva, ispunjena šablonima baš kao i njegov život. U klasičnoj muzici tokom izvođenja ne može doći do improvizacija. A Henri je upravo *iskomponovao* ovu subotu, ispunio je različitim zadacima i aktivnostima po određenom redosledu tako da ne može doći do improvizacije.

On obožava muziku. On nije filistar. Neki ljudi su ga opisali kao filistara jer misle da je književna kultura jedina kultura. Mnogo ljudi koje ja znam vole književnost, a ne znaju ništa o pikadu ili skulpturi. A postoji toliko načina na koje se možemo izraziti. A postoji i viđenje u koje sam verovao u kasnim tinejdžerskim godinama i ranim dvadesetim –ako niste upoznati sa kanonom i ako niste živeli po književnosti, niste u potpunosti bili ljudsko biće. Niste bili ostvareni u potpunosti. Ali svi mi vrlo dobro znamo da postoje ljudi koji ne čitaju romane, ali su sasvim sposobni za život sa bogatim emotivnim životom i za donošenje moralnih odluka. Stoga moramo biti oprezni po pitanju svojevrstne arogancije književne kulture. To je jedini način ili jedina forma.²¹

To jeste forma ili ima potencijal da bude. Tako Henri ima svoje *Varijacije Goldberg*, divi se Sezanu (Paul Cézanne) i Koltrejnu i Bilu Evansu (Bill Evans). Takođe čita poeziju svoje kćerke i ima odgovor. Njegovo viđenje *Plaže Dover*, na primer je u zapažanju da je muzikalnost u neskladu sa pesimizmom i to je održivo viđenje.²²

²¹ “He adores music. He is not a Philistine. Some people have described him as a Philistine because they think that literary culture is the only culture. Many people I know love literature and know nothing of darts or sculpture. And there are many forms in which we express ourselves. And there is a view—and I used to believe in it in my late teens and early 20s—if you weren’t familiar with the canon and if you didn’t live by literature, you weren’t fully human. You weren’t all there. But we all know full well that most people don’t read novels at all and they are perfectly capable of rich sentient lives in which they make moral decisions. So we must be careful of a kind of arrogance about literary culture. That it’s the only way or only form.” (Birnbaum, 2005).

²² “It is a form, or can be. So Henry has his Goldberg Variations, and he admires a Cezanne and admires Coltrane and Bill Evans. Also he reads his daughter’s poetry and he has a response. His view of Dover

Sa druge strane je Teo. Profesionalni bluz gitarista, koji je, kao i njegova muzika, satkan od emocija, svojevoljan, spreman u svakom trenutku za improvizaciju, kad god oseti potrebu za tim. U njegovom životu nema pravila, nema redosleda, nema rasporeda: on odlazi na spavanje kada njegov otac ustaje. Ipak i kao takav, dokazuje ocu da nailazi na odobravanje i to kritičara i ljubitelja muzike koji cene njegov talenat i uživaju na njegovim svirkama u šta se i sam Henri uverio, ne mogavši da se odupre čaroliji Teove gitare.

Njegov otac se prirodno slaže, mada se pribojava da je forma sama po sebi ograničena. Nije da ne voli bluz –naprotiv, on sam je devetogodišnjeg Tea naučio osnovnim akordima. Kasnije je stvar preuzeo deda. Ali ima li satisfakcije za čitav život u tih dvanaest taktova i tri predvidljiva akorda? Možda je to jedan od onih slučajeva kad u mikrokosmosu sagledavaš čitav svet. Nešto kao spoudov porcelanski tanjir. Ili jedna usamljena ćelija. Ili, ako bi se pitala Dejzi, neki od romana Džejn Ostin. Kad muzičar i slušalac tako dobro poznaju put, zadovoljstvo je u vrludanju, iznenadnom obrtu protiv matrice. Videti svet u zrnu peska. Isto pravilo, Peroun bi voleo da ubedi samog sebe, važi i za zatvaranje aneurizama: uzbudljiva varijacija na zadatu temu. (Makjuan, 2008: 30).

Kada se njih dvojica nađu u kuhinju ujutru, jedan od njih se upravo probudio, a drugi odlazi na spavanje, nije jasno naznačeno da li Peroun odobrava Teov način života i muziku koju preferira, ali se nagoveštava. Za Perouna Teov način života je čini se neobičan i svakako kao takav ne sme biti dugoročan.

Zvuči bezopasno, starinski čak, izgovorena njegovim lakim tenorom. Taj dublji ton umesto dečački piskavog zapravo je napredak koji Henri još nije sasvim prihvatio, mada je već pet godina star. S Teovih usana –postarao se da „dž“ dobije izvesnu elegantnu nijansu –ta arapska reč ima prizvuk nevinosti, kao da je u pitanju naziv nekog marokanskog žičanog instrumenta koji je bend usvojio i preradio ga u električni. (Makjuan, 2008: 36).

Ovo je jedno od mesta u romanu gde se vidi Henrijev ambivalentan odnos prema Teovoj preokupaciji i načinu života. I dok na nekim drugim mestima on izražava nešto što

Beach, for example, is that its musicality is at odds with its pessimism. Well, that's a sustainable view." (Birnbaum, 2005).

ima prizvuk negodovanja ovaj odlomak pokazuje suštinu njegovih osećanja –Henri se još uvek nije navikao na činjenicu da je Teo odrastao i da je nečemu posvećen. Kroz muzičke reference, on pokazuje da mu čak i njegov glas, koji odavno mutirao, a da Henri to nije ni primetio, zvuči neobično i strano poput arapske reči i *marokanskog žičanog instrumenta*. Taj instrument ukazuje i na inovativnost i svežinu i mističnost izraza koje bend poseduje, te je i faktor neočekivanog doprineo njegovom sveukupnom oduševljenju onim što je čuo i olakšao njegovo dostizanje stanja transa.

Kako li su samo on i Rozalind, tako savesni i konvencionalni, uspeli da stvore jedan tako slobodan duh? Nekoga ko se oblači, s dozom ironije, u stilu boemskih pedesetih, odbija da čita knjige i ne pada mu na pamet da nastavi školovanje, retko ustaje pre jedan, i kome je životna strast da ovlada svim nijansama tradicije, Deltom, Čikagom, Misisipijem, izvesnim trzajima žice u kojima leži ključ svih misterija, i uspeh njegovog benda, Nju Blu Rajdera. (Makjuan, 2008: 29).

Za razliku od prethodnog odlomka, ovde se primećuje blaga iritiranost u Henrijevom glasu. Možda je on želeo naslednika u svom načinu života, muzičkom ukusu i načinu razmišljanja. Jer ono što predstavlja Teov predmet interesovanja, Henrija nikada nije interesovalo ni njegovu suprugu kao buduća profesija. Ipak, sa druge strane, nabranje Teovih interesovanja u ovom odlomku, oduševljenje bluzom i tradicijom koja stoji iza njega, misterijom izvođenja muzike na gitari, otkriva se i Henrijevo skriveno divljenje, ono kojeg ni sam nije svestan, divljenje prema Teovom slobodnom duhu i prema njegovoj rešenosti da ide za svojim snovima i ostvarenjem svojih ciljeva i da na putu do njih uživa. Čini se da je Henri donekle i rob nekih merila i pravila ponašanja u društvu i da je vremenom naučio da živi po njima i pronade smisao i užitak, jer drugačije nije smeo i nije se usuđivao da rizikuje i krene za nekim ludim snovima i doživi neuspeh, već je igrao na sigurno. Ova pretpostavka nije eksplicitno dokazana jer je Makjuan nije ni u jednom segmentu predstavio na početku romana, čak ni između redova skrivenu, već je ostavio čitaocima da probaju i sami to dokuče, sve dok nam nije otkrio Henrijeve misli nakon što je slušao Teovu svirku. Henri je taj segment svog života verovatno ugušio odavno, toliko da

se ni sam toga ne seća, ali ovakve prilike uspevaju da probude i ona sećanja koja u čoveku spavaju najdubljim snom.

Još jedna paralela između likova jasnije je povučena uz pomoć muzičkih referenci. Muzika je ovog puta išla još dublje i oslikala nešto što nije tako očigledno na prvi pogled, već uspeva da zagrebe ispod površine, u sferu nesvesnog.

Muzički žanrovi prisutni u romanu otkrivaju o likovima koji ih preferiraju ono što bi se i književnim tehnikama ili pukim informisanjem čitalaca moglo iskazati, ali je na ovaj način daleko upečatljivije i tako omogućava čitaocima da sami izvedu svoje zaključke. Opšte je poznato da hirurzi u toku operacije slušaju muziku koju sami odaberu i za koju smatraju da im pomaže da se skoncentrišu. Kod Perouna izbor pada na klasičnu muziku, koju i inače sluša i čije se karakteristike savršeno preslikavaju na njegov karakter. Sa druge strane je njegov kolega, Džej Štraus. Poreklom iz SAD-a, Štraus je drugačiji tip ličnosti od Perouna, bez tolike strogoće ili uređenosti u načinu života, ležerniji, opušteniji, spontaniji. Njegov odabir u toku operacija je kantri muzika, koja čini i ostale saradnike u sali opuštenijim i bezbrižnijim. Takođe, aluzija na poznatu porodicu kompozitora klasične muzike ne može se prenebrežnuti. Uzmemo li da je Peroun Bah, a Štraus bilo ko iz porodice Štraus (Strauss), dolazi se do istog zaključka kao i u dosadašnjem poređenju. Štrausovi su bili poznati po valcerima, muzici za balove i zabavu, dok se Bah karakteriše ozbiljnošću i eklektičnošću u izrazu.

Kako kantri muzika utiče vidi se iz ponašanja ljudi prisutnih u sali:

Kad se vrati, u sali već vlada drugačija atmosfera. Kantri i vestern muzika – po Džejevom ukusu – zamenila je Samjuela Barbera, Emili Haris peva Boulder to Birmingham. Emili i Džoan raspravljaju o svadbi neke prijateljice dok čiste salu – u noćnoj smeni taj dosadan posao zapada instrumentarkama. Dvoje anesteziologa i Rodni Braun razgovaraju o ratama stambenih kredita i kamatnim stopama dok obavljaju poslednje pripreme za prebacivanje pacijenta u intenzivnu negu. (Makjuan 2008: 240-241).

I promena muzike i promena u razgovorima od strogo profesionalnih do privatnih tema, nagoveštavaju da kantri muzika predstavlja nešto što je uobičajenije ili manje profesionalno od klasične muzike. Svojom prirodom kantri muzika budi u onima koji je

slušaju drugačije emocije i drugačije raspoloženje, dopušta im da se opuste i posvete razmišljanju i razgovoru o manje ozbiljnim temama, ili bar o temama koje se ne tiču posla kojim se u tom trenutku bave i njihove profesije uopšte, a koja je veoma odgovorna. Ipak, oni obavljaju svoj posao rutinski, sa većom dozom opuštenosti nego što bi činili dok slušaju klasičnu muziku jer je i klasična muzika takva da ne izaziva opuštenost i veselost, već sasvim drugačije stanje, introspekciju, zamišljenost, uzvišene emocije slušaoca koji ceni umetničku vrednost dela i uživa u melodiji na sasvim drugačiji način. Ova paralela između atmosfere u operacionoj sali kada je tu Henri i kada je tu Džej ukazuje i na odnos zaposlenih prema hirurzima. Očito je da njih dvojica, takvi kakvi su i kako ih je Makjuan dočarao kroz čitav roman tako i deluju na ljude oko sebe. Henri je dosta ozbiljniji i ima odgovorniji pristup poslu od Džeja koji je opušteniji i ima tek onu neophodnu dozu ozbiljnosti u odnosu prema poslu i prema ljudima iz radnog okruženja.

Razlika se potom dodatno naglašava i činjenicom da „Štraus zove Perouna da obavi intervenciju na Baksteru. Time on priznaje Perounovu superiornost“ (Lykka, 2014: 9-10), a nesigurnost u sebe.

Likovi u ovom romanu, dakle, predstavljaju refleksije svojih umetničkih preferenci. Oni poseduju osobine koje se podudaraju sa osobinama njihovih omiljenih muzičkih (ili književnih) žanrova. Drugim rečima, likovi u ovom romanu su personifikacija umetničkih žanrova koje preferiraju. Makjuan ih vešto oblikuje tako da se i u svakom segmentu njihovog lika ocrta neka osobina koja se može povezati sa odlikama preferiranog muzičkog žanra.

6.3.3 Trenutak epifanije kroz muziku

Peroun doživljava svojevrsnu epifaniju tokom Teovog izvođenja bluz kompozicije.

Peroun se pomera udesno, i kroz mrkli mrak prati zid rukom sve dok se ne nađe tačno naspram centra bine. Sada mikrofonima prilazi još jedna prilika, noseći saksofon čije zamršene konture izgledaju kao urezane na plavoj pozadini. U odgovor na nečiji povik, klavijatura se oglašava jednim tonom, i

bas gitara štимуje najvišu žicu prema njemu. Druga gitara izvodi rastavljen otvoreni akord –sve štima, onda i treća čini to isto. Bubnjar seda i privlači činele bliže k sebi, zatim isprobava pedale bas bubnja. Žamor glasova prestaje, i roudiji nestaju iza scene. Teo i Čas stoje ispred mikrofona u pročelju bine i gledaju po auditorijumu.

Teova gitara kreće sama, s ležernom dvotaktnom frazom, jednostavnom silaznom linijom koja počinje od petog praga, kotrlja se naniže u gustom akordu, meko se sliva na drugi i ostaje da lebdi u vazduhu, nerazrešena septima koja lagano lebdi; onda jednim oštrim udarcem o tam, i serijom od pet uzlaznih, šunjajućih tonova basa, počinje bluz. Song donekle liči na Stormy Monday u daunbit verziji, ali harmonije su gušće i više duguju džezu. (...)

Zvuk je gladak, zaobljen, bogat fidbek za tonove koji će prerasti u onu otegnutu tužbalicu, s malom žaokom u napadu pri kraćim partijama. Klavir i ritam gitara počinju da grade zgusnute slojeve svoje džezerske harmonije. (...)

Onda Čas primenjuje sveže trikove donete iz Njujorka, iskreće se u stranu, podiže saks i upada sa divljom i napuklom visokom notom, nalik na glas isprekidan od radosti koji traje i traje, a zatim polako jenjava i tone u silaznoj spirali, uz daleki eho Teovog uvoda i vraća bend u dvanaesticu. Čas takođe triput ponavlja frazu. Saks je nervozan, s uzburkanim ritmovima i tonovima koji se odupiru svakoj promeni harmonije, da bi se potom oslobodili u razornim naletima. Teo i bas gitarista provlače kroz oktave jednu dovitljivu figuru koja vrluda u nepredviđenim pravcima i nikad se do kraja ne vraća u polaznu tačku. Ovo je bluz u tempu običnog hoda, ali iz pozadine narasta opsesivni ritam. Kad Čas završi treći krug, momci se ponovo vraćaju mikrofonima, onom melodičnom refrenu čije su harmonije tako bliske da su zapravo disonance. Da li to Teo odaje počast svom učitelju, Džeku Brusu iz Krima?

So let me take you there,

City square, city square.

Onda dolazi red na klavijature, a ostali se pridružuju jednim komplikovanim, cirkularnim rifom. (Makjuan, 2008: 160-161).

Scena u velikoj meri podseća na scenu sa sirenama iz Homerove Odiseje, jer Peroun biva potpuno omamljen onim što čuje. Sam početak scene pri čemu je Henri u mraku i pokušava da pronađe oslonac tražeći zid ukazuje na to da je prilično dezorijentisan i da je na pragu realma nepoznatog i onostranog. Tom osećaju doprinose i nejasne prilike na sceni u vidu muzičara i njihovih instrumenata koje još ne uspeva da razazna. Kao da je u mračnom hodniku ili predvorju nekog mračnog i nepoznatog zamka, ne znajući šta će ga sačekati kada se ogromna i teška vrata potpuno otvore.

Zatim Makjuan, manirom pravog znalca opisuje štimovanje pred prvu pesmu. Za većinu ljudi koji prisustvuju svirci štimovanje je samo skup neočekivanih besmislenih zvukova koji nešto znače muzičarima, ali ne i njima dok nestrpljivo čekaju da počne svirka. Makjuan objašnjava poentu štimovanja poput pravog muzičara ili roudija, u najmanju ruku. Potom sledi opis samog izvođenja uz pomoć neobičnih poređenja i asocijacija na svakodnevni život: fraze koje se kotrljaju u akordu, meko slivanje tonova, lebdenje melodije, oštri udarac za početak bluza, početna kompleksnost koja ga podseća na džez. Da se samo pobroje ove glagolske imenice: lebdenje, slivanje, udaranje, teško da bi se poverovalo da im je zajedničko zapravo –muzika.

U daljiim alegorijskim prikazima, Makjuan hrabro zalazi i u oblast sinestezije: zvuk postaje gladak i zaobljen, te imamo utisak da se radi o nekom kamenu, oblutku koji možemo opipati i osetiti njegovu teksturu pod prstima. Otegnutu tužbalicu prekida žaoka, slojevi harmonije su zgusnuti. Dalje povezivanje sa svakodnevним, nespojivim konceptima ogleda se u muzičkim elementima koji dobijaju ljudske karakteristike: nota koja je napukla, ali i divlja, saksofon koji je nervozan, tonovi i ritmovi koji su uzburkani i koji se odupiru pa potom oslobađaju. Henri je toliko utonuo u ono što je čuo da je oko sebe stvorio fantastičan alegorijski prikaz, jednu matricu realnih i fantastičnih motiva koji u svom spoju generišu nova, hibridna značenja i nove metafore.

Pored evidentne aluzije na mit o Odiseju, postoji još jedan momenat koji priziva antičko doba. U pesmi koju izvodi Teov bend pominje se gradski trg. Kao što je poznato, u staroj Grčkoj, u gradovima-državama, celokupan društveni život odvijao se upravo na trgovima, koji su smatrani epicentrima demokratskog razvoja. Na trgovima su svi bili jednaki –i bogati i prosjaci, i učeni i neuki, i filozofi i seljaci. Na trgu se i Peroun susreo sa Baksterom (preciznije, u blizini trga) i kao da je postao svestan da postoji svet i izvan njegovog, bezbrižnog i ušuškanoг. U tome se može pronaći još jedan razlog Perounove transformacije dok sluša Teovu muziku i dok povezuje stihove pesme sa situacijom koja mu se nešto ranije tog dana desila i koja ga je uznemirila. Ali nesumnjivo je da onog trenutka kada je čuo ovu pesmu, biva „dirnut stihovima i transformisan muzikom“. (Groes, 2009: 113).

A ima i nečega u žilavom autoritetu Teove svirke što u Henriju oživljava neobjašnjivu privlačnost te jednostavne progresije. Teo je gitarista koji svira u transu otvorenih očiju, ne pokreće telo, čak ne gleda ni u svoje ruke. Ponekad samo zamišljeno klimne glavom i to je sve. Tu i tamo, tokom neke deonice zabaci glavu unazad kako bi ostalima dao znak da će ponoviti temu. (...)

Ta uzdržanost, taj mir u prirodnom je u saglasju sa bluzom, ili bar s Teovom verzijom bluz. Kad zasniva neki standard srednjeg tempa poput Sweet Home Chicago, s onim opuštenim tačkastim ritmom –kaže da ga već zamaraju svi ti evergrin bluzovi –obično kreće iz nižeg registra lakim mišićavim pokretima, poput nekog gipkog predatora, otrešajući zamor jednim trzajem, proždirući milje i milje otvorene savane. Zatim kreće rukom uz pragove i ono skromno držanje dobija primesu opasnosti. Jedan mali sinkopirani ubod na zaokretu, iznenadni rez u naglašenom akordu, ton produžen protiv struje harmonije, promućurno snižena kvinta, septima izmeštena senzualnim mikrotonovima. Zatim prolazna disonanca puna duše. Teo ima ritmički dar da sva očekivanja postavi na glavu, sposobnost da triolama suprotstavi sazvučja od tri ili četiri tona. Njegove partije imaju napon i akcente bibapa. Radi se o nekoj vrsti hipnoze, ležernog zavođenja. Henri nikome nije poverio, čak ni Rozalind, da ima trenutaka, dok sluša u uglu nekog bara na Vest Endu, kad ga ta muzika uzbuđuje, i kad ga u tom ushićenom stanju preplavi ponos što ima takvog sina –nerazlučiv od uživanja u muzici –neko stezanje u grudima blisko bolu. Disanje postaje teško. U srži bluz je melanholija, već neka čudna i ovozemaljska radost.

Teova gitara ga pogađa u nerv jer u sebi nosi trag prekora, podseća na pokopana nezadovoljstva u njegovom vlastitom životu, neki element koji nedostaje. Taj osećaj ponekad zna da naraste posle završetka svirke, pošto se specijalista za neurohirurgiju srdačno oprostio od Tea i njegovih drugova i, izronivši na pločnik, odlučio da se kući vrati pešice kako bi sredio misli. Ništa u njegovom životu nema takvu inventivnost, takvu slobodu. Ta muzika obraća se nekoj neizrečenoj čežnji ili osujećenosti, slutnji da je sam sebi uskratio otvoren drum, život srca koji se slavi u tim songovima. Mora biti da u životu postoji i nešto više od pukog spasavanja tuđih života. Disciplina i odgovornost medicinske karijere, udružena sa zasnivanjem porodice u srednjim dvadesetim –a preko većine toga, veo zamora; dovoljno mlad, još uvek, da bi žudeo za nepredvidivim i nespontanom, i dovoljno star da bi znao da se mogućnosti iz dana u dan sužavaju. Nije valjda počeo da se pretvara u onog modernog budalaša u izvesnim godinama, muškarca koji i nesvesno zastaje pred izlozima da bi piljio u saksofone ili motocikle, ili ga ipak neki đavo tera da nađe ljubavnicu koja je vršnjakinja njegove ćerke? Već je sebi kupio skup automobil. Teova svirka pritiska očevo srce tim teretom žaljenja. Na kraju krajeva, to je bluz. (Makjuan, 2008: 31).

Ovaj opsežni odlomak donosi Henrijev iscrpan opis samog Tea dok je na sceni, ali nam i potvrđuje pretpostavke koje su se odnosile na ono skriveno u Henrijevom odnosu prema Teu. Makjvan do najsitnijih detalja opisuje Teovo kretanje na sceni kako bi ukazao na to da je Teo sasvim predan dok svira, kao i Henri dok sluša. Njegovi pokreti u potpunosti su u skladu sa muzikom koju izvodi i to je ono što je doprinelo tome da Henri bude još više zadivljen onim što vidi i čuje. Činjenica da zna šta to Teo voli više, a šta manje kod bluz, doprinosi njegovom boljem razumevanju Teovog ponašanja –dok svira niži registar on ima sporije pokrete, ali što su deonice komplikovanije on postaje energičniji, dok je u transu otvorenih očiju sve vreme.

Drugi deo odlomka fokusiran je na Henrija i njegovu reakciju. Henri je ponosan na Tea i taj ponos ga sprečava da zađe u stanje melanholije, što ne bi bilo ništa neobično jer je bluz takav. Sreća koju je osećao zbog svog sina i ta ovozemaljska radost bili su jači od sete. Ipak, ubrzo dolazi do nekih tužnijih emocija kada se Henri osvrne na svoj dosadašnji život.

Tu dolazi do eksplicitne potvrde onoga što se naslućivalo i što je ranije u ovom poglavlju pomenuto: Henri žali zbog nedostatka slobodnijeg duha u mladosti, oseća prazninu u svom životu jer je uvek igrao po pravilima i igrao na sigurno, nikada nije dovoljno ispoljio inventivnost i osetio tu divlju, neobuzdanu i neuhvatljivu slobodu. Nije istražio blagodeti sveta i opcije koje su mu nuđene, nije osetio ništa van svoje profesije, pa zato se i zapita da li postoji u životu nešto osim spašavanja života. Bluz je, dakle, poslužio kao okidač za buđenje Henrijeve nesreće zbog neispunjenosti i neostvarenosti na još nekim poljima osim profesionalnog.

Iz njegovog izlaganja imamo utisak da možda i nije toliko srećan kao što se čini. Svakako da voli svoju suprugu i svoju decu, ali to što pominje da se mlad oženio, kao da je hteo da zadovolji neke društvene norme, a ne da prati sopstvene želje i potrebe, baca senku na njegovu sreću i zadovoljstvo sa početka romana. Tome se priključuje i pominjanje budalastog ponašanja karakterističnog kod muškaraca u krizi srednjih godina i njegove ideje da možda pokuša da oseti i takvu vrstu uzbuđenja. U tome se svakako ne vidi njegova želja za tim, jer ubrzo i odustaje od pomisli, ali i da je ostao istrajan u tome, to ne bi bio odraz njegovih istinskih želja i potreba, već poslednji očajnički pokušaj da ispravi greške iz mladosti i oseti uzbuđenje koje je tada propustio. Sve ove misli otkrivaju nam suštinu

njegove ličnosti, ono što ostane kad skine masku, kada skine sa sebe sloj po sloj društveno prihvatljivog i poželjnog Henrija, nedodirljivog u svojoj savršenosti u poslu, braku, porodici, bogatstvu. Samo je bluz mogao da probudi takve emocije u njemu, ali ih on brzo otresa nakon svirke i ponovo navlači svoje slojeve i stavlja masku na lice.

Otac i sin mogu se uporediti i kroz distinkciju džez-bluz. Postoji jedna šala među muzičarima upravo u vezi sa razlikom između bluza i džeza: „bluz muzičar svira tri akorda ispred hiljadu ljudi, a džez muzičar hiljadu akorda ispred troje ljudi.“²³ Džez je više okrenut samoj veštini sviranja i dinamici, dok je bluz emotivniji, okrenut izvođaču i veoma ličnim stihovima. Džez je u tom tehničkom smislu komplikovaniji od bluza, ali bluz u toj svojoj jednostavnosti održava vezu sa tradicijom i tradicionalnim muzičkim oblicima. Džez ne priča priču, za razliku od bluza. Ipak, oba pravca odišu strašću i muzikalnošću. Bluz je nastao pre džeza i kao takav, njegov je sastavni deo, tj. elementi bluza često će se naći u džez kompozicijama.

Iz ovog kontrastiranja žanrova vide se još neke sličnosti sa likovima Henrija i Tea. Džez je komplikovaniji, sa mnogo više detalja, kompleksniji, kao i Henrijeva profesija, dok je bluz intuitivniji i otvoreniji, okrenut emotivnom životu, poput Tea. Bluz je deo džeza, što donekle upućuje na vezu oca i sina.

Uopšteno posmatrano, u ovom romanu prevashodno fascinira Makjuanovo poznavanje terminologije muzike, razumevanje suštine samih žanrova, a potom i momenti u romanu kada se ovi muzički motivi javljaju, poput epizode Teove probe. Ova scena sa svojom neodoljivom sličnošću sa jednom od najlepših epizoda Odiseje, uvukla je ne samo Henrija, već i čitaoca u magični svet muzike, omamila da se prepusti strasti i emociji bluza. Čak i ako ne čuju, čitaoci sigurno u glavi zamišljaju tu melodiju. Sposobnost stvaranja ovakvog efekta je jedan od razloga Makjuanove veličine. U ovom romanu Makjuan najeksplicitnije pokazuje kakva je moć muzike na čoveka ističući da svi, čak ni oni koji su najotporniji na čari umetnosti ipak pokleknju na kraju jer će se uvek naći nešto, čak i najmanje verovatno, što će u ljudima probuditi uspavano dete koje se nekada radovalo životu dok je na svet gledalo kroz ružičaste naočare. Muzika je značajna i u trenucima svakodnevnih rutine koliko i u trenucima dokolice, ali i nepredvidivi trenuci epifanije u

²³ Izvor: http://www.diffen.com/difference/Blues_vs_Jazz

SUBOTA: PRIVILEGOVANI POLOŽAJ MUZIKE U BORBI NAUČNOG I UMETNIČKOG ASPEKTA
LIČNOSTI I CIVILIZACIJE

susretu sa muzikom i umetnošću uopšte jedni su od najboljih segmenata u životu svakog pojedinca.

**7. ČEZIL BIČ: MUZIKA U
EPICENTRU MEĐULJUDSKIH
ODNOSA**

„Then one day you find, ten years have got behind you. No one told you when to run, you missed the starting gun.“

Pink Floyd

7.1 O delu

Počelo je rečenicom u kojoj kažem da su bili mladi, obrazovani i seksualno neiskusni i da su živeli u vremenu kada je bilo teško govoriti o seksualnim problemima i dobro sam promislio, ko su oni? Kada je bilo to doba? Samo sam prožvrljao svoj put u prvu rečenicu i pisanjem polovine prvog poglavlja, razvio sam radnju do kratkog romana, kao tepih kada se razvije. Oduvek je planirano da bude roman o prva tri ili četiri sata braka koji će se prilično tužno završiti svađom na plaži i dvoje mladih koji se rastaju i nikada više ne vide.¹

Čezil bič još je jedan u nizu romana koji poseduju tipične makjuanovske osobine i doprinose uobličavanju njegovog stila. Radi se o kratkom romanu, odnosno noveli, te se kao takav žanr i „oslanja na prednosti kratkih književnih dela: fokus na jednom ili dva lika, naglasak na unutrašnjem iskustvu i radnja koja se dotiče trenutka krize u kome je suštinska priroda iskustva likova otkrivena i čitaocima, ali i njima samima.(...) Međutim, ono što ga oslobađa šematskog pokušaja da sumira epohu je princip reprezentativnosti od kojeg zavisi i koji se Makjuan trudi da uspostavi. Taj je princip istovremeno podriven od strane osobenih sredina u kojima se nalaze glavni junaci, sredina koje im se prikazuju kao neobično nereprezentativne.“ (Head, 2009: 118). Još jedno značajno sredstvo netradicionalnog pristupa oživljavanju istorije je muzika. Prisustvo muzike u ovom romanu nije slučajno, kao ni u jednom Makjuanovom romanu –bitno je samo iz koje se perspektive posmatra i šta se tom prilikom oslikava. Muzika u ovom romanu uspeva da spoji različite

¹ “It began with a sentence where I say they were young, educated and sexually innocent and they lived in a time when it was difficult to talk about sexual problems, and I thought well, who are they? When was this time? I just doodled my way into a first sentence, and by writing the first half of the first chapter, I unfolded ahead of me, like a carpet unrolling a short novel. It was always going to be a short novel about the first three or four hours of a marriage that would end rather sadly with a row on a beach and two young people parting and never reconnecting.” (O’Brien, 2008).

dimenzije, od lične, najintimnije, do opšte društvene i još šire, one koja se odnosi na čitavo čovečanstvo.

Mislim da ako ste sudija za prekršaje ili samo sudija u sporu oko razvoda verovatno ćete čuti gomilu takvih razgovora. Dešavaju se. I mislim da ste u pravu. Da iako je roman vezan za rane šezdesete, zavaravamo se ako mislimo da smo iznad toga, mladi ljudi će uploviti u vezu bez ikakvih problema. Često sam razmišljao da sam ga smestio u sadašnjost i da dovoljno poznajem društvo, bilo bi o dvoje muslimana na primer, koji odlaze od radosti svadbenog čina ka trenutku tišine i zastrašujućem trenutku samoće sa tom drugom osobom, kada možda nemaju dovoljno iskustva sa suprotnim polom. Tako da mislim da postoji neka univerzalna primena.²

7.2 Opšti pogled

Kako vreme odmiče, Ijan *Makabre* odrasta, sazreva i ono makabrično u njemu jenjava i iščezava. Prioriteti su se promenili: više ne želi da šokira, da zaprepasti, da zgrozi, da sa oduševljenjem predstavlja devijacije. Ono što je sada predmet njegovog interesovanja nalazi se u sferi normalnog, realnog, običnog. Za njega je izazov učiniti taj realm zanimljivim tako što će se predstaviti onakav kakav je, bez ulepšavanja i cenzure. Intrigiraju ga likovi koji su na svakodnevnom, malim, ponekad i slatkim mukama da pomire dve sfere: ono što žele i ono što smatraju da treba uraditi. Ti problemi nisu ništa neobično za svakodnevni život svakog pojedinca, ali kako se time bavi, Makjuan pokazuje razumevanje prema publici i samo joj postaje još bliži. On svoje životno iskustvo ugrađuje u zidove romana dok gradi kulu istine, ali ne uspeva da je sagrađi do kraja, ne može ni da zamisli kakav će biti njen krov. Baš kao i čitaoci.

² “Well, I think if you were a magistrate or a judge in the divorce courts you'd probably hear an awful lot about such conversations. They do happen. And I think you're right. That although this is a novel fixed in the early sixties, we fool ourselves if we think we're on top, young people will sail into relationships with no problems at all. I've often thought that if I was going to set this now, and if I had enough knowledge of the community, it could be two young Muslims, for example, coming away from the joy of a communal moment of a wedding to the sudden silence and rather terrifying moment of being alone together when they might not have had much experience of being with the opposite sex. So I think it does have some universal application.” (O'Brien, 2008).

„U pokušaju da definiše temu novele, Džonatan Letem (Jonathan Lethem) tvrdi: „Situacija je minijaturna i ogromna, razorna i patetična, nežna i nenadoknadiva. Makjuan je tretira sa bezgraničnim saosećanjem, onim koje uključuje i čitaoca čak i onda kada otkriva činjenicu da ovaj roman, naizgled roman manira, zapravo je horor, kao i svaki prethodni Makjuanov. Taj horor je smešten u daljini između dva jastva, dve subjektivnosti: ljudi koji žele da budu „kao jedno“ i u tome ne uspevaju. (*Edvardov kraj*).“ (citirano u: Sgarlata, 2009: 86).

U tekstu pod nazivom *Pre seksa*, objavljenom 2008. godine u časopisu *Vreme*, Muharem Bazdulj ističe da ono što je zajedničko *Amsterdamu* i *Čezil biču* je ostvarenje bahtinovske polifonije kroz formu kratkog romana. U poređenju sa *Subotom* ističe da se uočava kratak vremenski period u okviru kojeg je smeštena radnja i kroz nju krucijalne teme umetnosti i književnosti. Međutim, *Čezil bič* obiluje flešbekovima u mnogo većoj meri nego što je to slučaj kod *Subote*. Analiziranjem utvrdiće se da je razlog tome ipak to što je za razumevanje radnje, postupaka, misli i osećanja likova krucijelno poznavanje prilika iz prošlosti, dok je u *Suboti* fokus u mnogo većoj meri na sadašnjosti. Povratak u prošlost radi detaljnijeg, slikovitijeg i ubedljivijeg pričanja ljubavne priče je nešto što srećemo i u *Iskupljenju*.

U Tojbinovoj (Colm Toibin) analizi stoji da stil romana deluje jednostavno, bez ikakve pompe ili zahtevnih književnih tehnika. Tojbin najveće majstorstvo Makjuana u ovom romanu vidi u „održavanju tona“ (Toibin, 2007), u pričanju priče koja je odevena u ozbiljno, skoro tragično ruho, a zapravo je u pitanju događaj koji se graniči sa komičnim. „Pisanje deli gotovo neprirodnu dikciju sa *Iskupljenjem*, dikciju koja se koristi sa ogromnom pažnjom da bi stvorila distancu i ironiju, bez stvaranja previše bilo jedne bilo druge.“ (Toibin, 2007).

Valter (Natasha Walter) zrelost stila u ovom romanu upoređuje sa onom iz *Iskupljenja* i *Subote*. „To je ispoliran, civilizovan stil i veoma dalek od taktike šokiranja iz ranijih radova.“ (Walter, 2007).

„Mada njegovi romani hrabro istražuju ideje i njegov dar za prezentovanje vizuelnog približava ga daru Džona Apdajka, (...) njegov međunarodni uspeh mnogo toga duguje njegovom staromodnom talentu za stvaranje napetosti. Radnja njegovih romana

prkosi takozvanoj mrtvoj ruci modernizma. (...) Makjuan je rekao da je njegov cilj da „podstakne голу glad kod čitalaca“. Nevoljno je govorio o svojoj tehnici, poput nekog hemičara koji ima novi patent. „Narativna tenzija prevashodno se odnosi na zadržavanje informacija“, rekao je.“ (Zalewski, 2009).

Izgubio sam interesovanje za pripovedanje u prvom licu. Mogao bih da bacim knjigu preko cele sobe kada primetim da pisac krije slabo pisanje i kliše iza karakterizacije –piše loše jer upravo tako lik govori. Želim autoritet naracije. Želim Sola Beloua, Džona Apdajka, Čehova, Nabokova, Džejn Ostin. Želim autora koji će svojim prisustvom preuzeti potpunu odgovornost za sve. Mada narator u *Čezil biču* nije lik kojeg možete opisati, nema prošlost ni budućnost, njegovo prisustvo ima zadatak da opiše ono što je u umovima dvoje ljudi. Onda čitalac može da donese sud. Naravno, postoji i način da se naraciji u prvom licu dodeli autoritet ili sjajni izraz, ali se retko ko od pisaca usuđuje da to pokuša jer je teško.³

Makjuan je želeo da čitaoci osećaju saosećanje sa likovima i očito je uspeo u tome. Umesto da prolaze kroz najsrećniji dan u životu, radosni i zaljubljeni, Florens i Edvard preživljavaju košmar. Sa jedne strane, Florens želi da bude dobra supruga, ali je preživela traumu u prošlosti koja je u ostvarenju te želje sprečava. Sa druge strane, Edvard je sasvim normalan čovek koji želi da zadovolji svoje nagone u zdravom, društveno prihvatljivom okruženju i ne može da razume prepreke koje sprečavaju Florens, delimično jer je zaslepljen svojom željom, delimično nesvestan njene prošlosti. Nerazumevanje ili uslovno rečeno nevoljnost i nespремnost da se razume druga strana kao i nedovoljna otvorenost i iskrenost prema partneru razlog su kraha njihovog odnosa, a ne nedostatak ljubavi.

Čezil Bič jedan je od romana kasnijeg Makjuanovog perioda gde je najevidentniji Frojdov uticaj. On se ogleda prevashodno u Frojdovom učenju o potiskivanju želja. Rad pod nazivom *Trauma iz detinjstva u delima Posrednik i Iskupljenje (Childhood Trauma in*

³ “I’ve lost all interest in first-person narrative. I could hurl a book across the room when I feel that the writer is hiding slack writing and clichés behind his characterization –writing badly because this is how a character speaks. I want narrative authority. I want Saul Bellow, I want John Updike, I want Chekhov, I want Nabokov and Jane Austen. I want the authorial presence taking full responsibility for everything. Although the narrator of *On Chesil Beach* is not a character you could describe, or has any past or future, it is a presence which assumes the aesthetic task of the inside of two people’s minds. Then the reader can make a judgement. Of course there is a way of loading a first-person narrative voice with authorial insight, or brilliant turns of phrase, but most writers don’t try for this –it’s difficult.” (Cook, 2013: 154).

The Go-Between and Atonement, 2014) autora Irene Bjork Filimonove (Irena Björk Filimonova) bavi se Frojdovim teorijama i načinom na koji ih Makjuan koristi u svojim delima na primeru dela navedenih u naslovu rada. Osnovno Makjuanovo polazište koje je prisutno i u *Čezil biču* oslanja se na Frojdovoj teoriji o id-u, egu i superegu. Shodno prirodi id-a, koji obuhvata sve ono što je podsvesno i što ne poznaje društvena pravila i norme, moral i etiku, seksualnu energiju i fantazije, snove o ubistvu, i drugo. Frojd je tvrdio da se u velikoj meri te podsvesne želje moraju obuzdavati kako bi pojedinac mogao da koegzistira u zajednici. Pronalaženje adekvatne mere u tom potiskivanju ključno je za normalno funkcionisanje osobe, njenog psihološkog i društvenog života. Potpuno izostavljeno ili umanjeno potiskivanje rezultovaće poremećenim sociološkim, a prekomerno ili potpuno potiskivanje poremećenim psihološkim aspektom ličnosti.

Od suštinskog značaja za analizu prisustva psihoanalize i Frojdovog učenja u Makjuanovim delima, kako to Filimonova predstavlja, jeste i Frojdov esej pod nazivom *Civilizacija i njena nezadovoljstva* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). Akcenat je na pojmu sublimacije, koji podrazumeva transformaciju frustracija u društveno prihvatljivu formu iz koje će pojedinac izvući adekvatno zadovoljstvo. Sublimacija u najvećem broju slučajeva poprima oblik nekog mentalnog ili intelektualnog angažovanja. Iz nje mogu prosteći kvalitetna umetnička dela ili naučna otkrića. Ne samo da je svojevrsni oblik kreativnosti, već je i, prema Frojdovim tvrdnjama, sublimacija nešto što ima pozitivan uticaj na psihološko i psihosomatsko zdravlje jer se izbegava potiskivanje, a libido dobija društveno prihvatljivu formu.

„Roman savršeno oslikava ono što Frojd tvrdi, a to je da je društvo problem za ljudsku psihu: „Sublimacija instikta je posebno istaknuto svojstvo kulturnog razvoja“ (*Civilizacija i njena nezadovoljstva*, 51). Ipak, čovek je primoran da učestvuje u zajednici kako bi ispunio svoje instinkte i želje, kao što su ljubav (emotivna i seksualna) i agresija (postignuta kroz nadmetanje). Osoba se stoga trudi da napravi kompromise sa svojim id-om u okviru društva.“ (Sgarlata, 2009: 91).

„Uprkos činjenici da „jedan od oblika kojim se ljubav manifestuje, seksualna ljubav, daje nam najintenzivnije iskustvo ogromnog osećaja zadovoljstva i stoga nas opskrbljuje šablonom za potragu za srećom“ (*Civilizacija i njena nezadovoljstva* 33), u Florensinom

slučaju superego je asimilovao njena očekivanja od kulture, da žena daje svoje telo muškarcu radi zadovoljstva i Florensin neuspeh da ispuni svoju dužnost izazvao je krivicu koju kontroliše superego.“ (Sgarlata, 2009: 89-90).

Značajno mesto u romanu zauzimaju flešbekovi kojima se čitaoci vraćaju u prošlost Edvarda i Florens pre prve bračne noći. U njima su dati opisi njihovih porodica, interesovanja, obrazovanja, samo upoznavanje i sve veća intima koja je prethodila nemilom događaju. Na prvi pogled, žive nezanimljivim životima, ali na kraju se ispostavi da u tim dosadnim životnim pričama leže ruke koje upravljaju njima kao marionetama u budućnosti. Edvard je čini se lakše podneo sudbinu svoje porodice –njegova majka je dementna, tačnije postala je takva nakon jedne povrede glave, te dugo nije bila sposobna da se brine o Edvardu, njegovoj braći i sestrama. Kada su dovoljno odrasli, shvatili su šta je problem sa njihovom majkom i nastavili da održavaju privid normalne porodice. O Florensinjoj tajni možemo samo da naslutimo. U duhu tog vremena, pre no što su usledile godine seksualnog oslobođenja, Makjuan ne govori eksplicitno, ali tu i tamo provlači ideju i nagoveštava da je Florens bila žrtva porodičnog seksualnog nasilja. Tu mučnu tajnu u kojoj leži sam zaplet romana, Makjuan je zaodenuo u ruho metafora i zamagljenih referenci i ni u jednom trenutku u romanu ne zadovoljava čitaočevu znatiželju.

Modernizam u romanu ogleda se pre svega u sporosti radnje, te *Čezil bič* u tom pogledu podseća na dela Virdžinije Vulf i Džejmsa Džojlsa. Makjuanova bliskost sa Frojdovim učenjem jeste postala suštinski deo njegovog stila, ali „njegovo putovanje u dubinu ličnosti i ka optimističnom oporavku društva kroz borbu, želja pojedinca i očekivanja sredine vraćaju ga modernizmu i drže uz neke reprezentativne modernističke pisce, kao što je Lorens (David Herbert Lawrence)“ (Sgarlata, 2009: 87).

Ono što teži da otrgne Makjuana iz kandži modernizma i vrati u okrilje postmodernizma je njegovo koketiranje sa tehnikama novog istorizma kojima je cilj demistifikacija objektivne istorije i popločavanje novih puteva u prošlost. Postmodernizam je taj koji je rekao *ne* tradicionalnom prikazivanju istorijskih činjenica, precizno opisanim događajima, pripovedanju o značajnim ličnostima, velikim i pompeznim pričama koje dosežu razmere mitova i bajki. Postmodernizam je taj koji dekonstruiše istorijske činjenice i događaje kako bi dokazao da ne postoji precizno prikazivanje prošlosti, da ne postoji

istoričnost kao takva, već da je moguće samo postojanje različitih perspektiva istog događaja.

U Makjuanovom je stilu da se smenjuju romani koji su smešteni u sadašnjosti i prošlosti. Sa istim žarom, on je i hroničar svog vremena, ali i istoričar na samo sebi svojstven način. „Dosta je vremena prošlo od *Subote*“, rekao je, „sadašnjost je pomalo ostarila, razvila nove neuroze.“ (Zalewski, 2009).

Upravo ta sklonost ka prošlim epohama svojstvena Makjuanu ima sličnosti sa novim istorizmom, koji je ponikao na američkom tlu.

„Pristalice novog istorizma došle su do novog razumevanja prošlosti zahvaljujući svojoj orijentisanosti ka književnosti i književnom tekstu i usmeravajući savremene preovlađujuće kritičke i teorijske tendencije (poststrukturalizam, dekonstrukcija, feminizam) ka njima.“ (Williams, 2003: 115).

Kako navodi Mukeš Vilijams (Mukesh Williams) u tekstu posvećenom ovom pravcu, šezdesete su sa sobom donele buđenje individualne svesti, što je dalje vodilo buđenju učutkanih glasova – „feminizma i rodnog identiteta“ (Williams, 2003: 115). Osamdesete se fokusiraju na „novu socio-političku stvarnost“ (Williams, 2003: 115) i preispitivanje tradicionalnih metoda i književnog kanona. Upravo je ispitivanje ekonomskih, političkih i društvenih snaga prisutnih u tekstu navelo pristalice novog istorizma da se suprotstave „duboko ukorenjenoj hegemoniji američkog i britanskog formalizma, nove kritičke misli i istorijskog pozitivizma“ (Williams, 2003: 116).

„Zagovornici ovog pravca posmatraju istoriju više kao „slavne fragmente“ nego kao „set koherentnih istorija“. Veruju da se ljudi kreću nespokojno i nepredvidivo ka novim mestima i, kada se nađu u novoj situaciji, stvaraju novu književnu učenosti, književnost ili istorije. Jedan od osnivača-proponenata novog istorizma, Grinblat (Stephen Jay Greenblatt), veruje da književne istorije moraju da uzmu u obzir „slučajne procene“ i druge remetilačke snage više nego organsku naraciju ili kulturni legitimitet koji „oblikuju istoriju jezika“. Ne smemo nikada zaboraviti da jezik klizi, prelazi granice i da je uglavnom nepredvidiv i nekontrolisan.“ (Williams, 2003: 117).

Upravo je demistifikacija nešto što je vodilo Makjuana u stvaranju ovog dela. On se dotiče epohe koja je još uvek nedovoljno istražena. Delimično je razlog tome i to što su

kasnije godine ove decenije ipak donele revolucionarne promene u kulturi, nauci, društvu, umetnosti, politici, svesti ljudi i u načinu na koji se poima svet. Da, revolucija je prava reč, ali daleko od toga da je u pitanju revolucija u jednoj državi kojom se smenjuje vladar ili menja režim ili državno uređenje. Kasne šezdesete bile su revolucija čovečanstva. A šta je sa početkom ove decenije, kada se i odvija radnja ovog romana? To je zatišje pred buru. Tišina je nešto što najbolje karakteriše ovu epohu. Konformizam u društvu, kod mladih, ili bar njegov privid. A ispod površine ključa lava koja će doživeti svoju erupciju za samo nekoliko godina. Upravo toj varljivoj smirenosti nije data adekvatna pažnja, pa su i hroničari ove decenije željni uzbuđenja okrenuli leđa ovom periodu. Ali ne i Makjuan. On je dao glas onom segmentu života o kojem se nije smelo govoriti. On je stvorio erupciju pre erupcije, ali opet u tišini. On je pokazao kako su posledice te ćutnje bile katastrofalne po pojedinca. On je demaskirao istoriju, preispitao je i zaodenuo u novo ruho, prožeto nitima istine i transparentnosti.

Godina je 1962. Zapadni svet je zauzdan, ukalupljen u norme i standarde tradicionalnog i konzervativnog ponašanja. Ovo je doba pre nego što su se pojavili *Bitlsi*, feministkinje, hipici, pre *Dece cveća*, seksualne revolucije, kontrakulture, pre ubistva Džona Kenedija (John Kennedy). Po Makjuanovim rečima, ovo je bio period kada je mladost uživala drugačiji status, nije bila cenjena kao u narednom periodu. Tačnije, bila je sramota koju je trebalo izlečiti, a brak je početak tog dugog procesa.

Šezdesete su reakcija na pedesete, tj. ne može se suditi o šezdesetim a da se ne uzme u obzir i decenija koja im je prethodila budući da su mnoge ideje koje odlikuju šezdesete ponikle u predašnjem periodu, a sam osvit ove decenije dakako je imao više sličnosti sa prethodnom decenijom negoli poslednjim godinama svoje decenije.

Kulturni život pedesetih u zapadnom svetu imao je za cilj normalizaciju nakon Drugog svetskog rata koji je kao posledicu iza sebe ostavio traume, pustoš i smrt. Nespokoj i zabrinutost za budućnost protiv kojih su se ljudi borili pojedinačno osećali su se u vazduhu. Zato je i težnja za mirnim, smernim i uređenim životom bila izraženija nego ikada.

Centar porodičnog života bio je oko televizora. Televizija je tada bila u povoju, pa i program koji se tada emitovao nije imao previše dodirnih tačaka sa današnjim. Najpre se

emitovao sadržaj ozbiljnog kulturnog i informativnog karaktera, sa obrazovanim i uglađenim belcima viših društvenih slojeva, da bi kasnija demokratizacija televizije donela nešto ležerniji sadržaj iz oblasti popularne kulture. *Bi-bi-si* je jedina televizija koja je ovoj promeni uspešno odolevala.

Tinejdžeri su se utopili u opšti duh konformizma i kultura mladih nije postojala. Mladost se doživljavala kao greh, kao doba iskušenja koje se treba što pre i što bezbolnije prevazići i doći do svetog grala –braka i sopstvene porodice. Uljuljkanost tinejdžerskog doba ogledala se u nevinoj zabavi u vidu vespi, odeće iz Karnabi strita, bioskopima, idolima sa Denmark strita ili iz SAD-a, plesu u dvoranama. Muzika uz koju se plesalo i koja se slušala nazivala se pop, ali nije imala toliko zajedničkog sa onim što će kasnije biti nazvano pop muzikom. Slušao se Elvis ili neke od njegovih mnogobrojnih inkarnacija, a *Bitlsi* se još uvek nisu pojavili. Ovo je bila muzika koja je bila po ukusu i roditelja i dece.

U takvom okruženju stiče se utisak da nije bilo razloga za pobunu, te su prvi pokušaji nečega što će kasnije biti nazvano rokenrolom u vidu *Besnih mladih ljudi* predvođenih Kingslijem Ejmisom (Kingsley Amis) i Džonom Ozborn (John Osborne), piscima koji su izražavali svoje nezadovoljstvo Makmilanovim (Harold MacMillan) usponom u Britaniji i *Bitnika* u SAD-u izgubili svoj smisao. Ljudi su zaista verovali da im je dobro i da im nikada nije bilo bolje.

Međutim, i to je bio privid i samoobmana, što je, kako će Makjuan prikazati u *Čezil biču*, očigledno bila jedna od karakteristika ljudi ovog doba. Ograničenja nametnuta u intelektualnom i društvenom pogledu izazivaće sve veće nezadovoljstvo, a neumorno nametanje pravila i normi proizvešće prve vapaje za slobodom.

U ovom periodu na površinu počinju da izlaze nezamislive psihološke posledice načina života u kome se mora održavati prividno savršenstvo, problemi potiskivati i negirati, a slobodna volja ugušiti. Seksualno obrazovanje nije postojalo ni u kakvom obliku, što je dovodilo do nastanka frustracija, predrasuda i represija. Erotsko iskustvo se poistovetilo sa bračnim nezadovoljstvom, o čemu se nije smelo govoriti, te je ćutanje, samim tim što je duže trajalo, dovodilo do toga da žene prihvate da je to nešto normalno i da je njihova uloga u porodici svedena na ulogu domaćice i majke.

U Britaniji, jedna od najznačajnijih figura je Harold Makmilan. *Četerli zabrana* je ukinuta, a Makmilan se na nekoliko mesta pojavljuje u samom romanu. „Najpre bračni par čuje njegov glas na radiju u toku večere. Njegovo prisustvo u ovom romanu može se uporediti s prisustvom Margaret Tačer u scenariju za film *The Ploughman's Lunch*. To je jedan od načina na koji Makjuan daje relističnu osnovu romanu.“ (Toibin, 2007).

Makmilan na radiju govori o konferenciji u Vašingtonu. Edvard i Florens su se upoznali baš na sastanku kampanje za nuklearno razoružanje. To je još jedna situacija u kojoj prikazuju svoju naivnost, jer čini se da Makjuan predlaže da svako ko je tada bio aktivan u mirovnom pokretu mora da je bio naivan, kao što će kasnije isto nagoveštavati i u *Suboti* za antiratne proteste.

Florens je u dubini duše znala da je Sovjetski Savez, koliko god grešan – nezgrapan, neefikasan, iz samoodbrane dakako, nipošto iz zle namere – u suštini blagotvorna sila za svet. (Makjuan, 2008: 44).

Makmilan se pojavljuje na još jednom mestu u romanu, poprilično neočekivano. „Edvard, koji ima tendenciju ka preranoj ejakulaciji, u takvim trenucima razmišlja o Makmilanu.“ (Toibin, 2007).

Čezil bič pogodno je tlo za poređenje Makjuana sa još jednim slavnim evropskim piscem, Milanom Kunderom. Konkretno, „Kundera je jednom prilikom naglasio da naslov njegovog dela *Smešne ljubavi* (*Směšné lásky*, 1969) ne bi trebalo protumačiti kao priče o ljubavima koje su komične ili sadrže humoristične elemente u velikoj meri, već kao ljubavi koje su lišene ozbiljnosti“ (McKibbin). To je nešto sa čime se i ljubav prikazana u *Čezil Biču* može uporediti: ma koliko Makjuan da teži predstavljanju ljubavi Edvarda i Florens kao ljubavi koju treba ozbiljno shvatiti, koju oni sami shvataju ozbiljno, sudbinski i za ceo život, ona sama po sebi ne uspeva da dostigne te razmere. Jedina ozbiljnost koja je ovde prisutna odnosi se na njihovu nesposobnost da prodube svoj odnos, na činjenicu da ga održavaju na prilično površnom nivou i ne usuđuju se da razgovaraju o temama koje sprečavaju ozbiljnost tog odnosa, o temama koje ih muče i primoravaju da ostanu zarobljeni iza svog oklopa. Zato ta prikazana, prividna ozbiljnost ima ironični prizvuk.

Ironija je u tome kako oni pogrešno posmatraju neke trivijalnosti i koliko im daju na značaju.

Makjuan je međutim na strani likova, prividno, jer kroz njegovu naraciju stiže se utisak da ih razume, da im daje za pravo i da im se, prema njegovom mišljenju, zaista dogodila tragedija širokih razmera. Ali to je samo prividno jer je u tom pogledu njegov stav prikriven, u skladu sa postmodernističkim tendencijama. Može se tumačiti na više načina, a zapravo cilj je da sami čitaoci steknu svoje mišljenje u vezi sa datom situacijom. Na njima je izbor hoće li se saosećati sa likovima ili ne.

Ono na šta se Makjuan, između ostalog, eksplicitno poziva u predstavljanju svog stvaralaštva je odbacivanje ideja u romanu, što je i sam Kundera zagovarao.

Imam koristan i, nadam se, praktičan smisao ideja u romanu. Takođe, moje misli na ovu temu su kontradiktorne i sukobljene. Sežu od Kunderinog poimanja da nema mesta za ideje, jer su one smrt romana, do shvatanja da je roman fundamentalno intelektualno zanimanje.⁴

Makjuan počinje priču i smešta je u 1962. godinu, koja nam „iz njegove priče deluje veoma daleko, što je isti manir primenjen i u *Iskupljenju* za četrdesete, sa aluzijama na sve, od loše kuhinje do staromodnih manira“ (Walter, 2007), izuzetno dominantnih u ponašanju likova. Uvodna scena romana odvija se u restoranu gde Florens Ponting i Edvard Mejhju, upravo venčani mladenci, večeraju. Za razliku od relativno mirne siutacije, u njima se odvija bura misli i osećanja u koje Makjuan vešto uvlači čitaoce.

Pomenute bure predstavljaju kod Edvarda prevashodno nestrpljenje zbog onoga što će uslediti, što je opet kombinacija želje za zadovoljenjem bazičnih nagona i potvrde da će nakon toga uslediti ono što nikada nije imao, prava, zdrava i normalna porodica. Sa druge strane, Florens se u sebi bori između straha od seksualnog čina, pri pomisli na koji oseća iskonsko gađenje, i želje da zadovolji svog supruga koga neizmerno voli.

⁴ “I do have a useful and, I hope, practical sense of what ideas do in the novel. My thoughts on this are also contradictory, and conflicted. They range from Kundera's notion that ideas have no place at all because they are the death of the novel, to the notion of the novel as a fundamentally intellectual preoccupation.” (Cook, 2013: 147).

Erupcija tih osećanja i misli usledila je nedugo nakon večere, u spavaćoj sobi. Scena pokušaja seksualnog odnosa „najkontrolisanija je u romanu. (...) Opisi su bez ikakvog ograničavanja na metafore ili poređenja.“ (Toibin, 2007).

Nakon ovog kraha, Edvard je ostavljen u sobi, zbunjen i ponižen, a njegova posramljenost ubrzo se pretvara u bes i on istrčava na plažu za njom. Florens je žao, smatra da se ponela gnusno, ali ne pokazuje kajanje, niti želju da se promeni. Čak i ne priznaje svoju krivicu Edvardu, iako je svesna, već uzvraća kontranapadom, što i sam Edvard čini.

Čula je samu sebe kako tečno odgovara: „Prepoznajem ćorak kad ga vidim.“ Ali nije to želela da kaže, ta grubost uopšte nije ličila na nju. Bio je to samo odziv druge violine prvoj, retorički udarac iznuđen naglošću, preciznošću njegovog napada, porugom koju je čula u svakom njegovom ponovljenom „ti“. (Makjuan, 2008: 109).

Uvek sam mislio da je okrutnost neuspeh mašte. I znam da u to uključujem mogućnost da se neki ljudi saosećaju sa svojim žrtvama, zapravo, to je i razlog zašto ih povređuju –dobiju neko erotsko ispunjenje iz toga što povređuju one koje vole. Ali to je poseban slučaj. To je povezano sa zadovoljavanjem sebe.⁵

Najzad, nudi mu dogovor da ostanu zajedno, ali bez seksualnih odnosa, što bi mu ona dozvolila da radi sa drugim ženama. Imajući u vidu njenu tradicionalnost i konzervativnost, ova ponuda je nešto potpuno neočekivano. Ona predlaže nešto tako nekonvencionalno i neobično čak i za decenije koje slede, a kamoli za tu epohu. Njena ponuda zapanjila je Edvarda ma koliko da je on fleksibilniji i širih shvatanja od nje. Edvard je još više zgrožen ovom ponudom jer ne želi druge žene. Uvređen, uzvraća uvredom da je Florens frigidna. To je označilo njihov konačan rastanak. Poslednje poglavlje u romanu donosi nam priče o njihovim životima nakon ove noći –Florens je postala uspešna i priznata violinistkinja, a nastup koji je obećala da će posvetiti Edvardu visoko je ocenjen u kritici, te je jedan kritičar izjavio:

⁵ *“I’ve always thought cruelty is a failure of imagination. And I know that I include within that the possibility that some people do empathize with their victims very much, in fact, that’s the reason they harm them—they get some erotic charge out of harming what they love. But that’s a special case. That’s still about pleasuring the self.”* (Smith, 2005).

Gđica Ponting, sa raspevanom nežnošću tona i lirskom delikatnošću u fraziranju, svirala je, ako smem tako da kažem, kao zaljubljena žena, zaljubljena ne samo u Mocarta, ili u muziku, nego i u sam život. (Makjuan, 2008: 120).

Odlomak koji je upravo naveden dokaz je pomenute Frojdove sublimacije. Uprkos incidentu i rastanku sa Edvardom, Florens nije prestala da ga voli. Ona je svoju ljubav pretočila u muziku i ta ljubav se oseća u svakom tonu i svakom taktu. Muzički kritičari to primećuju i naglašavaju koliko je ta ljubav velika jer nije ljubav prema muzici ili određenom kompozitoru, što se može uočiti kod drugih umetnika, već oni tumače kao ljubav prema životu, što je efekat koji je uspela da ostvari zahvaljujući emotivnoj i skrivenoj strani svoje ličnosti. Njeno životno zadovoljstvo i ispunjenost daleko je od istine, muzika joj svakako zadovoljava neke potrebe, ali nikako sve. Mnoge segmente svog života je redukovala ili potpuno ugasila i transponovala u muziku ubeđujući sebe da je ostvarena i zadovoljna, ali istovremeno duboko u sebi znajući da to nije istina. U tome je jedan aspekt moći umetnosti, naročito muzike: ume da obmane kako onog ko je sluša, tako i onog ko je izvodi da u trenutku izvođenja, to je sav svet i ne postoji ništa značajnije. Emocije su intenzivirane, i tuga i sreća se mogu osećati i delovati snažnijim nego što zaista jesu. U svojoj samoobmani, Florens je prilično ubedljiva.

„Nažalost, Edvard ne zna ništa o tome. Još jednom, Makjuan pokazuje da umetnost zadržava istinu, ključ čovečanstva, ali nezapažena i necenjena umetnost ostavljena je nemoćnom pred rastankom ljubavnika.“ (Sgarlata, 2009: 91). „Edvard je lutao kroz život, ne naročito nesrećan i sa nekim materijalnim dostignućima, ali bez onakve ljubavi kakvu je imao sa Florens. Nakon mnogo godina u kojima je razmišljao o njoj, najzad je uspeo:

...da prizna da nikad nije sreo drugo ljudsko biće koje bi toliko voleo, da nikad, ni u muškarcu ni u ženi, nije naišao na ozbiljnost koja bi se mogla porediti sa njenom. I, ko zna, da je ostao s njom, možda bi i sam u životu imao jasnije ciljeve i veće ambicije, pa bi, moguće, čak i one istorijske knjige napisao. (Makjuan, 2008: 122).“ (*citirano u*: Sgarlata, 2009: 91).

I na samom kraju nije se promenila situacija. Čak i u zajedničkoj nesreći, Edvard je eksplicitniji. U dočaravanju njegovog bola, Makjuan nam eksplicitno kaže da on nikada

nije uspeo da popuni tu prazninu posle Florens, dok nam tu prazninu kod nje dočarava samo kroz, naravno, muziku i utisak koji je okolina imala nakon njene izvedbe. Ne može se zanemariti ni to što mu je ranije u romanu obećala da će mu posvetiti izvedbu, te je ovaj efekat na publiku još jedan dokaz tome koga je imala na umu dok je svirala. Tako je jedino Edvard i mogao da dopre u njen mali imaginarni muzički svet i u tome je donekle njegova pobjeda. Nisu mogli da ostvare zajednicu po svim pravilim i konvencijama društva, ali su na njen specifičan i jedini prihvatljiv način na kraju ipak bili zajedno.

„Postoji jedna promišljena kontradikcija u srži romana koja obogaćuje delo, čineći ga većim od hronike tog doba. Element javne istorijske analize ostaje bitan kontekst novele, ali centralni likovi nisu šifre, igrajući uloge koje su diktirane istorijskim trenutkom. Oni su daleko kompleksnija stvorenja nego što se implicira, sa ličnim životima koji čine krizu novele emotivnom, pre nego istorijskom, neizbežnošću. Ovo nas ostavlja da se zapitamo da li je ili ne očigledna centralna premisa ostvarena. Ako je cilj te premise bio da analizira društvene običaje udaljenog društvenog sveta i implicitno da ih poveže sa sadašnjošću, počinjemo da se pitamo da li bi manje disfunkcionalni likovi morali biti predstavljeni kada doživljavaju istu sudbinu.“ (Head, 2009: 121).

Ono što saznajemo o Florens u toku romana je da je ona talentovana violinistkinja i kćerka akademca sa Oksforda i uspešnog poslovnog čoveka čija je porodica prototip britanske porodice više srednje klase. Uz pomoć muzike, Florens uspeva da izrazi svoju senzualnu prirodu i emotivnu stranu ličnosti, koju inače skriva. Muzika kanališe emocije i podstiče njenu kreativnost.

Edvard je student istorije koji je odrastao u drugačijem okruženju. Otac je učitelj u seoskoj školi, a majka je doživela povredu glave i trajno oštećenje mozga. Njihova finansijska situacija daleko je lošija od Florensine. Edvard je strastven i ekspresivan, ali neiskusnik, dok je Florens daleko uzdržanija od njega, pored tog neiskustva koje dele. Uprkos razlikama, ljubav Edvarda i Florens je, kako je Makjuan prikazuje, iskrena i ogromna.

Ipak, glavni problemi u njihovom odnosu tiču se nesposobnosti da izraze svoje misli i osećanja kao i da razumeju ponašanje druge strane. Edvard je uporno tumačio Florensine postupke kao stidljivost, skromnost, pa čak i suptilno zavođenje. Njih dvoje nikada nisu

otvoreno govorili o seksu i taj nedostatak komunikacije i razumevanja ostaviće trajne, nesagledive posledice i nepopravljivu štetu po njihov odnos. Na putu ka spavaćoj sobi, Edvard veruje da će se Florens osloboditi i suočiti sa ovim novim iskustvom u koje zajedno ulaze, ali je ona ostala hladna. Ona je zgrožena i iziritirana njegovim agresivnim poljupcima jezikom i samo je fokusirana na to da ne počne da paniči.

Čak i u takvom stanju, do svesti joj je dopirao neki svečan i jednostavan muzički motiv, koji se razvijao i ponavljao, senovito i neuhvatljivo kako to već biva u sluhovnom sećanju, prateći je sve do kreveta, gde se iznova oglasio baš u trenutku kad je uzela cipele u ruke. Taj poznati motiv –neki bi ga čak i nazvali i slavim –sastojao se od četiri uzlazne note, koje kao da su postavljale neko nedorečeno pitanje. Pošto je instrument bio violončelo, a ne njena violina, pitanje nije postavljala ona sama već neki nezainteresovani posmatrač, ispunjen blagom nevericom, ali svejedno uporan, jer nakon kratkog zatišja a potom i razlivenog, neuverljivog odgovora drugih instrumenata, čelo je još jednom ponovilo svoje pitanje, drugačije sročeno, u drugom ključu, pa onda još jednom, i još jednom, i svaki put je dobijalo nesiguran odgovor. Nisu postojale reči za te tonove; uistinu, to nije ni bio govor. Iskaz je bio bez sadržine, čist poput znaka pitanja. (Makjuan, 2008: 64).

Makjuan u ovom delu kombinuje opis scene sa muzičkim motivima praveći paralelu između elemenata situacije, viđenja situacije očima Florens i njenog doživljaja iste kroz muzičke motive. Scena je napeta, nabijena snažnim emocijama i Florens se sa njima bori tako što ih pretvara u zamišljenu muziku. Snažne emocije u muzici generalno, izražavaju se visokim registrom, krešendom, bržim ritmom, poput ubrzanog rada srca. Zato i ovde postoje te četiri uzlazne note formirajući krešendo. Zvucima koji proizilaze iz pomenutih instrumenata Florens dodeljuje osobine same komunikacije. Te melodije kao da govore i istovremeno izražavaju nesigurnost, neuverljivost, nezainteresovanost. A opet, Florens nije mogla da nađe adekvatne reči za to što su tonovi izražavali, poruke koje su prenosili ostale su neizrečene običnim jezikom, jer su emocije bile te koje su sprečavale da se uspostavi most između muzičkog i jezičkog izraza. One su blokirale onaj segment na kojem se Florens izražavala sa više poteškoća.

Kao što je već pomenuto, Makjuan kroz male nagoveštaje u jezičkom izrazu provlači mogućnost da je Florens kao dete doživela seksualno uznemiravanje od strane oca,

što bi značajno pojasnilo njeno ponašanje. Eksplicitno pominjanje tih aluzija u vidu činjenica dovelo bi do narušavanja manira romana –o tome se tada nije govorilo i Makjuan nema prava da prekrši nepisano društveno pravilo. Kroz to traumatično iskustvo, Florens je najverovatnije potisnula bilo kakvu seksualnu želju, te sam pojam užitka ne povezuje više sa zadovoljavanjem želje, već sa bolom i nelagodnom. Ona ima želju da se oporavi i veruje da greši, ali je to ipak nešto protiv čega ne može da odnese pobjedu.

Bilo je kasno večer, i njen otac se kretao po tesnoj kabini, svlačeći se, baš kao i Edvard sada. Pamtila je šuškanje odeće, zveket kopče na pojasu ili ključeva ili sitnine iz džepa. Jedini njen zadatak bio je da žmuri i zamišlja neku omiljenu melodiju. Ili bilo koju melodiju. (Makjuan, 2008: 77).

Kada kažemo da je Florensin život bila muzika, da joj je bila sasvim posvećena, mislimo da je muzika bila uz nju u svim trenucima, kako prijatnim tako i onim neprijatnim, nelagodnim i traumatičnim. Momenti nelagode sa ocem ostali su joj u sećanju kroz zvukove koje je tada čula, a muzika joj je pomogla da prebrodi te teške trenutke, jer je uvek kada je to preživljavala zamišljala neku melodiju. Već tada je muzika za nju značila beg, pa se može reći da su to počeci takvog poimanja muzike od strane Florens.

Za Edvarda je možda neumesno reći, ali on zaista predstavlja tipičan primer mladog muškarca tog doba, a možda i ne samo tog doba. On je strastvena i otvorena osoba, obuzeta željom da zadovolji svoje seksualne nagone, ali naravno, na društveno prihvatljiv način u to doba, tj. u okviru braka. Upravo iz velike ljubavi prema Florens suzdržava se, ali na početku romana, svestan da se taj trenutak sve više približava, postaje sve nestrpljiviji, potpuno preplavljen željom. Može se čak i reći da delimično njegovo nerazumevanje Florens proističe iz nemogućnosti da njene pokrete nelagodnosti objektivno sagleda, te ih meša sa nestrpljivošću i koketiranjem. Na taj način je zapravo projektovao svoje stanje i ono kako bi on želeo da se Florens ponaša i oseća u datoj situaciji. Da je bio pribraniji, možda bi i shvatio u čemu je problem.

Osećala se sputano i pridavljeno, gušila se, bilo joj je muka. I jasno je čula kako se neki zvuk postojano penje, ne stepenasto kao skala, nego u otegnutom glisandu, ni violina ni glas već nešto između, penje se i penje

neizdrživo, a da nikad ne izlazi iz čujnog opsega, nekakav violinski glas koji je bio na samom pragu smisla, govorio joj je nešto hitno sibilantima i samoglasnicima primitivnijim od reči. Mogao je taj šum biti u sobi, ili napolju u hodniku, ili samo u njenim ušima, nešto kao tinitus. Možda ga je čak i sama proizvodila. Bilo joj je svejedno –morala je toga da se oslobodi. (Makjuan, 2008: 29).

Kao i u prethodnom primeru, stanje nelagodnosti se ponavlja, samo je muški akter druga osoba. Ponovo Florens, kao po automatizmu, priziva muziku kako bi definisala nelagodnost koju oseća (uočava *glisando*, *violinski glas*, *jedva razumljiv*) i kako bi se odbranila od te nelagodnosti. Muzičkim motivima aludira na sam seksualni čin –doživljava ga kao neprijatnu melodiju za koju nije sigurna da li dolazi od nje ili nekog drugog jer je stanje u kojem se nalazi takvo da joj onemogućuje racionalnu, svesnu percepciju stvarnosti. Jedino što želi je da ta neprijatna melodija, seksualni čin, prestane i da njen očaj zbog te melodije utihne.

Potom, nakon svih nemilih događaja, posramljenost i bes ne dozvoljavaju Edvardu da izrazi svoje prave emocije, već konstantno napada Florens. „Za razliku od junaka ranijih Makjuanovih dela, ovi junaci nisu nesavršeni u svojoj preplavljenosti željom, već usled obuzdavanja pred manom.“ (Sgarlata, 2009: 92).

7.3 Muzika u romanu

7.3.1 Muzika kao refleksija emocija u romanu

„U teoriji, muzičke emocije se ili interpretiraju sa kategoričkim okvirom bazičnih emocija, navodno univerzalnih afektivnih stanja, naročito organizovanih i potrebnih za opstanak vrste ili za opšte dimenzionalne modele emocije u kojem su emocije lokacije u okviru kontinualnog trodimenzionalnog ili dvodimenzionalnog afektivnog prostora. Tužne emocije dovode se u vezu sa sporim molskim klasičnim komadima za klavir kada se porede srećnim i bržim durskim delima.“ (Brattico, 2013: 49).

„Muzičke emocije aktiviraju neke strukture u mozgu koje su prethodno bile povezane sa emocijama koje su izazivali vizuelni nadražaji: ovo delimično preklapanje u nervnom procesuiranju može da olakša krosmodalni transfer emocija, kao što je modulacija nervnog procesuiranja nervnih površina tokom slušanja vesele muzike.“ (Brattico, 2013: 50).

„Šubert (Schubert, 1996) predlaže da uživamo u negativnim emocijama u muzici tako što sprečavamo nezadovoljstvo zahvaljujući „bezbednom“ estetskom kontekstu koji poništava moguće opasne posledice povezane sa realnim svakodnevnim negativnim emocijama.“ (Brattico, 2013: 50).

„Šerer i Zentner (Scherer & Zentner, 2008) tvrde da emocija koju izaziva muzika reflektuje višestruke funkcije strukturalnih svojstava muzike, svojstva čitalaca, svojstva izvođača i kontekstualna svojstva koja vode do distinktivnih vrsta emocije kao što je čuđenje, zabava, tenzija i zapanjenost.“ (Brattico, 2013: 50).

„Tvrđimo da estetsko iskustvo muzike uključuje emotivno iskustvo, sud o lepoti (ili drugim formalnim kvalitetima) i konačan sud o dopadanju ili preferiranju. Ovima, dodajemo i privrženosti stimulusu i pažnju kao psihološke mehanizme i modulacije afektivnih i kognitivnih odgovora na muziku u estetskoj situaciji.“ (Brattico, 2013: 55).

Kod oba lika, i kod Florens i kod Edvarda, uočavamo prisustvo muzičkih emocija, ali se one reflektuju na drugačije načine. Za Florens muzika je bezbedno utočište gde ona sakriva svoja nezadovoljstva, traume i nesreću, stavlja ih na sigurno mesto i krije se estetskim užitkom od prave i surove nesreće realnog sveta. Rokenrol i bluz muzika podsećaju Edvarda na neke događaje i osobe, bude mu one najskrivenije emocije i tugu, ali je bitan i taj estetskim momenat koji podstiče na razmišljanje.

7.3.2 Doživljaji muzičkih žanrova kod likova

Prisustvo muzike u romanu *Čezil bič* najevidentnije je u oprečnosti muzičkih ukusa glavnih likova. U muzičkim žanrovima koje preferiraju ne postoje dodirne tačke. Takođe, i mesta koja muzika i muzičke emocije zauzimaju u njihovim životima su različita. Za

Florens muzika je život. Ona je obrazovana violinistkinja u *Enismor* gudačkom kvartetu i strastveni ljubitelj klasične muzike. Za nju muzika ima dublju, psihološku motivisanost. Muzika predstavlja beg, mesto gde se emocije izražavaju bez reči, jer joj je najstresnija pomisao da rečima u potpunosti oblikuje traumatične događaje iz prošlosti, čime će i drugi, uključujući i čitaoc, imati uvid u nešto zbog čega je osećala sramotu. Zato joj je muzika odbrambeni mehanizam, ili frejdovski rečeno, sredstvo sublimacije negativnih emocija i sećanja. Muzika je svojevrsna tišina kojoj se ona prilagodila i po čijim pravilima je naučila da živi, svet kojem niko, pa ni Edvard nema pristup.

U svrhu tumačenja lika Florens i njene ljubavi prema klasičnoj muzici konsultovani su i sledeći zaključci naučnih istraživanja. „Ekstrovertne osobe čini se da preferiraju konvencionalne, vesele, energične ili žanrove sa visokim emotivnim nabojem kao što su pop, dens, ili hard rok (Dollinger, 1993, Pearson and Dollinger, 2004; Rentfrow and Gosling, 2003), dok pojedinci koji su otvoreni slušaju više žanrova (Dollinger, 1993; Miranda and Klaes, 2008) i vole nekonvencionalne žanrove kao što su džez i klasična muzika (Dann, De Riter i Bouhuis, 2011; Rentfrow and Gosling 2003), ili alternativnu muziku (Dys, Schellenberg i McLean, u štampi).“ (Swaminathan, 2015: 193).

Međutim, suprotno naučnim saznanjima, prema kojima ljudi koji su ljubitelji klasične muzike predstavljaju osobe koje su ekstrovertne i otvorene za nova iskustva, u Florens ne zatičemo u tom pogledu ništa drugo do tradicionalnosti i konzervativnosti. Veoma je stroga po pitanju društvenih pravila, uzdržana i kruta, za razliku od Edvarda kod koga uočavamo daleko veći stepen i otvorenosti i tolerancije.

U svemu što se ticalo muzike, uvek je bila samouverena i pokreti su joj bili fluidni –podmazivanje gudala, zatezanje žica, preuređivanje sobe kako bi se napravilo mesta za troje kolega iz gudačkog kvarteta koji je bio njena strast. (Makjuan, 2008: 17).

Na ovom primeru uočavamo prirodnost i uvežbanost kod Florens u svemu što je povezano sa muzikom, čak u nekim najtrivijalnijim stvarima. Time se pokazuje koliko je muzika deo njenog života, koliko ima fluidnosti u svakom aspektu koji se tiče muzike i

koliko razmišlja i o najmanjim sitnicama koje mogu uticati na kvalitet rezultata njenog, odnosno njihovog rada. Njena posvećenost je potpuna.

Posredi je bila uvodna deonica jednog Mocartovog kvinteta oko koga se Florens dugo preganjala s prijateljima jer im je za izvođenje bio potreban još jedan violinista a ostali su gledali da izbegnu komplikacije. Ali Florens je ostala uporna, želela je nekoga za taj komad, i kada je pozvala drugaricu sa svog sprata da im se pridruži na probi i kad su ga odsvirali iz nota, čelista se naravno odmah zagrejao, a ubrzo su i ostali podlegli čaroliji. A ko ne bi? Premda je uvodni motiv postavljao teško pitanje o slozi kvarteta Enismor – nazvanog, po adresi devojačkog hostela – Florens ga je razrešila odlučnim manjinskim stavom, jedan prema tri, i tvrdom verom u svoj dobar ukus. (Makjuan, 2008: 64).

U ovom odlomku nastavlja se opisivanje i dočaravanje Florensine pasije prema klasičnoj muzici i njenom kvartetu. Izražava se odlučnost koja se inače u svakodnevnim situacijama ne može prepoznati. Florens je rešena da, kada je apsolutno uverena u uspeh svog plana, izgura taj plan do kraja, uprkos protivljenju ljudi iz njenog okruženja. Frojdov koncept sublimacije se dodatno potvrđuje u njenom slučaju jer ovakva posvećenost zahteva vreme i energiju, a ona ih je značajno redukovala u svim ostalim aspektima svog života i usmerila na muziku. Mocart je očigledan izbor budući da u istoriji muzike važi za najuniverzalnijeg kompozitora zahvaljujući njegovom odnosu prema formi i širini izraza. Neka od svojih najznačajnijih dela komponovao je u oblasti kamernе muzike. Akustičnost i simetrija oblika inspirisale su ga da stvori vrhunske kvartete i kvintete, između ostalih oblika.

Ali zašto baš kamerna muzika? Šta je to kod ovog žanra što je toliko privlači, više nego simfonijska ili neka druga muzika? Gete (Johann Wolfgang von Goethe) je za kamernu muziku rekao, a naročito za gudačke kvartete, da je to „razgovor četvoro racionalnih ljudi (...). Poređenje sa konverzacionim činom odnosi se na činjenicu da svaka kompozicija za kvartet počinje sa jednim instrumentom, na čiju melodiju ili motiv potom drugi instrumenti odgovaraju sličim motivom.“ (Bashford, 2003: 4). Ono što kamernu muziku izdvaja od simfonije ili solo izvedbe jeste svojevrsna komplikovanost upravo zbog tog efekta komunikacije. U izvedbi ove muzike koriste se različite specijalizovane tehnike

kako bi muzičari bili jedinstveni, objedinjeni u celini, a opet zadržali svoju individualnost. To se može uporediti sa vokalnim izvođenjem u višeglasu –svako peva različitu deonicu istovremeno, ali opet ukomponovano, to zvuči savršeno. Ovo pravilo primenili su članovi *Enismor* kvarteta i odnosi među izvođačima u toku izvođenja kamerne muzike reflektuju i međuljudske odnose u kvartetu.

„Njen kvartet se zove *Enismor*, po adresi hotela gde su Florens i njene kolege odsele u Londonu, koji aludira na *Enismor gardens*, gde je Henri St. Džordž u *The Lesson of the Master* (1888) Henrija Džejmsa (Henry James) boravio.“ (Toibin, 2007). I sama priroda kamerne muzike je takva da se ovaj intimni tip muzike zvao i *muzikom za prijatelje*.

Ipak, bliskost sa prijateljima iz kvarteta podrazumevala je i međusobno poznavanje na ličnoj osnovi –oni su bili prijatelji, koji su se neretko poveravali jedni drugima o onome što ih je mučilo. Svi osim Florens, koja je ostala nedostupna, nikada ne govoreći o svojim najvećim problemima i najmračnijim tajnama, baš kao što se ni Edvardu nikada nije poverila. Ono što ju je istinski mučilo ostalo je do kraja romana neizrečeno. Makjuan, u svom stilu, ostavlja čitaoce u neznanju, da razmišljaju i nagađaju.

Kada već pominjemo kvartet, on je od presudnog značaja za postavljanje paralele sa strukturom dela. Novela je podeljena u četiri tematske celine, koje čine jedinstveno delo, ali se mogu posmatrati pojedinačno i razlikovati međusobno. Baš kao što je slučaj sa članovima kvarteta. Kao što u kvartetu prva violina počinje melodijom, a drugi instrumenti odgovaraju, sviraju drugačije akorde, drugačije visine, ali dele istu harmoniju, tako je i prvo poglavlje postavilo srž problema romana, događaj oko kojeg se potom čitav roman plete, s tim što drugi delovi variraju u, na primer, vremenskoj dimenziji –jedan deo prikazuje događaje koji su prethodili kobnoj noći, a drugi rezultat i posledice koje su usledile.

Istovremeno, Florens u muziku beži ne samo od prošlosti, već i od realnosti sveta koji je okružuje. Muzičari imaju sposobnost da obitavaju u dva sveta: sasvim su sposobni da funkcionišu u realnom svetu, ali imaju i svoj zatvoreni, hermetični svet muzike koji stvaraju dok sviraju. To objašnjava zašto nam se čini da su u transu dok ih posmatramo u toku izvedbe. Svakako da onaj ko proizvodi muziku ne može je shvatati i doživeti na isti način kao i onaj ko je sluša, ali njihov doživljaj muzike premešta ih u jednu sasvim drugu dimenziju gde postoje samo tonovi i melodije koji prave jednu savršenu sliku jer se

pretapaju jedni u druge stvarajući rapsodiju boja i zvukova. Potpuno obuzeti onim što im zarobljava sva čula, muzičari nisu svesni ni sebe niti svog prisustva u tom trenutku i na tom mestu, njihov duh zaposeda neka viša sila, nešto božansko i natprirodno što sada koristi njih kao medijum i njihov talenat da udahne neku novu, nadljudsku energiju i prenese je slušaocima.

Florens je to svakako u svom porivu za beg odgovaralo. Želela je da pobegne od prošlosti, od komplikovane sadašnjosti, ispunjenja društvenih normi i pravila koje nije mogla, ma koliko htela, da zadovolji, želela je da pobegne od same sebe. Žrtve nasilja i zlostavljanja neretko krive sebe za ono što im se dogodilo. Florens nije još dostigla to stanje jer nije smela u dovoljnoj meri da artikuliše to što joj se desilo, ali podsvesno nije volela sebe zbog toga i želela je da pobegne u svoje drugo biće, muzičko biće, koje joj je poznato i sigurno, koje joj je utočište od nepoznatog i nepredvidivog sveta u kojem živi. Zbog te potrebe za begom i skrivanjem ne uspeva da se spoji sa Edvardom u par koji normalno funkcioniše zajedno, koji je sposoban da postane jedno, već nastavlja da se krije u muzici, u stvaranju najlepših melodija koje su privukle pažnju kako publike tako i kritike, jureći sada vrtoglavom brzinom i od te sudbonosne noći i shvatanja onoga što se zaista desilo.

Obožavala je mračnu ozbiljnost te ustanove, one izbledele, oljuštene zidove s druge strane pozornice, sjaj drveta i raskošnocrveni tepih u foajeju, dvoranu nalik na pozlaćeni tunel, sa čuvenom kupolom iznad pozornice na kojoj je, kako su joj rekli, bila oslikana čovekova glad za uzvišenom apstrakcijom muzike, a Duh Harmonije, predstavljen u vidu kugle večne vatre. (...) U tim fosilima, u njihovim čvorugavim sparušnim lobanjama smerno nagnutim prema pozornici, Florens je videla izbrušeno iskustvo i mudar sud, ili pak nagoveštaj visokog muzičkog znanja kome prsti izobličeni artritismom više nisu mogli biti na usluzi. A bilo je u tome i oduševljenja zbog same činjenice da su u toj dvorani svirali toliki slavni muzičari iz celog sveta, i da su mnoge velike karijere otpočele baš na toj pozornici. I sama je tu pratila debitantski nastup šesnaestogodišnje čelistkinje Žaklin di Pre. Florensin lični ukus nije bio neobičan, ali je zato bio intenzivan. Prilično je dugo bila opsednuta Betvenovim Opusom 18, a potom i njegovim poslednjim velikim kvartetima. Šuman, Brams, i kasnije, na završnoj godini kvarteti Frenka Bridža, Bartok i Britn. Tokom tri godine, u Vigmor Holu je slušala muziku svih ovih kompozitora. (Makjuan, 2008: 36).

Ovde detaljnije saznajemo o njenim muzičkim afinitetima i shvatanju muzike kroz opis zgrade Vigmor hola gde je provodila sate i sate u toku studentskih dana, dok je Edvard odlazio na potpuno drugačija mesta. Florens je zapažala svaki detalj ove zgrade i uočavala iskustvo koje je zgrada krila, priče koje su pričali zidovi i apstrakcije u vidu različitih svedočanstava značaja i moći te ustanove. Osećala je divljenje, ali i oduševljenje što se kreće hodnicima kojima je toliko poznatih muzičara prolazilo. Međutim, u ovom odlomku uočavamo njenu blagu tendenciju i sklonost ka savremenim muzičarima. Imala je ona poštovanja za muzičku tradiciju i za celokupno muzičko nasleđe, ali kao da te ruke obolele od artritisa i koje *više nikome nisu mogle biti na usluzi* zapravo su Makjuanova metafora za iscrpljenost svih resursa klasične muzike i njenu neupotrebljivost u savremenom dobu. Tako ćemo u Florensinom muzičkom ukusu primetiti i ona najznačajnija imena, uslovno rečeno, tradicionalne klasične muzike, poput Betovena, Šumana (Robert Schumann), Bramsa (Johannes Brahms), ali i neka od najpoznatijih imena dvadesetog veka, kao što su Britn, Bartok (Béla Bartók) ili Bridž (Frank Bridge). To svakako upućuje i na svestranost njenog ukusa, bar što se tiče opusa klasične muzike i još je jedna potvrda koliko je Florens duboko u toj muzičkoj materiji.

Kao da je Makjuan još jednom, indirektno, odbacio tradiciju i posegnuo za novim sredstvima izraza, daleko korisnijim, izražajnijim, moćnijim u umetnosti uopšte, jer je ta težnja podjednako izražena i u muzici, što je ovim odlomkom dato, ali i u književnosti, ako se uzme u obzir metaforički nivo izrečenog sadržaja.

Sa druge strane, Edvard ne deli njenu opčinjenost klasičnom muzikom. Za njega je to dosadno, nezanimljivo, u njoj ne pronalazi ništa intrigantno, ali iz ljubavi prema Florens provodi izvesno vreme slušajući je:

Edvard nikada nije mario za klasičnu muziku, ali sada je polako učio njen bodri žargon –legato, pizzicato, con brio. Postupno, kroz golo ponavljanje, počeo je da raspoznaje, pa na neki način i da voli pojedine komade. (Makjuan, 2008: 17).

„On je posmatra dok svira violinu, kao kada Grandkur gleda Gvendolin sa lukom i strelom u *Danijelu Derondi* (*Daniel Deronda*, 1876), još jednom romanu sa katastrofalnom

prvom bračnom večeri.“ (Toibin, 2007). Ali bi je nesumnjivo tako posmatrao da je svirala bilo koju drugu vrstu muzike, jer u tom činu sviranja njemu nije bila bitna sama radnja, već ona, Florens. Međutim, ovde se javlja još jedan, ne toliko istaknut, ali bitan momenat –dok sluša Florens kako svira, Edvard se priseća svoje majke koja je pokušavala da svira klavir nakon nesreće –iako to nije dobro zvučalo, njeno uživanje nešto je što je ostalo Edvardu u pamćenju. Paralela koja se povlači između nje i Florens ogleda se u toj nekoj *čari* koje obe poseduju, odnosno toj poremećenosti i posvećenosti muzici dok u tom stanju sviraju.⁶ Ipak, mnogo bolje je uspeo da se izbori sa majčinom bolešću jer je znao o čemu se radi, ona nije ostala tajanstvena i tako neshvatljiva kao Florens.

Ovaj odlomak sadrži muzičke reference u službi bližeg opisa lika Edvarda. Muzički termini koji se ovde koriste dočaravaju njegov trud da ovlada žargonom muzike koju nije nikada ni slušao –zbog ljubavi. Više voli prelazni muzički žanr koji će postati rok šezdesetih.

Jedinu ozbiljnu netelesnu rasonodu nalazio je u slušanju muzike, onog razornog električnog bluz, preteče, i, kako će se ispostaviti, pokretačke sile engleskog rokenrola –ta muzika, i tako će misliti čitavog života, uveliko je nadilazila one izafektirane trominutne pesmuljke iz Liverpula koji će samo dve-tri godine kasnije očarati ceo svet. Često je uveče, posle rada u biblioteci, silazio Oksford Stritom do Handred Klaba kako bi slušao Džona Mejela i njegov Pauerhauz for, ili Aleksisa Kornera, ili Brajana Najta. Tokom tri studentske godine, te večeri u klubu bile su za njega vrhunac kulturnog iskustva, i još će mnogo godina nakon toga ostati u uverenju da mu je ta muzika izgradila ukus, pa čak i oblikovala život. (Makjuan, 2008: 34).

Za razliku od Florens, kojoj je muzika život, Edvardu je, kao i većini populacije muzika rasonoda, ugodan način da provodi slobodno vreme, ali i vid kulturnog uzdizanja. U psihologiji muzike istraživanja pokazuju da rokenrol muzika ima uticaja na primarne inštinkte kod čoveka. Stihovi pesama rokenrol muzike, manje ili više eksplicitni, najčešće se odnose na ovozemaljska iskustva, svakodnevn život, ljubav, veze, raskide sa kojima je publici lako da se identifikuje.

⁶ Izvor: <http://kimberleystarrreviews.blogspot.rs/2007/08/ian-mcewan-on-chesil-beach.html>

U klasičnoj muzici slušaoci imaju slobodu da se, usled nedostatka stihova, u onoj meri koja njima odgovara i za koju su sposobni i raspoloženi, uzdignu ka transcendentnom i uzvišenom u muzici. Njihov je izbor i intelektualna sposobnost da li će u njima ta muzika probuditi neke fine i suptilne emocije i poučiti ili probuditi asocijacije na neke životne situacije, kao što to čini rokenrol. Po tome se klasična muzika razlikuje od rokenrola ili bluz.

Rokenrol muzika svojom prirodom privlači pažnju jer odudara od neke harmonije zvukova iz prirode i izaziva pažnju. U toj muzici se Edvard pronašao, našao zadovoljstvo i ispunjenost. On je svakako više bio okrenut svojim nagonima i ovozemaljskom uživanju od Florens, te je i njegova privrženost ovom muzičkom žanru opravdana. Činjenica da on doživljava muziku laički i na potpuno drugačiji način od Florens, daje mu za pravo da pokaže dozu razumevanja prema njenom fanatizmu i da muzika ipak ne bude jabuka razdora u njihovom odnosu, te je u romanu u svrsi oslikavanja razlika među njima, još jedan biser različitosti na ogrlici njihove katastrofe, još jedna slaba karika na lancu njihove tragedije i privida idealne veze.

„Kada pokušava da preporuči Florens neke najreprezentativnije rokenrol pesme, ona se nasmeje. Ritam sekcija je vređa. Muzika nije tako jednostavna, sve u četvoročetvrtinskom taktu, te se pita zašto klavir i ritam gitara ne mogu da nose takt bez ovih nadmoćnih perkusija.“ (Vincent, 2007).

Čim su zasvirali, Edvarda je ponela sušta silina i mišićavost zvuka i baršunasto preplitanje instrumenata i minutima je zapravo uživao u muzici – sve da nije izgubio nit i setio se koliko su te predvidljive isforsirane bure u stvari dosadne. (...) Bilo je još takvih prekida, i kroz ta ponavljanja Edvard je polako otkrivao prepoznatljivu umilnu melodiju, i prolazne zamršene igre između muzičara, i odvažne sunovrate i uzlete koje je sada već iščekivao u sledećem krugu. Kasnije, dok su se vozom vraćali kući, mogao je čiste savesti da joj kaže kako ga je muzika dirnula, pa joj je čak neke delove i otpevušio. Florens je bila toliko ganuta da je dala još jedno obećanje –i opet, onaj uzbuđen svečan ton od kog su joj oči postajale dvaput krupnije. Kad dođe veliki dan njihovog debija u Vigmor holu, Kvartet Enismor će odsvirati taj kvintet, samo za njega.

On je, za uzvrat, doneo u Oksford probrane ploče iz zbirke koje je želeo da i ona čuje i zavoli. Sedela je potpuno nepomična i strpljivo slušala zatvorenih očiju i previše usredsređeno –Čaka Berija. Mislio je da joj se možda neće

dopasti Roll over Beethoven, ali rekla je da je stvar urnebesna. Pustio joj je „nezgrapne ali časne“ obrade Čak Berijeve pesama koje su snimili Bitlsi i Rolingstonsi. Trudila se da pronađe lepu reč za svaku numeru, ali stalno je govorila „živahno“ ili „veselo“ ili „iz srca“, i bilo je jasno da samo želi da ga poštedi. Kad je rekao da joj verovatno nedostaje „vijuga“ za rokenrol i da ne mora dalje da se trudi, priznala je da najviše mrzi bubnjeve. Kad su već melodije tako elementarne, uglavnom u četvoročetvrtinskom taktu, čemu toliko trupkanje i razbijanje i kloparanje da bi se održao ritam? Koja je svrha, kad ionako imaju ritam gitaru, a često i klavir? Ako muzičari baš moraju da čuju takt zašto ne metronom? Na šta bi ličilo da Kvartet Enismor angažuje bubnjara? Poljubio ju je i rekao da je ona najkockastije biće u zapadnoj civilizaciji. (Makjuan, 2008: 96).

Ovaj odlomak ilustruje ono suštinsko i najzad otkriveno u romanu, a to je nerazumevanje Edvarda i Florens. Muzički ukus nije nešto što može pokvariti ili uništiti nečiju vezu. Ali svakako, kako svako od njih dvoje pristupa tom neslaganju otkriva i kakav odnos imaju prema drugim segmentima svoje veze i jedno prema drugom. Koncizno rečeno, on ne voli njenu muziku, ali je trpi zbog nje, dok ona ne voli njegovu muziku i vredi otvoreno i bez ustezanja njegov muzički ukus.

Daleko veći prag tolerancije je kod Edvarda. On je taj koji toleriše njenu opsednutost muzikom koju on ne želi, ali ipak sluša, dok ona otvoreno iznosi sve ono što smatra manjkavostima muzike u kojoj on uživa. On je taj koji popušta, koji trpi, čije šale ne nailaze na razumevanje onda kada se tiču Florensine muzike, ali i tome strpljenju ima kraja i ispostaviće se da je upravo onaj poslednji stepenik ka vrhu bio najklimaviji, obrušio se i čitava kula se srušila u oblaku dima i prašine.

Ovaj odlomak počinje neočekivanom reakcijom Edvarda. Najpre pokazuje razumevanje i početni užitak u onome što sluša, ali to zatim prestaje. Ta iznenadna promena može se tumačiti ili kao njegova nemogućnost da se uživi dublje od tog početnog stadijuma, nesposobnost da razume suštinu klasične muzike ili jednostavno nezainteresovanost jer je ta muzika u suprotnosti sa pravcem u kojem se njegov ukus u tom trenutku razvijao. Na početku zatičemo neobične spojeve reči, na koje ćemo svakako naići i u drugim Makjuanovim romanima: preplitanje instrumenata je baršunasto, zvuk je mišićav. Kada se Edvard isključi iz doživljaja te muzike, Makjuan nastavlja da ređa te neobične kombinacije reči, ali su sada takve da ukazuju na nedostatak uživanja, na vreme koje

provodi u prisilnom slušanju nečega što mu ne prija. Te reči svojim značenjem i zvučanjem upućuju na nelagodnost: igre muzičara su zamršene, dolazi do sunovrata i do uzleta, koji ukazuju na neprijatne promene melodije. Pored toga, navodi i da ih je kasnije već očekivao, što upućuje na predvidljivost šablona klasične muzike, gde nema mesta improvizaciji i iznenađenjima, pa ga i u tom smislu obuzima dosada, koliko god da se on trudio da mu se to što čuje dopadne i koliko god ironično Makjuan to ohrabrivao. Ipak, na kraju koncerta joj je rekao da su ga pojedini momenti dirnuli i nije je slagao, ali ti momenti svakako nisu bili brojni. Njoj je, sa druge strane i to bilo dovoljno da preuveliča, da se ozari i time pokaže koliko joj je zapravo stalo da deli sa Edvardom tu svoju strast prema klasičnoj muzici. Njeno oduševljenje je bilo toliko veliko da je čak obećala posvetu u budućnosti. Kada su došli u drugačiju situaciju, da Edvard pokaže Florens muziku koju voli, njen izbor reči je bio drugačiji.

Za razliku od njega, koji je možda bio i štur u izražavanju svog oduševljenja, njoj nije polazilo za rukom da ga zavara. Reči koje je birala, *veselo, nezgrapno, iz srca* njemu su bile dovoljne da shvati da joj se to što čuje zapravo nije dopalo jer su te reči upućivale na emocije, na samu prirodu muzike, na ono što može izazvati kod svakog laika, ali nije čuo komentare koji bi se očekivali od jednog školovanog muzičara i ukazali da se nije zadržala samo na tom površnom nivou, već otišla malo dublje u uživljanje. Ipak, jedan njen komentar, onaj koji se odnosio na bubnjeve, bio je dovoljan da on shvati da Florens ne vidi van klasične muzike i da nije stvar u rokenrolu ili bluzu ili džezu. Ona jednostavno nikada neće moći da uživa ni u jednom žanru koji nije klasična muzika, jer je klasična muzika postala njen način života. Zato joj i ne zamera, već sasvim dobronamerno komentariše tu njenu zatvorenost i ukalupljenost.

Među njima svakako postoji izvesna privlačnost, ali ništa više od toga. Onog razumevanja, istih talasnih dužina, tolerancije i svega što može obezbediti dugovečnost jednoj vezi nema. Stoga Makjuan još jednom pokazuje majstorstvo naracije. Dok nam priča priču o Edvardu i Florens, on to čini sa naivnošću svojih likova, ubeđuje čitaoca u njihovu ljubav, u svoju veru u njihovu ljubav i time se ruga konceptu sveznajućeg naratora ne prikazujući nam ništa više do onoga što i sami likovi znaju. Dopušta čitaocu da sam donese zaključke o nemogućnosti njihove ljubavi, da sam čitalac nakon što pročita kako se osećaju

i Edvard i Florens pred sam seksualni čin bude naveden da prokomentariše „Ovo neće ispasti na dobro...“.

Posmatrano sa stanovišta muzike, Edvard i Florens neodoljivo podsećaju na Henrija i Tea Perouna, likove Makjuanovog romana *Subota*. U povezivanju psiholoških osobina likova i muzičkih osobina žanrova, Makjuan se vodio istom logikom: na jednoj strani su Henri i Florens, ljubitelji klasične muzike –strogost, ozbiljnost, opreznost, isplaniranost. Kod Henrija su ove osobine zastupljene usled profesije i načina života, a kod Florens silom prilika nakon traumatičnog odrastanja. Na drugoj strani su Teo i Edvard, koji su u skladu sa muzičkim žanrovima koje preferiraju opušteniji, strastveniji, društveniji, tolerantniji, skloni improvizacijama u svim prilikama.

Sličnost se može pronaći i sa još jednim, ranijim Makjuanovim romanom, *Detetom u vremenu*. Florens je pronašla svoje potpuno ostvarenje u okviru gudačkog kvarteta, i slobodu i samokontrolu, dok u *Detetu u vremenu* unesrećena majka pronalazi utehu u muzici, konkretno, u Šubertovoj (Franz Peter Schubert) muzici.

7.3.3 Muzika kao odraz epohe

Šezdesete su godine i Edvarda privlači rokenrol i bluz, muzika koja se odlikuje spontanošću i improvizacijom. To je muzika koja, ispostaviće se, jedan je od faktora koji definišu tu epohu. Florens dolazi iz privilegovanog okruženja i ne iznenađuje to što preferira klasičnu muziku i svira violinu u gudačkom kvartetu koji će postati njena životna strast i zanimanje. Kada čuje Edvardovu muziku ona je užasnuta i ne razume poentu bubnjeva kada savršeni metronom može davati ritam muzičarima.

Zaista ne mislim da sam neko ko pokušava da napiše Mocartovu simfoniju u doba Stokhauzena. Ali smatram da je devetnaesti vek stvorio za nas neke neverovatne stvari i bili bismo ludi da ih odbijemo. Jedna od njih je poimanje lika. Pričamo priče o drugim ljudima u našim životima, pravimo likove od njih nužno, jer nam pomaže da pogodimo šta bi sledeće mogli da urade. Namera je usko povezana sa poimanjem lika, tip osobe koji može da uradi ovo ili ono. Sve je to deo načina na koji instinktivno prosuđujemo

ponašanje drugih ljudi ili vidimo svoj odraz u njihovom viđenju nas. Zato mislim da je devetnaesti vek formalizovao ovo za nas, stvaranje lika i mapiranje tuđih umova i poziv čitaocu da uđe u te tuđe umove čini mi se centralnim projektom istraživanja našeg stanja. Tako da je to povezano sam dostignućima Balzaka (Honoré de Balzac), Flobera, Dikensa (Charles Dickens) ili Džejn Ostin. Ali sada je postalo komplikovanije, ne možemo samo da zauzmemo stanovište i sveznanje zdravo za gotovo, a postoji i neka nevinost koja je tamo izgubljena. Ipak mislim da su ljudi gladni toga da potpuno se prepuste nekom književnom svetu koji deluje realno. To još uvek imamo.⁷

Bitlsi nisu samo doveli do revolucije u muzičkom smislu u Britaniji i fenomena poznatog kao kontrakultura –uzajamnog uticaja Velike Britanije i SAD-a na polju popularne kulture, iniciranog *Britanskom invazijom* novog zvuka, novih tendencija u muzici, novog načina razmišljanja mladih, rasipanja klica pobune i želje za promenom. Njihov pokušaj originalnosti i posezanja za slobodom predstavljao je okidač promena neslućeno većih razmera. Oni su dobili status ikona popularne kulture jer su postali predvodnici mladih u pohodu na slobodu, u težnjama za slobodnim izražavanjem misli, osećanja, kreativnosti, u naporima da se oslobode stega konformističkog društva, okova normi i pravila ponašanja, lanaca licemerja i lažnog puritanskog morala. Tek će tada postati jasno da su mladi bili željni da se oslobode nametnutog morala, uživaju u slobodoumlju i žive po sopstvenim pravilima i moralnim vrednostima onako kako ih sami shvataju i doživljavaju. To dovodi do brojnih promena u društvenom životu, pre svega na polju cenzure, kulture i javnog života. Edvard tada još uvek nije znao za *Bitlse*, ali je Makjuan iskoristio vešto njegov lik da

⁷ –I feel myself to be absolutely not someone, as it were, trying to write Mozart symphonies in the time of Stockhausen. But, I do think that the nineteenth century invented for us some extraordinary things and we'd be crazy to turn our backs on them. And one is, the notion of character. We run narratives about other people in our real lives, we make characters of them, necessarily, because it helps us to guess what they might do next. Intention is very much bound up with the notion of character, the sort of person who might do this or that. It's all part of the way in which we instinctively judge other people's behavior and see ourselves reflected back in their own view of us. So I think the nineteenth century formalized this for us, and the creation of character and the mapping out of other minds and the invitation to the reader to step into those other minds seems to me very much the central project of exploring our condition. So it is connected with what was achieved by Jane Austen or Balzac or Flaubert or Dickens. But now it's become much more complicated, we can't simply take a point of view and omniscience for granted and there's a kind of innocence that's lost there. But still I think, people do hunger for the complete immersion in a fictional world that seems real. We still have that. (Lynn, 2006).

ukaže na stanje u muzici koje je prethodilo *Bitlsima*, da dočara način razmišljanja i doživljaja muzike kod mladih i nove tendencije koje su tada tek počele da tinjaju.

U *Čezil biču* u prvom planu je muzika kao označitelj lika i sredstvo nerazumevanja među glavnim likovima čiji su koreni u represivnoj moralnosti i nedostatku komunikacije. Roman reflektuje, dakle, upotrebu muzike na tri nivoa. Prvi nivo odnosi se na lične karakteristike svakog od likova prikazane u muzičkim žanrovima koje preferiraju: Florens je ozbiljna i organizovana i stroga poput klasične muzike kojoj je posvećena, a Edvard je, kao i svaki mladi ljubitelj rokenrola u to vreme opušten, društven i veseo. Drugi nivo odnosi se na oslikavanje odnosa između glavnih likova i pojašnjavanje razloga kraha njihove ljubavi. Treća ravan tiče se dočaravanja epohe. Mada se ono što je u tom trenutku u pvoju javlja samo u opisima Edvardovih muzičkih sklonosti, dovoljno je da se predstavi epoha koja je praskozorje velikih promena i čiji je prevashodni značaj upravo opisan kroz sudar muzičkih ukusa glavnih likova. Staro i novo, tradicionalno i inovativno, poznato i nepoznato, strah i hrabrost, uređenost i sloboda. Ove opozicije podjednako su primenljive na likove i u muzičkom i u psihološkom smislu i sasvim dovoljno objašnjenje esencijalnog nerazumevanja likova i neumitnosti takvog ishoda romana.

8. MUZIKA U DELIMA MAKJUANOVIH SAVREMENIKA

“Those who have suffered understand suffering and thereby extend their hand.”

Patti Smith

8.1 Makjuan i Almodovar

U ovom segmentu pažnja se posvećuje poređenju između Pedra Almodovara i Ijana Makjuana. Na prvi pogled, među njima nema nikakvih sličnosti. Jedan je Španac, drugi Britanac. Jedan pravi filmove, drugi piše romane. Jedan je samouk, drugi je univerzitetski obrazovan. Međutim, pošto se sklone svi ovi slojevi, ostaje suština, a ona je ta koja omogućuje poređenje ove dvojice umetnika.

„Često etiketiran kao gej reditelj koji voli žene, kao i muškarce koji glume žene, Almodovar je postao najznačajniji izvozni proizvod španske kinematografije zahvaljujući svom živopisnom stilu koji je praćen (...) emotivnim izborom muzike, kao i kompleksnim radnjama prožetim junacima koji krše sve norme roda i seksualnosti.“ (Weaver, 2012: 1).

„Za Almodovara čitav svet je pozornica na kojoj su žene, muškarci, homoseksualci i transseksualci podjednako značajni igrači.“ (Weaver, 2012: i). On ih potom pomera na šahovskom polju melodrame i obavlja velom „preterivanja u pogledu muzike, boja i pokreta“ (Weaver, 2012: 9). Almodovarova ozloglašena „pažnja prema detalju, paleti živopisnih boja i vrisaka odlikuje se izobiljem“ (Weaver, 2012: 9) i „predstavlja unapred osmišljeni plan za izazivanje određenih emocija ili za ostvarivanje određenog značenja u tradiciji melodrame, ali sa subverzivnom prirodom teatralnosti“ (Weaver, 2012: 10).

Almodovar je jedinstvena pojava u svetskoj kinematografiji i kao takav deo svetske kulturne baštine. U velikoj meri njegovoj afirmaciji doprineo je i trenutak u kojem se pojavio na filmskoj pozornici u Španiji: diktator Franko (Francisco Franco) okončao je svoju vladavinu i taj period, sredina sedamdesetih godina dvadesetog veka jedan je od najznačajnijih perioda skorije španske istorije: u sociološkom smislu, to je period oslobođenja, velikih promena, ali i dezorijentisanosti usled ogromne slobode koja je zapahnula mlade i kreativne ljude u različitim sferama umetnosti. Tada su se javile prve

klice madridskog društvenog pokreta u kome su tumarali pankeri, rokeri, i druge urbane grupacije, koje su pronašle mesto i u Almodovarovim filmovima. Almodovar je ništa drugo do dete svog vremena. Zato i koristi dijaloge sa kolokvijalnim prizvukom koji svedoče o provokativnom i slobodnom stavu. Na taj način, njegov film obezbeđuje prostor za marginalne slojeve društva, *podzemlje* i estetiku koja nije opšte priznata i prihvaćena u *mejnstrim* društvu, ali svakako otvara nove perspektive i uglove posmatranja ovih socijalnih grupacija. U ovim početnim etapama stvaralaštva, jedina razlika između Makjuana i Almodovara je u tome što je Almodovar bio deo tog, organizovanog pokreta. Kod Makjuana je to bilo individualno, ali je u osnovi bio isti bunt. I Makjuan je želeo da izrazi revolt i proslavi sopstveno oslobođenje od stega stare, iznurene tradicije koja je iscrpela sve svoje resurse kreativne energije. Način pobune bio im je isti, nesvakidašnji: šokirati, zapanjiti, dati pažnju nečemu što je bilo ili zabranjeno ili tabu ili zanemareno, ali sa potencijalom skandala.

„Sa druge strane, Almodovar je bio autsajder iz socio-ekonomskog miljea, neprisutan u uticajnim kulturnim krugovima, samouki filmski stvaralac koji je počeo svoju karijeru u kontekstu *Movide*, kontrakulturnog pokreta mladih. (...) Neposredni izvori inspiracije za njegove filmove bili su popularni holivudski filmski žanrovi i španska strip tradicija pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Muzika za ove prve filmove uglavnom je imala izvore u *Movidi* i uključivala je pank i glam rok numere.“ (Vernon, 2006: 42).

„Postmodernizam je, kao što je već konstatovano, nešto što karakteriše Makjuanovo delo, ali je i termin koji se u Španiji često dovodi u vezu sa kinematografijom i Pedrom Almodovarom. Ipak, u akademskoj bibliografiji njegovog dela, sa ovim terminom se ne suočavamo direktno zbog kritičke kontroverze koja još uvek okružuje koncept postmodernizma u kulturnim i, još konkretnije, umetničkim kontekstima. Ima i onih koji, kao Džon Houpvel (John Hopewell), poriču da je Almodovar postmoderni stvaralac. Houpvel tvrdi da, mada njegova prva dva filma jasno pokazuju elemente postmodernizma, oni potpuno nestaju kada, u filmu *Mračne navike* (*Entre tinieblas*, 1983), Almodovar otkriva sasvim slučajno moralnu brigu. Houpvel tvrdi dalje da, kao i nadrealizam, postmodernizam se sastoji od seta reprezentativnih tehnika, bez posebne moralnosti. On

zaključuje da, od zrelijih filmova (od 1983. godine nadalje) kada pronalazi ličnu moralnost u prezentovanju emotivnih, seksualnih i imaginativnih osećanja, strasti i želje, postmodernizam postaje neprikladna etiketa.“ (Deleyto, 1995: 49). Moglo bi se reći da osećanja, strasti i želje zauzimaju centralniju poziciju u postmodernističkim tekstovima od one koju su imali u drugim epohama. „Almodovarovi filmovi mogu se uspešno analizirati kao postmoderni tekstovi, ali takođe razlike između njih i filmova drugih njegovih španskih savremenika, Karlosa Saure (Carlos Saura), Viktora Erisea (Victor Erise) ili Visentea Arande (Vicente Aranda), mogu se samo objasniti u smislu njegove evolucije od modernizma do postmodernizma.“ (Deleyto, 1995: 49).

Ono što Almodovara čini jedinstvenom pojavom u kinematografiji je niz detalja, na prvi pogled nasumično izabranih ili slučajno prisutnih, ali zapravo veoma motivisanih i sa razlogom upotrebljenih na datim mestima, u datim trenucima. Osim kompleksnih priča, tendencije ka melodrami, očito je i prisustvo neobičnog humora, zanimljivih muzičkih numera, jarkih boja dekora i detalja iz popularne kulture. Tematika njegovih filmova okrenuta je međuljudskim odnosima, porodičnim i romantičnim, kao i introspekciji i potragom junaka za svojim mestom pod suncem. Ovo je delimično polje gde se razilazi sa Makjuanom, koji nikada nije bio naklonjen kiču, preterivanju, ali su identitet, porodica i strast podjednako zastupljeni i kod njega, naročito u početnoj fazi gde se bavi preispitivanjem kulta porodice. Almodovar je podriva pomoću transseksualaca i homoseksualaca koje stavlja u istu ravan sa heteroseksualnom porodicom iz udžbenika, dok Makjuan to čini incestom i drugim umnim ili međuljudskim poremećajima.

I taman kada se pomisli da više ne postoji ništa što bi moglo da šokira publiku, da izvuče ono najbolje iz njihovih poetika i nagne na razmišljanje, kada se pretpostavlja da su sve teme dostojne njihove pažnje iscrpljene, kada se očekuje logičan i prirodan zamor u njihovom stvaralaštvu, Almodovar i Makjuan opet uspevaju da prkose i vremenu i očekivanjima kritike i pojave se u ruhu mladih i entuzijastičnih stvaralaca željnih uspeha. Samo što to nije niti je ikada bio njihov cilj. Možda je baš u tome i ključ uspeha. Originalnost, kreativni naboj, umetnički rad sa detaljima, spoj neočekivanog i nespojivog, estetika ružnog, apsurd, banalno posmatrano kao ozbiljno.

U svom delu pod nazivom *Evolucija muzike i njen psihološki uticaj na publiku (The Evolution of Music and its Impact on Audiences)* objavljenom 2005. godine autor, dr Stjuart Fišof (Dr Stuart Fischhoff) iznosi stav da muzika na filmu nije u službi logike i realnosti već doprinosi stvaranju imaginarnog sveta filma. Bilo kakve vanmuzičke reference upotrebljene muzike se brišu, jer filmska muzika utiče isključivo na emocije gledalaca i njena svrha je da naglasi stanje u kojem se likovi nalaze i prenese ih gledaocima. U filmu *Doktor Živago (Doctor Zhivago, 1965)*, na primer takvu je ulogu imala *Larina tema*, ili u filmu *Tačno u podne (High noon, 1952)* melodija koja se u orkestarskoj verziji provlači kroz ceo film oslikava i naglašava raspoloženje glavnog lika, šerifa kojeg igra Gari Kuper (Gary Cooper).

Takođe, Fišof iznosi i stav da filmska muzika ne mora nužno biti povezana sa likovima, već poput moćnog sredstva manipulacije navodi gledaoce na određene emocije, stavlja akcenat na scene koje su od značaja za tok radnje u filmu. Tako se, na primer, stvara napetost kod publike u iščekivanju narednih dešavanja, naglašava tragičnost pogibije likova, radost zbog uspeha ili ponovnog susreta. Filmovi kao što su *Ajkula (Jaws, 1975)*, *M (1931)* ili *Psiho (Psycho, 1960)* visokim tonovima, nespokojnom melodijom ili atonalnošću stvaraju nervozu u publici, daju živopisne asocijacije. Muzika na velikom platnu lišena je intelektualne komunikacije, za razliku od romana, gde je nedostupna čitaocima i mora se zamisliti kao što se i radnja vizuelizuje.

Almodovar je imao izraženo interesovanje za muziku i upotrebu muzike u filmovima. „U njegovom slučaju, široko poznavanje muzičke kulture reflektovano je u njegovim filmovima, uključivanjem latinoameričke muzike, španske pop muzike, francuskih šansona, muzike Majlsa Dejvisa, Kurta Veila (Kurt Weill), Stravinskog, Rimskog-Korsakovog (Николай Римский- Корсаков) i njegovih citata i pastiša klasičnih američkih partitura (naročito Bernarda Hermana (Bernard Herrmann)). Ovaj eklekticism uočava se i kod Almodovarovog saradnika, Iglesiasa (Alberto Iglesias) u pet filmova koliko su radili zajedno.“ (Vernon, 2006: 42).

To je i jedna zajednička tačka sa Makjuanom, koja nije strogo vezana za njihove početke. I Makjuan gaji strast prema muzici, različitim žanrovima muzike koje obilato koristi u svojim romanima. Međutim, njih dvojica, verovatno i pod uticajem sredina u kojima žive i stvaraju, ili u zavisnosti od drugih interesovanja, dele interesovanje za bluz

Majlsa Dejvisa i klasičnu muziku (ali ne iste autore). Bluz je zapravo onaj žanr u kojem je Makjuan najbliže došao tradicionalnoj muzici, za razliku od Almodovara.

„Iglesijasov rad u Almodovarovim filmovima (...) predlaže i donosi novu normativnost u filmskoj muzici. Njegove kompozicije odgovaraju i doprinose izmenjenom horizontu očekivanja koji oblikuje svesni oporavak rane tradicije filmske muzike i diskografsko ponovno otkrivanje kompozitora i kompozicija klasičnog filma (...). U intervjuima Iglesias prihvata zajedničko postromantičarsko muzičko nasleđe kao kolektivno nesvesno koje dele gledaoci i kompozitori: za stvaranje filmske muzike potrebno je osloniti se na globalno shvatanje (koje pruža tradicija filmske muzike), ali se takođe može promeniti, izokrenuti i modifikovati.“ (Vernon, 2006: 52).

„Živo meso (*Carne Trémula*, 1997) karakteriše mnoštvo narativno-kompleksnih sekvenci koje se pomeraju između radnje i introspekcije, pretećeg nasilja i lirske čežnje, a Iglesiasova muzika je centralna u upravljanju tim promenama. (...) Dok se u jednoj sceni Sančo i David penju stepenicama, muzika, tiha, prijatna pozadina sa netonalnim perkusivnim notama klavira, stvara tenziju i upućuje na opasnost. Mračna atmosfera u molskom ključu održava se i kad uđu u Elenin stan. (...) Usred napetog razgovora, David i Elena razmenjuju poglede i mračna muzika nabijena harmonijom prekinuta je lirskom ljubavnom pesmom. (...) Almodovar i Iglesias razvijaju kolektivnu nesvest o identitetima muzičkih žanrova kako bi uveli komplikacije u radnju i predvideli buduće odnose među likovima kako se radnja nastavlja neporemećena. Muzika se vraća u mol, David poseže za Viktorovim pištoljem i scena se okončava onako kako je muzika i nagoveštavala – tragedijom. (...)

U jednoj od narednih scena, Viktor stoji ispred centra za dnevnu negu koji vodi Elena i muzika se sada sastoji iz niza dugih hromatskih akorda, ritmički asimetričnih i harmonijski udaljenih, neograničenih na tradicionalnu, stabilnu, tonalnu harmoniju, ukratko, neuravnotežena, kako bi što bolje prikazala Davidovu dijagnozu kao bivšeg robijaša i opasnog progonitelja. Ali ta sigurnost ubrzo je negirana postupkom lika i muzičkom pratnjom koja se ispravlja ili normalizuje kako Viktor gleda kroz prozor dok tonski naivan durski ključ se razvija tako da gotovo podseća na muziku za decu. Kako

Elena ulazi u kadar, muzika se razvija u potpunu liriku i podseća na ljubavnu pesmu Davida i Elene.“ (Vernon, 2006: 54-55).

Ovaj opis donekle podseća na *Čezil bič* u kojem je muzika u pozadini nekih bitnih događaja, bilo realno zastupljena, bilo fiktivno, u glavi likova. U vezi sa tim, kod Makjuana uočavamo često da junaci izražavaju doživljaj nekih svakodnevnih nemuzičkih događaja kroz muziku. Svaki zvuk koji čuju predstavljaju muzičkim terminima, zamišljaju instrumente koji te zvukove izvode. Ovo je naročito svojstveno likovima muzičarima, npr. Klajvu u *Amsterdamu* ili Florens u *Čezil biču*.

U Almodovarovim filmovima prisustvo Kaetana Velosa (Caetano Veloso) zapaženo je pre svega kroz pesmu *Cucuruccu Paloma*, koja se pojavljuje u *Sve o mojoj majci (Todo sobre mi madre, 1999)* u situaciji kada likovi putuju. U kasnijem filmu, *Pričaj sa njom (Hable con ella, 2002)* u većoj meri je posvećen postmodernističkim tendencijama stvarajući muziku po ugledu na Boba Dilana i *Bitlse*.

„Na nivou estetike plesni segmenti prisutni u ovom filmu, ali i drugim Almodovarovim filmovima reflektuju muzički ritam i jezik filma, a istovremeno postaju i deo tog jezika (Strauss 222-23).“ (*citirano u: Guse, 2007: 427*). Ove koreografije, često uz kreativni izbor svetske muzike „imaju moć da impresioniraju, zbune, izazovu ili uznemire“ (Guse, 2007:428). Uprkos upečatljivim pokretima, fascinantnim kostimima, glavna struktura počiva na muzici: „upotreba melodija, lajtmotiva, tema, kontratema, ponavljanja, fuga i varijacija rezultira onim što se naziva optičkom simfonijom (Schmidt, *Nach Liebe suchend, 19*)“ (*citirano u: Guse, 2007: 428*). Teme koje se predstavljaju –„strah, usamljenost, frustracija, veze, eksploatacija ljudske prirode –imaju odjek među publikom“ (Guse, 2007: 428).

Uloga plesa kod Almodovara je „da označi identitete, da iskrivi ili ponovo stvori vreme, ukrasi i preoblikuje telo, ispriča priče i dozvoli ljudima da se poigraju sa ponašanjem koje je uvežbano“ (Guse, 2007: 429). Ovde se takođe može povući paralela sa Makjuanom. U Makjuanovim romanima, muzika je ta koja definiše likove. Likovi reflektuju osobine samog muzičkog žanra koji preferiraju. Tako na primer, Henri Peroun je organizovan i ne odstupa od pravila i društvenih konvencija života, poput uređene klasične muzike koju preferira, dok njegov sin, Teo je otelovljenje životne improvizacije, opušten,

neorganizovan, umetnička duša, što se može povezati sa karakteristikama bluz muzike koju izvodi.

Obično se u oslikavanju epohe koja je predstavljena na filmu koristi muzika koja je u to vreme bila popularna, pesme koje su tada zauzimale vodeća mesta na Bilbordovim top listama ili su opšte poznate i kao takve simbol određenog razdoblja. Ovu tehniku Makjuan primenjuje u *Čezil biču* kada oslikava epohu s početka šezdesetih.

Međutim, ovo pravilo ne važi kod Almodovara. Uvidom u muziku korišćenu u njegovim filmovima, bilo da se radi o oslikavanju kiča ili teatralnog senzibiliteta, primetiće se prisustvo latinoametičkog bolera ili španskih pop numera iz šezdesetih i sedamdesetih, koje na svojevrsan način predstavljaju bunt u jednom trenutku u istoriji. Pokazao je veliko poznavanje širokog dijapazona muzičkih žanrova koji su našli mesto u njegovim filmovima ne po diktatu nekog spoljašnjeg kriterijuma, već po njegovom sopstvenom nahođenju.

Sa druge strane, Alberto Mira povezuje ove numere na španskom jeziku sa gej supkulturom frankoista i neposrednog perioda posle Franka, koja je u ritmovima i tekstovima ovih pesama našla načina da izrazi „tajni emotivni život“ (Mira, 2004: 343).

Vidal (Nuria Vidal) navodi „da se Almodovar u odabiru muzike u svojim filmovima nije vodio nikakvim kriterijumima, već je birao prema sopstvenom nahođenju i ukusu, koji sam opisuje kao eklektičan, te neće biti neobično ako koristi rok u istoj meri koliko i flamenko, bolero ili klasiku, u zavisnosti od toga koji žanr smatra najadekvatnijim za ono što želi da prikaže“ (Vidal, 1988: 105–6).

„U filmu *Vrati se (Volver, 2006)* kretanje između mesta porekla centralne porodice i multikulturalnog Madrida gde glavni lik, Rajmunda, živi, predstavlja strukturu priče dok je emotivni segment lokalizovan oko muzičkog remek-dela *Gardel –LePera* tanga. U filmu peva glavna glumica Penelope Kruz (Penélope Cruz), ali je glas pevačice Estrelje Morente (Estrella Morente) i pesma je stilistička migracija od argentinskog idioma tanga ka flamenko bulerijama. Muzika i tekst tiču se „ponovnog susreta sa ličnom prošlošću, ali i sa panhispanskom kulturom slušanja, koja je produkt dugotrajnog cirkulisanja zabave u mas medijima u celom hispanskom svetu“ (D’Lugo, 2008: 80).“ (*citirano u: Vernon, 2013: 391*). Prisustvo muzike u ovom filmu možemo kontrastirati donekle sa Makjuanovim *Amsterdamom*, gde takođe imamo migraciju iz multikulturalnog Londona u čistu prirodu,

daleko od gužve i gradske vreve. Upravo je muzika i ovde obeležila migraciju, budući da je ona razlog premeštanja glavnog lika iz jedne sredine u drugu. Muzika se razlikuje u gradu i u prirodi. U prirodi je netaknuta, nezaprjlana smogom i ljudskim uticajem i kao takva bliža onome što Klajv želi da postigne.

„*Koža u kojoj živim (La piel que habito, 2011)* ima brazilsku temu u okviru radnje (...) koja daje čitavom filmu anarhičnu energiju u priči o osveti. U srži filma je jedna brazilska pesma *Za ljubav ljubavi (Pelo amor de amar; Jean Manzon and José Toledo)*. U filmu je izvodi Ledgardova mlađa kćerka (...) i nagoveštava majčinu smrt, a potom i na španskom Konča Bjuika (*Concha Buika*) pre Norminog umalo silovanja.“ (Vernon, 2013: 391). Nagoveštaj kroz muziku imamo donekle u *Suboti* i pesmi koju izvodi Teov bend i u kojoj se pominje gradski trg, a neki vrlo bitni događaji i za Henrija i za čitaoca u pogledu razumevanja radnje odigrali su se na trgu ili u njegovoj blizini.

„U *Sve o mojoj majci* i *Pričaj sa njom*, Almodovar se bavi izrazito kompleksnim i eliptičnim formama naracije, a Iglesiasova muzika često dobija ulogu koju Šijon (Michel Chion) naziva vremensko-prostorna mašina. (...) Kao i u *La Flor*¹, muzika je odsutna iz većine emotivno zamršenih scena u *Sve o mojoj majci*. (...) Nasuprot tradiciji, muzika nema više oblik pratnje, tonova koji se čuju u pozadini, već je u vidu akorda koji se ponavljaju u pravilnim vremenskim razmacima, solo violine, klarinenta i klavira koji pružaju više hromatsku i manje stabilnu melodiju sa mirnim momentima i elizijom fraza koje nagoveštavaju radnju i kretanje.“ (Vernon, 2006: 55-56).

„Najdirektniji susret sa širim korpusom žanra svetske muzike Almodovar je imao u filmu *Sve o mojoj majci*. To se naročito ogleda u uključivanju pesme *Tajabone* Ismaela Loa (Ismaël Lô) u scenu gde nesrećna Manuela dolazi u Barselonu da pronade bivšeg supruga i oca svog preminulog sina. Mada pretpostavljamo na početku filma da je Manuela provela mnogo godina u Madridu, ispostaviće se da je njen život obeležilo dosta putovanja, od rodnog Buenos Airesa do Barselone i potom Madrida, a zatim iz španske prestonice do Galicije i potom opet do Barselone. (...) Autor pomenute pesme (...) imao je značajnog uspeha u angloameričkom svetu i Francuskoj, (...) a njegova muzika stvarana je pod uticajem senegalske muzike, između ostalih, i nakon fuzije sa američkom folk i bluz

¹ *Cvet moje tajne (La Flor de mi secreto, 1995)*

muzikom, Lo je dobio nadimak *senegalski Bob Dylan*, što odgovara generalnom shvatanju kategorije svetske muzike. Kako je Timoti Tejlor (Timothy Taylor) primetio, nova autentičnost za slušaoce iz zapadne kulture izrasla je iz kombinacije egzotičnosti i poznatih elemenata, kao svojevrsna „hibridnost“ (2007: 140–1).“ (*citirano u*: Vernon, 2013: 393).

„Svetska muzika klasifikuje se u zavisnosti od svoje „društvene, političke i demografske pozicije izvesne manjine u određenoj zemlji“ (2003: 153). (...) U Španiji, status bolera (...) ili tanga reflektuje ne samo skorašnje prisustvo imigranata, već i istoriju interkulturnih razmena sa bivšom španskom kolonijom. U španskom izdanju Almodovarovih intervjua sa Frederikom Štrausom (Frederic Strauss) iz 1995. godine, Almodovar možda iznenađujuće naglašava nepoznat ili strani karakter latinoameričkih pesama koje se mogu čuti u njegovim filmovima i aludira na istorijske i kulturne asimetrije koje su oblikovale muzičke odnose između Španije i Južne Amerike.“ (Vernon, 2013: 394-395).

U *Pričaj sa njom*, muzika je od posebnog značaja u građenju radnje i pratećih emocija. Kaetano Veloso se pojavljuje izvodeći već pomenutu pesmu sa bendom. Oko njih je publika koja ih pažljivo sluša. U ovoj sceni nema dijaloga, svi su fokusirani na slušanje, u skladu sa već pomenutom tradicijom slušanja, tako da se i gledalac oseti kao da je deo te publike, naročito što sam, uz odgovarajuće kadrove shvati da su među prisutnima i akteri dalje radnje, koji će sasvim spontano doći do izražaja. Pored njih, kao sporedni likovi, pojavljuju se ženski likovi koje Almodovarova verna publika dobro prepoznaje jer ih tumače glumice iz prethodnih filmova.

„I dok Iglešijasova muzika za *Pričaj sa njom* omogućava da film ima tečnu naraciju, prostorno i vremenski, sa dužim flešbekovima i ponavljanjima, virtuoznost obojice umetnika, Almodovara i Iglešijasa, kao i poznavanje veza sa filmom i muzičkom storijom filma dolazi do izražaja u nemom filmu *Ljubavnik koji se smanjuje* (*El Amante Menguante*), koji igra neočekivano ključnu ulogu u raspletu priče. (...) Muzička pratnja u ovom nemom filmu menja se sa narativom među tri tipa materijala: ljubavna tema obeležena živahnim čelom, brži deo radnje i reaktivna komponenta koja reflektuje takozvani *miki-maus* efekat gde zastajanje i započinjanje muzike reflektuju aktivnosti

likova. (...) Muzika ima dvostruku ulogu, aludira na Benignovu svest o krivici, ali i naslućuje moralnu dilemu gledalaca.“ (Vernon, 2006: 56-57).

Makjuan i Almodovar specifični su po tome što imaju slične početke karijera, iako najverovatnije nikada nisu došli u kontakt. Interesantno je to što, otprilike u isto vreme ili možda koju godinu ranije u Makjuanovom slučaju, prolaze kroz istu situaciju, isto poimanje društvenih okolnosti i prikazuju istu reakciju na okruženje u kojem žive. Elementi njihovih poetika na tom početku veoma su slični, ali kako vreme prolazi, dolazi do izvesnog razilaženja. Čini se da je Makjuan više sazreo i počeo da se bavi nekim ozbiljnijim temama dok je Almodovar ostao u svom šarenom svetu kiča i neobičnosti razvijajući ih u nekom drugom pravcu. Ipak, neke od ključnih elemenata su zadržali, poput tretmana muzike u svojim delima. Ni jedan ni drugi nisu koristili muziku nemotivisano, nepovezano sa radnjom ili drugim činiocima u romanu, niti se u njihovim delima mogla naći muzika koja nije po njihovom ukusu. Opšte posmatrano, detaljnija analiza otkrila je veliku sličnost ova dva autora, koliko god se oni činili različitim.

8.2 Makjuan i Murakami

Zahvaljujući svetskoj globalizaciji dolazi do sve većih međusobnih kulturnih uticaja među narodima i zemljama širom sveta, što je dodatno olakšano razvojem medija, nauke, tehnike i tehnologije. Ovaj proces se odvija velikom brzinom i njegove posledice očigledne su u svakom segmentu života. Japan u tome nije izuzetak. Modernizacija Japana najpre je bila deo organizovane politike koja je podrazumevala usvajanje zapadnih dostignuća u tehnologiji, kulturi i nauci radi konkurentnosti na svetskom tržištu.

Globalizacija se dogodila i u književnosti i ogledala se u komunikaciji različitih kultura, njihove tradicije i modernih tekovina. To je jedan od razloga poređenja ova dva autora. Makjuan i Murakami (Haruki Murakami, 村上春樹) dvojica su pisaca koji žive na različitim meridijanima, ali se bave istom tematikom –muzikom u romanu. Osnovni zadatak koji se ovde postavlja je ispitati kolike su sličnosti i razlike među njima u ovom segmentu.

Kod Murakamija primećujemo jedino, za razliku od Makjuana, veću okrenutost popularnoj kulturi, te i veću pažnju prema popularnoj muzici no što je to slučaj sa klasičnom muzikom. Interesovanje za popularnu muziku sa Zapada jedan je od razloga zbog kojih je Murakami često bio osporavan u Japanu i optužen od strane pro-japanskih struja za pokušaje amerikanizacije i globalizacije japanske savremene kulture. Ipak, elementi svetske popularne kulture nisu mu doneli popularnost samo u Japanu, već i širom sveta. Čitaoci drugih zemalja u njegovim delima prepoznali su neke svoje navike, svoja omiljena jela, zabavu u slobodno vreme, muzičke žanrove, izvođače i pesme. Kod Makjuana je taj odnos prema globalnoj kulturu življenja predstavljen na nešto drugačiji, ne tako eksplicitan način. Mnogo se više bavio muzičkim ukusom lika i ličnim doživljajem muzike, a popularna kultura u njegovim delima bila je zastupljena onoliko koliko je to bilo potrebno da bi ispunio svoj zadatak hroničara jedne epohe i predstavio način života u okviru jedne zajednice.

„Prevođenje Murakamija odgovara potrebi za *čitljivošću* japanskih kulturnih artefakata mada njegov afinitet prema zapadnoj književnosti destabilizuje ideju koju proizvode *japanski* tekstovi. Drugim rečima, dok čitamo Murakamija možda ne vidimo pravi, originalni Japan, već amerikanizovani Japan. Pitanje da li je ovo *pravi* savremeni Japan ili čak da li postoji *pravi* Japan, postaje sadržano u silama tržišta: kulturni identitet je određen ekonomijom konzumerizma pre nego istorijom i geografijom.“ (Slocombe, 2004: 6).

„Na jednom nivou, Murakami piše prozu amerikanizovane *pop kulture*, a sa druge, književnost koja rasvetljava problem postmodernog sveta (...). Murakamijeva književna tehnika crpi američke izvore i koristi postmoderna sredstva, ali se fundamentalno još uvek bavi Japanom i ulogom Japana u postmodernom globalnom društvu. (...) Murakami piše o novom Japanu u kome su stubovi nacionalnog identiteta u potpunom kontrastu sa zapadnim identitetom i teži da stvori novi japanski identitet u odnosu na globalnu zajednicu kao celinu.“ (Slocombe, 2004: 7)

„Likovima u Murakamijevim romanima i kratkim pričama često nedostaje nešto i oni su u potrazi za tim. Izgubljene ljubavi, uništene veze, psihološka distanca među ljudima i briga oko značenja u međuljudskim odnosima glavne su teme interesovanja za

Murakamija i česta simbolizacija slika magičnog.” (Oddvik, 2002: 5). Ako uporedimo sa Makjuanovim likovima, složićemo se oko toga da nisu savršeni. Koliko god njihovi životi na površini delovali besprekorno, u sebi kriju klice nečeg kobnog, devijantnog, nečega što im ne dozvoljava apsolutnu sreću. Makjuan je taj momenat devijantnosti u likovima izražavao mnogo eksplicitnije u svojim ranijim radovima, da bi ga sada sveo na okolnosti koje utiču na inače normalne i ni po čemu devijantne likove da pokažu stranu ličnosti za koju možda nisu ni znali da postoji ili koju su duboko u sebi, nekada davno, zakopali. Kod Murakamija, sa druge strane, ne primećujemo taj momenat šokiranja, već uočavamo izvesnu konzistentnost u oslikavanju likova koji u sebi kriju nešto nedokučivo, mistično i sve što čine, čine u nekom polusnu, obavijeni velom misterije, izmaglicom nesigurnosti.

Kod Murakamija se kao čest motiv uočava motiv putovanja u mistično, nepoznato i nesaznatljivo, što automatski daje delu neku detektivsku konotaciju. Ta borba, prepuštenost likova sebi u rešavanju zagonetki, uviđanje da su neki tragovi samo varke i pokušaji bega sročeni su sa takvom veštinom, da se napetost održava u vazduhu u toku celog romana. Murakami je dodatno pojačava kada u poslednjem trenutku uspeva da spasi svoje junake i vrati ih svetu kome pripadaju. Elementi detektivskog romana kod Makjuana najočigledniji su u delu *Sweet Tooth*, ali elemente putovanja uočavamo u sva tri romana iz korpusa istraživanja za ovaj rad. U *Amsterdamu* postoje putovanja u Jezersku oblast i potom u Amsterdam i to su sama po sebi putovanja sa svrhom i za likove sudbonosna, u *Čezil biču*, putovanje na medeni mesec ispostaviće se kobno po brak junaka, dok u *Suboti*, putovanje obuhvata manje relacije, ali nije ništa manje sudbonosno i presudno za radnju romana.

Ono što je Murakamijeva osobenost u odnosu na Makjuana jeste jedno istaknuto svojstvo Murakamijevog dela, a to je prisustvo magičnog i Murakamijeva veština inkorporiranja magičnog u realni svet. Kao što je i Makjuan specifičan po svom stilu u odnosu na Murakamija i na druge pisce, tako ova karakteristika predstavlja nešto što je obeležilo Murakamija u svetskoj književnosti i što je jedan od najvećih razloga njegove popularnosti, kako kod kritike, tako i kod publike. Često će se kod Murakamija pojaviti više paralelnih svetova, jedan realan, drugi ili i treći misteriozni, čudnovati, nedefinisani, neistraženi. Ipak, ima junaka koji se kreću na svojim putovanjima iz jednog sveta u drugi

kao da nema ničeg neobičnog u tome, što daje crtu magijskog realizma romanu. Murakami je u stanju da stvori sopstveni magični svet, nerealni svet, svet koji će likove, ali i čitaoce navesti da se zapitaju kakav je svet u kojem žive. Čitaoce privlače ovi nadrealni svetovi u njegovim delima, a interesantno je to što, ma koliko da ih istražuju čitajući delo, bezbroj pitanja će se pojaviti u toku čitanja, ali i nakon toga, jer Murakami, manirom pravog postmoderniste, neće dozvoliti da sve bude potpuno razjašnjeno i sve misterije rešene.

O magičnom ili preciznije o magijskom realizmu, Makjuan, kao zakleti naučnik među piscima, autor koji teži prihvatanju elemenata nauke u književnosti i koji smatra da su objedinjenost nauke i umetnosti najbolja i za čoveka idealna harmonija, rekao je:

Mada nikada nisam u potpunosti verovao nijednom književnom delu magijskog realizma, bar sam bio sposoban za to. Ali pretpostavljam da imam skrivenih simpatija prema viđenju da je realno, stvarno, tako zahtevno i bogato, magijski realizam je zapravo mučno izbegavanje umetničke odgovornosti.²

Takođe, „svet magičnih simbola je brojan i živopisan u Murakamijevoj prozi, čineći svojevrsnu igru simbola“ (Esposito, 6). Još jedno izuzetno svojstvo Murakamijeve proze je obilje opisa uticaja kulture, uključujući tradicionalnu i modernu, prošlost i sadašnjost, istok i zapad.

Haruki Murakami odrastao je u japanskom gradu Kobe. Njegovi roditelji su bili profesori japanske književnosti te je oduvek bio u društvu knjiga. Otkrio je džez kao tinejdžer i bio toliko očaran njime da je nakon studija otvorio džez klub. U eseju pod nazivom *Jazz Messenger*, koji je pisao za *Njujork Tajms*, Murakami je dao interesantan uvid u svoju vezu sa muzikom i koliko duboko je uticala na njegov život i delo:

[...] ubrzo nakon napuštanja fakulteta otvorio sam mali džez klub u Tokiju. Služili smo kafu danju i pića noću. Takođe je na meniju bilo nekoliko jednostavnih jela. Ploče smo puštali konstantno, a mladi muzičari izvodili su

² “*And although I never really trusted any magic realist literature, very far, I was at least able to (...)But I suppose I do have a sneaking sympathy with the view that the real, the actual, is so demanding and rich, that magical realism is really a tedious evasion of some artistic responsibility.*“ (Believer, 2005).

džez uživo vikendom. Ovim sam se bavio sedam godina. Zašto? Iz jednog prostog razloga: to mi je omogućavalo da slušam džez od jutra do mraka.³

Murakami je vodio džez bar *Piter Ket* dok nije napisao svoj prvi roman sa 29 godina. Muzika od tog trenutka prožima njegova dela sve do danas. Njegove knjige obiluju muzičkim referencama, obično iz zapadnjačke pop muzike, klasične muzike i džeza. U delu *Haruki Murakami i muzika reči* (*Haruki Murakami and the Music of Words*, 2005), Džej Rubin (Jay Rubin) primećuje da pisac poseduje „enciklopedijsko znanje o džežu” (Rubin, 2005: 17) koje nesumnjivo proističe i iz „njegove kolekcije od 6000 ploča” (Rubin, 2005: 3). Značaj muzike kod Murakamija ne može se osporiti. On iznova naglašava činjenicu i povlači paralelu između muzike i pisanja:

(...) muzika je neizostavan deo mog života. Kad god pišem roman, muzika samo prirodno uskoči. (...) Muzika uvek stimuliše moju maštu.⁴

Ovde se već mogu uočiti izvesne sličnosti sa Makjuanom. Njihova ljubav prema muzici, nastala još u ranom periodu života, koju su potom oba autora razvijala dovoljno da postane neizostavan deo njihovog stvaralaštva. Kvalitet tih žanrova, klasične muzike, džeza, bluz a našao je svoj način da dopre do srca ljubitelja muzike, ali i do njihovih romana i predstavlja kao takav važan resurs za kreiranje radnje, likova ili nekih drugih segmenta romana. Svakako je nesumnjivo da, da su živeli u istom kraju, Makjuan bi definitivno bio gost u Murakamijevom lokalnu.

S obzirom na broj muzičkih referenci u njegovim delima i sopstvene izjave povodom značaja muzike u njegovom životu, same pesme i muzika koju Murakami povezuje sa određenim scenama i likovima nije slučajna, kao ni uostalom kod Makjuana. Kako mu je muzika toliko bitna, može se zaključiti da pesme i umetnici koje pominje u svojim romanima imaju veću ulogu nego da samo stvore atmosferu i poboljšaju

³ “[...] shortly after leaving the university I opened a little jazz club in Tokyo. We served coffee in the daytime and drinks at night. We also served a few simple dishes. We had records playing constantly, and young musicians performing live jazz on weekends. I kept this up for seven years. Why? For one simple reason: It enabled me to listen to jazz from morning to night.” (New York Times, July 8, 2007).

⁴ “[m]usic is an indispensable part of my life. Whenever I write a novel, music just sort of naturally slips in [...] Music always stimulates my imagination” (Random House website).“ (citirano u: Searles, 2012: 8).

raspoloženje. U svom članku u *Njujork Tajmsu*, Murakami ponovo govori o uticaju koji je muzika imala i nastavlja da ima na njegovo pisanje:

Praktično sve što znam o pisanju, naučio sam od muzike. Može zvučati paradoksalno, ali da nisam bio opsednut muzikom, možda ne bih postao pisac. Čak i sada, gotovo 30 godina kasnije, nastavljam da učim o pisanju velikim delom od dobre muzike.⁵

Zamislimo sada, nakon velike pažnje posvećene muzici kod Makjuana u prethodnim poglavljima, kakva bi bila Makjuanova dela da nije muzike? Kakav bismo utisak imali o likovima da nije bilo priča o simfonijama, rokenrolu, džezu? Nesumnjivo bi ta dela bila uspešna, ali bi nedostajala suštinski važna komponenta koja se tiče umetničke dimenzije svakog lika, dimenzije koja dopire do onih kutaka likova gde nijedna druga tehnika ne uspeva, dimenzija koja otkriva intimnu, estetsku stranu svačije ličnosti i koja je apsolutno neophodna svakom vanvremenskom delu.

„Nisu samo nazivi ono što ovi Murakamijevi romani duguju popularnoj muzici. Pored referenci i formalne upotrebe klasičnih i džez muzičkih formi, pisaca poput Džordža Orvela (George Orwell) i Tomasa Mana, pominjanja tradicionalnog japanskog kulinarstva, špageta i Mekdonaldsove brze hrane, pop muzika počiva u panteonu referenci visoke i niže kulture koje omogućavaju Murakamijevom delu da dopre do publike, ali istovremeno i do kompleksnih intertekstova. Zbog intertekstualne prirode njegovih dela, nedostatak autorskih predrasuda o vrsti aluzija koje se koriste i čestih referenci na muzička dela, izvođače, ploče, Murakamijevo stvaralaštvo se kritikuje kao ništa više do “sophisticirane stilizacije trivijalnosti (...)” (Miyoshi, 1991: 235). Međutim, muzika pored drugih kulturnih referenci igra bitnu ulogu u kompleksnim strukturama i ideologijama koje se ispituju u Murakamijevim romanima i takođe utiču na ritam, formu i priču u delima kao performativni aspekti likova. (...) Široko intertekstualna priroda njegovog dela ojačava prirodu prelaženja granica tema i sadržaja u Murakamijevim delima, od kojih većina

⁵ “*Practically everything I know about writing, then, I learned from music. It may sound paradoxical to say so, but if I had not been so obsessed with music, I might not have become a novelist. Even now, almost 30 years later, I continue to learn a great deal about writing from good music.*” (New York Times, July 8, 2007).

istražuje na neki način višestrukost jastva i prirodu nesvesnog i često muzičke reči kao sredstvo naracije nagoveštavaju trenutak prelaženja granica i epifaniju za protagoniste ili neke preokrete u radnji.“ (Yeung, 2014: 1-2).

Ovaj zapadni modus pitanja očigledan je u Murakamijevom delu i nagoveštava poništavanje, a ne *prevod* kulture. Na primer, u *Igraj, igray, igray* (*Dance Dance Dance*, 1994), Juki uključuje muziku u autu:

Dejvid Bouvi je pevao China Girl. Zatim Fil Kolins. Tomas Dolbi. Top Peti & Hartbrejkers. Hol & Outs. Tompson Tvins. Igi Pop. Bananarama. Slušali smo sve takvu neku muziku tipičnu za mlađe tinejdžere. Rolingstonsi su pevali Goin' to a Go-Go. (Murakami, 2015: 118-119).

Ovaj odlomak upućuje na kulturu mladih koja je u razvoju. *Rolingstonsi*, nekada pioniri kulture mladih i revolucionari u borbi za slobodu omladine, umetnosti i duha prisutni su ovde da naglase razliku između mladih i starijih. U mnoštvu novih izvođača i svežih muzičkih tendencija koje su po ukusu mladih, našla se i numera ovog benda, kao *evergrin*, muzika univerzalnog i vanvremenskog kvaliteta, budući da je neosporna činjenica to što i posle toliko decenija ovaj bend uspeva da zadrži relevantnost na rokenrol sceni, da zrači svežinom i originalnošću izraza i okupi jednu od uzrasno najheterogenijih publika na svetu.

Reference na popularnu muziku očite su iz samih naslova Murakamijevih romana. Romani *Igraj, igray, igray* i *Norveška šuma* (*Norwegian Wood*, 1987) dobili su svoje naslove od dobro poznatih pesama grupa *Bič boys* (*Beach boys*) i *Bitlsi*. Referenca na pesmu *South of the Border* korišćena je u naslovu romana *Južno od granice, zapadno od sunca* (*South of the Border, West of the Sun*, 1992). Uporedimo to sa već pomenutim Makjuanovim romanima *Dete u vremenu*, koje će neizbežno napraviti poređenje sa čuvenom istoimenom pesmom benda *Dip Parpl* ili naziv *Crnih pasa*, koji momentalno asocira na hit *Led Cepelina*.

Upotreba muzičkih referenci ne odnosi se samo na sferu popularne muzike, već Murakami u svojim romanima zalazi i u oblast klasične muzike. Mocart čini se da predstavlja svojevrsni simbol klasične muzike u Murakamijevim tekstovima jer autor

koristi reference na ovog kompozitora u svakom romanu. Veoma često, intertekstualnost u sferi muzike karakteriše atmosferu određene situacije i daje određene informacije o junacima. Ovo je još nešto što je zajedničko Makjuanu i Murakamiju. Obojica imaju divljenje prema klasičnoj muzici i u njoj, referencama na njene elemente, dela i kompozitore pronašli su moćnu tehniku za postizanje različitih ciljeva u procesu pisanja.

Bitno je napraviti razliku u značenju koje muzika može da ima za kulturu i za pojedinca. U tom pogledu Serls (Alan Searles) navodi objašnjenje Anet Dejvison (Annette Davidson): “Pojedinac često razvija snažne lične asocijacije u vezi sa određenim pop pesmama, žanrovima ili izvođačima –ovo mogu biti asocijacije na određene ljude, veze ili periode u životu osobe. (Davison 213).“ (*citirano u*: Searles, 2012:6).

U okviru priče romana i kod Makjuana i kod Murakamija muzika je gotovo uvek povezana sa radnjom, a likovi mogu čuti muziku koja se opisuje u scenama. Ona nije nasumično odabrana tek da bi stvorila ugođaj, već je motivisana nekim segmentom dela. Kao integralni deo priče, muzika može da posluži da obogati raspoloženje i doda još jednu dimenziju sceni. Muzika takođe služi da angažuje čitaoca i može stvoriti specifični odnos između njega i likova. U *Čezil biču* biće gotovo nemoguće ne osećati empatiju sa Florens kada na kraju romana pokupi sve lovorike i pohvale kritike nakon jedne izvedbe, a kada čitalac dobro zna kroz kakve je nesreće sa Edvardom prošla. Određene pesme mogu imati tekstove sa značenjem ili značajem za lika u priči ili muzički žanr koji može dodati još jednu dimenziju liku. Obe ove tehnike koriste se u romanu *Norveška šuma*.

Tekstovi pesama omiljenih glavnom ženskom liku u romanu, Naoko, „*Dear Heart* i *Michelle*, govore o izgubljenoj ljubavi i želji za ponovnim spajanjem. U jednom delu romana, glavni lik, Toru Vatanabe provodi dosta vremena sam, čita i piše Midori i Naoko i sluša džez. Ova slika nespokojnog mladog čoveka koji se bori sa svojim osećanjima dok sluša džez dotiče romantičnu asocijaciju koju čitalac možda već ima ako, kao Vatanabe, povezuje džez sa introspekcijom i tugom. Vrsta muzike koju sluša govori nam nešto o njemu, pruža uvid ili dodaje na dubini njegovog stanja uma.“ (Searles, 2012: 6-7).

Mnogi likovi i scene u romanu povezani su sa muzikom. Najčešći vid muzike u romanu je svojstvo okidača asocijacija na neke prošle događaje, lokacije, raspoloženja i osobe koje više nisu žive ili jednostavno nisu više deo života lika koji ih se seća. U tom

pogledu najznačajnija je pesma *Norwegian Wood (This Bird has Flown)*, centralna pesma za razumevanje romana, ključna u patnji Naoko i Toruovog sećanja na nju. Pesma je zapravo lajtmotiv romana.

„Murakami pominje mnogo pesama u *Norveškoj šumi*, većina od kojih su bile popularne pesme kasnih šezdesetih, ali takođe pominje pesme iz ranih šezdesetih, klasične i folk kompozicije. Prvi odgovor čitaoca mogao bi biti da se muzika previše nasumično pojavljuje u romanu, ali muzička dela se ne stavljaju slučajno u roman, jer svako delo treba da stvori dubinu, da određenu atmosferu ili ostavlja nešto čitaocu, povezuje sa spoljašnjim svetom ili unese određene konotacije u delo. Pažljivo čitanje ili slušanje pesama daje neočekivanu dubinu obema scenama i likovima.“⁶

„Naslov romana govori o neposrednom simbolu popularne kulture i u uvodnim odlomcima, pesma aludira na emotivnu nestabilnost Torua – čak i dvadeset godina kasnije – i izaziva borbu unutrašnjih dihotomija u Toruu između radosti i tuge, povezanosti i samoće, zahvalnosti i žaljenja. Kako Toru započinje svoju priču, instrumental *Norveške šume* u avionu postaje emotivni okidač, koji paradoksalno povezuje Torua sa Naoko i takođe proširuje jaz između njih. Čak i u priči, pesma pogađa ljude te uspeva da učini Naoko veoma srećnom, ali i još depresivnijom. Predstavlja i slobodnu volju, ali i konzumerizam. U vreme kada se roman odvija, 1969. godine, album *Bitlsa, Rubber soul* već je 4 godine na tržištu i kao i svi albumi *Bitlsa*, globalno popularan i poznat.“ (Zuromski, 2004: 37-38).

„Letimičan pregled nekih od njegovih drugih romana otkriva koliko Murakami koristi muziku u svojim delima. *Okorela zemlja čuda i kraj sveta (Hard-Boiled Wonderland and the End of the World, 1985)* i *Kafka na obali mora (Kafka on the Shore, 2002)* predstavljaju nadrealne priče koje se dramatično razlikuju od realističnog stila *Norveške šume*, a opet oba ova romana sadrže brojne muzičke reference. *Okorela zemlja čuda i kraj sveta* objavljen je dve godine pre *Norveške šume* i sadrži brojne muzičke reference na pesme i muzičare, od klasičnih kao što su Bruckner (Josef Anton Bruckner) i Bah, preko džez referenci na Majlsa Dejvisa, Djuka Elingtona (Duke Ellington), Čarlija Parkera (Charlie Parker) i Vudija Hermana (Woody Herman), i plejadu popularnih muzičkih referenci koje uključuju *Bitlse*, Reja Čarlsa (Ray Charles), *Krim (Cream)*, *Dorse*

⁶ Izvor: http://www.murakami.ch/about_hm/bookreviews/murakaminw.pdf

(*The Doors*), Boba Dilana, Marvin Geja (Marvin Gaye), Boba Marlija (Bob Marley) i Džimija Hendriksa (Jimi Hendrix).“ (Searles, 2012: 8).

„*Kafka na obali mora* objavljen je 15 godina posle *Norveške šume* ali je muzički uticaj ostao podjednako dominantan. Reference na Betovena, Mocarta, Hajdna (Joseph Haydn), Pučinja i Šuberta i druge klasične kompozitore isprepletane su sa referencama na džez muzičare Džona Koltrejna, Djuka Elingtona i pop muzičare kao što su *Bitlsi*, *Bič bojs*, *Krim*, Bob Dilan, *Led Cepelin*, i sa neobičnom referencom na savremenu muziku benda *Radiohead* (Radiohead).“ (Searles, 2012: 8).

„Čak i po njegovim sopstvenim standardima *Norveška šuma* obiluje muzičkim referencama. U *Gardijanu* iz 2007. godine Džon Vajld (John Wilde) navodi, između ostalih romana, *Eleanor Rigby* Dagleasa Koplana (Douglas Coupland), *Dead Babies* Martina Ejmisa i *Manje od nule* (*Less than Zero*, 1987) Breta Istona (Bret Easton) kao primere koji potkrepljuju činjenicu da “istorija knjiga inspirisanih naslovima pesama nije zapravo zagađena pozlaćenim trijumfima”; da “fikcija inspirisana pesmama (...) retko je doprinela bilo kojoj strani”. Mada se Vajld ovde prevashodno bavi ko incidencijom marketinškog potencijala (ili nedostatka marketinškog potencijala) i kvalitetom fikcije kada se naslovi pesama koriste u knjigama, takođe je uredno izbegnuto pitanje romana i eseja britanskog autora Nika Hornbija (Nick Hornby); najbitniji primeri centralnosti popularne muzike u Hornbijevom delu su romani *O dečaku* (*About a Boy*, 1995) i *Juliet Naked* (2009) i zbirke eseja *31 Songs* (2003) i *The Polysyllabic spree* (2004). Umesno je reći da na ovoj listi nedostaje Haruki Murakami, a razlog tome bi moglo biti to što njegovo delo u potpunosti prkosi Vajldovoj tezi. Do 2007. godine većina Murakamijevih dela bila je prevedena sa japanskog na engleski i romani *Norveška šuma* (1987, preveden 2000), čiji naziv dolazi od pesme *Bitlsa* iz 1967 i *Igraj, igray, igray* (1998, preveden 1994), koji naziv duguje pesmi *Delsa* (*The Dells*) iz 1964, postali su međunarodni bestseleri.“ (Yeung, 2014: 1).

„Čini se poštenim zaključiti da je muzika fundamentalni deo Murakamijevog života i snažno utiče na njegov stil pisca kao i to da je muzika od suštinskog značaja za njegovo pripovedanje i dodaje dubinu priči i junacima.“ (Searles, 2012: 8).

„Džej Rubin primećuje da Murakamijeve česte reference na popularnu muziku pružaju narativnu koloristiku, ali obično nisu upotrebljene sa *teškom simbolikom*. Međutim,

takođe kaže i da „ako Murakamijeve česte pop reference išta predstavljaju, to je činjenica da je jedna generacija odbacila pop kulturu svojih roditelja. Odbačena kultura u ovom slučaju je tradicionalna nacionalistička kultura Japana, gde su hegemonске rodne uloge reflektovane kulturno u dominaciji veoma strogih rodniх stilova književnosti i narativne adrese. Ideja čiste književnosti najviši je ideal, a intertekstualnost je ograničena na reference kanonskih klasičnih muzičkih i književnih stilova. Murakamijeva reakcija na ovo nije bila samo u vidu pisanja romana koji su internacionalno priznati, već i da piše romane u kojima je naracija u prvom licu i neutralna, a glavni lik održava tu neutralnost distanciranjem od bilo kakvog porodičnog vertikalnog sistema.“ (Yeung, 2014: 3).

Ovaj kratki pregled sličnosti, razlika i osobenosti u načinu tretiranja muzike u delima Makjuana i Murakamija dokaz je da uprkos geografskoj udaljenosti, pravi ljubitelji i poznavaoци muzike imaju sličan doživljaj. Ova dvojica pisaca na sličan način koriste muziku u svojim delima, kao izrazito moćno sredstvo za oslikavanje likova, odnosa između likova, epohe, društva, iako se u nekim drugim podjednako bitnim aspektima ipak razlikuju. Te razlike posebno se odnose na poimanje magijskog i naučnog u romanima i način na koji to utiče na koncipiranje radnje. Iako se obojica interesuju za ljudsku psihi, tretiraju je i eksploatišu na drugačiji način. Pored svih tih razlika, isti pristup prema muzici, uz nešto veće prisustvo popularne muzike kod Murakamija i klasične kod Makjuana rezultovaće drugačijim utiskom kod čitaoca, ali podjednako uspešno i upečatljivo.

8.3 Muzika u delima savremenih britanskih pisaca

Književna fikcija dvadesetog veka posegla je za muzikom kao značajnom i efektnom tehnikom pripovedanja i opisivanja u romanu. Muzika je značajna i u ispunjavanju postmodernističkih zadataka. Današnji romani posežu za najrazličitijim muzičkim žanrovima, od klasične muzike, preko popa i rokenrola, bluzа, džеза do svetske muzike (*world music*) i istočnjačke tradicionalne muzike. Kroz čitav taj dijapazon žanrova muzika je značajan činilac u građenju postkolonijalnog identiteta, davanju glasa onima koji

su nekada bili potlačeni, ali i reviziji istorije. Upravo je to razlog popularnosti muzike u književnosti naročito u Velikoj Britaniji.

U svom delu *Kultura i imperijalizam (Culture and Imperialism, 1993)* Edvard Said (Edward Said) tvrdi da razmišljati o drugima, o „postkolonijalnom drugom“ ne znači da se pokušava da se „njime ovlada, niti da se klasifikuje, niti da se stavlja u hijerarhiju“ (Said, 1993: 336). Dosadašnja književna tradicija, kako je Said vidi, temelji se na principu reprezentativnosti koja u osnovi ima šablone za predstavljanje manjinskih zajednica u čijoj su osnovi predrasude i etikete generalizacije. Muzika je takođe bila jedna od tih etiketa koje su pomogle stvaranju slike o određenoj grupaciji. Edvard Said tvrdi da onog trenutka kada se muzika u delu oslobodi principa reprezentativnosti, postaće moćno oružje subverzije hijerarhije imperijalizma i sredstvo istraživanja i verodostojnog prikazivanja postkolonijalnog sveta, oslobođenog stega predrasuda, šablona i gvozdениh maski koje im je kolonizator nametnuo.

U savremenoj prozi muzika postaje sve više zastupljena pa i ne čudi što se pojavio novi žanr –muzički roman. Ovaj žanr Geri Smit definiše „kao narativ u kojem muzika funkcioniše kao distinktivni element na formalnom i/ili konceptualnom nivou“⁷. Kako Smit naglašava, od muzičkog romana treba razlikovati roman o muzičkoj industriji koji ne potencira samu umetnost, ne prevodi muziku u reči, već se više bavi odnosima između muzike i biznisa, umetnika i publike, sopstvenog izraza i konformizma, itd.

„Roman *Great Jones Street* Dona Delila iz 1972. godine ističe se kao rani pokušaj da se rok muzika i muzička industrija tretiraju sa ozbiljnim književnim pristupom.“ (Moorey, 2014: 2-3).

„Evidentno je da je rok muzika počela da privlači pažnju i velikog broja ozbiljnih pisaca, poput Salmana Ruždija, (...) pre nego da bude u službi petparačkih priča o preterivanju sa kokainom. Na neki način, rok roman je dobio na značaju u doba kada je sama rok muzika već bila stara. Ovaj skoriji razvoj rok romana ukazuje na to da muzika ima sve veći legitimitet kao izbor predmeta, što je nesumnjivo simptomatično za postmoderno poravnanje razlika između visoke i niže kulture. Ovaj trend takođe rezultuje

⁷ Izvor: <http://researchonline.ljmu.ac.uk/2413/1/Smyth%20-%20Music,%20Sound%20and%20Silence%20in%20Dermot%20Healy.pdf>

iz činjenice da je popularna muzika u izvesnoj meri sazrela i stabilizovala se kao ozbiljniji opipljiv predmet studije, a ne više predmet istih živahnih promena u ukusu i modi kao što je nekada bio. (...) Rok roman je, naravno, deo veće kategorije romana o muzici, uključujući i one o klasičnoj muzici, kao što su *Doktor Faust* (1947) Tomasa Mana i *An Equal Music* (1999) Vikrama Seta (Vikram Seth), koji oslikavaju unutrašnji život kompozitora i muzičara.“ (Moorey, 2014: 2).

„Roman Džulijana Barnsa“ *Engleska, Engleska (England, England, 1998)* „obiluje intermedijalnim referencama na muziku“ (Nunning, 2001: 16). Ove reference naročito su vidljive u razgovoru junaka romana, kada „Pol u više navrata govori Marti priče o poznatim kompozitorima i naročito u karakterizaciji g. Džeka“, gde se detaljno daje „prikaz njegovog muzičkog ukusa“ (Nunning, 2001: 16). Ironično, on se često priseća rada dvojice kompozitora, Betovena i Vagnera. Za razliku od Akrojdivog (Peter Ackroyd) dela *Engleska muzika (English music, 1992)* „u kojoj su intermedijalne reference svedene na britansku muziku, Barnsov roman predlaže da je um obrazovanog Engleza uronjen u sećanja na kontinentalnu muziku, sa Bizeom (Georges Bizet), Betovenom, Mocartom i Vagnerom kao bitnijim od bilo koje komponente engleske tradicije“ (Nunning, 2001: 16). Stiče se utisak da je Barns u svom romanu posegnuo za prošlošću kako bi, kako Nanning (Vera Nunning) navodi, negirao uticaj savremene popularne muzike na formiranje identiteta Engleza. Tu su i neke neupečatljive reference, kao u imenu ljubavnika glavne junakinje, Pola Harisona, koje je evidentno nastalo od imena dvojice članova *Bitlsa*, Pola Makartnija i Džordža Harisona (George Harrison).

8.3.1 Makjuan i Ruždi

Tlo pod njenim nogama (The Ground Beneath her Feet) je šesti Ruždijev roman objavljen 1999. godine. Predstavlja varijaciju mita o *Orfeju i Euridiki*⁸. Ruždi ga je

⁸ Orfej i Euridika: prema mitu, Euridiju, Orfejevu ženu ujela je zmija, od čega je umrla, pa je Orfej pevao i svirao na liri da bi umilostivio Hada da je vrati iz mrtvih; svojom tugom dirnuo je sve ljude i bogove, pa i Hada koji mu je dopustio da odvede Euridiku pod uslovom da je ne pogleda dok ne izađu na svetlost dana ili će je zauvek izgubiti; sumnjajući da Had želi da ga prevari, Orfej nije izdržao i nekoliko koraka pred izlazak

definisao kao „pokušaj da se odgovori na evoluciju svetske kulture u poslednjih pedeset godina“ (Rollason, 2006: 1), sa posebnim akcentom na poslednjih četrdeset godina dvadesetog veka kada je rok muzika doživela svoj vrhunac. „Zasnovan je na nečemu što se može nazvati književno-muzičko shvatanje: čitalac je zamoljen da stopira nevericu i prihvati poimanje po kome su dve najveće rok zvezde u svetu iz Indije.“ (Rollason, 2006: 3). „Kroz čitav roman *Tlo pod njenim nogama* Ruždi koristi svoju uobičajenu artiljeriju književnih, istorijskih i intelektualnih referenci od Karla Marksa i Šarla Bodlera do Viliijama Foknera i Horhe Luisa Borhesa, ali istovremeno daje glavnu ulogu jednom obliku popularne ili masovne kulture, tj. rok muzici. Kao dugogodišnji obožavalac rokenrola, od trenutka kada je u Bombaju kupio ploču Elvisa Preslija, ima ekspertska poznavanje te oblasti.“ (Rollason, 2006: 5).

„Zato ovaj roman nije jedini u kojem se pojavljuju muzičke reference. U svom prvom romanu, *Grimus* (1975), Ruždi naziva jednog od glavnih likova Ptičar (Bird Dog) po hitu braće Everli (*Everly brothers*) iz 1958. godine. (...) U članku o Tomasu Pinčonu, koji će kasnije biti štampan u *Imaginary Homelands* (1992) koristi izraz „days of miracle and wonder, the boy in the Bible“, što je pesma Pola Sajmona (Paul Simon). (...) U *The Courtier* –zaključnoj priči zbirke *Istok, Zapad (East, West, 1994)*, narator je judejski adolescent koji odrasta šezdesetih i revnosno sluša rokenrol na radiju.“ (Rollason, 2006: 6).

U intervjuu datom časopisu *Le Monde* 1999. godine tvrdi da je „većina pop muzike čisto nastala iz potrebe da se zaradi novac i da potom nestane, ali ako se pogleda drugi kraj pop muzike, najbolje što je nastalo u proteklih 40 godina, mora se uzeti za ozbiljno“⁹.

Radnja romana *Tlo pod njenim nogama* prati „ljubav dvojice muškaraca, Ormusa Kame i naratora, Raija Merčanta prema istoj ženi, Vini Apsari, dok se u pozadini predstavlja čitava epoha uspona i najsvetlijeg doba rok muzike. Sporedni likovi u romanu takođe su prisutni u cilju dočaravanja epohe i društvenih osobenosti. Roman je prilično svestran s obzirom da obuhvata Istok i Zapad, zapadnu i postkolonijalnu književnost, grčku mitologiju, evropsku filozofiju i rokenrol.“¹⁰

na svetlo, okrenuo se i Euridika, tada još uvek senka, vratila se među mrtve. Orfej je potom umro, ali su muze zadržale njegovu glavu kako bi pevao ovozemaljskom svetu.

⁹ Izvor: Lesprit, B. 1999. *Salman Rushdie, enfant du rock*. *Le Monde* (review section): VI

¹⁰ Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ground_Beneath_Her_Feet

„Lik Ormusa inspirisan je rokenrol legendama, poput Džona Lenona i Elvise Preslija“, a sličnost sa prvopomenutim uočljiva je kada se i sam „Lenon pojavi u romanu“ i to kao autor čuvenog hita *Rollingstonsa Satisfaction*, dok je sam Ruždi priznao da je „za lik Ormusa, koji će se pojavljivati kasnije i u drugim njegovim delima, poslužio kao inspiracija i Fredi Merkjuri (Freddie Mercury),“¹¹ koga Ruždi baš i ne ceni previše kao umetnika.

Prisustvo popularne muzike, uglavnom rok muzike u ovom romanu ima za cilj da osvetli različite aspekte društvenog, političkog i kulturnog života savremene civilizacije. Kroz aluzije na izvođače, kompozicije, albume, navođenje njihovog originalnog imena ili izmišljenog, ali tako da je lako prepoznati na koga se ili šta iz realnog sveta aludira, Ruždi usmerava oštricu svog kritičkog stava ne samo na umetnike na polju muzike, već i književnosti i ostatka društvene scene. Time pokazuje da je on jedini suvereni gospodar činjenica, gospodar svemira u kome prekraja istoriju onako kako on želi i kako njemu odgovara. Na taj način omogućuje prisustvo postmoderne subverzije velikih priča istorije i potencira *male*, individualne priče iz subjektivne perspektive. Potpuno skriveno, ali ne i neprimetno kao da se kroz čitav roman provlači Ruždijev komentar „Znam da shvatate šta želim reći, ali zar nije moglo biti i ovako?“

„U Ruždijevom reorganizovanom univerzumu, Džona i Roberta Kenedi (Robert Kennedy) ubio je Palestinac. Britanska laburistička vlada poslala je trupe u Vijetnam. Isto ponovno ispisivanje istorije dešava se i u svetu rokenrola. Pesmu *Feelin' Groovy* ne izvode Sajmon i Garfankl (Simon & Garfunkel), kao što je zaista slučaj, već uz aluzije i apсурd, izmišljeni ženski duet Karli Sajmon, koja postoji, i nepostojeća Ginever Garfankl. Takođe, serija koncerata solidarnosti održana je 1974. godine kako bi se izrazio protest protiv Ormusove deportacije iz SAD-a, na kojoj su nastupili Bob Dilan, Dženis Džoplin (Janis Joplin, inače preminula od predoziranja 1970. godine), Džoni Mičel (Jonni Mitchell)“ (Rollason, 2006: 7) i drugi.

„Mikrotekstovi pesama inkorporirani su u makrotekst romana i bez obzira da li upućuju na relaciju realno-imaginarno ili ne kao takvi deo su većeg tekstualnog projekta koji zahteva detaljnije tumačenje.“ (Rollason, 2006: 7). Muzičke reference javljaju se već u nazivima poglavlja, te tako uočavamo sledeće: „deseto poglavlje nosi naziv *Season of the*

¹¹ Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ground_Beneath_Her_Feet

Witch, po Donovanovoj pesmi iz šezdesetih, dok se trinaesto poglavlje zove *Transformer*, što je takođe ime albuma Lu Rida (Lou Reed) iz 1972. godine. Rok generacija pevača-tekstopisaca čije se reči nalaze u naslovima ovih poglavlja, u originalu ili izmenjene, pored pomenutih uključuje još Boba Dilana, Toma Veitsa (Tom Waits), Karol King (Carole King), Rendija Njumana (Randy Newman) i druge.“ (Rollason, 2006: 7).

Rollason ukazuje na to da su reference na mit o Orfeju česte u romanu „počevši od samog naslova romana, koji nagoveštava da je tlo pod Euridikinim stopalima podrhtavalo dok je silazila u pakao. (...) Ruždi je video svog glavnog junaka kao otelovljenje orfejskog principa neuništivosti muzike. U intervjuu časopisu *El País* izjavio je da „mit o Orfeju govori nam da možete ubiti pevača, ali ne i pesmu“¹². Saga o Ormusu i Vini počinje epigrafom iz Rilkeovih (Rainer Maria Rilke) *Soneta Orfeju (Sonnets to Orpheus, 1923)*

'Once and for all/it's
Orpheus when there's singing'“ (citirano u: Rollason, 2006: 10).

U Ruždijevoj verziji ovog mita Orfej, odnosno Ormus nema liru, već gitaru „i koristi svoju muziku da pređe sve granice. Na sceni, nakon Vinine smrti, Ormus glumi Orfeja, što je bio deo njegove tačke. Čak se i njegov studio u Njujorku zvao *The Orpheum*.“ (Rollason, 2006: 10).

U poređenju sa Makjuanom, Ruždi koristi muziku u svojim delima na nešto drugačiji način. Ono što im je zajedničko jeste doba u kojem žive i enciklopedijsko muzičko znanje koje poseduju. Takođe, činjenica da ga koriste u cilju prikazivanja epohe nešto je što zatičemo kod obojice. Međutim, tu svaka sličnost prestaje. Kao tipičan predstavnik magijskog realizma, Ruždi se igra činjenicama iz realnog života, izvrcé ih, permutuje, menja, stvara svet fuzije stvarnosti i imaginacije.

Kod Makjuana toliku slobodu ne uočavamo. On će koristiti reference na muzičare, kompozitore, muzička dela, žanrove, ali baš onakve kakvi su. Neće ništa promeniti. Upotrebiće ih tamo gde se po svojim karakteristikama najviše uklapaju i gde njihovom

¹² Izvor: <http://www2.udec.cl/~aldeanro5/salman.htm>

upotrebom može da postigne neki efekat, da dokaže nešto ili stvori polaznu osnovu za dalja pripovedanja, razvijanje priče, opisivanja likova ili započinjanje polemike.

Polemika je nešto što se može naći kod Ruždija, ali mnogo više povezana je sa njegovom tendencijom ka subverziji. Ruždi u ovom romanu ne provlači aluzije na klasičnu muziku, već se bavi isključivo rokenrolom, njegovim počecima i kulminacijom. U cilju što slikovitijeg i realističnijeg prikaza rok epohe poslužiće se mnoštvom tehnika, i između ostalih, samom muzikom. Međutim, kako je i napomenuo, izvođači, najveće rok zvezde su imaginarne, iz Indije, pa je i rok muzika kod njega imaginarna: bilo da su izvođači potpuno imaginarni kao i njihova muzika, ili da su u pitanju rokenrol legende kojima su pripisane realne pesme, ali koje u stvarnosti izvodi neko drugi. Ruždi je dakle kreirao svoj svet, dao je sebi potpunu slobodu u odabiru realnih i nerealnih elemenata, stvarajući tako jednu potpuno novu dimenziju.

Ipak, poenta njegove priče je jasna: izvođači će dolaziti i odlaziti, rađati se i umirati, ali samo je muzika večna. To je i glavna svrha prisustva mita o Orfeju. Njegova priča poslužila je kao potvrda ovog starog mita. U tome se dakle ogleda i poslednja sličnost sa Makjuanom: obojica cene muziku, priznaju njenu visoku umetničku vrednost, gaje strast prema slušanju kvalitetne muzike i njenih vanvremenskih dela u kojima su pored njih uživale brojne generacije pre, a ostaće i za potomstvo.

8.3.2 Makjuan i Set

Vikram Set je „erudita i kosmopolita“, nepredvidiv pisac koji „pokušava da stvara na osnovu sopstvenog iskustva“ (Priya, 1). Njegovo delo koje će ovde biti prezentovano, *An Equal Music* (1999) njegov je pokušaj da predstavi „kompleksne emocije ljubavi iz njegovog iskustva sa kamernom muzikom u Engleskoj“ (Priya, 1). „U ovom romanu Set istražuje teme kao što su ljubav, prijateljstvo, usamljenost, gubitak, brak kao i otuđeni realizam.“ (Priya, 1). *An Equal music* „preispituje parabolu ljubavnog gubitka i njen umalo povratak uz pomoć moći muzike, očajnički pokušaj da se oživi mrtva romansa protiv svih šansi i agoniju slomljenog srca koja potom usledi kao i teskobu prihvatanja gubitka. Ovaj

roman se oslanja na raniju Setovu filozofiju vrednosti neduhovnih institucija kao što su dom i porodica uz teme ljubavi i braka.“ (Priya, 1-2).

Radnja počinje predstavljanjem Majklove porodice. Majklovi roditelji bavili su se porodičnom mesarom, ali za razliku od Majkla nisu imali sklonosti ka muzici, te nisu ni razumevali i podržavali njegovu želju da se bavi muzikom. Jedinu podršku nalazio je u gospođi Formbi. Majkl pokazuje svoju odlučnost u onom trenutku kada se suprotstavlja ocu, koji smatra da muzika nije karijera za njegovog sina i da bi trebalo da se bavi nečim isplativijim. Majkl ipak pozajmljuje violinu od gospođe Formbi i prkosno rešava da od muzike živi. Na kraju uspeva čak i da ode u Beč na školovanje. Tamo upoznaje Džuliju MekNikol, pijanistkinju, što je poznanstvo koje mu potpuno menja život. Iako je na kraju kao druga violina u kvartetu Mađore stekao dobru reputaciju, odlaskom iz Beča usled neslaganja sa učiteljem izgubio je Džuliju i taj gubitak nikada nije uspe da preboli.

„*An Equal Music* pruža uvid u mračnu stranu ljubavne nesreće i opsesiju baveći se teškim pitanjima o ljubavi i životu. Ova ljubavna priča dublja je i ozbiljnija i oslikava onu ljubav koja preživljava i nakon decenije razdvojenosti. Na jednom drugačijem nivou, ovo je priča koja istražuje neobično opsesivan i neurotičan život koji vode profesionalni muzičari.“ (Priya, 7)

„Džulija i Majkl bili su strastveno posvećeni jedno drugom i svojoj muzici. Ali usled nemogućnosti da pronađe zajednički jezik i izgradi normalan odnos sa svojim strogim učiteljem Karlom Kolom, Majkl tvrdoglavo i nepromišljeno napušta Beč, a istovremeno i Džuliju.“ (Priya, 7).

„Tri paragrafa na početku romana nameću ton čitavog romana i dočaravaju čitaocu usamljenost koja je suđena Majklu i samo ponekad ublažena dugim šetnjama.“ (Priya, 7).

„Ljubav nije jedina tema ovog romana, čak muzika preti da joj uzme glavnu ulogu kao pokretačka snaga koja vuče čitaoca ka romanu. (...) Muzika čak i prožima temu ljubavi dajući joj eterični okvir za tanke niti ljubavne priče. Muzika i ljubav se dopunjuju. Ljubav Majkla i Džulije prožeta je muzičkim referencama na Mocarta, Betovena, Šuberta i Baha, gotovo na sve velike umetnike jer je u osnovi njihove ljubavi muzika, jer je muzika metafora, a možda i zamena za njihovu ljubav. (...) Muzika je njihova snaga, sila koja ih drži zajedno i van granica koje diktiraju društveno prihvatljive norme. Za Majkla Džulija

nije samo životna ljubav, već i suština njegovog zanata. Delo koje ga je asocijalo na nju nikada više nije mogao da izvede nakon bečke epizode. Džuliju takođe nakon kraha njihove ljubavi proganjaju bečki duhovi, ali pokušava da nastavi sa svojim životom.“ (Priya, 8).

U vezi sa pomenutim kompozitorima, nekoliko njihovih dela ima izuzetno značajna mesta u romanu. Na primer, Bahova *Umetnost fuge*, delo koje je Džulija svirala za Majkla. Kao što je u *Čezil biču* Florens obećala Edvardu da će svirati za njega i to ostvarila kada je već njihova ljubav bila okončana, tako je i Džulija na kraju romana odsvirala ovo delo na koncertu, potajno se nadajući da je Majkl gleda.

U diplomskom radu pod nazivom *Metafora, muzika i druga prilika u delu An Equal Music Vikrama Seta (Metaphor, Music and the Second Chance in Vikram Seth's Equal music)* autor Polonca Cvitanic pominje činjenicu da Bah ovo delo nikada nije završio i tumači kao simbol njihove ljubavi. Time što ga izvodi Džulija pokazuje da njena ljubav nikada neće prestati, niti će ona prestati da razmišlja o Majklu uprkos tome što je naizgled krenula dalje kada se udala i osnovala porodicu. Još je jedna simbolika u vezi sa ovim delom prikazana u ovom radu, a povezana je konkretno sa njegovim nazivom. Fuga na latinskom upućuje na beg, bekstvo. Svojoj izvedbi Džulija dodeljuje još jednu komponentu –nakon toliko godina, ona još uvek krivi Majkla zato što je pobjegao, zato što je napustio, još uvek se u tom njegovom postupku primećuje prekor i ogorčenost. A beg, zaista, i jeste Majklovo prokletstvo i Majklova tragedija. Kroz čitav roman on beži, najpre od oca, potom od učitelja, a najzad i od kvarteta u kojem je svirao. Dokle god je bežao, nije uspeo da ostvari ono za čim je tragao, a to je da uspe da *uštimize* svoj život koristeći muziku.

Druge neke značajne kompozicije uključuju Mocartovu *Sonatu u C-duru* koja je obeležila njihov prvi susret u Beču i asocijira na sve emocije vezane za taj prvi susret. Ta njena snaga asocijacije neće jenjavati kako vreme bude prolazilo, pa će i nakon deset godina, kada Džulija dođe u njegov stan i u želji da isproba klavir naprosto krenuti da svira tu melodiju.

Betovenov *Klavirski trio u C-molu* značajan je po tome što je Džulijino omiljeno delo, koje su često svirali u studentskim danima. Pored navedenih kompozicija, pominju se

i još neka Šubertova dela koja su takođe obeležila njihovu ljubav, njihov ponovni susret i, najzad, njihov rastanak.

Set je od ljubavi i muzike napravio „platno na kome su strasti besprekorno oslikane kao opsesivna ljubav i život proveden u misiji da se povrati savršenstvo(...). Nije ljubavna priča Majkla i Džulije jedina u romanu. Prisutna je i ljubav između čoveka i muzike, instrumenata i mrtvih kompozitora čija se muzika na tim instrumentima izvodi i te ljubavi su podjednako snažne i upečatljive.“ (Priya, 9). „Zato je ovaj roman podjednako mračan, ali i ispunjen ljubavlju. Ima melanholični prizvuk koji se reflektuje kroz Majklove opsesije ili Džulijinu gluvoću, ali joj kontrastira intenzitet emocija na koji čitalac zahvaljujući Setovom spisateljskom umeću ne može da ostane imun.“ (Priya, 10)

„Na kraju romana, Majkl ostaje sam i najzad prihvata situaciju takvu kakva jeste (...). Pomirio se sa prošlošću nakon ove promene perspektive (...) i shvatio je da biti potpuno ispunjen nije obaveza, već prednost. Odlučio je da raskrsti sa sećanjem na Džuliju i najzad iz te priče izađe kao pobednik. Oboje su na kraju uspeli da dođu do suštinske dubine muzike. Ostvarili su vezu nemerljive vrednosti ne sa drugim ljudskim bićem, već sa muzikom, što je za njih kao takve najbolja moguća veza“ (Priya, 10) i životna pobeda. „U društvu muzike, Majkl uspeva da zaboravi sve što ga muči, svoju usamljenost, agoniju i frustraciju zbog izgubljene ljubavi, a Džulija svoju gluvoću i očaj.“ (Priya, 10)

Sam Set je ovim delom raskrstio sa ranijim „samokontrolisanim i distanciranim stilom“ (Priya, 3). Prema njegovim rečima, muzika mu služi kao utočište od tenzije rada, budući da nije mogao da se pomiri sa mišlju da treba da piše o tome. Za Seta muzika je strast, gotovo opsesija, što se vidi iz njegovog stila kojim je ovaj roman napisan. Kroz prikazivanje muzike i gluvoće, Set istražuje svet zvuka i tišine, kroz uzlet i pad njihove veze i mogućnosti da prenose emocije. Opisuje ritmove i kadence muzike koja se izvodi kroz čitavu radnju romana i tako primorava čitaoca da čuje muziku u svojoj glavi sve vreme koje provede uz ovaj roman, dok istovremeno razmišlja kako bi izgledalo da ne čuje tu muziku u stvarnom životu. Na taj način Set pruža empatični uvid u savremene odgovore na gubitak sluha dok istražuje ljudske veze i svet muzike.

Ovaj roman najpribližniji je Makjuanovom *Čezil biču*. Pre svega, zajedničko im je to što su akteri isti: mladi ljudi koji se beskrajno vole. Doduše, kod Makjuana je lakše uočiti taj

aspektat ironije u prikazivanju beskrajne i bezuslovne ljubavi koja na kraju doživljava krah; Set čini se da više veruje u njihovu ljubav i njene razmere te u oslikavanju Majklovog bola uočava se izvesna doza mazohizma.

Takođe, muzika je ono što povezuje ove parove, ali opet na drugačiji način. Za Majkla i Džuliju, muzika je daleko važnija, od suštinskog značaja za njihovu vezu budući da su oboje muzičari i da je na isti način shvataju. Ono što je u poređenju sa Makjuanovim parom važno pomenuti, a tiče se muzike jeste to što su imali isti muzički ukus i predanost klasičnoj muzici, te muzika ni u kom slučaju nije mogla biti izvor nesloge među njima. Nasuprot njima, kod Edvarda i Florens je postojala izražena ljubav prema muzici, i kod jednog i kod drugog, ali su shvatanja muzike bila različita, različiti su bili preferirani muzički žanrovi i što je u svemu tome najvažnije, nije postojala tolerancija i razumevanje kod oba supružnika.

Ipak u osnovi problema koji je presudio obema vezama jeste trauma iz prošlosti kod jednog ljubavnika. U *Čezil biču* okidač je bila Florensina neobična reakcija za nekoga ko je upravo stupio u bračne vode, a koja je izazvana traumom iz prošlosti, za koju nam Makjuan nagoveštava da bi mogla da se odnosi na zlostavljanje od strane oca, a sa druge strane su opet traume usled nerazumevanja i konflikta sa ocem, zbog čega je Majkl razvio problem sa autoritetom i dobio tu neizdrživu potrebu da beži svaki put kada dođe do nekog konflikta. Najzad, ono što takođe ostaje isto kod oba ova para jeste ljubav i nakon okončanja veze, odnosno braka i u tome leži najveća njihova tragedija i u tome je izvor saosećanja čitalaca sa junacima oba romana. Svako je posle toga nastavio da živi baveći se nečim što bi ih ispunilo bar približno koliko to da imaju voljenu osobu pored sebe, bar da ta rupa ne bude tako bolno ogromna, želeći da tako stvore svet koji će biti veštački, samo njihov i gde će moći da sakriju svoju tugu od očiju drugih, mesto koje će biti samo njima znano dok se pretvaraju da život teče dalje normalno.

Zahvaljujući različitim faktorima, pre svega, velikoj sugestivnoj moći muzike, urođenoj potrebi za slušanjem muzike kod ljudi i uživanjem u melodijama različitih žanrova, kao i neizbežnom prisustvu muzike u svakodnevnom životu savremenog društva, muzika je našla put i do drugih grana umetnosti –filma i književnosti kao što je u ovom poglavlju predstavljeno. Autori koriste muziku kao način prikazivanja različitih sadržaja,

način koji će više zainteresovati čitaoce ili gledaoce, zagolicati im maštu, probuditi detektiva u njima. Ipak, utisak je da muzika nije samo sredstvo kojim autori žele da dočaraju određeni ambijent, epohu, lik. Muzika ne zaslužuje status sredstva. Ona je neuhvatljiva, misteriozna u svojoj prirodi, subjektivna u svojoj interpretaciji. Koliko je autor koristi da njome izrazi ono što želi, toliko muzika otkriva njega, njegovu prirodu, želje, snove, način razmišljanja. Zato savremena umetnost vidi muziku kao veliki izazov, svoj značajni, sve prisutniji element koji doprinosi dostizanju umetničke vrednosti. Vrednost muzike priznaju Makjuanovi savremenici, bez obzira na podneblje, bez obzira na granu umetnosti kojom se bave. U širokom dijapazonu muzičkih žanrova svako od njih pronalazi ono što će mu na najbolji način pomoći da izrazi svoju kreativnu energiju ili dočara ono što želi.

9. ZAKLJUČAK

ZAKLJUČAK

“And in the end, the love you take is equal to the love you make”

The Beatles

Postmodernizam je jedna od najspecifičnijih epoha u istoriji umetničkog stvaralaštva. Neki će reći da se nikada nije ni dogodila, drugi da jeste i da još uvek traje. I jedni i drugi imaju potpuno validne argumente za svoje tvrdnje. Postmodernizam je i reakcija na prethodni period, doba modernizma, potpuno drugačiji od njega, ali i njegov naslednik. Nije pogrešno reći ni to da je postmodernizam zapravo reakcija, ali i prirodni sledbenik celokupnog toka i iskustva civilizacije. Sve je moguće reći i ništa od toga neće biti pogrešno, ali neće biti ni potpuno tačno. U tome se i ogleda jedna od glavnih karakteristika postmodernizma. On prihvata višestruka tumačenja i širok dijapazon tema, ali istovremeno im osporava autentičnost i posmatra kao ponavljanje već izrečenog i stvorenog, kao produkt nagomilanog iskustva civilizacije, tradicije koju osporava. Raskid sa tradicijom kod postmodernizma podrazumeva ne samo pobunu radi pobune, već je svrha u rušenju dotadašnjih pravila, davanju slobode potlačenima, davanju glasa učutkanima, davanju prava obespravljenima.

Opšta sloboda i podjednako davanje svima na značaju, bez klasa i hijerarhije prenose se i na sferu književnog stvaralaštva –svi tekstovi su u istoj ravni, književni i neknjiževni. Uz pomoć pastiša, metafikcije i intertekstualnosti neće biti neobično pročitati novinski članak ili stručni tekst iz oblasti medicine u okviru romana uz ironični pristup autora koji na taj način želi da dokaže da ne postoje uzvišeni i zaštićeni oblici, da je sasvim moguće premeštati ih i postavljati određenu vrstu teksta u njoj neprirodno okruženje. U tumačenju tih hibridnih žanrova više neće biti jedinstvenog tumačenja –sve perspektive postaju podjednako značajne i prihvatljive, ali nijedna nije dovoljna, konačna i sveobuhvatna.

Sloboda je za sobom povukla ne samo pluralizam, već i neodređenost i nesigurnost. Kada je Drugi svetski rat utihnuo, u opštem beznađu, ljudi su vapili za svetionikom koji će ih usmeriti, zvezdom vodiljom koja će im vratiti smisao života i borbe za bolje sutra,

snagom koja će im organizovati svaki aspekt života i pokazati put feniksa ka potpunom preporodu. Upravo je postmodernizam kao takav, zahvaljujući specifičnim društveno-istorijskim okolnostima našao put ka, pored književnosti, drugim granama umetnosti, ali i ljudskom stvaralaštvu i načinu života uopšte.

Ono što se najviše zameralo postmodernizmu jeste upravo ta njegova raznovrsnost i neodređenost, nepostojanje jedinstvenih tendencija, pravila i postulata. U pogledu moralnosti, kritikovan je moralni relativizam, decentralizacija moralnih vrednosti i naglašavanje lične moralnosti, što dozvoljava nastanak sveopšteg haosa u društvu kojem je neophodna uređenost kako bi funkcionisalo. Fredrik Džejmson izneo je kritiku na račun ovog perioda, kapitalizma i njegovog uticaja na svet pojedinca. Njegova kritika ima validnosti i danas, jer od trenutka kada je izneo, ništa se nije promenilo, već se sunovrat društva nastavio – ljudi su i danas obuzeti materijalnim vrednostima i u toj borbi za materijalnom sigurnošću zaboravljaju na ono ljudsko u njima, dostojanstvo i međusobno poštovanje.

Moć muzike shvatili su ne samo umetnici, već čitavo čovečanstvo. Muziku su koristili državnici u velikim revolucijama dok su kroz tekstove pesama praćenih adekvatnom melodijom budili svest građana i pozivali ih da se pokrenu i promene društvo u kojem su do tada živeli. Danas taj uticaj na pojedinca u psihološkom smislu nije ništa manji. Muzika je dostupnija nego ikada zahvaljujući internetu te su ljudi, u skladu sa postmodernističkim duhom, u poziciji da biraju ono što žele da slušaju, bez nametanja ili zabrane od strane društva, vršnjaka ili epohe. Muzika prati svaki segment života savremenog čoveka –dok ispija prvu jutarnju kafu, vozi, radi, izlazi, trenira, provodi slobodno vreme u svom domu. Muzika je tu da pojača trenutno raspoloženje ili ga *izleči*. Raznovrsnost muzičkih žanrova kao i novi, hibridni muzički žanrovi nastali spajanjem više postojećih izazivaju različite reakcije publike i dokazuju da latinska izreka *de gustibus non est disputandum* sa godinama i vekovima ne gubi na značaju.

Istraživanja čiji su rezultati predstavljeni u ovom radu kao polazno stanovište imala su naučna saznanja prema kojima se emocije izazvane muzikom mogu svrstati u dve kategorije. Prvoj kategoriji pripadaju one izazvane isključivo muzikom (spora melodija koja izaziva setnost, brža melodija koja izaziva radost). U drugu kategoriju svrstavaju se

one emocije koje se na taktove ili melodiju neke pesme aktiviraju jer ta kompozicija predstavlja okidač za sećanje na neki događaj, odnosno asocijaciju za oživljavanje već ranije doživljenih emocija. Doživljaju određene pesme ili kompozicije pridružuje se i verbalni efekat, odnosno tekst te pesme koji može biti od manjeg ili većeg značaja za pojedinca. Postoje slušaoci koji posebnu pažnju obraćaju na tekst pesme, povezujući ga sa nekim svojim sećanjem ili prošlim stanjem u toj meri da se sa subjektom koji to peva ili o kome se peva poistovete ili, sa druge strane jednostavno se dive načinu na koji je taj tekst ispevan, sročeni i uklopljeni sa instrumentalnim segmentom, bez iznalaženja paralele u stvarnosti ili sećanju.

Kao što je pomenuto ranije u ovom radu, rezultatima brojnih analiza ličnosti ispitanika i njihove povezanosti sa muzičkim ukusom uglavnom se došlo do zaključaka da su ekstrovertne osobe sklonije slušanju optimističnih i konvencionalnih muzičkih žanrova, ali one nisu otvorene za nova iskustva. Za razliku od njih, ljubitelji džez, bluz, klasične, rok, alternativne i hevi metal muzike imaju tendenciju da budu introvertni, ali su otvoreniji za nova iskustva. Jednom rečju, ljudi slušaju određenu vrstu muzike jer poseduju određene karakteristike ličnosti za koje se mogu pronaći ekvivalenti u karakteristikama tog muzičkog žanra.

Osim toga, lično smatram da se muzički ukus menja vremenom, iako mnogi stručnjaci tvrde da se formira u adolescenciji. To je životni period kada preovlađuje bunt, opiranje autoritetu, preispitivanje stavova odraslih, postulata tradicije i traženje svog mesta u svetu. Zato je u jednom periodu dosta mladih bilo okrenuto rok i pank muzici jer su težili različitosti, otporu, preispitivanju mišljenja, nezavisnosti u razmišljanju i stavovima. Kako odrastaju, slušaoci nemaju više iste potrebe i zato se opredeljuju za neke mirnije ili ozbiljnije muzičke žanrove, za muziku koja ima neke druge prioritete. Osim što sklop ličnosti diktira našu putanju kroz svet muzike, isto tako je i naše životno putovanje u velikoj meri moguće predvideti na osnovu muzike koja nas pokreće.

„U svakom delu koje pišem, u svemu što napišem postoji prava melodija. Verujem da je književnost muzika, da se književnost čuje. Kada očima čitamo neki tekst u ušima čujemo melodije tog teksta. Nekada je ta melodija

harmonična, skladna, nekada je disharmonična“, rekao je Grosman (David Grossman, גרוסמן דויד).¹

Elvis Kostelo (Elvis Costello) jednom prilikom je izjavio da je „pisanje o muzici kao plesanje o arhitekturi. Jednostavno, glupost je pokušavati.“²

Muzika i književnost povezane su grane umetnosti od svog nastanka. Osim zajedničkih ili sličnih karakteristika, kroz istoriju su imale značajan uticaj jedna na drugu. U toku istraživanja svojih mogućnosti neretko su posezale za sredstvima i tehnikama one druge. Muzika je težila definisanosti i jasnoći književnog izraza, dok je književnost težila neizrecivost i transcendentalnosti svojstvenoj muzici. Pisци su rečima pokušavali da dočaraju muzički sadržaj, ponekada i samo delo da oblikuju poput muzičkog, a muzičari tekstovima pesama dostignu dimenzije književne umetnosti.

Prisustvo muzike u književnosti može se pronaći u najranijim periodima savremene civilizacije. Značaj muzike prepoznao je Homer u svojim epovima, Dante (Dante Alighieri) u *Božanstvenoj komediji* (*La Divina Commedia*, 1308-1321), romantičari u svojim romanima. Muzika je značajno sredstvo manipulacije i navođenja na određene emocije danas obilno korišćeno u marketingu, radio dramama, izložbama i drugim prilikama.

Smit „tvrđi da je muzika semiotička granica koja označava domen jezika“³. Muzičke reference u romanu „izražavaju emocije van teksta i povećavaju afektivnu moć pisca“⁴. Na kraju zaključuje da „dokle god je čitalac svestan o kakvoj se muzici radi, ili svestan muzike sa kojom se poredi autorova zamišljena muzika, pisac može da produbi svoju ekspresivnost teksta kroz imaginarni razvoj onoga što je inače ućutkano“⁵.

Koliko god bila prisutna i očita u drugim umetničkim delima, muzika ostaje onakva kakva je oduvek, nepromenljiva, neopipljiva, neuhvatljiva i neizreciva. Koliko god njen uticaj bio nesumnjiv, on je i subjektivan –neće delovati na svakog na isti način i u istoj meri. Osim toga, koliko uspeva da obeleži individualne toliko je značajna i za kolektivne

¹Izvor:

http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=272&yyyy=2016&mm=06&dd=23&nav_id=1147130

²Izvor: <http://pop202.blogger.ba/arhiva/2005/02/18>

³ Izvor: <https://www.timeshighereducation.com/books/music-in-contemporary-british-fiction-listening-to-the-novel/406601.article>

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

identitete. Ono što će himna jednog naroda probuditi u tom narodu dok je sluša, naići će na ravnodušnost ili bar poštovanje i divljenje prema melodiji u pripadnicima drugih naroda.

Makjuan uspešno kombinuje značaj muzike za individualne i kolektivne identitete uvođenjem popularne rok muzike kako bi dočarao atmosferu određene epohe i stoga je oživeo u umovima čitalaca, ali i da bi prikazao određene karakteristike samih likova i ono što ta muzika u njima budi.

Ne treba ipak zanemariti glavnu manu prisustva muzike u romanu. Roman nije prirodno okruženje muzike. Muzika je temporalna, a ne prostorna umetnost. Jezička sredstva izraza nisu dovoljna da izraze sve karakteristike muzike i bez obzira na svoju raznovrsnost neće uspeti verodostojno da prikažu sve ono što muzika može da izrazi u svom izvornom obliku. Doživljaj muzike kod čitalaca biće individualan iako svi čitaju isti opis. Čak i korišćenje reference na neku poznatu, već postojeću melodiju izazvaće drugačije emocije među čitalačkom publikom.

Međutim, muzika je u romanima drugačiji znak, „onaj koji ograničava spektar autorovog realizma pre nego da ga proširuje, dok istovremeno robuje mašti čitaoca. Tom čitaocu, svesnom prošle i sadašnje muzike, ali i kulturnog konteksta, likovi zaista umeju da sviraju Šopenovu (Frédéric Chopin) *Sonatu u B molu* (...) ili da dožive damaskijanski momenat nakon svirke Pati Smit (Patti Smith) ili *Ramonsa (The Ramones)* u Londonu. Takvo znanje pojačaće zadovoljstvo realizma i pružiti utehu nezapisivog.“⁶

Stvaralaštvo Ijana Makjuana pripada samom vrhu britanske proze 20. veka po kvalitetu i popularnosti. Dobitnik je brojnih priznanja, između ostalih i Bukerove nagrade za roman *Amsterdam*, iako je u više navrata bio u užem izboru. Karakteriše ga studioznost, besprekorni stil kao i širok spektar tema, a svakoj je podjednako posvećen i iznova iznenađuje gotovo profesionalnim poznavanjem različitih oblasti: medicine, novinarstva, psihologije, i najzad, muzike. Lakoća kojom pripoveda, glasom dostojanstvenog engleskog gospodina, dok istovremeno bezobrazno zalazi u najdublje kutke svesti, ali i podsvesti u čitaocu, svrstala ga je u red najomiljenijih pisaca današnjice. Njegova dela su osnova istraživačkog korpusa ovog rada.

⁶Izvor: <https://www.timeshighereducation.com/books/music-in-contemporary-british-fiction-listening-to-the-novel/406601.article>

Makjuan se ne libi da posegne za brojnim postmodernim tehnikama, te ćemo u njegovim romanima često naići na ironiju, pastiš, intertekstualnost, metafikciju, subverziju velikih priča i tradicionalnih vrednosti, ponovno ispisivanje istorije, predstavljanje velikih istorijskih događaja kroz lične priče pojedinačnih junaka. Od makabričnog, beskompromisnog, nemoralnog pisca koji se ne usteže od šokiranja čitalačke publike na najgnusnije načine, do zrelog, ozbiljnog, intelektualnog i pronicljivog pisca, hroničara sadašnjice i minulih vremena, Makjuan se tokom svoje karijere bavio temama muško-ženskih odnosa, moralnim dilemama, prijateljstvom, savremenim društvom, terorizmom, ekologijom i globalnim zagrevanjem, muzikom, politikom, porodicom. Njegova najveća vrlina je činjenica da svakoj temi pristupa sa podjednakom pažnjom, studioznošću, temeljnim prethodnim ispitivanjem i proučavanjem koji su rezultovali posedovanjem neverovatnog broja informacija, te Makjuan u svojim romanima ostavlja utisak da se tim temama bavi ceo život.

Ipak, jedna od njegovih tema zaista predstavlja, pored književnosti, njegovo životno interesovanje, a to je muzika. Makjuan je najpre pokazao sklonosti ka klasičnoj muzici da bi sa mladalačkim buntom i željom za samostalnošću razvio i afinitete prema rokenrolu i bluzu. To su bile ljubavi koje je negovao do dana današnjeg. U manjoj ili većoj meri svojim likovima dodeljivao je svoje muzičke ukuse, omiljene izvođače ili omiljene pesme. Na taj način, ispitivanjem muzike u njegovim delima, dolazimo do samog otkrića kakav je Makjuan i kakav je njegov utisak, a on nas svojim izjavama u intervjuima i drugim javnim nastupima ohrabruje da primenimo biografski metod u izučavanju njegovih dela, koja se potom kao delovi slagalice savršeno utope u njegov lik.

U *Amsterdamu*, muzika se vezuje za jednog od glavnih likova koji je kompozitor po profesiji, tako da je muzika u tom romanu prevashodno u službi opisa ovog lika. Kroz njegovo odnos prema muzici, čitaoci upoznaju Klajva Linlija, ali i razvoj njegove neuroze, mentalnog oboljenja koje mu je na kraju, na neobičan način donelo i smrt. Kroz njegov opsesivni odnos prema muzici, čitalac ima uvida i u stvaralački proces. Inspiraciju zatičemo u jednoj sceni gde kroz sinestetički doživljaj Makjuan prikazuje nešto što svaki umetnik teži da doživi. Muzika je, manje primetno, u romanu prisutna u jednom delu kako bi se ukazalo na promašenost čitave generacije. Makjuanova poenta je da je čitava ta generacija

kojoj pripadaju Klajv i Vernon zapravo štetna po čovečanstvo jer je nastajala u doba najvećih blagodeti, uljuljkana, i kao takva, nesposobna je da stvara za generacije koje dolaze, da im sagradi svet u kojem bi mogli biti bezbedni i srećni. Čitav roman ima poprilično otvorenu strukturu, budući da je pisac ostavio veliki deo dokučivanja i zaključivanja čitaocu, angažujući ga tako maksimalno i ne odstupajući od svoje tehnike prividnog sveznajućeg naratora koji zapravo ne zna ništa više od samih likova. Radnja romana obavijena je svojevrsnom ironijom, podsmehom u prikazivanju likova i iznošenju događaja, te ostaje prilično nejasno da li je Klajv zaista doživeo prosvetljenje i susret sa inspiracijom kroz sinesteziju ili je to samo umislio. Kao i neka druga pitanja iz ovog romana, i ovo će ostati bez konačnog odgovora i na čitaocu da dokuči.

Subota je još jedan Makjuanov roman u kojem jednu od centralnih uloga igra muzika. Rezultati istraživanja prikazani u ovom radu pokazuju da je muzika u ovom romanu prisutna na nešto kompleksniji način nego što je to slučaj u *Amsterdamu*. Pre svega, muzika je ovde u službi opisa dva lika, Henrija Perouna i njegovog sina, potom opisuje i Džeja Štrausa, Perounovog kolegu hirurga, čime naglašava razliku između njih dvojice, budući da njihova reputacija na poslu u velikoj meri oslikava njihove ličnosti i podudarnost sa muzičkim ukusima. Muzika je ta koja diktira raspoloženje u radnom okruženju. Muzika je i značajan faktor u oslikavanju odnosa između oca i sina. Najzad, muzika je imala presudnu ulogu u spoznaji Henrija Perouna o značaju umetnosti. Iako je muzika jedna od retkih umetnosti koje on, surovi profesionalac, u potpunosti okrenut naučnom i egzaktnom razmišljanju, priznaje, susret sa Teovom muzikom i doživljaj poput onog koji je Homer opisao da je Odisej imao u susretu sa sirenama, kada je bio u nekoj vrsti transa jer mu je muzika probudila davno usnule uspomene, doprineo je tome da u kriznoj situaciji za njegovu porodicu položi oružje pred moći umetnosti. Takođe, u jednom momentu ovog romana, uočavamo nešto što se pojavilo i u *Amsterdamu*, a to je sagledavanje situacija iz svakodnevnog, realnog života kroz perspektivu muzike i muzičkih referenci. Kao što je u *Amsterdamu* centralno mesto imala Betovenova *Deveta simfonija*, tako i u ovom delu najznačajnije mesto imaju Bah i njegove *Varijacije Goldberg*.

Čezil bič je novela u tipičnom makjuanovskom stilu. Kao i *Amsterdam*, ostaje nedorečena, sa prizvukom ironije i podsmeha. Ruho u koje se centralni događaji zaodenu

previše je ozbiljno za njih i zato se stvara komičan efekat. U ovom delu Makjuan se bavi ponovnim ispisivanjem istorije kroz lične priče. U fokusu su šezdesete godine dvadesetog veka i to sam početak decenije, praskozorje velikih promena. Muzika je tu da oslika epohu, da što verodostojnije dočara atmosferu šezdesetih. Na drugom nivou, nivou međuljudskih odnosa, uočavamo muziku kao značajno sredstvo naglašavanja razlika među glavnim likovima i davanja razloga njihovog neuspeha u bračnom životu, od preferiranja različitih žanrova do drugačijeg odnosa koji imaju prema muzici koji pritom otkrivaju i neke njihove psihološke karakteristike. Najzad, muzika je značajan element i u oslikavanju samih likova, njihovih osobina, načina razmišljanja, osećanja, kao i prošlosti. Naročito se to odnosi na Florens, za koju se analizom dolazi do toga da joj je muzika utočište iz više razloga: u muziku beži da se ne bi sećala traumatičnog detinjstva, u muziku beži da se ne bi suočavala sa komplikovanim svetom oko sebe u sadašnjosti, u muziku će nakon taumatične prve bračne noći bežati kako ne bi saznala šta se zapravo desilo. Šezdesete su doba za koje je Makjuan pretpostavio da su još uvek bile previše tradicionalne i konzervativne, te su ljudi tog doba bili prinuđeni da potiskuju svoje misli i osećanja i kao takvi imaju bogate unutrašnje živote, pogodne za psihoanalizu Frojda. Muzika je još jedan put ka tom unutrašnjem životu likova u ovom romanu.

Opšti zaključak celokupnog istraživanja je dešifrovanje uloge muzike u odabranim delima Ijana Makjuana primenom poststrukturalističkih i dekonstrukcijskih tehnika i metoda, koje je dalo mnoge naslućene, ali i nepredviđene rezultate. U suštini, za sve ispitane romane važi da je muzika uvek prisutna u ključnim delovima romana, bilo da nam se čini na prvi pogled da se sve okreće oko nje ili da je samo marginalni činilac u romanu. Analiziranje ključnih scena romana pokazuje da muzika zapravo svoje prisustvo u romanu opravdava time što nam otkriva krucijalni element za razumevanje likova ili radnje. Kao što je već rečeno, u *Amsterdamu* muzika je razlog ludila junaka, a u *Suboti*, naprotiv, prosvetljenja, dok u *Čezil biču* dočarava epohu i razlike među likovima koje su dovele do propasti jedne veze.

Takođe, muzika je i u svrsi drugih nauka koje su preko muzike kao preko mosta našle svoje mesto u romanu. Pre svega, tu su psihologija kroz disciplinu psihologije muzike, potom sociologija kroz sociomuzikologiju, potom delimično i etnomuzikologiju,

ali i istorija, koja je primenom postmodernih tehnika preispitana i ponovo ispisana kroz jednu ličnu priču.

Makjuan se u romanima dotakao onih muzičkih žanrova koje poznaje i koji su najviše po njegovom ukusu. U nekoliko intervjuua naglasio je da je ljubitelj klasične muzike, Baha pre svega, ali i da uživa u džezu i bluzu. Najzad, tu je i rokenrol, kao neizostavan element njegovog odrastanja i sazrevanja. Čini se da je klasična muzika suvereni vladar njegovih romana jer se najčešće vezuje za likove koji su u centru zbivanja. I u *Amsterdamu* i u *Suboti* i u *Čezil biču* u pitanju su intelektualci, ali ne oni savršeni u svojim vrlinama, već oni koji se kroz čitav roman bore sa svojim demonima, moralnim dilemama i traumama. Muzika je za njih utočište, sklonište od stvarnog sveta, univerzum za sebe. Bluz i džez, ma koliko da se razlikuju od klasične muzike po svojim osnovnim karakteristikama, sa podjednakom naklonošću tretirani su od strane Makjuana. Bluz se javlja u *Suboti* i vezuje se za lik Tea Perouna, a delimično i u *Čezil biču* kada se govori o liku Edvarda. Iz jednog intervjuua saznajemo da je Teo konstruisan po uzoru na Makjuanovog sina, Grega, ali da Greg nije bluz muzičar. Da li je Makjuan želeo da svom liku dodeli nešto što njegov sin ne poseduje, a što bi on želeo da nađe kod svog sina, ostaje neotkriveno, ali za ovo istraživanje i ne toliko značajno, jer je Makjuanova sklonost ka bluz muzici i želja za poznavanjem veštine muziciranja već poznata. Rokenrol se javlja u dve ravni, odnosno može se posmatrati iz dve perspektive: oslikava jednu epohu i promašenost čitave generacije, kao u *Amsterdamu* ili nagoveštava doba koje dolazi i nove tendencije u muzici mladih u povelju kao u *Čezil biču*. Iz druge perspektive gledano, rokenrol kod Makjuana oslikava lik Edvarda, predstavljajući ga kao tipičnog mladog čoveka, jer je svakako normalno za čoveka tih godina da sluša tu muziku, da mu prija da odlazi na svirke, a daljom analizom karakteristika ove muzike, a u skladu sa navedenim istraživanjima komparacije karakteristika preferirane muzike i ličnosti, može se zaključiti i nešto više o Edvardovim karakteristikama, koje, kontrastirane sa Florensinim, predstavljaju jedan od činilaca stresnog okončanja veze.

Makjuan je posezao za muzičkim elementima, motivima i referencama i ranije, ali i nakon ovih dela, što potvrđuje i njegovo relativno skoro objavljeno delo. *Zakon o deci* prati

glavnu junakinju, Fionu Mejs, sudiju porodičnog suda, koja je takođe i talentovani pijanista, a ona i njen suprug Džek ljubitelji su džez muzike.

Zakon o deci pojavio se, kao što je slučaj i sa ranijim Makjuanovim delima, u pravo vreme, kada je tematika kojom se bavi i više nego aktuelna, a tiče se „roditelja koji beže od zakona u Španiju sa svojim ozbiljno bolesnim detetom. Incident nas natera da se zapitamo ko bi trebalo da ima poslednju reč u slučaju bolesne dece: roditelji, doktori ili zakon?“⁷

Priča prati slučaj dečaka koji boluje od leukemije i kojem je potrebno hitno lečenje, ali on, budući da dolazi iz porodice Jehovinih svedoka, iz verskih pobuda odbija transfuziju krvi. Taj slučaj poveren je sudiji, Fioni Mejs, koja treba da proceni da li postoje zakonske osnove po kojima može da primora porodicu da pristane na postojeće metode lečenja. Susreti dečaka i sudije omogućavaju njihovo povezivanje nitima muzike. Fiona biva očarana izvedbom dečaka na violini te ga u jednom trenutku prati pesmom. Svojevrsno prosvetljenje doživljava u toku nastupa sa tenorom kada u kompoziciji koju izvodi pronalazi paralelu sa dečakovom sudbinom. Kroz muziku uočava svu lepotu i tugu dečakovog života. Gotovo svi bitni momenti u romanu dešavaju se dok se muzika izvodi ili sluša. Još jednom Makjuan uspeva da kroz muziku dočara čitaocu likove, vreme, mesto i radnju.

Nakon svega izrečenog, nesumnjivi zaključak je da je Makjuan jedan od najplodnijih i najraznovrsnijih pisaca današnjice kod koga muzika ima vrlo važnu ulogu bilo da opisuje epohu, društvo, odnose među likovima ili same likove. Zahvaljujući eklektičnom poznavanju materije, Makjuan to čini sa velikim uspehom i u kombinaciji sa drugim vrlinama i osobenostima njegovog dela zavredio je status koji danas uživa na svetskom književnom nebu.

U pogledu muzike u fikciji, kulturni uticaj muzike u definisanju jedne generacije bio je od presudnog značaja za neke minule epohe, neke protekle decenije kada je društveni život omladine bio na zavidnom nivou i kada je bilo bitno šta se sluša, ponekada i kao presudni faktor za formiranje neke društvene grupacije. U romanima koji oslikavaju današnje generacije, ili će tek o njima biti napisani, smatram, ali i sve ukazuje na to, da neće toliko biti akcenta na muzici. Kvalitet muzike koja danas nastaje, generalno je

⁷ Izvor: <http://www.spectator.co.uk/2014/09/the-children-act-by-ian-mcewan-review/>

pogoršan, naglašen je prevashodno komercijalni aspekt, dok je umetnički stavljen u drugi, treći, poslednji plan. Istina, može se dosta saznati o načinu razmišljanja današnjih generacija iz tekstova pesama, ali često su to vulgarni i eksplicitni tekstovi koji sve češće u želji da šokiraju, ali zbog velike učestalosti, više nikoga ne iznenađuju već se uzimaju kao nešto normalno i uobičajno. Pobedu u trci faktora definisanja današnje generacije odnele su društvene mreže, mobilni telefoni (pametni telefoni i ajfoni), *četovi*, *selfiji*, *klipovi* i *lajkovi*. Jezik je obogaljen skraćenicama, *emotikonima*, nepoštovanjem pravopisa. Sve te promene odvijaju se neslućenom brzinom, ono što je bilo aktuelno pre godinu dana odavno je već zastarelo, a mladi su često nesvesni stresa koji doživljavaju u potrebi da ostanu u toku sa svim novotarijama. Gladni pažnje i publike neretko će zabeležiti svoje neverovatne ludosti i postaviti na neku od društvenih mreža i tako svoj realni život zameniti virtuelnim, nesrećni u tom začaranom krugu.

Zato će muzika ostati u romanima kao svedočanstvo o nekoj prošloj generaciji, u vidu eufonije te generacije, koja je iščezla i iz koje je nastala nova i formirala sopstvenu estetiku, za neke estetiku degeneracije, izgubljenog smisla pređašnjih ideala, raskidajući veze sa prošlošću i svojim precima, kao što je svaka nova generacija u istoriji to činila i kako je zapisano u srži čovečanstva.

LITERATURA

LITERATURA

Primarna:

Makjuan, I. 1999. *Amsterdam*. Prevod: Raša Sekulović. Beograd: Paideia.

Makjuan, I. 2008. *Subota*. Prevod: Arijana Božović. Beograd: Paideia.

Makjuan, I. 2008. *Čezil Bič*. Prevod: Arijana Božović. Beograd: Paideia.

Sekundarna:

- Studije i članci o postmodernizmu i društvu

Barret, T. 1997. Modernism and Postmodernism: An Overview with Examples. In: J. Hutchens and M. Suggs, (eds.). *Art Education: Content and Practice in a Postmodern Era*. DC: NAEA, pp. 17-30.

<http://terrybarrettosu.com/pdfs/B_PoMo_97.pdf> (datum pristupa: 15.04.2013.)

Carroll, J. 1996. Poststructuralism, Cultural Constructivism and Evolutionary Biology. *Symploke*. vol. 4, pp. 203-219.

<http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20index/IN_LIT_DAR/poststructuralism_cultural_criticism_and.pdf> (datum pristupa: 15.04.2013.)

Donovan, D. and Hillman, D. (eds.). 2012. *Terence Donovan fashion*. London: Art/Books Publishing, Ltd.

- Freud, S. 1930. *Civilization and its Discontents*. Translated by: James Strachey.
<<http://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITS-DISCONTENTS-text-final.pdf>> (datum pristupa: 05.07.2016.)
- Fuko, M. 1982. *Istorija seksualnosti –volja za znanjem*. Prevod: Jelena Stakić. Beograd: Prosveta.
- Gutting, G. 2013. *Michael Foucault*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy.
<<https://plato.stanford.edu/entries/foucault/>> (datum pristupa: 16.04.2013.)
- Hebdidge, D. 2002. *Subculture: The Meaning of Style*. London/New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 2002. *The Politics of Postmodernism* (the second edition). London/New York: Routledge.
- Jameson, F. 1982. *Postmodernism and Consumer Society*.
<<https://pdfs.semanticscholar.org/8de0/c5c89bf5e8f747a00837a4814a66b0ec8de5.pdf>> (datum pristupa: 15.04.2013.)
- Janićijević, J. 2015. *Problem identiteta u postmodernističkom engleskom romanu, u odabranim delima Džulijana Barnsa, Ijana Makjuana, Grejema Svifta i Martina Ejmisa*. Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Kusnir, J. 2011. *Postmodernism in American and Australian Fiction*.
<<http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kusnir1/>> (datum pristupa: 15.04.2013.)
- Lawlor, L. 2006. *Jacques Derrida*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy.
<<https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>> (datum pristupa: 16.04.2013.)

Lindas, J. 2013. *Engaging with Postmodernism: An Examination of Literature and the Canon*. Boulder: University of Colorado.

<http://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1618&context=honr_theses> (datum pristupa: 20.04.2015.)

Lupsa, M. *Modernism, Postmodernism (general outline)*. pp. 279-284.

<<https://www.scribd.com/document/125848147/44-Lupsa-Marinela>> (datum pristupa: 06.01.2014.)

Pawar, N.B. 2011. Post Modernism and English Literature: What is Post Modernism? *The Criterion: An International Journal in English*. vol. II, Issue I, pp. 1-3.

<<http://www.the-criterion.com/V2/n1/Pawar.pdf>> (datum pristupa: 06.01.2014.)

Rezaei, A. 2014. Post-Modern features in English Literature. *International Journal on English Language and Literature*. vol. 2, issue 1, pp. 16-20.

<<http://www.iairs.org/PAPERS/PAGE%2016%20-%2020.pdf>> (datum pristupa: 20.04.2015.)

Rosemann, P. W. 2013. Post-Structuralism. *New Catholic Encyclopedia Supplement 2012-13: Ethics and Philosophy*. Volume 3, pp. 1245-1248.

<<https://www.hfph.de/hochschule/lehrende/prof-dr-dominik-finkelde-sj/artikel-beitraege/poststructuralism.pdf>> (datum pristupa: 20.04.2015.)

Said, E. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Sim, S. (ed.). 2001. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge.

Williams, M. 2003. *New Historicism and Literary Studies*. Soka University Repository, pp. 115-144.

<<http://libir.soka.ac.jp/dspace/bitstream/10911/1038/1/KJ00005448656.pdf>> (datum pristupa: 20.04.2015.)

Woodward, A. 2002. *Jean-Francois Lyotard*. The Internet Encyclopedia of Philosophy.

<<http://www.iep.utm.edu/lyotard/>> (datum pristupa: 16.04.2013.)

- Studije o muzici i povezanosti sa drugim umetnostima

Aji, H. 2003. *Ezra Pound and Referentiality*. Paris: Presses de l'université de Paris – Sorbonne.

Bashford, C. 2003. The String Quartet and Society. In: R. Stowell (ed.). *Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-18.

Berman, G. 1999. Synesthesia and the Arts. *Leonardo*. vol. 32, no. 1, pp. 15-22.

<http://postcog.ucd.ie/files/b1_SynesthesiaAndTheArts.pdf> (datum pristupa: 21.08.2014.)

Brattico, E. and Pearce, M. 2013. The Neuroaesthetics of Music. *Psychology of Aesthetics, Creativity and Arts*. vol. 7, no. 1, pp. 48-61.

<<http://music-cognition.eecs.qmul.ac.uk/papers/BratticoPearce2013.pdf>> (datum pristupa: 01.08.2016.)

Brown, C. S. 1963. *Music and literature: A Comparison of Arts*. Georgia: The University of Georgia Press.

Da Sousa, C. D., Chornik, K. and Samuels, R. 2009. Literature and Music: Interdisciplinary research and teaching at the Open University. *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*. no. 5, pp. 50-61.

<http://oro.open.ac.uk/19355/1/correa_chornik_samuels_2009.pdf> (datum pristupa: 01.08.2016.)

Davis, S. *On Defining Music (Forthcoming the Monist)*.

<<http://www.philosophyofmusic.org/Davies%20On%20Defining%20Music.pdf>>
(datum pristupa: 01.08.2016.)

Dobrian, C. 1992. *Music and Language*.

<<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>> (datum pristupa: 01.08.2016.)

Fischhoff, S. 2005. *The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences*.

<<http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5filmmusic.pdf>> (datum pristupa: 15.06.2016.)

Grimm, W. E. 1999. Musical form as a problem in literary criticism. In: W. Bernhart and S. P. Sherer, (eds.) *Defining the Field: Proceedings of the first International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*. Netherlands: Rodopi, pp. 237-248.

Hargreaves, D. J. 2012. Musical Imagination: Perception and Production, beauty and creativity. *Psychology of Music*. pp. 539-557.

<<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735612444893>> (datum pristupa: 01.08.2016.)

Holloway, M. 1997. *Music in words: The Music of Anthony Burgess, and the Role of Music in his Literature*. University of Huddersfield.

<<http://eprints.hud.ac.uk/5961/1/285844.pdf>> (datum pristupa: 03.08.2016.)

Hooper, E. 2012. Somewhere a Place for Us: How Intratextual Music-Association Conveys Characteral Identity in The Time of Our Singing by Richard Powers. *The Journal of Music and Meaning*. vol. 11, 2012/2013, pp. 1-21.

Laskewicz, Z. *Music as Language? A critique of structuralism and semiotics in the study of music*.

<<http://www.nachtschimmen.eu/pdf/0101-MAL.pdf>> (datum pristupa: 02.08.2016.)

Moorey, G. 2014. Aging, Death, and Revival: Representations of the Music Industry in Two Contemporary Novels. *Popular Music and Society*. 37 (1), pp. 65-84.

<<http://eprints.glos.ac.uk/1290/1/Aging,%20Death%20and%20Revival%20Representations%20of%20the%20Music%20Industry%20in%20Two%20Contemporary%20Novels.pdf>> (datum pristupa: 02.08.2016.)

Orlandatou, K. 2009. *Synesthesia and Art*. Hamburg: Academy of Music and theater of Hamburg.

<<https://www.scribd.com/document/47826568/Synesthesia-and-Art>> (datum pristupa: 21.08.2014.)

Scruton, R. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Smyth, G. 2008. *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*. London: Palgrave Macmillan.

Smyth, G. 2009. *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*.

<<https://www.timeshighereducation.com/books/music-in-contemporary-british-fiction-listening-to-the-novel/406601.article>> (datum pristupa: 02.08.2016.)

Smyth, G. "*The Orchestra of memory*": *Music, Sound and Silence In A Goat's Song*.

<<http://researchonline.ljmu.ac.uk/2413/1/Smyth%20-%20Music,%20Sound%20and%20Silence%20in%20Dermot%20Healy.pdf>>

(datum pristupa: 02.08.2016.)

Swaminathan, S. and Shellenberg, E. G. 2015. Current Emotion Research in Music Psychology. *Emotion Review*. vol. 7, no. 2, pp. 189-197.

<<http://www.utm.utoronto.ca/~w3psygs/FILES/SwaminathanSchellenberg2015.pdf>

> (datum pristupa: 02.08.2016.)

Thompson, W. F. and Quinto, L. 2011. Music and Emotion: Psychological consideration. In: E. Schellekens and P. Goldie, (eds.). *The Aesthetic mind: Philosophy and Psychology*. Oxford: Oxford University press, pp. 357-375.

Van Campen, C. 1999. Artistic and Psychological Experiments with Synaesthesia. *Leonardo*. vol. 32, no. 1, pp. 9-14.

<<http://www.synesthesie.nl/pub/synleon99.htm>> (datum pristupa: 21.08.2014.)

- Članci i studije o Ijanu Makjuanu

Bazdulj, M. 2008. *Pre seksa*. Vreme.

<<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=630767>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Birnbaum, R. 2005. *Ian McEwan*. The Morning News.

<<http://www.themorningnews.org/article/ian-mcewan>> (datum pristupa:

05.07.2012.)

Bradley, J. 2005. *A detailed life in the day*. The Age.

<<http://www.theage.com.au/news/Reviews/A-detailed-life-in-the-day/2005/02/11/1108061845069.html>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Chetrinescu, D. 2001. *Rethinking spatiality: The Degraded Body in Ian McEwan's Amsterdam*.

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.694.4267&rep=rep1&type=pdf>> (datum pristupa: 15.05.2013.)

Childs, P. 2006. *The fiction of Ian McEwan –A Reader's guide to essential criticism*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

Connolly, C. 2014. *Improbable, unconvincing and lazy –Ian McEwan's latest is unforgivable*. The Spectator.

<<http://www.spectator.co.uk/2014/09/the-children-act-by-ian-mcewan-review/>> (datum pristupa: 20.04.2015.)

Crumey, A. 2005. *Perils of seizing the day*. The Scotsman.

<<http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/perils-of-seizing-the-day-1-1402260>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Đergović-Joksimović, Z. 2009. *Ijan Makjuan: Polifonija zla*. Beograd: Geopoetika.

Ellam, J. 2009. *Ian McEwan's Atonement –A Reader's Guide*. London/New York: Continuum.

Filimonova, I. B. 2014. *Childhood's Trauma in the Go-Between and Atonement*. University of Iceland.

<[http://skemman.is/stream/get/1946/19708/45285/1/BA_Essay\\$002c_final.pdf](http://skemman.is/stream/get/1946/19708/45285/1/BA_Essay$002c_final.pdf)> (datum pristupa: 13.04.2014.)

Groes, S. 2009. Ian McEwan and the Modernist Consciousness of the City in *Saturday*. In: S. Groes (ed.). *Ian McEwan –Contemporary Critical Perspectives*. London/New York: Continuum, pp. 99-114.

Groes, S. 2013. A Cartography of the Contemporary: Mapping Newness in the Work of Ian McEwan. In: S. Groes (ed.). *Ian McEwan –Contemporary Critical Perspectives (2nd edition)*. London/New York: Bloomsbury, pp.1-12.

Head, D. 2007. *Ian McEwan: Contemporary British Novelists*. Manchester: Manchester University Press.

Head, D. 2009. *On Chesil Beach*: Another ‘OVERRATED’ Novella?. In: S. Groes (ed.). *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London/New York: Continuum, pp. 115-122.

Lykka, I. H. 2014. *The Goldberg Variations and Ian McEwan’s Saturday: A study of interdisciplinary analogies*. Trondheim: Norwegian University of Technology and Science.
 <<https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/299222/master%20thesis%20inga%20hild%20lykka.pdf?sequence=1>> (datum pristupa: 24.04.2015.)

Marcus, L. 2009. Ian McEwan’s Modernist Time: *Atonement* and *Saturday*. In: S. Groes (ed.). *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London/New York: Continuum, pp. 83-98.

Mathews, P. 2012. *Review: Amsterdam (1998) by Ian McEwan*. English Literature Today.
 <<https://englishliteraturetoday.com/2012/02/25/review-amsterdam-1998-by-ian-mcewan/>> (datum pristupa: 15.05.2013.)

Michlova, M. 2008. *Ian McEwan's Status as a Postmodernist*. Brno: Masaryk University.

<http://is.muni.cz/th/105089/pedf_m/?lang=en> (datum pristupa: 15.04.2013.)

Padwicki, R. 2006. *Intertextual Echoes: Violence, Terror and Narrative in the Novels of Ian McEwan and Graham Swift*.

<https://www.google.rs/url?url=https://open.library.ubc.ca/media/download/pdf/24/1.0066797/1&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0ahUKEwibg-fart3RAhXCA5oKHZQrCG0QFggiMAQ&usg=AFQjCNG5fjgbTNCDr6xckg7YPV_TMEGySw> (datum pristupa: 13.04.2014.)

Sgarlata, E. 2009. *Desire Versus Conscience: Development of Id and the Ego in Ian McEwan's Fiction*.

<https://baylorir.tdl.org/baylorir/bitstream/handle/2104/5423/Emily_Sgarlata_masters.pdf?sequence=1> (datum pristupa: 13.04.2014.)

Siegel, L. 2005. *The Imagination of disaster*. The Nation.

<<https://www.thenation.com/article/imagination-disaster/>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Starr, K. 2007. *Ian McEwan: On Chesil Beach*. Kimberley's review.

<<http://kimberleystarrreviews.blogspot.rs/2007/08/ian-mcewan-on-chesil-beach.html>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Toibin, C. 2007. *Dissecting the Body*. London Review of books.

<<http://www.lrb.co.uk/v29/n08/colm-toibin/dissecting-the-body>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Tsai, J. 2011. Question of reception Ethics: Amity and Animosity in Ian McEwan's *Amsterdam*. *Intergrams* 12.1.

<<http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/121/121-tsai.pdf>> (datum pristupa: 13.04.2014.)

Vincent, B. 2007. *Onyx Reviews: On Chesil Beach by Ian McEwan*. Onyx Reviews.
<<http://www.bevvincent.com/onyx/mcewan-chesil.html>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Vipond, L. 2008. *How to Read the Unreadable: A Poststructuralist Approach to the Works of Ian McEwan*. University of Edinburgh.
<http://www.ianmcewan.com/resources/docs/Laura_Vipond.pdf> (datum pristupa: 24.04.2015)

Walter, N. 2007. *Young love, old angst*. The Guardian.
<<https://www.theguardian.com/books/2007/mar/31/fiction.ianmcewan>> (datum pristupa: 05.07.2012.)

Wood, J. 2005. *On a darkling plain*. The New Republic.
<<https://newrepublic.com/article/68165/darkling-plain>> (datum pristupa: 24.04.2015.)

Zalewski, D. 2009. *The Background Hum: Ian McEwan's Art of Unease*. The New Yorker.
<<http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum>>
(datum pristupa: 13.04.2014.)

- Članci i studije o drugim autorima

Bentley, N. 2008. *Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Berre, T. 2008. *Variations on a Theme: the Role of Music in Toni Morrison's Jazz*. Hosten: Universitetet i Tromsø.

<<http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/1717/thesis.pdf;jsessionid=418275B6C CFAAC48A5B4502E3F6AED5E?sequence=1>> (datum pristupa: 02.08.2016.)

Cvitanic, P. 2010. *Metaphor, Music and the Second Chance in Vikram Seth's Equal Music*. Maribor: University of Maribor.

Deleyto, C. 1995. Postmodernism and Parody in Pedro Almodovar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. *Forum for Modern Language Studies*. vol. 31, no. 1, pp. 49-63.

<<https://doi.org/10.1093/fmls/XXXI.1.49>> (datum pristupa: 19.06.2016.)

Esposito, S. Haruki Murakami's Meaningful Metaphors. *Quarterly Conversation*.

< www.quarterlyconversation.com/haruki-murakami-sputnik-sweetheart> (datum pristupa: 12.05.2016.)

Guse, A. 2007. Talk to her! Look at her! Pina Bausch in Pedro Almodovar's *Hable con ella*. *Seminar –A Journal of Germanic Studies*. vol. 43, no. 4, pp. 427-440.

<[http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-08-loam/Tanzt-Tanzt-sonst-sind-wir-verloren-\(Dance-Dance-or-we-are-lost...\)-Dr-Anette-Guse.pdf](http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-08-loam/Tanzt-Tanzt-sonst-sind-wir-verloren-(Dance-Dance-or-we-are-lost...)-Dr-Anette-Guse.pdf)> (datum pristupa: 19.06.2016.)

McKibbin, T. *Milan Kundera: The Laughableness of Love*.

<<http://tonymckibbin.com/non-fiction/milan-kundera>> (datum pristupa: 02.08.2016.)

Mira, A. 2004. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de homosexualidad en Espana en el siglo XX*. Barcelona: Eagles.

Murakami, H. 2007. *Jazz Messenger*. The New York Times.

<<http://www.nytimes.com/2007/07/08/books/review/Murakami-t.html>> (datum pristupa: 10.05.2016.)

Nunning, V. 2001. *The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England, England.*

<<http://www.julianbarnes.com/resources/archive/nunning.pdf>> (datum pristupa: 25.04.2016.)

Oddvik, M. 2002. *Murakami Haruki and Magical realism: A look at the Psyche of Modern Japan.* Tokyo: Waseda University.

<<https://www.scribd.com/doc/15280490/Murakami-Magic-Realism>> (datum pristupa: 12.05.2016.)

Priya, R. *Vikram Seth's An Equal Music –A Parable of Love and Anguish.*

<<http://enzinepdf.net/an-equal-music-by-vikram-seth.html>> (datum pristupa: 13.07.2016.)

Rollason, C. 2006. *Rushdie's Un-Indian Music: The Ground Beneath her Feet.*

<<http://yatrarollason.info/files/RushdieGFupdated.pdf>> (datum pristupa: 13.07.2016.)

Rubin, J. 2005. *Haruki Murakami and the Music of Words.* London: Vintage.

Searles, A. 2012. *The fuction of Music in Norwegian Wood.* University of Iceland.

<http://skemman.is/stream/get/1946/11555/28692/1/BA_Thesis_Final_Humanities_Alan_Searles_May_2012.pdf> (datum pristupa: 12.05.2016.)

Slocombe, W. 2004. Haruki Murakami and the Ethics of Translation. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture.* vol. 6, issue 2. Purdue University Press.

<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1232&context=clweb>

(datum pristupa: 13.08.2017.)

Vernon, K. M. and Eisen, C. 2006. Contemporary Spanish Film Music: Carlos Saura and Pedro Almodovar. In: M. Mera and D. Burnand, (eds.). *European film Music*. Hampshire/Burlington: Ashgate, pp. 41-59.

Vernon, K. 2013. Almodovar's Global Music Marketplace. In: M. Lugo and K. M. Vernon, (eds.). *A Companion to Pedro Almodovar*. New York: John Wiley & Sons, pp. 387-411.

Vidal, N. 1988. *El cine de Pedro Almodovar*. Barcelona: Destino.

Weaver, M. 2012. *The Films of Pedro Almodovar: "It costs a lot to be authentic, Ma'am"*. American University.

<http://dra.american.edu/islandora/object/1112capstones%3A117/datastream/PDF/view> (datum pristupa: 19.06.2016.)

Yeung, H. 2014. 'More than the Sum of its Parts': Popular Music, Gender, and the Myth in Haruki Murakami's Fiction. *Transnational Literature*. vol. 7, no. 1.

https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/35070/More_than_the_Sum.pdf?sequence=1 (datum pristupa: 10.05.2016.)

Zuromski, J. 2004. *Getting to the Pulp of Haruki Murakami's Norwegian Wood: Translatability*. University of Central Florida.

<http://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1269&context=etd> (datum pristupa: 10.05.2016.)

- [Romani korišćeni u istraživanju](#)

LITERATURA

- Džojs, Dž. 2003. *Uliks*. Prevod: Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
- Fauls, Dž. 1999. *Žena francuskog poručnika*. Prevod: Jelena Stakić. Beograd: Zepter Book World.
- Kundera, M. 1982. *Smešne ljubavi*. Beograd: Prosveta.
- MacInnes, C. 2001. *Absolute Beginners*. London: Allison & Busby.
- Makjuan, I. 2011. *Betonski vrt*. Prevod: Arijana Božović. Beograd: Paideia.
- Makjuan, I. 2003. *Iskupljenje*. Prevod: Arijana Božović. Beograd: Paideia.
- Makjuan, I. 2008. *Istrajna ljubav*. Prevod: Ksenija Todorović. Beograd: Paideia.
- McEwan, I. 2001. *Atonement*. London: Jonathan Cape.
- McEwan, I. 1998. *Black Dogs*. London: Vintage.
- McEwan, I. 1987. *The Child in Time*. London: Jonathan Cape.
- McEwan, I. 2014. *The Children Act*. London: Vintage Books.
- McEwan, I. 1997. *The Comfort of Strangers*. London: Vintage.
- McEwan, I. 1998. *The Innocent*. London: Vintage.
- McEwan, I. 2012. *Sweet Tooth*. London: Jonathan Cape.
- Morrison, T. 2004. *Jazz*. London/New York: Vintage International.

- Murakami, H. 2005. *Igraj, igranj, igranj*. Prevod: Divna Tomić. Beograd: Geopoetika.
- Murakami, H. 2006. *Južno od granice, zapadno od sunca*. Prevod: Nataša Tomić. Beograd: Geopoetika.
- Murakami, H. 2015. *Norveška šuma*. Prevod: Nataša Tomić. Beograd: Geopoetika.
- Pinčon, T. 1992. *Objava broja 49*. Prevod: David Albahari. Novi Sad: IP Svetovi/ Beograd: IP Rad.
- Rushdie, S. 1999. *The Ground Beneath her Feet*. London: Jonathan Cape.
- Seth, V. 1999. *An Equal Music*. New York: Broadway Books.
- Vulf, V. 2013. *Gospođa Dalovej*. Prevod: Milica Mihailović. Beograd: Feniks libris.

- Intervjui

An Interview with Ian McEwan.

<https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/275/ian-mcewan> (datum pristupa 16.04.2013.)

Ash, A. 2012. *Ian McEwan Recommends Books That Have Helped Shape His Novels.*

<<http://fivebooks.com/interview/ian-mcewan-on-books-that-have-helped-shape-his-novels/>> (datum pristupa: 16.04.2013)

Begley, A. 2002. *Ian McEwan: the Art of Fiction no. 173*. The Paris Review.

<<https://www.theparisreview.org/interviews/393/ian-mcewan-the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan>> (datum pristupa: 23.07.2015.)

Broad, L. 2014. *An Interview with Ian McEwan*. The Oxford Culture Review.

<<https://theoxfordculturereview.com/2014/09/01/an-interview-with-ian-mcewan/>>
(datum pristupa: 23.07.2015.)

Carlin, J. 1999. *El guardaespaldas de Rushdie*. El País Semanal.

< <http://www2.udec.cl/~aldea/nro5/salman.htm> > (datum pristupa: 10.05.2016.)

Cook, J., Groes, S. and Sage, V. 2013. Journey without Maps: An Interview with Ian McEwan. In: S. Groes (ed.). *Ian McEwan –Contemporary Critical Perspectives (2nd edition)*. London/New York: Bloomsbury, pp.144-155.

Dobrzynski, J. 2007. *He's Not 'MacAbre' Any Longer*.

<<http://www.wsj.com/articles/SB119551287029698442>> (datum pristupa:
16.04.2013)

Friesen, E. 2009. *The Writer Who Listens ... Ian McEwan Interviewed*. Queen's Quarterly 116.3, pp. 415-424.

<<https://www.thefreelibrary.com/The+writer+who+listens+...+Ian+McEwan+interviewed.-a0211717404>> (datum pristupa: 23.07.2015.)

Ian McEwan, Writer and Patron of the BHA.

<<https://humanism.org.uk/about/our-people/patrons/ian-mcewan/>> (datum pristupa
17.04.2013.)

Interview with Ian McEwan. Henry Ransom Center. The University of Texas at Austin.

<http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2014/imc_qa.html> (datum pristupa
16.04.2013.)

Lesprit, B. 1999. *Salman Rushdie, enfant du rock*. Le Monde (review section): VI.

Lynn, D. 2006. *A Conversation with Ian McEwan*. New York: The Kenyon Review. Kenyon College, pp. 38-51.

<<http://www.jstor.org/stable/4339053>> (datum pristupa: 23.07.2015.)

McCrum, R. 2014. Ian McEwan: *'I'm only 66 –my notebook is still full of ideas'*. The Guardian.

<<https://www.theguardian.com/books/2014/aug/31/ian-mcewan-children-act-interview-only-66-notebook-still-full-of-ideas-robert-mccrum>> (datum pristupa: 23.07.2015.)

O'Brien, 2008. *Ian McEwan on Atonement*. ABC.

<<http://www.abc.net.au/7.30/content/2007/s2185388.htm>> (datum pristupa: 17.04.2013.)

Ross, T. 2011. *Ian McEwan: the full interview*. The Telegraph.

<<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/8319583/Ian-McEwan-the-full-interview.html>> (datum pristupa: 23.07.2015.)

Smith, Z. 2005. *Zadie Smith Talks to Ian McEwan*.

<http://www.believermag.com/issues/200508/?read=interview_mcewan> (datum pristupa: 17.04.2013)

Tonkin, B. 2007. *On Chesil Beach: Ian McEwan on his New Novel*. Candide's Notebooks.

<<http://pierretristam.com/Bobst/07/be040607.htm>> (datum pristupa: 23.07.2015.)

- Ostalo

Aesthetics of Music.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetics_of_music> (datum pristupa: 15.08.2016.)

Arnold M. 1867. *Dover Beach.*

<<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43588>> (datum pristupa: 08.08.2016.)

Blues vs. Jazz. Diffen.

<http://www.diffen.com/difference/Blues_vs_Jazz> (datum pristupa: 06.08.2016.)

Grosman, D. 2016. *Književnost je muzika.*

<http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=272&yyyy=2016&mm=06&d=23&nav_id=1147130> (datum pristupa: 01.08.2016.)

Haruki Murakami book review.

<http://www.murakami.ch/about_hm/bookreviews/murakaminw.pdf> (datum pristupa: 12.08.2017.)

Johann Sebastian Bach.

<<https://klasicar.wordpress.com/2012/08/05/bach/>> (datum pristupa: 06.08.2016.)

John Cage: Music. Sound and Silence. Hermitary. House of Solitude.

<<http://www.hermitary.com/solitude/cage.html>> (datum pristupa: 03.08.2016.)

Leonard Cohen *Hallelujah* –prevod.

<<http://lyricstranslate.com/sr/hallelujah-aleluja.html>> (datum pristupa: 20.04.2017.)

Simon Reynolds u raljama besmisla.

<<http://pop202.blogger.ba/arhiva/2005/02/18>> (datum pristupa: 06.08.2016.)

LITERATURA

The Ground Beneath her Feet

<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ground_Beneath_Her_Feet> (datum pristupa:
13.07.2016.)

The Crying of Lot 49.

<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_of_Lot_49> (datum pristupa:
01.08.2016.)

The State of Music-Literature Studies. (Introduction)

<http://www.ohioswallow.com/extras/0821414313_intro.pdf> (datum pristupa:
03.08.2016.)

BIOGRAFIJA AUTORA

Jelica Rajković rođena je 1987. godine u Smederevu. Nakon završene gimnazije upisuje Filološki fakultet u Beogradu, smer engleski jezik i književnost gde i diplomira 2010. godine. Master studije završila je na Filološkom fakultetu u Beogradu 2011. Godine kada je odbranila master rad pod nazivom *Pitanja u intervjuima kao indirektni govorni činovi* iz oblasti pragmatike engleskog jezika pod mentorstvom prof. dr Ivane Trbojević Milošević. Iste godine upisuje doktorske studije i predmet interesovanja preusmerava na nauku o književnosti.

Od 2010. godine radila je kao profesor engleskog jezika u Tehničkoj školi u Smederevu kao i u nekoliko privatnih škola jezika. U tom periodu intenzivno se bavi podučavanjem i stručnim prevodjenjem. Trenutno je zaposlena izvršni asistent generalnog direktora u kompaniji Hestil Srbija, gde se između ostalog bavi i stručnim usmenim i pismenim prevodjenjem.

Tokom doktorskih studija uradila je niz seminarskih i istraživačkih radova na polju književnosti i kulture. Radove je predstavila na konferencijama i naučnim skupovima u Beogradu, Nišu i Kragujevcu. Jedan je od prevodilaca romana *Ispovesti ubice ekonomija* autora Džona Perkinsa (Plato, 2012). Piše i za književni časopis *Mons Aureus*. Pored britanske književnosti, bavi se i proučavanjem američke književnosti, savremene popularne kulture, fenomena kontrakulture, kulturnih uticaja u književnosti, istorije dvadesetog veka i međusobnih uticaja različitih grana umetnosti.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Јелица Т. Рајковић
број уписа 11077 Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ЕУФОНИЈА (ДЕ)ГЕНЕРАЦИЈЕ: УЛОГА
МУЗИКЕ У ДЕЛИМА ИЈАНА МАРТУАНА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 25. 03. 2017.

Јелица Т. Рајковић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелица Т. Рајковић
Број уписа 11077Д
Студијски програм ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
Наслов рада ЕУФONIЈА (ДЕ)ГЕНЕРАЦИЈЕ: УЛОГА МУЗИКЕ У ДЕЛОВАЊУ ИЈАНА МАКЈУАНА
Ментор проф. др Зоран Плауновић
Потписани Јелица Рајковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 25. 03. 2017.

Јелица Рајковић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ЕУФОНИЈА (ДЕ)ГЕНЕРАЦИЈЕ: УЛОГА МУЗИКЕ
У ДЕЛИМА ИЈАНА КРАКЉАНА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 25. 03. 2017.



1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.