

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet

Lea Mraz

Bijeg od tradicije – polifonija Joyceovih „Sirena“

Zagreb, 2025.

Ovaj rad izrađen je na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom doc. dr. sc. Maše Grdešić i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2024./2025.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Glazba „Sirena“	5
2.1. Fuga kao osnova glazbenog pristupa „Sirenama“	5
2.2. Polifoni pjev – analiza fugalnih značajki teksta „Sirena“	9
3. Fuga kao odraz modernističkog pristupa	20
4. „Sirene“ kao susretište modernizma u književnosti i glazbi	23
5. Zaključak	26
Popis literature	28
Sažetak	31
Summary	32

1. Uvod

Kreativno-spoznajno preoblikovanje zbilje jedina je stalna i fundamentalna odrednica umjetnosti koja joj ne samo omogućuje nego i zapovijeda kretanje na način da svaku kulturno-historijsku promjenu takve zbilje koju obrađuje mora popratiti vlastitim unutarnjim revolucioniranjem izražajnog okvira. Primjer takvih zakonitosti, epohalnog i kapitalnog značaja, zasigurno je trenutak u kojem se, zajedno sa zbiljom, umjetnost s prijeloma 19. na 20. stoljeće našla pred krahom poznatih egzistencijalno-epistemoloških sustava i vrijednosti. Rozeta mnoštvenih, vehementnih i traumatičnih fragmenata modernističkog svijeta i iskustva – osvrnemo li se samo na njegove osnovne postavke uzmaha kapitalizma i industrijalizacije, prijelomnih znanstvenih antropoloških, fizikalnih i psiholoških otkrića¹, kaosa i ratnih razaranja kako doslovnih tako i epistemoloških sigurnih temelja – okvir je kroz koji se neminovno počela reflektirati razmrvljena, nesigurna, fragmentirana i raščetvorena ljudska subjektivnost i doživljaj svijeta (usp. Ramy 2019: 229)². Međutim, iako duboko potresna, takva su iskustva dezorijentacije i sumnje u svake temelje uslijed kriznih vremena ipak jedina koja sadrže potencijal stvaranja *pomaka*, novog poretka, napretka, prostora za slobodu i proširivanje spoznaja. Modernizam je u tom smislu razdoblje koje stvarajući nove, alternativne velike sustave i načine prikazivanja stvarnosti i svijeta (Childs 2000: 3) zamjenjuje i nadraستا ograničenja starih tradicionalnih sustava kategoriziranja i poimanja svijeta, pri čemu vodeću prometejsku i plemenitu poziciju u bojnoj liniji *rušenja* starog reda i *stvaranja*, kako teorijskih tako i praktičkih, uputa za novi svijet, obnaša umjetnost.

Odredimo li *umjetnost* kao »mogućnost neprestanog otpočinjanja«, a *modernizam* kao »kritičku praksu«, onda *modernistička umjetnost* mora biti ona koja »odgovara uvjetima modernog svijeta i čovjeka« (Lisak Vidović 2023) kao novim, aktualnim problemskim žarištima te koja se pounutrujući njihove postulate kritički osvrće i izvrće njihove postavke u navještenju novog poretka stvari. U tom smislu valja istaknuti da je ne samo modernistička

¹ Za opširniji i detaljniji uvid u kulturno-socijalni kontekst modernizma vidi: Childs (2000: 26-72). U navedenom poglavlju Childs izdvaja ključne figure koje su svojim teorijama mijenjale sva područja individualnog i kolektivnog života, kao i cjelokupnu modernističku misao, osjećaj i svjetonazor. Iako su sva pojedina područja znanstvenih inovacija usko prožeta i povezana u svojim učincima stvaranja nove slike svijeta, ipak se načelno mogu izdvojiti Darwin, Einstein i Freud u znanstveno-antropološkoj domeni, Marx u društvenoj i ekonomsko-političkoj te Nietzsche i Saussure u lingvističkom i filozofskom području.

² Ramy (2019: 229) određuje modernističku prozu kao »književni odgovor na uvjete čovjeka u moderno doba« koja, sukladno tome, nastoji iznaći nove postupke prikazivanja nove subjektivnosti.

umjetnost odraz i trag modernih kataklizmičkih zbivanja nego da i takva umjetnost svjetotvornih kapaciteta i duboko uronjena u zbilju povratno formira koncepciju tog svijeta, „života unutar historijske krize“ (Levenson 1999: 4). U prvom planu, temeljna nova odrednica ondašnje zbilje i umjetnosti koja proizlazi iz destabiliziranog poimanja stvarnosti tog uznapređovalog, „introspektivnog, samosvjesnog i relativističkog“³ doba (Bradbury i McFarlane 1976: 12) jest uzlet i fascinacija *sviješću* – „estetičkom, psihologijskom i povijesnom“ (isto: 47) – što postaje glavna i najčvršća distinkcija modernizma kao jedinstvene, zasebne i revolucionarne epohe, kao i svih njenih umjetničkih ostvaraja. Takav razvoj individualne i historijske (samo)svijesti u kombinaciji s objektivnim razaranjima materijalnog, ali i vrijednosnog svijeta i sustava doveo je do ništenja dotadašnjih epistemoloških civilizacijskih stupova; s jedne strane, izokrenuto je stajalište prema kojem su mjerila vrijednosti ustoličena u društvu, a ne u individui, što je, s druge strane, dovelo do općeg odbacivanja koncepta jedinstvene i apsolutne, objektivne istine (isto: 80). Uzdizanje *subjektivnosti* na krilima samosvijesti i nad ruševinama tradicionalnih sustava vrijednosti otvorilo je horizont nove paradigme *pluralnosti* i polifonije *mnoštva jednakopravnih* istina i perspektiva. Iz takvog stanja posljedično je i nužno proizišla *fragmentiranost* svijeta i svih njegovih sustava, od kojih su najvažniji jezik i subjektivitet koji se, u otklonu od tradicionalnog shvaćanja ljudske prirode, postavlja kao „neuhvatljiv, neodređen, mnoštven, često nevjerojatan, beskonačno raznolik“ (isto: 81)⁴. Drugim riječima, kao presudni modernistički smjer u kojem se kreće promjena na svim razinama ističe se usmjerenost na kompleksnu *unutrašnjost* dezintegriranog čovjeka uslijed dezintegracije svijeta koji, još uvijek, upućuju na neodvojivost i međustvaranje svijeta i pojedinca, ali i otkrivaju problematičnost i pucanje takve dvosmjerne spona dovodeći do šuma, *otklona* i *grananja* dotad jasnog i pravocrtnog kanala. Zahvaćena takvim *autorefleksivnim* i *samosvjesnim* pitanjima koja se tiču same *strukture* razmjene materijala između doživljavanja sebe i svijeta, i sama umjetnost primarno se usmjerila na propitivanje granica vlastitog medija i radikalni formalni eksperiment – eksperiment s

³ U djelu *The Cambridge Companion to Modernism* (Levenson 1999: 13) također se ističe *relativni* status čovjeka kao centralno otkriće i priznanje modernizma.

⁴ Znamenitu i utjecajnu teoriju fragmenta te dijalektike dijelova i njihove cjeline iznio je Friedrich Schlegel u svojim *Fragmentima* (2006). Određujući koncept cjeline, usko vezan uz formu romantičarske transcendentalne poezije utemeljene u konceptu *fragmenta* kao cjeline, kao ujedno homogeni i heterogeni sustav sazdan od beskonačne, nedovršene mnoštvenosti koja se stalno iznova uređuje i nastaje (isto), može se reći da već Schlegel uvelike anticipira spomenuto modernističko poimanje subjekta, svijeta i umjetničkih sustava. Schlegelov značaj u razumijevanju odnosa kaosa i reda u modernističkim strukturama ističe i Kramer (1995: 102-103).

modusima i strukturama posredovanja zbilje subjektu. Fokus takvih „samoanalitičkih“ (isto: 394) djela usmjeren je stoga na *formalno* artikuliranje građe i književne tehnike stvaranja svijeta koji se više ne poima kao produkt imitacije nego rada književnih sastavnica i jezika (isto). Jezik se, pritom, poima kao glavni medij, mreža posredovanja stvarnosti uopće, a samim time i u književnosti – umjetnosti riječi – kao što su, u dosluhu s revolucioniranjem na umjetničkom planu, naglašavale i onodobne teorije jezika i logičkih sustava koje su tada, također, doživljavale svoje bujanje i uspon, posebice one strukturalističke struje. Stoga ne čudi da je upravo ključna odlika modernizma, od koje polazi i ovaj rad, uska isprepletenost i neodvojivost književne teorije i prakse (Solar 2003: 269) koja se u umjetničkim djelima očitovala i na planu izravnih teorijskih refleksija, ali primarno na razini revolucije samih postupaka oblikovanja djela koji su se zasnivali na „restrukturiranju dijelova, novom povezivanju fragmentiranih koncepata, preslagivanju lingvističkih entiteta da bi se ono što je preostalo uskladilo s novim poretkom stvarnosti“ (Bradbury i McFarlane 1976: 80). Takva revolucija prema svim zamislivim parametrima osjetna je ne samo u književnosti kao sferi *jezičnog* nego u *svim* umjetnostima kao jedinstvenim *sustavima*, što upućuje na sljedeće opažanje presudno za ovaj rad: iako je književnost, s jedne strane, umjetnost koja je naizgled najneposrednije povezana s čovjekom i zbiljom, pa samosvjesnim razlaganjem svoje strukture može zrcaliti i modernističko razlaganje ljudske svijesti i zbilje, što najbolje pokazuje modernistički roman, s druge je strane za razumijevanje inoviranja zbilje inoviranjem same književne forme presudno razumijevanje interakcije i zajedničkih osnova svih umjetnosti – u našem slučaju riječ je poglavito o *glazbi*, odnosno, inkorporiranju glazbenih principa u pripovjedno-prikazivačke strukture književnog teksta, što, pritom, ne bi bilo moguće da i sama glazba ne sadrži narativne kapacitete i strukturalne elemente podudarne s književnim (usp. Kramer 1995: 98-122). Na najopćenitijoj razini, istovjetnost glazbenih i književnih (ali i općenito umjetničkih) sustava očituje se u njihovoj utemeljenosti u *vremenskom* stvaranju i rastvaranju, povezivanju i ispreplitanju različitih vrsta i razina elemenata u jedinstvenu prostorno-vremensku cjelinu (usp. Skovran i Perićić 1991: 7). Takvo „jedinstvo u raznovrsnosti“ i razvoj kako književnog tako i glazbenog djela zasnovan na principu kontrasta i konflikta (isto: 10) prenosi se i na konkretnu razinu oblikovnih postupaka od kojih se kao ključna nadaje kategorija ritma koju iz glazbe u romaneskne književne forme posreduje poezija (čiji će teorijski značaj biti razrađen u posljednjem poglavlju). Djelo koje u tom smislu ponajbolje ističe i, štoviše, utjelovljuje takvu višestruku *spregu* književnosti (njenih romanesknih i poetskih formi) i glazbe ukazujući na nužnost zauzimanja nove perspektive, kako pri njihovu stvaranju tako i percipiranju, prema kojoj se razumijevanje jedne vrste umjetnosti temelji na podlozi druge s ciljem šireg, potpunijeg

i bogatijeg razumijevanja svake, što u konačnici dovodi i do uvida o jedinstvenosti i povezanosti umjetnosti uopće, ali i o vezama umjetnosti i zbilje, jest znameniti *Uliks* Jamesa Joycea, naročito 11. poglavlje, tzv. „Sirene“ kojima se bavi i ovaj rad.

Joyce kao „revolucionar romaneskne tehnike“ i *Uliks* kao „sinteza modernističkih teorija“ (Lisak Vidović 2023) navedenu vezu književnosti i glazbe izvode na podlozi spomenutih visoko reflektivnih i teorijskih⁵ modernističkih pristupa umjetnosti i svijetu koji naglasak stavljaju kako na rekombiniranja *unutar* dosadašnjih sustava – umjetnosti, jezika, epistemologije i sl. – tako i na propitivanje i *širenje* njihovih *granica* prema van. U tom smislu, dijeljenje i razmjena dubinskih principa glazbe i književnosti ostvareni u „Sirenama“ i prometnuti u glavni predmet rasprave ovog rada, očituju se u paraleli između propitivanja granica: *totaliteta* romana i tradicionalnih *tonaliteta* glazbenih sustava. Konkretno, u ovome radu povezat ćemo, s jedne strane, modernističke tehnike skladanja i konstruiranja alternativnih, decentriranih tonaliteta (atonaliteta i politonaliteta), odnosno, sustava (re)organiziranja odnosa cjeline i elemenata, i, s druge strane, nove pripovjedne tehnike relativiziranja romanesknih imperativa, pripovjednih centara i kategorija stvaranja unutarknjiževnog svijeta uopće konkretiziranih u konstruktivno-destruktivnoj igri glazbeno-književnom građom.

Polazeći od pretpostavke da se promjene u pripovijedanju i formi preklapaju s promjenama u formi moderne muzike, preko kojih bi se ukazalo na promjenu formi življenja subjekta u svijetu kao spoznajno-doživljajnom *sustavu* uopće, ovaj rad usmjerit će se, osim na *modernističke* postavke glazbe, i na oblik i principe glazbenog oblika *fuge*, koji utemeljen na ranije spomenutom principu polifonije i sam po sebi već može figurirati kao bitno moderni oblik, a čiju strukturu, shodno tome, Joyceove „Sirene“ ne samo imitiraju nego i prihvataju kao novu dominantu organiziranja i promišljanja teksta i svijeta. Vođen metodološkim pristupom koji polazi od konkretnih književnih pojava da bi u konačnici od njih apstrahirao do općih zaključaka o umjetnosti, modernizmu i zbilji, prvi dio ovog rada prikazat će mnogostrukost razina interakcije glazbe i „Sirena“ s fokusom na analizu poglavlja i motivskog materijala u ključu fugalnog oblika, središnji dio baviti će se ulogom oblika fuge za razumijevanje modernističkih koncepata i samog poglavlja, dok će se u posljednjem dijelu na navedena tumačenja nadodati i sloj razumijevanja određen modernom glazbenom praksom.

⁵ Levenson (1999: 16) izdvaja upravo Joyceova *Uliksa* kao vrhunski primjer djela čija „lingvistička samosvijest reflektira o epohalnim dvosmislenostima“ i problemima.

2. Glazba „Sirena“

2.1. Fuga kao osnova glazbenog pristupa „Sirenama“

„Posvuda muzika“ osnovni je moto i ujedno strukturno načelo „Sirena“ koje potkrepljuje interpretacijske sugestije o čitanju *Uliksa* i kao partiture (Lisak Vidović 2023) i kao poezije⁶ ukazujući na bliskost sredstava i postupaka obaju stvaralačkih medija, kao i na prožimanje svih aspekata književnog djela muzičkim elementima. Povežemo li navedeno s položajem „Sirena“ koji se često opisuje kao „mikrokozmos cijelog romana“ (isto), sinegdoha i model koji poziva na vertikalno-horizontalno čitanje i praćenje odnosa motiva kako međusobno tako i u kontekstu, po uzoru na oblik fuge, iz toga proizlazi da princip prema kojem se orkestrira cjelina poglavlja (ali u proširenom smislu i cijeli roman) počiva na naglašavanju *forme* djela, tretmanu muzičkog/tekstualnog *materijala*, *odnosu* strukturnih elemenata i konceptualnih korespondiranja na svim razinama djela, fokusu na *formalno* posredovanje i stvaranje značenja djela umjesto ograničavanja na puku „priču“ i njen smisao kao imitacije zbilje gluhe za načine njena *konstruiranja* i prenošenja svojstvenih upravo biti umjetnosti. Orijentacijski teorijski okvir ovog rada i strukturne analize lingvističko-stilističkih momenata „Sirena“ oslonit će se, stoga, s jedne strane, na začetno djelo strukturalne lingvistike – *Tečaj opće lingvistike* Ferdinanda de Saussurea (2000) – kao opću teoriju strukturalizma i, s druge strane, na konkretnu primjenu strukturalističke teorije u analizi samih književnih djela kako ju je poduzeo Roland Barthes (1991: 47-78) prvenstveno u svom djelu „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ u kojem je zaokrenuo, teorijski zaoštrio i obogatio smjer razumijevanja i interpretacije književnih djela koji će se nastojati slijediti i u ovom radu. Saussure svojom teorijom znaka i strukture poimane kao tip odnosa cjeline i pojedinih njenih sastavnica načinje novo promišljanje cjelokupnog svijeta u kojem živimo na način da polazi od subordiniranja cjelokupne zbilje dominantni jezika. Shvaćajući jezik, novu osnovu i polazište stvarnosti, kao zatvorenu strukturu s vlastitim pravilima i članovima čije značenje ne proizlazi iz neke apriorne, inherentne biti znaka nego iz njegove funkcije u strukturi, iz odnosa s drugim članovima i cjelokupnim poretom, Saussure (2000) svojom teorijom nudi mogućnost dubljeg razumijevanja svakog sustava, ne samo onog jezičnog nego, u našem slučaju, i književnog i glazbenog, kao kompleksa odnosa i proizvodnje značenja, što će biti ključna metodološka

⁶ Da je upravo forma poezije ključno polazište u razumijevanju modernističkih tekstova potvrđuje i Childs (2000: 6) ističući da bi se modernistička proza jer je „izuzetno komprimirana“ trebala čitati pozornošću „uobičajeno namijenjenoj za poeziju ili filozofiju.“

osnovica ovog rada. Primijenivši takvu strukturalističku tipologiju na praksu analize književnih tekstova, Barthes (1991: 47-78) dodatno razrađuje potencijale takvog pristupa u domeni književnosti tretirajući glavne sastavnice književnog teksta (pripovijedanje, likove, radnju i sl.) strogo formalno kao mreže strukturnih jedinica u međuo odnosu koji je značenjski. Na taj način Barthes čini presudni korak u razbijanju trivijalnog razumijevanje književnog teksta kao onog čije značenje proizlazi iz naivnog i kratkovidnog poistovjećivanja jezično-književne zbilje s vanknjiževnom zbiljom previđajući narav teksta kao jedinstvenu i zasebnu cjelinu s vlastitim elementima i zakonitostima. Shodno tome, cilj je analize koju ćemo pružiti u nastavku, a u skladu sa spomenutim lingvističkim tendencijama, osvijetliti strukturno usložnjavanje „Sirena“ i pritom ukazati na uvjetovanost i nužnost povezivanja *forme* s razinom *sadržaja* da bi se postigla cjelovita interpretacija poglavlja u ključu modernističkih postupaka sinteze muzičkih i književnih domena.

Vrednovanje Joyceove ambicije usklađivanja dvaju naizgled potpuno dispartna medija s ciljem pokazivanja njihove komplementarnosti, često je u kritičkoj literaturi presezalo na stranu proglašavanja nemogućnosti i neuspjeha takvih radikalnih, dalekovidnih i eksperimentalnih zahvata. Međutim, na tragu metode naše analize, valjalo bi istaknuti da se navedeni uvidi temelje na nerazumijevanju razine i cilja transfera stvaralačkih sredstava; Joyce se ne odlučuje za banalnu imitaciju *površinskih* obrazaca, nego prijenos *principa* generiranja i obrade materijala čija se manifestacija na površinskoj razini u nekoj mjeri preklapa jer proizlazi iz istog dubinskog modela, ali se u bitnom razlikuje s obzirom na specifičnu narav, uvjetovanosti, izražajne okvire i mogućnosti odabranih umjetničkih medija. U konkretnom slučaju, oblik fuge specifične grafike, paralelne dispozicije dionica ne može se zrcaliti doslovno u književnom djelu determiniranom linearnošću, svjetotvornošću i konstitutivnom semantičnošću jezika, ali, inkorporiran u arsenal romanesknih i jezičnih kapaciteta, on se može ostvariti na način primjeren i osjetan upravo u kontekstu *tekstualnog* konstrukta jer u protivnom ne bi ni imao željenih efekata. Kao i u glazbi, fugalne inovacije u „Sirenama“ vidljive su na dva plana: planu dubinskih *kompozicijskih koncepata*, preko kojih ćemo ukazati na podudarnost naratoloških i glazbenih mehanizama i kategorija, i planu površinske formalno-sadržajne *izvedbe* koji ukazuje na neminovna razilaženja dvaju medija, ali i zanimljive i uspješne pokušaje prevladavanja takvih prepreka. Što se tiče potonjeg, karakteristični postupci oblikovanja muzičke ili tekstualne građe ostvaruju se pomacima na razini stilističko-lingvističke igre. Pritom, dok se u glazbi takva dotjerivanja mogu ostvariti uglavnom isključivo na razini rada s konkretnim glazbenim motivima, pri čemu je *sadržaj* glazbenog djela sama formalna obrada i igra figuracijama, književnost je osuđena ili pak blagoslovljena domenama sadržaja, smisla i

značenja inherentnih jeziku kao posredniku ljudskog svijeta. Genijalnost *Uliksa* nalazi se upravo u iznalaženju kreativnog načina pomirivanja i fugalnog ispreplitanja sfera forme i sadržaja⁷ pri čemu se zahvati u jednoj domeni ne razumiju bez povezivanja s drugom, a motivaciju svega zajedno moguće je ustanoviti tek nakon poznavanja prve razine osnovnih principa; za fugu i „Sirene“ to su simultanost, odnosno, *paralelnost* i *kontrasti*, koji idu ruku pod ruku. Kompleksnost književnog medija, vješto odražena u višeslojnosti razina poigravanja s tim istim medijem provedenim po uzoru na jednako tako kompleksni organizacijski model fuge, u „Sirenama“ se odražava, s jedne strane, u provođenju grafemskih i leksičkih igara, stapanju riječi, ponavljanju i variranju izraza i sl., te, s druge strane, u stapanju likova, prostora i motiva igrom asocijacija, indicijama, pripovjednim tehnikama rastrojavanja jednosmjernog pripovjednog vremena i prostora, od kojih je najizrazitije ubacivanje struje svijesti i preplitanja neidentificiranih, nejasno lociranih govora i misli različitih likova u različitim prostorima. Još je jedna dodatna sfera „Sirena“ i *Uliksa* metatekstualna i intertekstualna razina koja i u kontekstu romana i poglavlja upućuje na tematski i strukturalni okvir tumačenja, koji su, također, povezani. S jedne strane, metatekstualnim dosjerkama – obilnom i dominantnom glazbenom motivikom te doslovnim spominjanjem glazbenih elemenata na razini same radnje, smještanjem radnje u bar u kojem je klavir i u kojem se tijekom cijelog poglavlja pjeva, zavrtačem radnje i opsesije „glavnog“ lika Leopolda Blooma oko pjevača, tenora Boylana, stalnim subliminalnim, opetovanim naglašavanjem i ponavljanjem riječi vezanih uz glas, glazbu i sl., inkorporiranjem u samu radnju popularnih pjesama čiji sadržaji zrcale stanje i sadržaj Bloomovih misli – poglavlje usmjerava pažnju čitatelja na glazbu kao ključno strukturno i tematsko uporište, pri čemu smo strukturni značaj glazbe već nagovijestili, a tematske peripetije vezane uz glazbu razumiju se, s druge strane, i na podlozi intertekstualnog čitanja Homerove *Odiseje* i poglavlja o sirenama koje glazbi pridodaje problematiku ljubavi, (izvrtanja) muško ženskih odnosa te strasti i uz njih vezanu problematiku naravi glazbe. Svi ti tematski momenti bit će povratno presudni za razumijevanje odnosa i kategorija unutar (fugalne) *strukture* poglavlja, osobito kategorije kontrasta.

⁷ U tom smislu, osvrćući se na modernističke umjetničke postupke i tehnike, Levenson (1999: 3) ističe: „Veliki je dio umjetničke strasti onog vremena bio potaknut pitanjima tehnike, pri čemu „tehnika“ ne bi trebala sugerirati usmjerenost na „formu“ kao oprečnu „sadržaju“, nego bi radije trebala implicirati prepoznavanje toga da je svaki element djela sredstvo svojeg učinka i, stoga, podložan tehničkoj reviziji.“

Prijeđemo li konačno na konkretnu analizu, najbolje polazište u analizi djela koje povezuje domene glazbe, književnosti i života jest jedan od citata Mihaila M. Bahtina kojim započinje analizu Dostojevskijevih djela i samu obilatu muzičkim terminima:

„To su različiti glasovi koji različito pjevaju na jednu temu. To je 'mnogo-glasnost' koja otkriva raznolikost života i složenost ljudskih doživljavanja. 'Sve je u životu kontrapunkt, tj. suprotnost'“. (Bahtin 2000: 44)⁸

Nadovežemo li se na navedeni citat pojašnjenjem fuge, korespondencija s kategorijama književnosti, koje opet zajedno odražavaju jezgre i strujanja zbilje, od samog je početka evidentna. Stavivši fokus na roman kao polifonu strukturu, „model koji sve vidi u uzajamnosti i koegzistenciji“ (Bahtin 2019: 21) i poimajući ga prvenstveno kao žanr „*koji je u nastajanju i koji još nije završen*“ (isto: 571), koji je u stalnom kretanju, Bahtinove zamjedbe ne samo da opravdavaju Joyceove pothvate rastvaranja granica romana inkorporiranjem vanknjiževnih elemenata, ističući takve ambicije, štoviše, kao nužne po samoj *otvorenoj* biti romanesknog žanra, nego i potvrđuju opravdanost Joyceove pretpostavke na kojoj počivaju „Sirene“ o srodnosti književnosti i glazbe očitovane, između ostalog, u konceptu polifonije. Krenemo li od određenja fuge kao najznačajnijeg oblika polifonog stila (Živković 1997: 123) i etimologije naziva koji potječe od latinskog *fugare* – tjerati u bijeg – ili *fugere* – bježati – i koji sugerira stalno *kretanje*⁹, napredovanje između kontrasta i intenziteta, ostali elementi fuge samo potvrđuju nagoviještenu sličnosti. Osim što postuliranjem višeglasja u svojoj biti implicira mnoštvenost i jednakopravnost različitih perspektiva, fuga svojom *građom*, koja se temelji na uvođenju *tema*, indikativno zvanih *soggeta* – subjekti – i njihovim ispreplitanjem ili s paralelnim popudbenim materijalom kontrasubjekta ili s drugim temama s kojima je u odnosu *kontrasta*, aludira na usporedni sustav protagonista i antagonista te princip *tematičnosti* na razini likova i radnje. Osvrnemo li se i na samo definicijsko određenje, primjerice, teme u književnosti i glazbi – tema se u književnosti definira kao „jedinstveno značenje djela“ koje „povezuje i čini relativno jedinstvenima sve dijelove i elemente književnog djela“ (Solar 2005: 46), a u glazbi jednako tako kao „sadržajna jezgra iz koje se razvija cijeli oblik“ (Živković 1997: 123) – otkriva nam se važan uvid o podudarnosti osnovne ideje, strukture i hijerarhije elemenata različitih vrsta umjetnosti na temelju kojih se ostvaruje konkretna kompozicija umjetničkih

⁸ U navedenom citatu Bahtin parafrazira riječi cijenjenog ruskog nacionalnog skladatelja Mihaila Ivanoviča Glinke iz njegovih *Bilješki*.

⁹ Živković (1997: 123) ističe korištenje riječi *fugare* za kanon u kojem „jedan glas 'bježi' pred drugim“ u 15. i 16. st., što objašnjava Joyceovu obilnu upotrebu tehnika imitacija i ponavljanja, o čemu će biti više riječi u nastavku rada.

djela nadopunjena naknadnim aspektom sadržaja jedinstvenim za svaku vrstu umjetnosti. Usto, kao što je i u književnosti svaka tema sazdana od opsežnog rada na motivima – „najmanjim tematskim jedinicama“ koje „zadržavaju neko relativno samostalno značenje u okviru teme“ (Solar 2005: 48) – tako se i tema u fugi, ali i u svim ostalim glazbenim oblicima uopće, temelji na ritmičkoj i melodijskoj obradi motiva definiranih gotovo jednako kao i u književnosti kao „najmanje ritmičko-melodijske izražajne cjeline koje se mogu izdvojiti iz svoje okoline“ (Skovran i Perićić 1991: 13). Na tragu navedenih zamjedbi, a povežemo li ih s njihovom funkcijom u razumijevanju promjena koje modernistički tretman unosi u strukturu umjetnosti i stvarnosti, a posebice subjektiviteta, s jedne strane, mikrostruktura fuge koja se temelji na poigravanju i kombiniranju, preslagivanju mikromotiva od kojih se gradi tematski materijal i, s druge strane, zasnivanje fuge na polifonoj tehnici kontrapunkta¹⁰ usmjeravaju pažnju prema pretpostavci i zaključku o složenosti i problematičnosti jedinstvenosti i izoliranosti čovjekova identiteta, samim time i konstrukta *likova* u polifonoj strukturi djela, ali i mnoštvenosti odnosa i svijeta od kojih se gradi književni univerzum. Mogli bismo reći da su likovi, kao i teme koje se izmjenjuju i provlače glasovima, građeni na razmeđu, dvosmjernoj membrani koja potiče prijenos elemenata između likova. Takva pozicija otvara ključnu polazišnu problematiku na razini makrostrukture odnosa dijelova i cjeline te istovremenog horizontalnog i vertikalnog čitanja¹¹ kako fugalne partiture tako i ovog književnog djela.

2.2. Polifoni pjev – analiza fugalnih značajki teksta „Sirena“

Osim što je u bilješkama *Uliksa* iznio cijelu shemu¹² i popis fugalnih dijelova koje je inkorporirao u poglavlje, a kojih ćemo se dotaknuti u nastavku analize, Joyce je u pismima (Sanz Gallego 2010: 2) i dijalozima s poznanicima¹³ i sam istaknuo da su „Sirene“ pokušaj

¹⁰ Prema definiciji na *Hrvatskom jezičnom portalu*, kontrapunkt označava „povezivanje dviju ili više istodobnih, ali samostalnih glazbenih linija tako da budu u skladu pri zajedničkom izvođenju; višeglasnu kompoziciju u kojoj melodijski i ritmički samostalne dionice postižu harmonijski odnos.“ URL: https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elpgWhU%3D&keyword=kontrapunkt (20. V. 2025.).

¹¹ Ta dva aspekta dodatno će se obraditi i u 4. poglavlju o modernističkim skladateljskim tehnikama koje počivaju upravo na istaknutim problemima.

¹² Joyceovu shemu prilaže Michelle Witen (2018: 121), a skenirani primjerak Joyceove skice dostupan je i izravno u digitaliziranoj zbirci Nacionalne knjižnice Irske (National library of Ireland): NLI Joyce Papers 2002, MS 36,639/ 9, IMG 09- 002, front cover verso [inner]).

¹³ Georges Borach prisjeća se razgovora s Joyceom 18. 7. 1919. g. u kojem je Joyce istaknuo: „Napisao sam ovo poglavlje glazbenim tehničkim sredstvima. To je fuga sa svim glazbenim pojmovima.“ (Zimmerman 2002:108).

primjene oblika fuge na polje književnosti, pa pokušaji interpretacije koji su se poduzeli i koji ćemo mi poduzeti u tom ključu zasigurno nisu promašeni. Štoviše, Joyce je primijenio termin *fuga per canonem*, što je osobito važno za razumijevanje uvoda poglavlja. Većina autora klasificira taj izdvojeni, dvostrani dio početka „Sirena“ kao uvertiru, s obzirom na to da se i u slučaju tog glazbenog oblika i Joyceova uvoda radi o formi u kojoj se izlaže komprimirani, sažeti uvodni kolaž materijala kao nagovještaj svih bitnih motiva, iako presloženih, razbacanih i skraćenih. Osim toga, neki ju autori označuju i kao preludij (Lawrence 1965) – skladbu koja se najčešće pisala kao prethodeća fugi, međutim, čiji je sadržaj uglavnom samostalan i s fugom ne nužno povezan (usp. Živković 1997: 194). No, slijedimo li Joyceove upute, najdosljednija bila bi ona tumačenja koja polaze od *njegova* naglašavanja odabira upravo *fuge per canonem*. Usprkos spomenutoj Joyceovoj shemi koja odgovara dijelovima *barokne* fuge, koja je umnogome razrađeniji oblik od *fuge per canonem* – šesnaestostoljetne fuge koja je prvenstveno odgovarala formi kanona bazirajući se na postupku imitacija (Lawrence 1965: 12), što se zadržalo kao bitno određenje fuge do danas¹⁴ – ideja Joyceova uvoda ipak se ponajbolje poklapa s praksom prilaganja „kriptičnih uputstava“ prije izvođenja *fuge per canonem*. Štoviše, čitanje uvoda postaje smisleno razmotrimo li ga na temelju Joyceova inzistiranja na naglašavanju elementa *kanona* u fugi koji se u 15. st. određivao kao „verbalne upute smještene prije“ samog djela koje su omogućavale izvođaču da obuhvati i razumije cjelinu djela (Lees 1984: 40-41). Osim sabiranja ključnih motiva i davanja svojevrtnih doslovnih verbalnih uputstava, uvod svojom asocijativnom strukturom grafički srodnijoj formi poezije upozorava čitatelja na nužnost osvještavanja smjera čitanja koji osim uobičajenog horizontalnog mora pratiti i vertikalni smjer povezivanja pojmova. Baš kao i u slučaju fuge, i u „Sirenama“ je ključno primijetiti poigravanje književnim prostorom, „semantizaciju prostora“ koja indicira na *značenjsku* kvalitetu *odnosa* dijelova ostvarenog ponavljanjem i progresivno-regresivnim „titranjem“ segmenata (Užarević 1991), preokretanje osi selekcije i kombinacije (Jakobson 1966: 296) (važno za zadnje poglavlje), pri čemu je jednako važno pratiti svaku temu i motivske obrasce i zasebno i u njihovu linearnom protjecanju kao i u presijecanju i suzvučju s ostalim dionicama.

Takav tretman počiva i na složenosti fugalne strukture iz koje je Joyce iščitao osam ključnih dijelova: subjekt, kontrasubjekt, kontrapunkt subjekta i kontrasubjekta, ekspoziciju,

¹⁴ Vidi: Živković (1997: 63) – kanon uspostavljen kao samostalni oblik u renesansnoj glazbi nastavlja se koristiti u velikoj mjeri i u baroknoj glazbi, međutim, uglavnom tek u sklopu drugih polifonih oblika, naročito fuge.

kontraekspoziciju, epizode, strettu i pedal.¹⁵ Pritom je važno naglasiti da većina djelomično promašenih interpretacija proizlazi iz nerazumijevanja različitih kategorija u koje se može svrstati navedenih osam segmenata, a koje usporedno odgovaraju i različitim aspektima teksta. Prva tri pojma odnose se na iznošenje samog tematskog materijala, njegovo pojavljivanje i interakciju s kontrastnim materijalom, odnosno, konkretni materijal koji se obrađuje. Ekspozicije i epizode aludiraju na red *dijelova* fuge, odjeljke u kojima se pojavljuju spomenuti materijali, tj. teme, pa prema tome ne označavaju nikakvu konkretnu materiju sami po sebi, već samo okvir i razmeđa unutar kojih se odvijaju različiti dijelovi razrade tema i materijala. Stretta¹⁶ i pedal (usp. Blom 1954) skladateljski su *postupci* koji se koriste u *obradi* materijala, svojevrsna specifična forma, uvjetno rečeno neovisna o samom materijalu, koja se pojavljuje mjestimično, u slučaju strette često na vrhuncu ili pred kraj, a u slučaju pedala gotovo uvijek na samome kraju. Osim toga, iako svaki pokušaj interpretacije Joyceove fuge od strane drugih tumača nudi određeni zanimljivi pristup i pojedine uistinu relevantne zamjedbe, većina njih pravi grešku, s jedne strane, u odveć površnom pristupu bez razumijevanja položaja i funkcija navedenih dijelova u sklopu fuge nivelirajući diferenciranost razina materije i forme fuge (primjerice tumačenja koja poistovjećuju osam dijelova s osam glasova koje pripisuju odabranim osmerima likovima (usp. Sanz Gallego 2010: 2)) ili pak, s druge strane, u pretjeranoj ambiciji konkretnog i doslovnog upisivanja fugalnih obrazaca u svaku i najmanju sastavnicu teksta što često dovodi do nategnutog tumačenja površine teksta u okvirima preslike glazbe bez razumijevanja osnovnih koncepata i bez otvorenosti prema jedinstvenim načinima na koje sam tekst može prenamijeniti i kreativno odraziti strukturu fuge na svoj način.

Na tragu navedenih pokušaja, ali ipak djelomično se odmičući od tradicije tumačenja Joyceove fuge, ishodišni, samim time ujedno najevidentniji i najizazovniji zadatak analize „Sirena“ predstavlja određivanje prve dvije ključne kategorije – subjekta i kontrasubjekta – na kojima počiva i iz kojih proizlazi cijela daljnja razrada te igra poglavlja i njegovih fugalnih značajki. Slijedimo li definiciju subjekta, odnosno teme (latinski nazvane još i *dux* – vođa – što

¹⁵ Objašnjenja navedenih glazbeno-teorijskih pojmova koje Joyce navodi u svojoj shemi fuge temeljit će se na parafraziranju definicija sastavljenih kombinacijom informacija iz više izvora: Živković (1997), Skovran i Perićić (1991), i Blom (1954). Potonji izvor odabran je, između ostalog, zbog toga što Sanz Gallego (2010) u svojoj analizi Joyceove fuge polazi upravo od njega kao od izvora kojim se u ranijim izdanjima potencijalno koristio i sam Joyce u svojem kreiranju „Sirena“.

¹⁶ Stretta se određuje kao „kanonska imitacija teme“ koja se provodi istovremenim izlaganjem materijala u najmanje dva supostavljena glasa fuge, a funkcija joj je stvaranje napetosti i „gradacija muzičkog izraza“ zbog čega najčešće nastupa ili u razvojnog ili završnog dijelu (Živković 1997: 167).

će biti važno u trenutku dodavanja intertekstualnih implikacija u tumačenje tema) kao kraće, prepoznatljive i karakteristične (glazbene) misli koja se izlaže samostalno na samom početku fuge, jasno je da tu funkciju obnašaju motivi bronce i zlata koji otvaraju samo poglavlje predstavljajući figure dviju mladih konobarica – gospođica Lydie Douce i Mine Kennedy:

„Bronca pokraj zlata, glava gospođice Douce pokraj glave gospođice Kennedy, iznad niske prozorske zavjese u baru hotela Ormond, slušale su kako prolaze potkraljevska kopita, zvonki čelik.“ (Joyce 1991: 260)

Iako je cjelovito tumačenje smisla u kojem se navedeni motivi odnose na *temu* moguće tek nakon konkretne strukturne analize i obrađivanja pitanja kontrasubjekta ili potencijalne druge teme, za početak je važno spomenuti, a što se tiče same prve teme, da, pojavljujući se stalno zajedno, bronca i zlato upućuju na dvodijelnost njene strukture, koja se, pritom sastoji još i od zbira ostalih, manje zastupljenih, ali jednako tako provodnih motiva koji aludiraju na spomenuto dublje značenje odabira upravo tih motiva za prvu temu, pri čemu zajedno čine slobodnije komponirani, stalni kontrapunkt i nadopunu temi. Upravo ti motivi – čaj, vrčevi, piće, vlasi, školjke, punda, smijeh, zov, more i motivi ruže i cvijeta – pojavljujući se i u kontekstu druge teme, zamagljuje granicu između tema upućujući na nužnost sagledavanja obje teme u odnosu s onom drugom. Određenje kontrasubjekta kao stalnog kontrapunkta koji prati temu pisanog tehnikom obrtajnog kontrapunkta¹⁷ i sazdanog od građe *kontrastne* gradi subjekta, ali njoj komplementarne na način da „ritmički dopunjuje i harmonijski objašnjava temu“ (Živković 1997: 132), ipak, uvodi komplikacije u jednoznačnu analizu fugalnih elemenata „Sirena“. S obzirom na to da Joyce nigdje ne navodi podatak o tome je li riječ o fugi s jednom ili dvije teme (ili više tema)¹⁸, što bi u slučaju potonje značilo da postoje dva subjekta i potencijalno dva kontrasubjekta, intuitivnije bi bilo zaključiti da je riječ o jednoj temi u kojoj

¹⁷ Obrtajni kontrapunkt odnosi se na tehniku kombiniranja višeglasja takvog da dionice, između ostalog i teme, koje se tijekom cijele fuge provlače različitim glasovima, mogu zamijeniti mjesta, odnosno glasove u kojima se izvode pritom zadržavajući sklad i korespondenciju. Upravo pojam obrtajnog kontrapunkta bit će značajan za interpretaciju teze o dvije teme izvedene iz radnje poglavlja i intertekstualne podloge.

¹⁸ Dvije temeljne odrednice fuge tiču se broja 1) tema i 2) glasova. U prvom slučaju, fuga je najčešće oblik utemeljen na imitaciji jedne teme, ali zastupljene su i fuge s dvije i više tema. Rad na temama očituje se u njihovu provlačenju kroz glasove – iz čega proizlazi i bit fuge kao višeglasnog i polifonog oblika koji karakterizira mnoštvo *ravnopravnih* glasova – čiji broj, također, može varirati, pa su najčešće troglasne i četveroglasne fuge, a rjeđe one s još više glasova (Živković 1997: 123). Nadalje, za potrebe ovog rada posebno je važno napomenuti teškoću u jasnom razlikovanju fuge koja se sastoji od jedne teme razdijeljene na subjekt i kontrasubjekt i fuge u kojoj je materijal kontrasubjekta (onaj kontrastan materijalu prve teme) dovoljno značajan da se određuje kao samostalna druga tema (Živković 1997: 175). Ista poteškoća ističe se i u ovom radu.

su bronca i zlato, kao predstavnici ženske sfere u poglavlju – subjekt – a idući dominantni motivi zveketa i cvijeća *kontrastni* subjektu po tome što su predstavnici muške domene – kontrasubjekt. Takva tumačenja najzastupljenija su u literaturi, međutim, ne bi se smjelo zanemariti i dvostruko grananje unutar samih tih dvojnih instanci ostvareno, također, upravo po načelu kontrasta. U nedostatku konkretnijih potvrdi i dokaza, oslonac u navedenim spekulacijama u svakom su slučaju Joyceova promišljenost i pedantnost u sklapanju književnog totaliteta kojima imamo puno pravo vjerovati i ovaj put, što ponajbolje potvrđuje lukavo, suptilno i najdoslovnije integriranje riječi *kontrast* u tekst i radnju, dva put izdvojene i istaknute, i to upravo u kontekstu samih gospođica:

- 1) „Otmjena u sjajnom kontrastu.“ (Joyce 1991: 261)
- 2) „Povukla se dolje zamišljena (zašto je tako brzo otišao kad sam ja) u svoju broncu, iznad šanka gdje je glava ćelavog Pata stajala pokraj sestre zlata, neizražajan kontrast, kontrast neizražajan bezizražajan, spora hladna tamna morskizelena što klizi dubinom sjene, *eau de Nil*.“ (isto: 271)

Dok se u prvom primjeru *kontrast* spominje tek u kontekstu stavljanja fokusa isključivo na figuru gospođice Douce izdvojenu od svog para – gospođice Lydie – uvođenje obje instance zajedno – bronce uz zlato – u kontekstu drugog spominjanja pojma kontrasta potvrđuje da bi se kontrast mogao pripisati upravo njihovoj odnosu. Usto je zanimljiva i zamjedba D. Jon Green (2002: 492) o kontrastu koji proizlazi iz imena gospođica – ime Mina asocira na *mol* (engl. *minor*), a Lydia na lidijski modus srodan *durskim* ljestvicama. Takav znak Joyceove duboke osviještenosti i razumijevanja važnosti glavnog principa fuge – kontrasta – upućuje na to da je jednako moguće, ako ne i više, da je Joyce zamislio prvu razinu blažeg kontrasta već unutar samog sklopa dviju gospođica postavljajući njih u odnos subjekta i kontrasubjekta, a da je tek drugu razinu glavnog kontrasta namijenio odnosu gospođica i muškaraca, Blooma i Boylana, koji, međusobno također u odnosu subjekta i kontrasubjekta, predstavljaju drugu temu. Prije supostavljanja navedenih tema, valja se podjednako osvrnuti i na motive druge teme. Što se tiče samog pojavljivanja u prostoru teksta, uvođenje druge teme razdijeljene na istovremeno kontrastne i podudarne motive Blooma i Boylana, smješteno je eksplicitno *nakon* iznošenja prve teme bronce i zlata, a ostvareno postepeno kao tzv. *lažni nastup teme* u kojem umetanje tek glavnih motiva teme anticipira njeno pravo pojavljivanje kasnije. Ubačaji izoliranih riječi „muškarac“, „Bloom“, ekstremno kratkih ekskurza Bloomovih scena i Boylanovih motiva *zveketa* pripremaju dolazak teme koji se maestralno ostvaruje proširivanjem određenja teme s razine pukih ponavljajućih *riječi* na sve aspekte fikcionalnog svijeta: druga tema nastupa kad se likovi Boylana i Blooma punopravno pojavljuju u prostoru i vremenu scene poglavlja

otkrivajući cijelu sliku nagoviještanih motiva i doslovno gradeći jednu zasebnu liniju radnje i značenja – punopravnu temu. Kao i prva tema, i njihovo pojavljivanje fragmentira se u niz ponavljajućih motiva; u slučaju Blooma to su „slasti grijeha“ („Slasti grijeha. Slatke su slasti. Grijeha.“), cvijeće (motiv koji je obilno prisutan i tijekom cijelog romana zbog mogućnosti raznih asocijativnih povezivanja s glavnim likom preko njegova imena usko vezanog i uz njegov cjelokupni identitet i karakteristike (engl. *bloom* – cvjetati)), motivi iskidani iz pjesama koje se pjevaju u poglavlju, a koje reflektiraju Bloomova emocionalna stanja, dok se oko Boylana konstruira splet motiva kao što su zveket, kočija, Boylanove žute cipele¹⁹ i sl. Nadalje, ključni je motiv koji otkriva kako izvor kontrasta tako i podudarnosti između Blooma i Boylana (što pak potkrepljuje tezu o tome da se radi upravo o odnosu subjekta i kontrasubjekta kao zasebnim, ali, kao što je i Joyce naznačio spominjući nastupanje subjekta i kontrasubjekta u *kontrapunktu*, nerazdvojnim i sjedinjenim dionicama) motiv *ljubavi*, požude i zavođenja posredovan, na razini radnje, likom Molly u dvojnoj ulozi supruge (Blooma) i ljubavnice (Boylana), a na razini interteksta figurom Homerovih sirena. Kao svojevrsni centar susreta, prepletanja i obrtanja dviju tema, motiv ljubavi koji potrebuje dvije kontrastne strane u svakom slučaju potvrđuje početno postavljanje muške i ženske sfere kao dvije glavne suprotstavljene, ali u cjelini djela sjedinjene teme, a potkrepljuje i odnos Blooma i Boylana kao odnos subjekta i kontrasubjekta.

Krenemo li od mikro razine odnosa Blooma i Boylana, njihova disparatnost i simultanost potvrđuje da zajedno oblikuju jedinstvenu temu kontrastnih dijelova. Ostanemo li na tren na spomenutoj razini ljubavne radnje i lika Molly, istovjetnost Blooma i Boylana očituje se upravo u njenom liku koji obojica „*dijele*“ i koji ih stavlja u podudarni odnos i funkciju ljubavne požude. Ipak, u sklopu jednake relaciji prema Molly, kontrast izvire iz njihova različita položaja – položaja Boylana kao dominantnog, muževnog zavodnika koji „otima“ i položaja Blooma kao prevarenog, slabog, podređenog, ljubomornog, ovisnog i opsesivnog supruga kojem se *otima*. Usto, i Bloom i Boylan usko su određeni glazbom, upravljajućim centrom cijelog poglavlja, pri čemu je Boylan naizgled ponovo višeg ranga u toj identifikaciji kao profesionalni tenor naspram diletantu i tek strastvenom ljubitelju glazbe Bloomu. Međutim, nakon uvođenja funkcije sirena koje predstavljaju jedan pol podijeljene naravi glazbe, kako se ona shvaćala u antičko doba – pol *glazbe* kao osjetilne i požudne naspram *muzike* kao idejne i nadosjetilne, a samim time i superiorne – upravo zastupajući potonju stranu kako u svom

¹⁹ Zanimljiv trenutak igre isprepletanja figura fuzijom njihovih motiva onaj je u kojem se žuta Boylanova boja prenosi i na Molly: „Bila je u žutom, sa crnom čipkom.“ (Joyce 1991: 278).

ophođenju i djelovanju tako i u teorijskim promišljanjima o glazbi, Bloom će se, u konačnici, ne samo premjestiti na poziciju *nadređenu* strastvenom Boylanu nego će izvrnuti i cjelokupnu hijerarhiju muškog i ženskog uglavljenu u koncept zavođenja. Nadalje, uvedemo li ostale odrednice sklopa Bloom-Boylan, valja istaknuti i simultanost njihovih figura koja se ostvaruje na razini *organizacije teksta*, podjednako na unutarsvjetovnom kao i vanjskom, realnom prostorno-vremenskom planu. Što se tiče radnje, ona se odvaja na scene koje uključuju Blooma i one koje uključuju Boylana, a koje su, međutim, istovremene. S jedne strane, iako se razdvajaju scene Bloomove šetnje i posjeta gostionici od scena Boylanova odlaska k Molly, one se ipak odvijaju istovremeno, iz šire perspektive i na istom prostoru, a u jednom trenu čak i zajedno u gostionici. S druge strane, čak i da nisu konkretno suprisutni iz perspektive totaliteta radnje poglavlja, lik Boylana i čin njegova zavođenja Molly toliko duboko određuje lik Blooma, njegove postupke i misli koji su dominantni sadržaj njegovih sekvenci, da je postojanje Blooma u sklopu radnje *ovisno* o postojanju Boylana; ono ga priziva, konstruira njegovu prisutnost u sklopu vlastite uvodeći princip dualnosti u jedinstvo vlastitog lika, pa ne samo da postojanje jednog implicira postojanje drugog, već ga i potrebuje kao uvjet vlastitog postojanja u cjelini kompleksnosti izgradnje lika na podlozi pojavljivanja i ulaženja drugih likova i radnji u njegovu identitetsku orbitu.

Nadalje, na razini same strukture *teksta*, Joyceova genijalnost uspijeva prikazati opstojnost ambivalentnosti između istovremenog i odvojenog, istovjetnog i disparatnog, paralelnog/simultanog i sukcesivnog, odnosno, horizontalnog i vertikalnog generiranjem klasične linearne radnje, ali na način koji uvodi rascjepe i progresivno-regresivno titranje u tek naizgled kompaktna područja prostora, vremena i likova. Kontradiktorno paralelno, ali i zasebno supostojanje Blooma i Boylana Joyce ostvaruje nasumičnim ubacivanjem i smjenjivanjem kratkih odjeljaka Blooma i Boylana u narativni tok usidren u sceni s gostionicom. Iako nikad nisu istovremeno prisutni iz očišta iz kojeg se u pojedinom dijelu poglavlja pripovijeda, *sjedinenost* njihove, iako istovremeno dualne figure, ostvarene kao tema, potvrđena je i čestim postavljanjem tih odlomaka jednog *neposredno* nakon drugog čime se potencira istovremeno vertikalno čitanje svojstveno fugi. Nejasna granica između ta dva lika očituje se, k tome, i u raspršenoj, višesmjernoj naraciji čiji sadržaj (verbalizirani doživljaji, asocijacije, digresije, misli i osjećaji), čak i kad se tiče direktnog opisivanja zbivanja u gostionici, upućuje na subjektivnu perspektivu, fokalizaciju, čak i pripovjedno sidrište u jednom od likova, ali čiji se izvor rijetko jasno omeđuje i locira (usp. Witen 2018). Takav zbir isprepletenih perspektiva objedinjenih u jednom totalitetu, koji rasvjetljava i motivaciju stalnog provođenja analognog motiva *paralakse* duž čitavog romana, priziva sad i prvu temu u

konfrontaciju i određenje relacije prema drugoj temi, pri čemu će biti ključno osvrnuti se na muško-ženski požudni odnos postuliran u Homerovoj *Odiseji* u poglavlju o sirenama. Zrcaljenje i višedimenzionalna konceptualna povezanost Homerove epizode o iskušenju požude mornara zavodničkim i smrtonosnim *pjevom* sirena i Joyceova poglavlja sugerira se već i na samoj razini najopćenitije „ljubavne“ radnje – Boylanovo zavođenje Molly, Bloomovo odupiranje strastima ljubomore, zavodnička funkcija gostioničarki čiji provodni opisni motivi eksplicitno i sugestivno upućuju na motiviku sirena, k tome ukrašenih i privlačnih. Čitana na podlozi *Odiseje*, takva postava uloga ne samo da potvrđuje zagovaranu dualnu strukturu muškog i ženskog kao dviju kontrastnih, ali međusobno neophodnih tema, već upućuje i na dominantnu poziciju prve teme – ženskog – u odnosu na drugu. Ipak, osvrnemo li se na davno spomenutu metodu obrtajnog kontrapunkta, zanimljivo je primijetiti da se Joyce u ovom poglavlju poigrava upravo mogućnošću obrtanja tema upućujući na njihovu jednakopravnost i međuzamjenjivost u procesu smjenjivanja tema kroz glasove svojstvenog upravo polifonij strukturi fuge. „Tenori osvajaju žene glasom“ dvaput će ponoviti Joyce pripisujući pomamni zov sirena²⁰ *muškom* rodu, a aludirajući konkretno na Boylanovo zavođenje Molly. Zadržimo li se interpretacije na podlozi *Odiseje*, još jedan već spomenuti trijumfalni preokret odvija se i na spomenutoj razini Blooma i Boylana gdje Bloom koji, u pokušaju *bijega*²¹ od opsjednutosti ljubomorom i požudama, premješta konkretno moralno vaganje između *racionalnosti* i pogubne *osjećajnosti* usidreno u *fikcionalnoj* radnji na razinu *teoretiziranja* o naravi muzike, odnosno razlike između sirenske, požudne i osjetilne glazbe te one matematičke, nadosjetilne, idejne muzike muza; theoretiziranja koje jednako tako obnaša unutarfikcionalni *lik* Blooma, a koje se translata i na razinu samog odabira stvaralačkih postupaka konstruiranja tog fikcionalnog svijeta od strane *autora* koji u istom duhu preteže na stranu zastupanja *formalnih* eksperimenata više nego što ulazi u domenu pukog potenciranja impresija, *osjećaja*, dojmova i smisla u okviru sadržaja. Usto, upravo je fuga glazbeni oblik koji polazi od matematičke kombinatorike radije od odslikavanja osjećaja, iako, naravno, ni u jednom slučaju jedno ne smije i ne može potpuno isključiti drugo.

Kao prijelaz na kratku analizu konkretnih *stilskih* egzibicija, valjalo bi, nastavno na prošla zapažanja, objasniti čestu upotrebu motiva *osjetila* koji nisu nužno odredbeni motivi

²⁰ Eksplicitno referiranje na Homerove sirene i zov sirena ostvaruje se učestalim ponavljanjem motiva glasa, zova i usana, kao što je slučaj u sljedećem primjeru: „Izvadivši trpku lulu dlanom je zaklonio usne koje su gugutale noćni zov na mjesečini, jasan iz blizine, zov iz daljine, odaziv.“ (Joyce 1991: 282).

²¹ Na razini radnje, Bloomov figurativni *bijeg* od opterećujućih osjećaja metafora je, ali i genijalna meta-poveznica koja preko etimološke igre upućuje i na osnovno strukturno načelo poglavlja – formu fuge.

neke od tema, već su u funkciji dopunjavanja značenja i poante cjelokupnog poglavlja. Još jedno kontrastno opetovano ponavljanje motiva očiju i ušiju kako samostalno tako i u sinestetičkim spojevima – primjerice: „on vidičuje govor usana“ – uz dodatno provlačenje figure *sljepca* koje naglašava aporiju između spoja i hijerarhije vizualnog i slušnog, osim što priziva asocijacije na sferu osjetilnosti svojstvenu sirenama, otkriva i potvrđuje kako „pisani jezik može reproducirati sonorne i fonetske aspekte izricanja“ (Herman 1994: 488) i zvučne učinke. U slučaju fuge, navedeno upućuje na nužnost suradnje i zamjenjivosti sfera vizualnog (pisanog, književnog) i slušnog (glazbenog), odnosno na to da se polifoni „stvaralački princip spajanja glasova uopće ne hvataju uhom“ (isto). Nužnost podjednagog obraćanja pažnje i na vizualnost i zvučnost²² kako fuge tako i teksta ostvaruje se i u podređivanju tekstualne materije diktatu muzičkih, posebice fugalnih načela, u čemu se očituje Joyceovo majstorstvo pedantnog i ludičkog, ali nadasve promišljenog mikrostiliziranja tekstualnih elemenata. Postupci motivske obrade na kojima se temelji fuga – imitacija, ponavljanje, kombinacije (Lees 1984: 45), variranje, spajanje, skraćivanje motiva – Joyce u tekstu utjelovljuje identičnim ili variranim ponavljanjem fonema (npr. „bezobraznzn znznzn“), riječi, sporednih i glavnih motiva (bronzalato, zlatobronca, bronzadouce, zlatnobrončano, pozlaćeni; blootko, ljigobloom, zumbulbloom) i fraza, a osim toga i skraćivanjem (npr. : „On je spasio situ. Uske hla. Sjajna zam.“), ritmiziranjem izraza, privilegiranjem baroknog kićenog stiliziranja nauštrb smisla učestalo koristeći aliteracije (npr. „zveketavo zveckanje otmjene kočije“), asonance i zvučna podudaranja:

„Bloom. Struja tople njamnjam sladokusne tajanstvenosti tekla je da bi se izlila u glazbu, u žudnju, tamna sladokusna struja koja osvaja. Tapšati je tutkati je trućniti je tucnuti je. Tap. Pore što treba da se šire šire se. tap. Onaj užitak onaj osjećaj topline onaj. Tap. Pustiti preko brana nahrupljene mlazove. Poplava, mlaz, tok, navala strasti, udar malja. Sad! Jezik ljubavi.“ (u hrvatskom prijevodu) (Joyce 1991: 277-278)

„Bloom. Flood of warm jamjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrob. Now! Language of love.“ (u engleskom izvorniku).²³

²²Lees (1984: 41) nadodaje da uvod u „Sirenama“ služi upućivanju čitatelja na to da u ovom poglavlju treba „uključiti uši“ tijekom čitanja.

²³ Prijevod preuzet iz: Witen (2018: 183).

Uz navedeno, valja za kraj svrnuti pažnju i na Joyceovo izvođenje ostalih od osam spomenutih dijelova fuge. Uvodeći i razrađujući teme Joyce je uspješno konstruirao *ekspoziciju* i *kontraekspoziciju* kojima je svojstveno upravo navedeno hiperstiliziranje i kontrastno oponiranje tema. Nadalje, s obzirom na to da se većim dijelom poglavlja provlače poznati motivi, kao međustavak, tj. epizodu – dio koji donosi *novi*, slobodni materijal i koji ne ponavlja teme, već služi kao svojevrsni predah – najvjerojatnije je zamišljeno Bloomovo pisanje pisma Marthi kao svojevrsni izdvojeni i zasebni dio, koji bi se eventualno mogao proširiti i na scene pjevanja u gostionici. Nadalje, navedeno stalno poigravanje ritmom, tijekom i intenzitetom teksta, osim što je ostvareno i u manjim sekvencama duž cijelog poglavlja, dovodi i do stvaranja konkretne *kulminacije*, ujedno vrhunca tenzija, ritmizacije i stilističkog vatrometa kao središnjeg dijela fuge:

„Uzletjela je, ptica, održala se u letu, brz čist krik, lebdeći srebrni krug, vedro je poskočila, jureći, suspregnuta, da dođe, ne razvlači je predugo, dug dah dug život, penje se visoko, visoko, blistava, plamti, okrunjena, visoko u simboličkom bljesku, visoko, u nebeskom zagrljaju, visoko, u visokom silnom zračenju svuda gdje sve lebdi sve ukrug oko svega, besbesbeskonačnost...”

-K meni!

Siopold!

Svršeno.“ (Joyce 1991: 279)

Simultanost i supostojanje figura Boylana, zajedno s Molly, i Blooma u ovom su odlomku ostvarene *refleksijom* u Bloomovim mislima i asocijacijama – prostoru samoprisutnosti gdje Bloom sam *jest*, a Boylan i Molly *nisu* prisutni – o zbivanjima između Molly i Boylana (pri čemu su ta zbivanja prikazana Bloomovim asocijacijama kao svojevrsna aluzivna stretta u figurativnom smislu, ostvarena kao spolni odnos), koja se odvijaju u prostoru gdje Bloom *nije*. Nadalje, što se tiče postupaka konkretnog povezivanja motiva, tekst je, kao i fuga, prožet figurama strette – sučeljavanja i usporednog izlaganja glavnih provodnih motiva, odnosno, tema. Neki su od uzornih primjera strette sljedeći:

1) Stretta prve i druge teme (gostioničarki i muškaraca)

- a. u kontekstu punopravnog nastupa teme Boylana: „Da, bronca iz blizine, pokraj zlata iz daljine, čula je čelik iz blizine, zveket potkova iz daljine, i čula čelik potkova zveket potkova zvonki čelik.“ (Joyce 1991: 261)
- b. ostvarena izmjeničnim prijenosom i prevrednovanjem sitnijeg motivskog sadržaja prve teme (žena) – usne, pehar, školjke – između domena prve i druge teme: „Boylan je gledao, gledao. Do debelih usana podigao je svoj pehar, ispio

svoj peharčić, srćući posljednje krupne ljubičaste sirupaste kapi. Njegove očarane oči pratile, pratile su njenu glavu dok se klizeći pomicala šankom pokraj zrcalâ, pozlaćenog luka za napitak od đumbira, blistavih čaša za bijelo i crno vino, bodljikave školjke, gdje se, u zrcalu odražena, bronca spajala s još sunčanim broncom.“ (Joyce 1991: 269)

- 2) Stretta Blooma i Boylana koja, zajedno s prethodnim odlomkom, predstavlja istovremeni nastup obje teme, odnosno, sva četiri segmenta (bronca, zlato, Bloom i Boylan):

„Ćelavi Pat je na vratima sreo zlato koje se vraćalo bez čaja. Izgnjavljen tražio je viski i vino od jabuka. Bronca pokraj prozora, koju promatraju, bronca izdaleka.

Zveket se zveckajući udaljio.

Bloom je čuo zvuk, tih zvuk. Otišao je. Lagan jecav uzdah ispustio je Bloom u tiho plavobojno cvijeće. Zveckanje. Otišao je. Zvec. Slušaj.“ (Joyce 1991: 270)

Asocijativna i motivska intruzija Boylanova lika, predloženog motivima zveckanja, u Bloomovu dionicu pokazatelj je Joyceova uspješna postizanja paralelnosti i simultanosti unutar pripovjedne linearnosti. Na tom tragu valjalo bi navesti i primjere miješanja, presijecanja i brisanja jasnih granica ova dva lika koja se ne odnose na konkretnu figuru strette, ali koja dovode do istih učinaka i dio su istog cilja naglašavanja međusobne *zamjenjivosti* i uvjetovanosti Boylana i Blooma preko „zajedničke“, spojne *figure Molly*: „Dođi. Dobro otpjevano. Svi su pljeskali. Ona bi morala. Dođi. K meni, k njemu, k njoj, i k tebi, k meni, k nama.“ (Joyce 1991: 279); „Još ne. U četiri ona. Tko je spomenuo četiri?“ (Joyce 1991: 267).

Od ostalih pojedinačnih kurioziteta, valjalo bi zamijetiti i imitiranje principa kadenci – zastoja na kraju fraza – ostvarenog grafičkim umetanjem samostalnih sintagmi na krajeve manjih odjeljaka: npr. „Tužno.“ „Muškarac.“ „Hladno.“ „Bio je.“ „Zveckanje.“ i sl., kao i stalno isticanje glasovnih i oralnih motiva, kako radi asociranja na osjetila tako i radi konstantnog, prikrivenog skretanja fokusa na glas i svojstva glasa realizirajući tako karakteristiku fuge kao djela koje se temelji upravo na osobitom tretmanu *glasova*, primjerice:

„U hihotavi smijeh stapali se mladi zlatobrončani glasovi, Douce i Kennedy tvoje drugo oko. Zabacile mladu glavu, bronca hihotavozlato, da bi dale maha smijehu, vrišteći, tvoje drugo, znakove jedna drugoj, visoke reske glasove.“ (Joyce 1991: 262)

Konačno, najinovativniji i najsmjeliji način redefiniranja kategorija fuge u kontekstu književnog medija i u ključu parodije je ostvarenje funkcije pedala, odnosno, pedalnog zastoja na dominantni svojstvenog kraju fuge, koji služi potenciranju napetosti neposredno prije

konačnog otpuštanja tenzija i kraja. Napetost s razine zbivanja *svekolikog* fikcionalnog i tekstualnog kozmosa prenosi se, sukladno modernističkim imperativima, na razinu *pojedinačnog* lika – Blooma – kao žarište svih perspektiva i posrednika cjelokupnog kaosa. *Napetost* pedala u Bloomu se ostvaruje ni manje ni više nego probavnim smetnjama i potiskivanjem vjetrova koje, opet na dvije komplementarne i korespondirajuće razine fikcionalnih i fonetskih zbivanja, eskalira u „miješanju tema, glasova mikrokozmičke probavne glazbe čovjeka i zvuka društva, jednako kao i makrokozmičke glazbe svemira“ (Levin 1965: 23). Prezasićenost senzacijama, mislima, zbivanjima, subjektivnim materijalom, na razini radnje, i formalnim, sintaktičkim i fonemskih peripetijama i eksperimentima, na razini materije teksta, anulira se u ispuštanju naleta jezičnog besmisla koji prazni ne samo Bloomova crijeva, nego i naratološku i fikcionalnu poziciju subjekta. Takav ispražnjeni subjekt sada je spreman izložiti se bujicama novih sadržaja, konstruktivnih načela modernističkog svijeta, subjektiviteta i pripovjednih eksperimenata nadolazećih poglavlja:

„Prrrrr.

Mora da je od burg.

Odf! Oo. Rrpr.“ „tramvaj kran kran kran. Dobra pril. Dolazi. Krnadlkrankran. Uvjeren sam da je od burgundca. Da. Jedan, dva. *Neka moj epitaf*. Kraaaa. *Bude napisan*. *Ja svoje*.

Prrpffrrppffff.

Gotovo.“ (Joyce 1991: 294)

3. Fuga kao odraz modernističkog pristupa

Nakon priložene analize konkretnog slučaja Joyceova uspješnog pokušaja primjene forme fuge na tekst, valjalo bi i istaknuti motiviranost i opravdanost odabira upravo tog smjera poigravanja koji nije nimalo arbitraran, već je u dubokom suglasju s tendencijama modernističkog ustrojavanja, točnije, rastrojavanja zbilje i umjetničkih postavki koje posreduju tu zbilju. U svojevrsnom *bijegu* i *pražnjenju* od tradicije, „Sirene“ predstavljaju centar odjeka modernističko-umjetničkih preispitivanja spleta subjektiviteta i zbilje ističući problem njihova *formalnog* posredovanja kako u strukturama svijesti i doživljaja subjekta tako i u korespondenciji s eksperimentiranjem forme umjetničkog djela, oboje u maniri konstruktivnog rastrojavanja. Fuga je u tom smislu već idealni odabir jer predstavlja „najvišu kombinaciju proračunate strukture i subjektivnog sadržaja“, idealan okvir za ispitivanja odnosa subjekta i forme (McCreedy 2020: 5). Svojestveno upravo za modernizam, a već i na pragu

postmodernizma, *Uliks* na tragu fuge ukazuje na to da je „stvarnost posljedica stila“, pitanje prvenstveno jezičnog posredovanja onog što se percipira (Waugh 1984: 25), što od svih umjetnosti privilegira upravo književnost u misiji prokazivanja konstrukata zbilje i subjektiviteta, ali i pitanja prenošenja i percipiranja zbilje ovisno o *perspektivi*, što uvodi i ostale umjetnosti, osobito glazbu i fugu u igru. Ispitivanje granica subjekta i njegova znanja o svijetu, epistemološka nesigurnost koja iz toga proizlazi izvorište su pitanja postavljenih u centar modernističke umjetnosti i senzibiliteta: „kako mogu interpretirati ovaj svijet čiji sam dio? I što sam ja u njemu?“ (McHale 1987: 9). U samom tekstu navedena pitanja predložena su modernističkim sredstvima „multipliciranja i jukstaponiranja perspektiva, fokaliziranja svih dokaza kroz jedinstveni centar svijesti“ (isto). Rušenje sigurnih temelja spoznaje uslijed kaosa i eksplozije modernog svijeta samosvjesnog je subjekta dovelo do svijesti o urušavanju i distorziranju vlastitog identiteta i oslonca paralelno s urušavanjem svijeta koji percipira provlačeći ga kroz vlastitu percepciju. Takvo uzajamno uvjetovano urušavanje dovelo je do cirkularne refleksije fragmentiranosti, kaotičnosti, dezorijentiranosti totaliteta (Witen 2018: 175), subjektivnog i objektivnog uslijed prezasićenja naletima krhotina zbilje. Pogodna za stvaranje takvih efekata upravo je i polifona i višeslojna, stilski prezasićena i cizelirana forma fuge koja se kao savršeni model nudi tekstu koji, kao odraz nove subjektivnosti, postaje jednako tako samosvjestan svoje forme i željan njenog radikalnog relativiziranja i revolucioniranja.

„Prezasićenost sensorija kojem prijeti totalna psihička dezintegracija“ (Paltin 2016: 252) uslijed stapanja prošlih i sadašnjih, inkorporiranih tuđih prostorno udaljenih i vlastitih prisutnih, ali i izmještenih iskustava, identiteta, osjećaja i doživljaja savršeno odgovara cilju i učincima Joyceovih postupaka strukturiranja „Sirena“. Stapanje razdvojenih prostora preko povezanih likova, sinkroniziranje dijakronijskih vremenskih linija subjektive prošlosti i sadašnjosti korištenjem metode ubacivanja nelociranih fragmenata struje svijesti, kaotično i ludičko tretiranje tekstualne materije zajedno afirmiraju fugalnu metodu i polifoniju kao ujedno subjektivni doživljaj i objektivno stanje svijeta. Pritom, ona ne služi apologiji ireverzibilnog rušenja koherentne i jedinstvene zbilje i svijesti, već upućuje na modernistički pokušaj stvaranja novog, alternativnog poretka koji prigrbljuje upravo *uređeni kaos* polifonije kao novi princip organiziranja svijeta koji podrazumijeva operiranje i rekonstruiranje *unutar* tog postojećeg svijeta.

Premjestimo li se na plan književnog sustava, primijetiti ćemo identična strujanja u nastojanjima za odmakom od tradicionalnih naratoloških i romanesknih koncepata. Modernistički postupci, u svojoj biti odgovarajući metodama fuge, ciljaju na rušenje temeljnih kategorija temporalnosti i prostornosti, linearne i koherentne naracije, pripovjednog centra,

stabilnog i jedinstvenog lika te odnosa dijelova i cjeline. U nastojanju za isticanjem, za modernizam plodonosnog, spoja glazbe i književnosti, Nadya Zimmerman, pitajući se što primjena glazbene forme u prozi znači za pripovijedanje i temporalnost, ističe:

„Koristeći glazbenu formu da bi se prikazala simultanost djelovanja i likova, Joyce nudi revolucionarni model pripovijedanja u kojem se zbivanja odnose prema vremenu, prostoru i djelovanju onako kao što zvuk djeluje u glazbi. 'Sirene' opisuju percepciju života kao nešto drugo od k cilju usmjerenog projekta.“ (Zimmerman 2002: 109)

Usto, na tragu Joyceova otkrića preklapanje glazbe i proze, možemo primijetiti da se u slučaju glazbe učinci takvog otkrića ostvaruju u prepoznavanju njenih *narativni* kapaciteti (stupnjevito podizanje i spuštanje intenziteta zbivanja, sukobljavanje ili udruživanje elemenata kao subjekata i sl.), dok se u književnosti manifestiraju u vidu uvođenja osi *vertikalnog* i *simultanog* uslozňavanja u *pripovijedanje* kao „princip organiziranja kojim se pridaje koherentnost ljudskim iskustvima u vremenu“ (usp. Kramer 1995: 99-100), što je omogućilo subvertiranje „osnovne linearne progresije pripovijedanja, jednosmjernog konstruiranja radnje iz jedne perspektive, kao i čitateljeva očekivanje takve teleologije.“ (isto). S obzirom na to da se cjelina grana na mnoštvo pripovjednih linija, i sama funkcija pripovjedača urušava se i gubi u polifonom interferiranju neidentificiranog višeglasja. Takvo raslojavanje pripovjednog prostora i vremena najviše utječe na konstruiranje likova koji postoje isključivo unutar tih koordinata. Osim što su razdijeljeni na taj način, oni su umnoženi i prelamanjem međusobnih glasova i perspektiva rastrojavajući tradicionalni koncept jedinstvenog subjektiviteta. Uloga fuge ovdje se također djelomično preobražava ukorak s takvom novom vizijom realiteta: barokna fuga predstavljala je analogon pojmu centralne svijesti u kojoj su se „heterogeni elementi jastva skupljali kao autonomna cjelina. Joyce, međutim, upošljava fugalnu strukturu da bi ispitao autonomiju i simulirao simultanost“ s ciljem „otkrivanja polifone unutrašnjosti“ (isto). Na tragu Bahtinova određenja dijalogične i razapete svijesti pojedinca, odnosno, lika, kao pounutrenog presjecišta tuđih glasova, „borbe aritmije glasova“ (Bahtin 2000: 73), i Zimmerman opisuje Joyceove likove u okviru mnoštvenosti povezujući takav višesmjerni način njihova konstruiranja s višesmjernim, simultanim načinom konstruiranja pripovijedanja i svih aspekata i sastavnica radnje uopće:

„Svaki lik igra ulogu u većem odvijanju priče djela. To jest, kao što se glazbeni materijal koji identificira svaki lik ponaosob transformira tijekom djela – u kontrapunktu s ostalim likovima – tako se i sami likovi razvijaju, pa tako, posljedično, i sama priča progredira.“ (Zimmerman 2002: 117)

Svijet prelomljen kroz lik i lik razlomljen kroz svijet rasvjetljuju zaključak o tome da se nijedna životna putanja ne razvija izolirano i pravocrtno u koherentnom jedinstvu i samoidentičnosti, ograničenosti i cjelovitosti, već se lik (a i sam čovjek), upravo suprotno, nadaje kao ispresijecan tuđim putanjama, ali i razilaženjima u vlastitoj liniji razvoja. Upravo takvo beskonačno titranje na svim osima koje istovremeno potiče ispitivanje središta i odmicanje od njega osnovna je karakteristika modernističkog svijeta, književnosti i glazbe.

4. „Sirene“ kao susretište modernizma u književnosti i glazbi

Kao prelazak na više, *makro* gledište koje po istom, do sad spominjanom principu opisuje odnos dijelova, cjeline i središta u „Sirenama“, vrijedilo bi sažeti doprinos fuge u razvijanju novog pristupa pripovijedanju, koncipiranju i strukturiranju totaliteta književne tvorevine podudarno s muzičkim inovacijama ranog 20. st.:

„Poglavlje 'Sirene' pruža nam mogućnost vertikalnog jednako kao i horizontalnog i sukcesivnog mišljenja. Fugalna glazba može se slušati na dva načina: možemo slušati horizontalno razvoj neovisnih linija melodije i možemo slušati vertikalno interakciju različitih dijelova u trenutku.“ (Zimmerman 2002: 117)

Iako fugalni model uvelike iscrpljuje interpretaciju „Sirena“, ono što većina kritičara zanemaruje, kao što ističu McCreedy (2020) i Herman (1994), jest Joyceov plodonosni susret i odnos prema modernističkoj glazbi koja spomenute inovacije i koncepte fuge razrađuje još i više u smjeru podatnom za tumačenje „Sirena“ i *Uliksa*. Većina takvih zanemarivanja proizlazi iz pogrešne procjene Joyceova nepoznavanja i nedostatka sklonosti modernoj eksperimentalnoj glazbi. Baš naprotiv, boraveći u Zürichu – centru onodobnih revolucionarnih modernističkih glazbenih strujanja – od 1915. do 1919. g., upravo u vrijeme pisanja „Sirena“, Joyce ne samo da je bio izložen modernističkoj glazbenoj klimi, već je mnogim poznanstvima prigrlio modernistički glazbeni izričaj, stekao uvid u nove sustave i usvojio ključne teorijske koncepte²⁴ atonaliteta i politonaliteta (McCreedy 2020: 1-5) koji se bitno odražavaju u „Sirenama“. Navedeno potvrđuju obilne reference na modernu glazbu osobito u djelu *Finnegans Wake*, ali i tumačenje samih „Sirena“ kao odraza onodobnih revolucioniranih, nadograđenih polifonih i

²⁴ McCreedy (2020: 4) prilaže navode iz autobiografija dvaju modernističkih skladatelja i Joyceovih bliskih poznanika Otta Luening i Georgea Antheil – *The Odyssey of an American Composer* (1980) i *The Bad Boy of Music* (1945) – u kojima je potvrđeno da je Joyce bio sposoban shvatiti kompleksne moderne teorijske koncepte, poput politonalnosti i atonalnosti.

fugalnih oblika.²⁵ Ono što je Joyceu otvorilo nove puteve viđenja glazbe i književnosti u sintezi s glazbom jesu ciriške metode pisanja glazbe koja se sastoji od dvaju ili više simultanih tonalnih centara ili ključeva (isto: 7), od kojih je najznamenitija dodekafonska tehnika Arnolda Schönberga.

U radu *'Sirens' after Schönberg*, David Herman (1994) provodi impresivni pokušaj reinterpreiranja „Sirena“ kao kombinatornog eksperimenta sukladnog Schönbergovoj dvanaestttonskoj majstoriji kombinatorike, povezujući pritom učinke revolucioniranja vertikalnih i horizontalnih osi i ispitivanja funkcija dijelova unutar cjeline s cjelokupnim ondašnjim lingvističkim i inim projektima reorganiziranja koncepta strukture i sustava uopće. Na tom tragu od presudne je važnosti istaknuti teorijske doprinose Romana Jakobsona i Jurija Mihajloviča Lotmana na polju promišljanju *poezije* čija primjenjivost i na Joyceove *prozne* „Sirene“ i modernističke glazbene modele dodatno opravdava zasnovanost „Sirena“ na integrativnoj i polivalentnoj otvorenosti romaneskne forme i modernističke književnosti poetskim i glazbenim elementima. S jedne strane Jakobson (1966: 295-296) – određujući bit poezije „projekcijom principa ekvivalentnosti s osi selekcije na os kombinacije²⁶“, pri čemu se „ekvivalentnost uzdiže do konstitutivnog načela“ sintagmatskog slaganja – i s druge strane Lotman (2001) – dovodeći Jakobsonove postavke do zaključaka o umjetničkoj strukturi kao onoj koja se gradi ne samo u vremenu nego i u *prostoru*, iz čega proizlazi zahtjev za stalnim supostavljanjem nadolazećih i prethodnih segmenata čiji *odnos* i *položaj* određuju njihovu semantiku – postavili su teorijske temelje razumijevanja značaja i učinaka prostorno-vremenskog reorganiziranja jedinica i njihovih odnosa u „Sirenama“ iz čega se potvrđuje njihov modernistički karakter i izvodi cjelokupno značenje djela. Stoga, polazeći od pretpostavke da „Sirene“ koriste „formalna ili konstrukcijska sredstva srodna muzičkim i lingvističkim strukturama“ Herman (1994: 476) potvrđuje i našu pretpostavku o tome da „Sirene“ nisu puki odraz novih glazbenih modela, već da obje pojave proizlaze iz dublje i opće modernističke preokupacije rekonstruiranjem struktura, taksonomija, pravila i principa organiziranja i sl. (Herman 1994: 478).

Konkretno, osvrnemo li se na Schönbergovu dodekafoniju kao skladateljsku tehniku koja utemeljuje logiku komponiranja, s jedne strane, na početnom zadavanju niza – modela –

²⁵ McCreedy (2020: 5) ističe da je upravo u ono vrijeme u području glazbenih istraživanja postojao velik interes za ponovno otkrivanje i revidiranje oblika fuge.

²⁶ Jakobsonove osi selekcije i kombinacije mogu se promatrati i kao sintagmatska i paradigmatička os, a definirane su na sljedeći način: „Selekcija se vrši na bazi ekvivalentnosti sličnosti i nesličnosti, sinonimnosti i antonimnosti, dok je kombinacija, koja se odnosi na ustrojstvo sekvence, zasnovana na blizini.“ (Jakobson 1966: 295-296).

sazdanog od proizvoljnog kombiniranja 12 jednakopravnih tonova kromatske ljestvice, umjesto da polazi od zadanog tonaliteta, i s druge strane, na konkretnoj izvedbi, linearnoj razradi, obradi, variranju i rearanžiranju početnog modela s obzirom na određena pravila, uočiti ćemo osnovni potencijal i težnju takve tehnike koji ide u smjeru radikalnog rušenja 1) klasične harmonije uokvirene ograničenjima tonalitetskog centra i 2) jednosmjernog načina izvedbe materijala. Takav pristup ekvivalentan je Joyceovu rušenju pripovjednog centra, linearnog pripovijedanja, središnje i koherentne svijesti te načina komponiranja cjeline i elemenata uopće, pri čemu sve zajedno ukazuje na inkorporiranje sosirovskog, horizontalno-vertikalnog modela u duboke principe konstruiranja djela. Cijepanje i udvostručenje dosad jednosmjernog i jednodimenzionalnog načina linearnog i temporalnog razvoja materijala i naracije, najjasnije je na primjeru jukstaponiranja Schönbergova početnog niza i Joyceova uvoda koji, prethodeći konkretnoj obradi u vremenu, figuriraju kao početni, paradigmatički, statični i vertikalni set opcija, koordinata koje služe kao polazišni ključ za „dijakronijsku realizaciju u tekstu“, izvedbu koja se tad *dijakronijski* razvija kao *regresivna* rekonstrukcija i potraga za pravilima (isto: 482). Takva situacija u kojoj „vrijeme ili sukcesija proizlaze iz paradigmatičkih formacija“ (isto: 486), u kojoj „razvoj, sintagmatska temporalnost postaje funkcija uparivanja ili barem grupiranja motiva duž vertikalne ili asocijativne osi“ – totaliteta asocijativnih lanaca – upućuje na pojavu cijepanja temporalnosti, diseminacije vremena prostorom (isto: 481), odnosno, stvaranja dvosmjernog, stalnog i istovremenog progresivno-regresivnog čitanja strukture (isto: 485).²⁷

„Narativni diskurs tako 'progredira' stalnim (pre)oblikovanjem cjelokupne mreže paradigmatičkih veza koje povezuju svaki dani segment pripovijedanja s drugim – prije ili kasnije, relativno udaljenim ili bližim – narativnim segmentom.“ (isto: 485)

Kao što svjedoči i struktura „Sirena“, ali još i više *Uliksa* u njegovoj cjelini, u takvom sustavu u kojem je svaki element determiniran drugim i razumljiv tek u odnosu prema njemu i prema cjelini, „više ne postoji ništa što nije tematično“; svaki element, svaki odnos, svaki odabir i postupak zrači značenjem čiji je efekt širi od puko „lokalnog“, izoliranog i trenutnog (isto: 481). Ono što ovakvi inovativni postupci žele naglasiti i osvijetliti u okviru uputstava za totalni i, bogatoj i slojevitoj biti djela adekvatni pristup tumačenju, je potreba propitivanja ne samo

²⁷ Izvorno: “The narrative, in other words, always unfolds on two separate planes of syntagmatic or successive structure. On the one hand, we have the structure of the (anticipating) repertoire, which already situates an apparently static taxonomy or list within a larger dynamic of permutation and transformation. On the other hand, we have the structure of the (anticipated) realization of the repertoire, a realization that proceeds through global dynamic or transformational operations at work in the episode and for that matter in the novel as a whole.” (Harman 1994: 485).

sadržajne razine, ne samo „toga kako (glazbeno) značenje treba biti organizirano, nego radije kako sama organizacija treba postati značenjska“ (isto: 67).²⁸

Dijeleći upravo takav stav, u konačnici, i same Bloomove izjave o glazbi, promatramo li ih kao metatekstualni komentar autora i autoreferencijalne, samosvjesne strukture djela, najizravnija su potvrda i prikaz onog za što se zalaže upravo modernistička glazba u svom odmaku od odveć sentimentalne, ukrasnim i suvišnim sadržajem popunjene sirenske glazbe koja, zamamna i iluzorna, samo zamućuje istinsku bit glazbe i umjetnosti kao umjetnosti forme i nadosjetilnih ideja. Usto, što je ključno, Bloomovim riječima i sam tekst autorefleksivno potvrđuje tezu o utemeljenosti vlastitih principa konstruiranja – „vezivanja, razvezivanja, zauzlavanja i razuzlavanja“ – i razumijevanja upravo na modernističkim inovacijama u području glazbe i na težnji polifonog raščinjavanja još uvijek postojanih, ali uvelike uzdrmanih, neodvojivih kategorija svijeta i subjekta:

„Potekla je nježnost: polako, sve bujnije, sva je uzdrhtala. Tako se govori. Ha, daj! Uzmi! Uzbudjenje, uzbudjenje, pulsirajuće gordo nadizanje. Riječi? Glazba? Ne: ono što je iza toga. Bloom je vezivao, razvezivao, zauzlavao, razuzlavao.“ (Joyce 1991: 277)

5. Zaključak

Inovativno i kreativno udruživanje potencijala glazbe i književnosti s ciljem formiranja novih umjetničkih postupaka i struktura adekvatnih predočavanju modernističkog svijeta svoje su vrhunsko ostvarenje doživjeli u istovremeno maksimalno zahtjevnom i avanturistički intrigantnom 11. poglavlju Joyceova *Uliksa* – „Sirenama“. Primjenom oblika fuge, štoviše, kao što smo pokazali, modernističke, i radikalizirane polifonije, na izražajna sredstva teksta i književnosti Joyce je ukazao na mogućnost uzajamnog revolucioniranja forme obaju umjetnička medija polazimo li od pretpostavke istovjetnosti njihove temeljne naravi i polazišta u kreiranju vlastitog, jedinstvenog totaliteta. Iščitavanje *narativnosti* iz glazbenog sustava i razvoja djela, s jedne strane, kao i *polifonije* i mogućnosti vertikalnog proširenja linearnog svijeta književnog djela, s druge strane, poklapa se s polivalentnom ambicijom fuge i poezije čiji polifoni ustroj nudi tradicionalnoj glazbi i prvenstveno prozi sredstva za prekoračenje zastarjelih konstruktivnih načela, ostvarenje vlastite *otvorene* žanrovske biti u nastajanju i dosezanje suvremenih metoda sposobnih zrcaliti probleme izvanumjetničkog realiteta preslikanih i na izazove i probleme same umjetnosti. Simultanizam svijeta razlomljenog i

²⁸ Herman, David. 1994. *"Sirens" after Schönberg*, prema: Adorno, *Philosophy*.

multipliciranog u roju ravnopravnih subjektivnih perspektiva koje postaju jednako labavo uporište percipiranja i konstruiranja „objektivnog“ svijeta, stanje je koje modernizam upravo preko umjetnosti nastoji naglasiti i osvijetliti, a potencijalno i razriješiti ili se barem s njim, unutar njega pomiriti. Otkrivanje prave prirode zbilje s naglaskom na subjekt, ali i subjektove istovremene ovisnosti prema svijetu kao svijetu drugih subjekata, što uvelike odgovara i ambiciji Joyceovih „Sirena“, sažeto ističe Zimmerman u sklopu formuliranja modernističkih ciljeva:

„Nitko se ne razvija odvojeno od drugih jer su njihova djelovanja i misli međusobno povezani verbalnom simultanošću. I možda je ovo bliže stvarnosti načina na koje živimo – mi se ne razvijamo u vakuumu, nego u kontrapunktu s našim okruženjem gradeći životnu pripovijest u svakom trenutku.“ (Zimmerman 2002: 118)

Krenemo li od najniže razine konkretne izvedbe u književnom djelu – od organiziranja grafemskih i semantičkih jedinica do ustrojavanja totaliteta čitavog višeslojnog poglavlja i djela – nadovežemo li, potom, na nju istovrsne mehanizme i okvir komponiranja u domeni glazbe, apstrahiramo li ih, nadalje, do pojma *umjetnosti* uopće da bismo umjetnost, u konačnici, mogli pokazati korespondentnom funkcioniranju od nje *neodvojive*, u njoj manifestirane i kroz nju otkrivane sfere zbilje, sve navedene oblasti možemo početi promatrati kao zašivene u beskonačno kompleksnu, razlomljenu, napretku otvorenu i beskonačno kreativnu rozetu polifonih iskustava življenja svijeta kao slojevite cjeline.

Ako se *Odiseja*, temeljno polazište i intertekst *Uliksa*, zbog preispitivanjem onog što čovjek jest, zbog „posezanja preko granica poznatog svijeta“ (Lisak Vidović 2023) može nazvati fundamentalni djelom za moderni svijet, onda je *Uliks*, zajedno sa svojim „Sirenama“, kao trijumf modernih težnji, vrhunsko ostvarenje takvog *putovanja* i ambicije prekoračenja kako umjetničkih tako i spoznajnih granica, k tome ne samo ondašnjeg svijeta, nego cjelokupne zbilje uopće. Na tom tragu, ovaj je rad bio pokušaj *započinjanja povratka* novom čitanju i razumijevanju čitavog modernističkog, ali i suvremenog umjetničko-zbiljskog kompleksa:

„Gotovo. Počnimo!“

Popis literature

1. Bahtin, Mihail M. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter Book World.
2. Bahtin, Mihail M. 2019. *Teorija romana*. Prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.
3. Barthes, Roland. 1991. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus. 47–95 .
4. Blom, Eric (Ur.). 1954. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
5. Bradbury, Malcolm i McFarlane, James (Ur.). 1976. *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*. London: Penguin Books.
6. Childs, Peter. 2000. *Modernism*. London/New York: Routledge.
7. De Saussure, Ferdinand. 2000. *Tečaj opće lingvistike*. Prev. Vojmir Vinja. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
8. Green, D. Jon. 2002. „The Sounds of Silence in 'Sirens': Joyce's Verbal Music of the Mind“. U: *James Joyce Quarterly* 39, 3: 489–508.
9. Herman, David. (1994): „'Sirens' after Schönberg“. U: *James Joyce Quarterly* 31, 4: 473–494.
10. Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
11. Joyce, James. 1991. *Uliks*, Opatija: „Otokar Keršovani“.
12. Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

13. Lees, Heath. 1984. „The Introduction to 'Sirens' and the 'Fuga per Canonem'“. U: *James Joyce Quarterly* 22, 1: 39–54.
14. Levenson, Michael (Ur.). 1999. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Levin, L. Lawrence. 1965. „The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony“. U: *James Joyce Quarterly* 3, 1: 12–24.
16. Lisak Vidović, Karolina (Ur. i Vod.). 2023. *Uliks* [Epizoda emisije *Što je klasik?*], HRT3.
17. Lotman, Jurij, M. 2001. *Struktura umjetničkog teksta*. Prev. Sanja Veršić. Zagreb: Alfa.
18. McCreedy, Jonathan. 2020. „James Joyce and Experimental Music in Zurich and Paris: the Modern 'Sirens' Fugue, Acoustic Harmony Theory and Stravinsky's The Rite of Spring“. U: zbornik radova izloženih na ESIDRP konferenciji.
19. McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London/New York: Routledge.
20. Paltin, Judith. 2016. „Music, Intermediality, and Shock in 'Ulysses'“. U: *James Joyce Quarterly* 53, 3/4: 251–268.
21. Ramy, C. 2019. „Concept and Emergence of Time in the Modernist novel: A Note“. U: *IJIRT* 6, 5: 227–230.
22. Sanz Gallego, Guillermo. 2010. „Boylan's Fugue in 'Sirens'“. U: *Genetic Joyce Studies*, br. 10.
23. Schlegel, Friedrich. 2006. *Kritike i fragmenti*. Ur. Jure Zovko. Zagreb: Naklada Jurčić.
24. Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

25. Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
26. Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
27. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb.
28. Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Methuen.
29. Witen, Michelle. 2018. *James Joyce and Absolute Music*. London: Bloomsbury Academic.
30. Zimmerman, Nadya. 2002. „Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's 'Ulysses'“. U: *Journal of Modern Literature* 26, 1: 108–118.
31. Živković, Mirjana. 1997. *Instrumentalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Sažetak

Lea Mraz: *Bijeg od tradicije – polifonija Joyceovih „Sirena“*

Nužnost sagledavanja književnih djela iz perspektive totalnog pristupa koji polazi od inherentne povezanosti i kompleksnosti umjetničko-zbiljskog konstrukta temeljna je vrijednost koja se u analizi konkretnih djela i kompletnih umjetničko-povijesnih razdoblja odveć olako previđa. Značaj upravo takvog promišljanja umjetnosti, kako od strane autora tako i recipijenta, posebno naglašava i oprimjeruje znameniti *Uliks* modernističkog pisca Jamesa Joycea kondenzirajući potencijale književnog teksta u jednom od najeksperimentalnijih i premalo istraživanih poglavlja – tzv. „Sirenama“. Stavljajući u fokus Joyceove postupke sadržajnog i formalnog konstruiranja *književnog* teksta na temelju *glazbenih* principa polifonije, fuge, ritmičke stilizacije materijala i *modernističkih* glazbenih inovacija, ovaj rad nastoji, s jedne strane, ukazati na plodotvornost takvog slojevitog pristupa koji polazi od srodne naravi i zajedničkih, dubinskih principa različitih vrsta umjetnosti. S druge strane, polazeći od strukturne analize konkretnih književno-glazbenih pojava u „Sirenama“ i apstrahirajući ih do zaključaka općih književno-teorijskih razmjera, cilj je rada ponuditi novo spoznajno gledište s kojeg se vrednuje značaj Joyceova opusa, napose *Uliksa*, kao i širi značaj modernističkih umjetničkih zaokreta uopće, ali i otvoriti novu, cjelovitu perspektivu razumijevanja kompleksa teorijskih paradigmi i modernizma, neodvojivog od svoje umjetnosti, kao otponca u promišljanju širih suvremenih i sjevremenskih umjetničkih i epistemoloških problemskih žarišta.

Ključne riječi: Uliks, Sirene, modernizam, polifonija, fuga

Summary

Lea Mraz: *Flight From Tradition – the Polyphony of Joyce's "Sirens"*

The necessity of examining literary works from the perspective of a total approach—one that proceeds from the inherent connection and complexity of the artistic–reality construct—is a fundamental value that is all too often overlooked in the analysis of specific works and entire artistic-historical periods. The significance of such a way of considering art, both by the author and the recipient, is particularly emphasized and exemplified by the renowned *Ulysses*, by the Modernist writer James Joyce, which condenses the potentials of the literary text into one of its most experimental and insufficiently explored chapters—the so-called “Sirens”. By focusing on Joyce’s methods of content and formal construction of the *literary* text based on *musical* principles such as polyphony, fugue, rhythmic stylization of material, and *Modernist* musical innovations themselves, this paper aims, on the one hand, to highlight the productivity of such a multilayered approach, one that departs from the kindred nature and shared, underlying principles of different art forms. On the other hand, proceeding from a structural analysis of specific literary-musical phenomena in the “Sirens” and abstracting them into conclusions of general literary-theoretical significance, this paper aims to offer a new epistemological standpoint from which to evaluate the importance of Joyce’s oeuvre—especially *Ulysses*—as well as the broader significance of modernist artistic shifts in general, while also opening up a new, comprehensive perspective for understanding the complex of theoretical paradigms and Modernism, inseparable from its art, as a starting point for reflecting on broader contemporary and timeless artistic and epistemological problematics.

Key words: *Ulysses*, Sirens, Modernism, polyphony, fugue