

Izvorni naučni rad  
UDK: 821.111.09Hakšli A.

**Hrvoje MESIĆ (Osijek)**

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku  
hrvoje.mesic35@gmail.com

**Tin UŽAR (Osijek)**

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku  
tin.uzar@gmail.com

**GLAZBENI DISKURS U ROMANU  
*KONTRAPUNKT* ALDOUSA HUXLEYA\***

U radu se analizira glazbeni diskurs u romanu *Kontrapunkt* Aldousa Huxleyja iz perspektive intermedijalnih teorija, s posebnim naglaskom na koncept muzikalizacije fikcije. Polazeći od teorijskih modela Stevena Paula Schera i Wenera Wolfa, analiza pokazuje da se glazba u romanu ne pojavljuje tek kao tematski ili ilustrativni motiv, nego kao temeljni heuristički i strukturni princip oblikovanja narativnog diskursa. Središnje mjesto pritom zauzima pojam kontrapunkta, koji se kao organizacijsko načelo ostvaruje na više razina: kompozicijskoj, fabularnoj, karakterološkoj, idejnoj i metatekstualnoj. Takva polifonijska struktura omogućuje simultano supostojanje heterogenih glasova, svjetonazora i vrijednosnih sustava bez njihova hijerarhijskog razrješenja. Posebna se pozornost posvećuje ulozi glazbe u karakterološkoj diferencijaciji likova te semantičkoj kondenzaciji kulturnih značenja povezanih s odabranim skladateljima i djelima. Rad zaključuje da Huxleyjeva muzikalizacija proznog diskursa ne teži sinestezijskom učinku niti estetskoj harmonizaciji, nego djeluje kao kritičko sredstvo za artikulaciju modernističke krize smisla, fragmentacije iskustva i problematizacije granica umjetničkih medija.

*Ključne riječi: glazba u književnosti, intermedijalnost, Aldous Huxley, kontrapunkt, muzikalizacija fikcije, polifonija, recepcija*

---

\* Rad je nastao u okviru projekta ZusU – Znanost u službi umjetnosti: inovativni pristupi umjetničkom obrazovanju, financiranog od strane Europske unije – NextGenerationEU (šifra projekta: 581-UNIOS-07).

## 1. KNJIŽEVNOST I GLAZBA U INTERMEDIJALNOJ PERSPEKTIVI

Fenomen intermedijalnosti<sup>1</sup> snažno je zaokupio umjetnike dvadesetoga stoljeća. Tehnološki razvitak i pojava novih medija dovode do ubrzanja ljudske svakodnevice, stvaranja iluzije stvarnosti u multimedijском prostoru, ali i svojevrsnog simultaneizma čovjekove svijesti. U takvim okolnostima umjetnost poprima nova intermedijalna obilježja, što se izravno odražava i na načine njezina proučavanja. Premda intermedijalnost često povezujemo s postmodernizmom, Wolf naglašava da taj koncept ima dugu povijest. Ideja da se umjetnosti međusobno prožimaju i pritom posuđuju različite tehnike i alate prisutna je već u antičkim estetičkim promišljanjima, a kontinuirano se razvija sve do modernističkih shvaćanja prema kojima se umjetnosti ne mogu promatrati kao strogo odvojeni mediji (Wolf, 1999: 2).

Drugi čimbenik prodora intermedijalnih relacija ogleda se u teoriji intertekstualnosti<sup>2</sup> unutar književnosti. Kada se govori o toj teoriji, valja spomenuti poststrukturalističko razumijevanje intertekstualnosti kod Rolanda Barthesa. Barthes smatra da je tekst pluralan te da se u svakome tekstu nalaze elementi ili fragmenti ranijih tekstova, čime se otvara pitanje autonomije pojedinoga teksta (Grgurić prema Barthesu, 2010: 10). Koncept interteksta, prema Barthesu, dodatno premješta tekst prema sociološkom tumačenju: „jezik dolazi do teksta ne slijedeći put nasljeđa koji se može razotkriti, nego proces diseminacije, čime se tekstu osigurava status produktivnosti“ (Beker prema Barthesu, 1988: 12). Oba su pojma izdanak tendencije suvremene kulture prema otvaranju i istraživanju pluralnosti u okviru interdisciplinarnih nastojanja.

S druge strane, sustav umjetničkih oblika bez sumnje je podvrgnut dugoročnijim promjenama nego žanrovski sustav pojedinoga umjetničkog me-

---

<sup>1</sup> Intermedijalnost je „sudjelovanje više od jednog izražajnog medija u stvaranju značenja nekog ljudskog artefakta“ (Wolf, 1999: 1). S druge strane, precizniju definiciju daje Pavao Pavličić (1988: 170): „Intermedijalnost je postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi, a jedan od tih medija obično je umjetnički. Mediji među kojima se relacija uspostavlja moraju u tom kontaktu ostati prepoznatljiviji, odnosno mora ostati vidljivo da je neki element djela preuzet iz drugoga medija i da je u djelu u kojem se pojavljuje on samo ‘gost’“.

<sup>2</sup> Prema Solarovom tumačenju intertekst je „tekst ili skupina tekstova koji su u nekom važnom odnosu prema drugim tekstovima“ (Solar, 2007: 221). Renate Lachmann (1988: 76) nudi nešto detaljniji opis pojma: „postupci koji stvaraju međutekstovne veze, kao što je umetanje tuđih tekstova u neki tekst, bilo kao citata ili aluzije, kontaminacija mnoštva heterogenih tekstova ili ponavljanje ili parafraza nekog poznatog teksta kao parodije ili kontrafakture“. S druge strane, Oraić-Tolić dodatno proširuje pojam intertekstualnosti naglašavajući da, uz sam tekst, konstitutivnu važnost ima i širi kontekst kulturne tradicije (Oraić-Tolić, 1993: 141).

dija. Značajan doprinos poimanju intermedijalnih odnosa unutar umjetnosti dao je strukturalist Roman Jakobson. On smatra da se djelo ne analizira samo unutar vlastitoga roda i umjetničkog medija, nego u korelaciji s drugim umjetnostima iste epohe. Prema Jakobsonovu shvaćanju, „umjetnički oblici svake epohe tvore sustav koji nadilazi red pojedinačnih rodova, a njegovu funkcionalnu i vrijednosnu hijerarhiju strukturira dominantni umjetnički oblik“ (Hansen-Löve prema Jakobsonu, 1988: 31). Stoga pitanje evolucije umjetnosti nije dovoljno ograničiti na pojedinačno umjetničko područje, nego ga treba sagledati kroz njihovo uzajamno ispreplitanje. Ipak, intermedijalnu vezu među rodovima različitih umjetničkih oblika ne treba izvoditi iz neposredne relacije među njima, nego preko posredovanja vladajućeg sustava intermedijalnih korelacija. U tom smislu multimedijalni oblici jasnije registriraju pomake dominantnih umjetničkih paradigmi nego monomedijalni, u kojima su integracijski potencijali ograničeni specifičnom vezanošću kodnih sustava uz prostorne ili vremenske strukture pojedinoga medija (Hansen-Löve, 1988: 32).

Korespondencija među umjetnostima u pojedinim se povijesnim razdobljima afirmirala kao izrazito rasprostranjen i teorijski relevantan koncept koji su umjetnici prihvaćali kao jednu od temeljnih pretpostavki vlastitih estetičkih teorija. Takvi estetički modeli, osim neposrednog utjecaja na vlastito vrijeme, ostavljali su snažan trag i na kasnije generacije umjetnika, koje su ih nastavljale razvijati ili su se prema njima polemički odnosile (Kolek, 1972: 111). Intermedijalne relacije koje književnost uspostavlja s drugim medijima, kako umjetničkim tako i neumjetničkim, pojavljuju se ponajprije u specifičnim književnopovijesnim konstelacijama, osobito u razdobljima u kojima dolazi do krize samorazumijevanja književnosti te do preispitivanja njezina temeljnog smisla i funkcije. U takvim se okolnostima inovacija afirmira kao ključna estetska vrijednost, a intermedijalne strategije javljaju se kao odgovor na potrebu redefiniranja književnog izraza. Uspostavljanje veza s drugim medijima pritom može funkcionirati kao pokušaj obnove semantičkog i kulturnog legitimiteta književnosti, putem preuzimanja vrijednosti već realiziranih u drugim medijima, ili kao sredstvo formalne i izražajne regeneracije usmjeren prema proizvodnji originalnosti. Intermedijalne prakse rijetko su zastupljene u estetski stabilnim, normativno utemeljenim i samosvjesnim razdobljima, kakvo je realizam, kao i u epohama u kojima se originalnost ne percipira kao presudna estetska kategorija, primjerice u klasicizmu. Suprotno tome, njihova se frekvencija povećava u razdobljima smanjene estetske sigurnosti, obilježenima izraženom refleksivnošću i intelektualizacijom književnog diskursa, poput manirizma ili modernizma, ali i u umjetničkim trenutcima radikalne težnje prema novome, kakvi su romantizam i avangarda. Načini realizacije intermedijalnih veza u znatnoj su mjeri determinirani njihovim funkcional-

nim ciljevima, no zajedničko im je obilježje činjenica da se značajke drugih medija u književni tekst uvode kao prepoznatljivo neasimilirani elementi. Umjesto potpune integracije u postojeće književne strukture, oni djeluju kao disruptivni čimbenici i proizvode učinak estetske začudnosti (Pavličić, 1988: 186). Svrha takvih postupaka jest proširenje izražajnog potencijala književnosti uporabom sredstava koja joj nisu imanentna, čime se omogućuje doseganje estetskih učinaka i kvalitativnih razina koje u okviru konvencionalnih književnih postupaka ostaju nedostupne.

Promatrajući opseg, vrijednost i raznovrsnost sadržaja, „intermedijalni susreti književnosti i glazbe u povijesti umjetnosti nemaju premca“ (Žmegač, 2003: 9). Njihov odnos otvara nove izvore inspiracije i izražajne mogućnosti, pri čemu se nameće potreba za simetričnim sagledavanjem međusobnih utjecaja tih dvaju medija. Prvu razinu njihova odnosa čine vokalne te vokalno-instrumentalne glazbene vrste, kao jasni primjeri upliva književnosti u glazbu, pri čemu valja istaknuti operu kao multimedijalni oblik. S druge strane, kako instrumentalna glazba ne raspolaže verbalnim kodnim sustavom, težnje skladatelja da inspiraciju potraže u književnosti dovode do nastanka programne glazbe. Literarnost u programnoj glazbi izražava se glazbenim sredstvima tako da se izvanglazbeni sadržaj nastoji opisati kodnim sustavom glazbe – tonovima, uz pretpostavku da je slušatelju poznat literarni izvor (Grurić, 2008: 245–246). Raščlamba takvih pojava ne omogućuje samo uvid u estetske dosege glazbeno-književnih sinteza, nego i njihovo sagledavanje u kontekstu povijesti stilova i kulturnog okružja u kojem nastaju. Drugi stupanj intermedijalnog odnosa književnosti i glazbe odnosi se na nastojanja da književna riječ verbalno reprezentira glazbene sadržaje. I dok književnost u glazbi svoje korijene vuče još od antičkih vremena, književna reprezentacija glazbenih sadržaja snažnije zaokuplja književnike tek u devetnaestom stoljeću, a fazu eksperimenta svladava početkom dvadesetoga stoljeća. Odgovor na pitanje zašto je tomu tako može se pronaći u Žmegačevoj pretpostavki da „književni tekst, želeći predočiti glazbeno djelo, vrlo teško može izbjeći sljedeću dvojbu: prikratiti glazbu ili neprimjereno opteretiti pristupačnost literarnog izraza upotrebom glazbeno-stručne terminologije“ (Žmegač, 2003: 174). Također, mnogi književnici izbjegavaju opise glazbenih struktura jer ne raspolažu potrebnim znanjem o naravi glazbenih djela. Odnos između glazbe i književnosti može se ostvarivati i posredno, putem metaforički intoniranih i stiliziranih postupaka koji uključuju imitaciju glazbenih oblika, struktura i kompozicijskih tehnika, pri čemu je izravna reprodukcija tona ili melodije inherentno isključena (Pavličić, 1988: 173).

Intermedijalni odnos književnosti i glazbe jednostavnom je tipologijom sistematizirao Steven Paul Scher. Taj se odnos, prema Scheru, može svesti na

tri osnovna oblika supostojanja glazbenoga i literarnoga kao predmeta intermedijalnih studija: književnost u glazbi, ponajprije u vidu programne glazbe; književnost i glazba, odnosno njihovo paralelno supostojanje u vokalnim i vokalno-instrumentalnim oblicima; te glazbu u književnosti, odnosno muzikalizaciju fikcije (Scher, 1984: 10–14). Navedeni klasifikacijski model postao je referentna točka za daljnja proučavanja odnosa glazbe i književnosti. Nadalje, Werner Wolf nadogrudio je Scherovu tipologiju dvama načinima na koje glazba ulazi u književnost: kazivanjem (*telling*), koje obuhvaća eksplicitno tematiziranje glazbe putem naslova, opisa glazbenih iskustava ili komentara glazbenih djela, te pokazivanjem (*showing*), koje se ostvaruje implicitnom inscenacijom glazbe kroz analogije s glazbenom formom, strukturom ili kompozicijskim tehnikama, poput imitacije, varijacije, fuge, sonate i dr. (Wolf, 1999: 44–45).

Analiza povijesnog razvoja muzikalizacije fikcije upućuje na to da je lirika, zbog svoje etimološke i strukturne povezanosti s glazbom, od ranih faza književne povijesti u bliskoj relaciji s tim umjetničkim medijem. Na dubinsku prirodu te povezanosti ukazuje činjenica da se sve do 18. stoljeća poezija smatrala jedinom književnom vrstom kompatibilnom s glazbom. Tijekom 18. stoljeća narativna se umjetnost postupno približava glazbi, ponajprije kroz praksu deskriptivnog prikazivanja zvuka. Unatoč ograničenjima romanesknog žanra, koja proizlaze iz procesa dereferencijacije i desemantizacije, glazbeno-književna prožimanja s vremenom zahvaćaju i roman, kao intermedijalno otvoren i progresivan žanr koji već krajem 18. stoljeća integrira i slikarske pejzažne opise (Žmegač, 1991: 86). Tome su dodatno pridonijeli i njemački romantičari, proglašivši roman paradigmatском vrstom suvremene književnosti. U tom se kontekstu intermedijalno povezivanje narativne umjetnosti sa slikarstvom i glazbom očitovalo u preuzimanju načela glazbenog oblikovanja radi uspostave organizacijskih struktura koje su trebale nadmašiti okvire tradicionalnog pripovijedanja. Izrazitije intermedijalno povezivanje književnosti i glazbe ostvaruje se u razdoblju romantizma, kada dolazi do eksplicitnog prekoračenja granica među umjetničkim medijima, dok se promjene estetskih značajki dodatno intenziviraju u modernizmu i postmodernizmu (Grgurić, 2010: 13–14).

U lirskom se diskursu oblikuje osobit tip intermedijalnosti utemeljen na ideji zajedničke ishodišne osnove poezije i glazbe te na imanentnim svojstvima jezika. Intenzitet i način međudjelovanja glazbenoga i verbalnoga elementa određuju strukturu pjesničkog izraza, pri čemu se ostvaruje medijalna cjelovitost u kojoj su značenjske sastavnice nerazdvojive. Metafora pritom preuzima ključnu posredničku funkciju jer omogućuje artikulaciju disharmonije, što je osobito povezano s manirističkim *duhom žudnje* kao estetskim na-

čelom raslojavanja verbalnih intermedijalnih spojeva (Grgurić, 2008: 248). Taj je estetski impuls snažno obilježio simbolističku liriku, u kojoj monomedijalne kreacije postaju preduvjet zamišljanja apsolutnog kretanja i izraza razorene, nedokučive stvarnosti. Krajnji domet takvih nastojanja očituje se u težnji da poezija „zazvuči“ poput glazbe, od Mallarméove konceptualne nad-knjige do glazbenog letrizma, koji predstavlja radikalni oblik lirsko-glazbenog muzicizma (Grgurić, 2008: 249–250).

Za razliku od lirike, u kojoj se muzikalizacija ostvaruje ponajprije na razini jezične strukture, prozni se tekstovi glazbi najčešće približavaju putem njezina opisivanja i tematiziranja. Značajniji oblici literarizacije glazbe razvijaju se u razdoblju romantizma. Potaknuta snažnim umjetničkim sinkretizmom i filozofskim raspravama, glazbena apstraktnost shvaćena je kao estetski model koji omogućuje odmak od mimetičkog prikazivanja. Književnost se, okrećući se mitu, bajci i povijesti, postupno oslobađa empirijske obveznosti, dok se ideja svekolikog umjetničkog djela oblikuje kao pokušaj intermedijalne reintegracije razdvojenih umjetnosti radi snažnijeg estetskog i afektivnog učinka (Grgurić, 2010: 17). Romantičarska ideja intermedijalnosti kulminira u konceptu svekolikog umjetničkog djela, koji zagovara reintegraciju povijesno razdvojenih umjetnosti radi postizanja snažnijeg estetskog i afektivnog učinka. Takva se integracija temelji na funkcionalnom prožimanju umjetničkih elemenata, pri čemu se naglasak stavlja na oslobađanje svijesti recipijenta i na proizvodnju novih spoznaja o umjetnosti. U književnoj praksi romantičarska poetika glazbe osobito se očituje u djelima E. T. A. Hoffmanna, u kojima se glazba verbalizira putem vizualnih metafora, asocijativnih nizova i sinestetičkih postupaka, dok se muzikološka stručnost svjesno potiskuje u korist subjektivnog i iracionalnog doživljaja (Žmegač, 2003: 175). U kasnijim se razdobljima intermedijalne strategije premještaju prema romanu, koji u kontekstu antinaturalizma i manirističke intelektualizacije preuzima reflektivne i gotovo znanstvene funkcije (Grgurić, 2010: 18). Roman se pritom udaljava od tradicionalnog mimetičkog pristupa i usmjerava prema prikazivanju psihološke, kozmičke ili svjesne stvarnosti, što je paradigmatički ostvareno u Proustovu ciklusu *U potrazi za izgubljenim vremenom*, u kojem se verbalni jezik nastoji približiti amorfnosti glazbe, dok se vrijeme afirmira kao temeljna organizacijska kategorija značenja (Grgurić, 2010: 19).

Muzikalizacija romana dodatno se razvija u djelima autora poput Aldousa Huxleyja i Hermanna Hessea, u kojima glazbene forme služe kao kompozicijski modeli za oblikovanje narativnih odnosa i egzistencijalnih problema (Žmegač, 1991: 323). Huxleyjev *Kontrapunkt* koristi glazbeni pojam kao organizacijsko načelo višeslojnoga ispreplitanja ljudskih sudbina, dok Hesseova *Igra staklenih perli* glazbu povezuje s idejom nadživotnog, shvaćenog

kao kombinatorička igra duhovnog samosavladavanja (Žmegač, 2003: 198). Vrhunac takvih nastojanja predstavlja Mannov *Doktor Faustus*, u kojem se ostvaruje višerazinska i cjelovita muzikalizacija romana, obuhvaćajući glazbeno-estetičkim razmatranjima idejni, jezični i semiotički plan, uz naglašenu dijalektiku između tradicije i inovacije, značenja i neznačenja te glazbe i verbalnog jezika (Županović, 2001: 17). U postmodernističkom kontekstu muzikalizacija književnosti poprima izrazito metaestetičku funkciju. Glazbene strukture koriste se za inscenaciju krize smisla, nužnosti i negativiteta, pri čemu umjetnost više ne djeluje kao estetska kompenzacija stvarnosti, nego kao njezina reflektivna i svjesna inscenacija (Grgurić, 2010: 19–20). Primjeri poput Josipovicijeve *Fuge* ili Fabrijeve *Berenikine kose* pokazuju kako glazbene forme omogućuju filozofsku refleksiju ponavljanja, statičnosti i beznađa, istodobno otvarajući prostor metafikcionalnosti (Grgurić, 2010: 21–22).

Glazbeni diskursi u hrvatskoj književnosti ostvaruju se u razmjerno skromnim oblicima muzikalizacije, pri čemu se najraniji primjeri mogu pratiti od renesansnih djela Petra Zoranića i Petra Hektorovića, preko realističkih i modernističkih autora, sve do suvremenih intermedijalnih praksi. Razvoj tih odnosa obilježen je ponajprije deskriptivnim i dokumentarističkim pristupima, dok se dublje strukturne i pokazivačke muzikalizacije ostvaruju rijetko i selektivno, primjerice u djelima Ive Vojnovića, Milana Begovića i Nedjeljka Fabrija (Grgurić, 2008: 259–260). U većine autora interes za glazbu očituje se i u publicističkim i kritičkim tekstovima, što pridonosi historiografskom razumijevanju, ali rjeđe rezultira cjelovitom intermedijalnom integracijom u književnoumjetničkom diskursu (Županović, 2001: 22–31). Iznimke, međutim, potvrđuju da muzikalizacija može funkcionirati kao snažno estetsko i semantičko sredstvo, osobito u oblikovanju metafikcionalnih struktura, afektivnog djelovanja i refleksije egzistencijalnih pitanja. U cjelini gledano, muzikalizacija se u hrvatskoj književnosti pokazuje kao trajna, iako ne dominantna tradicijska linija, koja od renesanse do suvremenosti doprinosi sazrijevanju umjetnosti riječi i otvara nove prostore značenja izvan ustaljenih okvira.

Muzikalizacija proznog diskursa u cjelini obuhvaća širok raspon postupaka, od deskriptivne i metaforičke obrade glazbe do dubinskog strukturnog preoblikovanja narativnih modela. Povezana je s težnjom za originalnošću, samorefleksijom umjetnosti i prekoračenjem medijskih granica, a njezini su učinci dvojaki: s jedne strane dovode do otežane recepcije i metafikcionalnosti, a s druge omogućuju oblikovanje estetike nove, heterogene stvarnosti koja nadilazi tradicionalne mimetičke obrasce (Grgurić, 2010: 23).

## 2. POETIČKA AMBIVALENTNOST ALDOUSA HUXLEYA

Pozicija Aldousa Huxleyja<sup>3</sup> unutar književnoga polja prve polovice dvadesetoga stoljeća određena je trajnom napetošću između sudjelovanja u modernističkim estetskim previranjima i kritičkoga otklona od njihovih dominantnih postulata. Njegovo se književno stvaralaštvo dovodi u vezu s afirmacijom romana ideja (Žmegač, 1991: 323) te s artikulacijom utopijskih i distopijskih književnih paradigmi, prisutnih ponajprije u romanima *Divni novi svijet* i *Otok*. U znanstvenim se interpretacijama pritom dosljedno naglašava autorova izražena društveno-kritička i socijalno angažirana perspektiva, sklonost tipiziranome oblikovanju likova *femme fatale* te tematsko razmatranje fenomena *muške tjeskobe* u kontekstu emancipacijskih procesa koje je potaknuo sufražetski pokret (Firchow, 1972: 115–119). S gledišta stilističke analize posebna se pozornost pridaje razvoju komičnoga diskursa u nasljeđu Dickensovske poetike, kao i intenzivnoj intertekstualnoj umreženosti s dramskim korpusom Williama Shakespearea (Firchow, 1972: 114). Premda je djelovao u neposrednome dijalogu s ključnim protagonistima modernizma (Joyce, Woolf i Lawrence) te bio dubinski upoznat s njihovim poetikama, Huxleyevo se književno i teorijsko djelovanje sustavno opire jednoznačnoj kategorizaciji unutar kanonskih modela modernističke proze. Razlog takvoj ambivalentnoj poziciji valja tražiti u autorovoj intelektualnoj formaciji, obilježenoj istodobnim oslanjanjem na znanstveni racionalizam i estetsku refleksivnost, što mu je omogućilo kritičku distancu prema radikalnom formalizmu i esteticističkoj autonomizaciji književne tehnike (Bradbury, 1994: 158). Huxley dosljedno problematizira shvaćanje prema kojemu se formalna inovacija uspostavlja kao samodostatna vrijednost, upozoravajući na opasnost redukcije književnosti na zatvoreni sustav tehničkih postupaka lišenih etičke, spoznajne i društvene relevantnosti.

Takva se poetološka pozicija s posebnom jasnoćom artikulira u romanu *Kontrapunkt* (1928.), koji predstavlja jedan od ambicioznijih pokušaja pre-

<sup>3</sup> Aldous Huxley (1894.–1963.) bio je engleski književnik, esejist i kritičar, potomak ugledne intelektualne obitelji. Djelovao je kao suradnik lista *Athenaeum* te kao kazališni, likovni i glazbeni kritičar. Zbog slaboga vida dugo je bio suočen s mogućnošću sljepoće. Kozmopolit i svjetski putnik, često je boravio u Italiji, a od 1937. živio je u Sjedinjenim Američkim Državama. Književno se afirmirao misaonom lirikom, a potom romanima, novelama, dramama i esejima, pri čemu njegov opus obilježava izražena intelektualnost i enciklopedijska širina. Pod utjecajem D. H. Lawrencea razvio je poetiku *vjere u život*, snažno prisutnu u romanu *Kontrapunkt* (1928.), istaknutom po glazbeno koncipiranoj strukturi i složenoj karakterizaciji. Široku je međunarodnu slavu stekao distopijskim romanom *Vrli novi svijet* (1932.), a u kasnijoj fazi njegova stvaralaštva sve je izraženija mistična i duhovna dimenzija, osobito u djelima *Vrata percepcije* (1954.) i *Otok* (1962.).

oblikovanja romanesknoga diskursa unutar engleskoga modernizma. Iako se djelo oslanja na niz postupaka karakterističnih za modernističku narativnu praksu – fragmentaciju, multiperspektivnost, simultanost i narušavanje linearne fabularne progresije – njegova unutarnja organizacija ne proizlazi iz introspektivne subjektivističke paradigme, nego iz polifonijskoga modela strukturiranja, metaforički utemeljenoga u glazbenome načelu kontrapunkta (Bradbury, 1994: 143–144). Suprotstavljajući se modernističkoj privilegiranosti individualne svijesti i tehnici struje svijesti, Huxley razvija romanesknu arhitektoniku koja omogućuje istodobno supostojanje heterogenih glasova, diskurzivnih pozicija i vrijednosnih sustava, čime roman poprima obilježja intelektualno argumentiranoga prostora, a ne introspektivnoga monologa.

Specifičnost poetike navedenoga djela u odnosu na ostala književna ostvarenja istoga razdoblja ponajprije se očituje u izraženoj intelektualizaciji proznoga diskursa i snažnoj esejističkoj dimenziji, koje, unatoč svojoj prisutnosti, ne narušavaju temeljnu fikcionalnu narav teksta (Žmegač, 1991: 324) niti upadaju u zamku pretjerane didaktičnosti ili stručne opterećenosti (Žmegač, 2003: 174). Stoga je djelo obogaćeno brojnim referencama i aluzijama na različita područja – književnost, glazbu, karikaturu, film, povijest, mitologiju, religiju, politiku, klasičnu i popularnu kulturu, znanost, psihoanalizu, biologiju, zoologiju, botaniku i paleontologiju (Zengin, 2015: 59–60). Takav svojevrsni enciklopedizam romana oblikuje ga kao eruditnu cjelinu sastavljenu od raznolikih znanja i vrijednosti stečenih autorovim čitateljskim i iskustvenim formativnim procesima. Naposljetku, važnu ulogu u oblikovanju Huxleyjeve poetike ima intenzivan i teorijski artikuliran interes za glazbu, koji se očituje ne samo u tematskoj prisutnosti glazbenih motiva nego ponajprije u njihovoj strukturalnoj i metaforičkoj funkciji (Wiesenmayer, 2011: 118).

## 2.1. *Kontrapunkt* – strukturalno i tematsko načelo romana

U romanu *Kontrapunkt* (*Point Counter Point*) Aldous Huxley glazbeni pojam kontrapunkta ne preuzima tek kao ilustrativnu metaforu ili naslovni signal intermedijalne inspiracije, nego ga sustavno razvija u temeljni organizacijski princip strukture djela. Stoga se, prema Scherovoj tipologiji intermedijalnih odnosa, Huxleyjev postupak može svrstati u kategoriju „glazbe u književnosti“. *Kontrapunkt* se pritom ostvaruje na više međusobno isprepletenih razina: fabularnoj, kompozicijskoj, tipološkoj, idejnoj, diskurzivnoj i metatekstualnoj. Na taj način roman ne teži sintezi ni teleološkom razrješenju, nego se konstituira kao otvoreni polifonijski sustav u kojemu se značenja proizvode u međuprostoru između suprotstavljenih glasova, perspektiva i vrijednosnih pozicija (Bahtin, 1989: 10–11). U tom smislu *kontrapunkt* u

Huxleyjevu romanu funkcionira kao narativni ekvivalent glazbene polifonije. Preuzimanjem termina iz područja glazbene teorije autor eksplicitno sugerira da se temeljna organizacija romana ne može razumjeti isključivo unutar tradicionalnih književnoteorijskih kategorija, nego zahtijeva uključivanje glazbenoga diskursa kao heurističkog modela interpretacije. U glazbenome smislu kontrapunkt označava složenu tehniku istodobnoga vođenja više samostalnih melodijskih linija koje, premda zadržavaju vlastitu autonomiju, sudjeluju u stvaranju koherentne cjeline (Hrvatska enciklopedija, 2013–2026). U književnome kontekstu taj se princip transformira u načelo narativne i idejne organizacije, pri čemu se paralelni tokovi pripovijedanja, likovi i svjetonazori razvijaju u međusobnom odnosu suzvučja, napetosti ili disonance. Takav oblik književne reprezentacije glazbe može se, prema Wolfvoj tipologiji, okarakterizirati kao tzv. pokazivanje (*showing*).

Važno je naglasiti da Huxley kontrapunkt ne shvaća kao pokušaj doslovnog prenošenja glazbenih načela u književnost. Riječ je prije svega o metaforičkom i strukturalnom modelu koji omogućuje organizaciju kompleksnoga narativnog materijala. Kako ističe Werner Wolf (1998: 133–135), u takvim se slučajevima govori o muzikalizaciji fikcije na razini forme i strukture, a ne o imitaciji glazbenih sredstava u doslovnome smislu. Na stilističkoj razini muzikalizacija se očituje u fragmentaciji pripovjednoga toka, čestim promjenama fokalizacije te ritmičkom variranju rečenica i odlomaka. Kako primjećuje Pavao Pavličić (1988: 186–187), „intermedijalni elementi u književnosti zadržavaju status „stranih tijela“ koja proizvode estetsku začudnost upravo time što se ne uklapaju potpuno u postojeće književne konvencije“. U *Kontrapunktu* se taj učinak postiže naglim prijelazima između introspektivnih pasaža, dijaloških sekvenci i esejističkih refleksija, čime se narativni ritam neprestano modulira. Kontrapunkt u romanu stoga djeluje kao regulativno načelo koje fragmentarnost povezuje u smislen poredak. Intermedijalni potencijal kontrapunkta očituje se i u njegovoj višeslojnosti: na strukturalnoj razini regulira raspored pripovjernih segmenata, na tematskoj omogućuje paralelno razmatranje različitih aspekata suvremenoga života, a na simboličkoj postaje metafora modernoga društva u kojemu različiti glasovi koegzistiraju bez nužne harmonije. Huxleyjeva se primjena kontrapunkta stoga može razumjeti kao svjesna polemika s dominantnim modernističkim modelima introspektivnog romana usmjerenog na jedinstvenu svijest (Firchow, 1972: 97).

Jedna od ključnih manifestacija kontrapunktskog načela očituje se u načinu na koji je strukturirana fabula. Roman je organiziran kao mreža paralelnih narativnih tokova koji se vremenski preklapaju, ali rijetko konvergiraju u stabilan uzročno-posljedični slijed. Huxley izbjegava tradicionalni zaplet s jasno artikuliranim početkom, kulminacijom i raspletom, zamjenjujući ga ni-

zom situacijskih epizoda koje funkcioniraju kao relativno autonomne sekvence (Firchow, 1972: 98). Primjerice, emocionalni raspad braka Philipa i Elinor Quarles odvija se bez izravne kauzalne povezanosti s paralelnim razvojem Walterove veze s Lucy Tantamount, iako se te fabularne linije povremeno dodiruju na razini socijalnoga okružja. Walterova površna sentimentalnost i njegova estetski stilizirana patnja kontrapunktno stoje uz Elinorinu tihu, gotovo asketsku tragediju, osobito u prizorima vezanima uz bolest i smrt djeteta.

Kontrapunktsko načelo jasno se očituje i u tipološkoj organizaciji likova, koji ne funkcioniraju primarno kao psihološki zaokružene individue u realističkom smislu, nego kao nositelji diferenciranih egzistencijalnih, etičkih i estetskih pozicija. Svaki lik utjelovljuje specifičan odnos prema temama koje roman problematizira, pri čemu se njihovi svjetonazori međusobno dopunjuju, ali i kontrastiraju. Na taj se način likovi mogu promatrati kao glasovi unutar kontrapunktske strukture, čije se pozicije oblikuju u odnosu prema drugim glasovima. Primjerice, Mark Rampion artikulira vitalističku kritiku modernoga društva, racionalizma i intelektualne sterilnosti, no njegova se pozicija ne nameće kao autoritativna. Ona je stalno dovedena u napet odnos s Tantamountovim znanstvenim determinizmom, ali i s Quarlesovim estetskim skepticizmom. Odsutnost narativne hijerarhije između tih linija prisiljava čitatelja da sam uspostavlja relacije, analogije i kontraste, čime se recepcija romana pretvara u aktivan interpretativni proces. Osobito je znakovita kontrapunktska suprotnost između Lucy Tantamount i Elinor Quarles. Lucy utjelovljuje ekstremnu formu emocionalne indiferentnosti i hedonističke slobode lišene moralne refleksije, dok Elinor predstavlja lik koji se suočava s egzistencijalnim očajem, krivnjom i osjećajem gubitka smisla. Njihov suodnos nije izravno konfliktnog karaktera, no upravo u toj indirektnosti leži kontrapunktski učinak – čitatelj je prisiljen uspoređivati njihove reakcije na slične situacije i time sudjelovati u interpretativnome procesu. Vrhunac kontrapunktske tehnike očituje se u metatekstualnim refleksijama Philipa Quarlesa, koje funkcioniraju kao autorefleksivni komentar romana unutar samoga romana (Kolek, 1972: 116–117), eksplicitno artikulirajući njegova poetološka načela. Quarlesove bilješke o mogućem *romanu-kontrapunktu* ne samo da anticipiraju strukturu djela, nego i stvaraju dodatni glas koji komentira, problematizira i relativizira sve ostale glasove (Wolf, 1998: 145).

„Unesi to u roman. Kako? Nagli prijelazi su dosta laki. Sve što čovjek treba je dovoljan broj lica i paralela, kontrapunktalnih zapleta. Dok Jones ubija svoju ženu, Smith gura dječja kolica u parku. Čovjek alternira teme. Što su one zanimljivije, modulacije i varijacije su također teže. Romansirer modulira udvajanjem situacija i lica. On pokazuje nekoliko ljudi kako se zaljubljuju ili umiru ili se mole na razne načine – različiti pojedinci rješavaju isti problem“ (Huxley, 1980: 356).

Time se kontrapunkt ne ostvaruje samo na razini naracije i tematike, nego i na razini diskursa, u kojem se fiktionalni i teorijski slojevi međusobno prožimaju. Nadalje, Quarlesove refleksije o *romanu-kontrapunktu* funkcioniraju i kao autoreferencijalni komentar vlastite strukture djela, čime se ostvaruje ono što Dubravka Oraić-Tolić (1993: 137) definira kao ontotekstualnu dimenziju umjetničke autoreferencijalnosti. Roman se tako ne samo oblikuje prema glazbenim principima, nego i eksplicitno tematizira vlastiti intermedijalni status.

Kontrapunktski princip u Huxleyjevu romanu ne očituje se isključivo na razini fabule i kompozicije, nego prožima i tematsku razinu djela. Različite egzistencijalne teme – ljubav, smrt, znanost, umjetnost, religija, filozofija i društvene konvencije – raspoređene su i isprepletene na način koji odgovara simultanosti glazbenih glasova (Firchow, 1972: 98–99). Nijedna se tematska linija pritom ne nameće kao dominantna ili hijerarhijski nadređena, nego svaka funkcionira kao ravnopravni glas. Stoga se ljubav ne pojavljuje kao jedinstvena vrijednost ili iskustvo, nego kao niz međusobno kontrastnih realizacija. Od Walterove površne i narcističke emocionalnosti, preko Elinorine patnje i samoprijekora, do Lucyine hladne seksualne instrumentalizacije odnosa, ljubav se prikazuje kao skup suprotstavljenih diskursa u stalnom međusobnom nadmetanju. Tema smrti u romanu predstavlja jednu od najkompleksnijih kontrapunktskih razrada. Smrt Quarlesova djeteta, prikazana gotovo dokumentarno, lišena je estetskoga uljepšavanja i patetike. Suprotno tome, Spandrellovo samoubojstvo oblikovano je kao svjesno režirani čin, gotovo estetski performans, praćen glazbom i filozofskim refleksijama. Ta dva prikaza smrti stoje u radikalnome kontrastu, no roman ih ne vrednuje normativno, nego ih ostavlja u napetome suodnosu. Treći element čine indiferentne reakcije društva na smrt, koje Huxley prikazuje kroz kratke, gotovo banalne epizode, čime dodatno relativizira svaki pokušaj jedinstvenoga tumačenja smrti. Smrt se tako pojavljuje kao tema koja se ne može sintetizirati, nego samo varirati.

U raspravi o temeljnim religijskim i filozofskim koordinatama modernoga svijeta Huxley oblikuje sustav likova raspoređenih prema kontrapunktskom načelu, pri čemu svaki od njih zauzima različitu poziciju unutar spektra mogućih odnosa prema transcendenciji i smislu. Tako Walter Bidlake utjelovljuje subjekt kod kojega je religija svedena na puku društvenu konvenciju i verbalni relikv viktorijskoga morala, lišen ikakva unutarnjeg duhovnog sadržaja. Lord Edward Tantamount religiji pristupa isključivo iz perspektive znanstvenoga racionalizma, promatrajući je kao predmet empirijske analize, dok Philip Quarles reprezentira oblik estetizirane religioznosti u kojoj se duhovno iskustvo prelama kroz formalne i umjetničke kategorije. Spandrellova pozicija radikalno odstupa od tradicionalnih modela vjere: njegova

religioznost poprima oblik metafizičkoga nihilizma koji religijske motive instrumentalizira u svrhu estetske provokacije i idejne subverzije. Kod Rampiona religija se pojavljuje ponajprije u negativnom obliku – kao odsutnost i praznina koje strukturiraju njegov etički i egzistencijalni stav prema modernome društvu. Nasuprot tome, Everard Webley utjelovljuje oblik sekularizirane religioznosti u kojem politička ideologija preuzima simboličke, ritualne i integrativne funkcije tradicionalne vjere, dok Burlap predstavlja lik ukorijenjen u kršćanskome tradicionalizmu, čiji se odnos prema religiji temelji na autoritetu dogme, moralnoj normativnosti i kontinuitetu crkvene predaje.

Takva tematika omogućuje istodobno postojanje suprotstavljenih stavova i interpretacija bez njihove sinteze u jedinstvenu autorsku poruku. Roman se tako opire zatvorenim interpretativnim okvirima i umjesto toga nudi otvoreni, pluralni model značenja koji odgovara modernističkoj poetici. U cjelini gledano, muzikalizacija proznoga diskursa u Huxleyjevu *Kontrapunktu* predstavlja kompleksan modernistički eksperiment u kojem se glazba afirmira kao heuristički i strukturni model književnoga mišljenja. Riječ je o postupku koji ne teži sinestezijskoj iluziji, nego otvara prostor za višestrukost perspektiva, idejnu napetost i estetski nesklad, čime roman postaje iznimno reprezentativan primjer intermedijalne poetike dvadesetoga stoljeća.

## **2.2. Glazba u književnosti: recepcija, karakterologija i semantička funkcija**

*Uz kontrapunktsku organizaciju narativne strukture, jedan od ključnih aspekata glazbenoga diskursa u romanu Kontrapunkt* očituje se u načinu na koji je glazba integrirana u unutarnji svijet likova te u funkciji koju ima u njihovu karakterološkom oblikovanju. Glazba ne djeluje tek kao ilustrativni ili dekorativni element, nego kao suptilan, ali dosljedan instrument kojim se razotkrivaju unutarnje dispozicije likova, njihovi svjetonazorski stavovi, emocionalni kapaciteti i vrijednosna opredjeljenja (Marovitz, 2013: 11). Riječ je o različitim oblicima verbalne reprezentacije glazbenoga iskustva, koji ne podrazumijevaju izravnu reprodukciju glazbenoga materijala, nego njegovu semantičku i psihološku transpoziciju u verbalni medij (Wolf, 1999: 20). Takav se oblik književne reprezentacije glazbe, prema Wolfvojoj tipologiji, može okarakterizirati kao tzv. kazivanje (*telling*).

Već u uvodnim poglavljima Huxley uspostavlja glazbu kao polje diferencirane recepcije, čime dodatno pojačava kontrapunktsku logiku romana. Tijekom glazbene večeri u kući obitelji Tantamount, *Suita u b-molu* J. S. Bacha široko otvara vrata vodećim likovima, proizvedeći pritom niz radikalno različitih doživljaja.

„Glazba je, međutim, dalje svirala, – Bachovu suitu u b-molu za flautu i gudački orkestar. Mladi Tolley dirigirao je svojom uobičajenom, jedinstvenom ljupkošću previjajući se valovito u slabinama poput labuda, izvodeći bogate arabeske u zraku, mašući rukama kao da pleše uz glazbu. Desetak bezimernih gudača i čelista gudili su po njegovu davanju takta. A veliki je Pongileoni ljepljivo ljubio svoju flautu“ (Huxley, 1980: 33).

Lord Edward Tantamount glazbu doživljava gotovo isključivo kroz prizmu znanstvene objektivizacije: autor detaljno opisuje fiziološki proces slušanja, od vibracija zraka do podražaja slušnog živca, čime se estetsko iskustvo reducira na niz bioloških reakcija.

„Pongileonijevo puhanje i guslanje nevidljivih, bezimernih gudača potreslo je zrak u velikoj dvorani, ustitalo staklo prozora koji su gledali prema njoj; to je opet potreslo zrak u prostoriji lorda Edwarda na drugom katu zgrade. Od ustitaloga se zraka potresala membrana tympani lorda Edwarda; međusobno spojeni malleus, incus i kosti stremena bili su pokrenuti da uzbibaju membranu ovalnog otvora i izazovu infinitezimalnu oluju u tekućini labirinta. Dlakavi krajevi slušnog živca treperili su poput algi za burna mora; golem broj nedokučivih čudesa zbivao se u mozgu i lord Edward je zanosno prošaptao: Bach!“ (Huxley, 1980: 44).

Takav prikaz istodobno ironizira i potvrđuje Tantamountovu intelektualnu poziciju: čak i u trenutku estetske ekstaze on ostaje zatočen unutar racionalističkoga diskursa, nesposoban za neposredno emocionalno prepuštanje.

Suprotno tome, Fanny Logan glazbu doživljava kao emocionalni katalizator. Bachova glazba u njoj budi potisnutu tugu zbog smrti supruga te funkcionira kao medij unutarnje katarze. Glazba joj omogućuje da vlastitu patnju uklopi u širi egzistencijalni okvir, u kojem bol prestaje biti apsolutna i zadobiva smisao. Time Huxley jasno pokazuje kako isti glazbeni tekst može djelovati kao racionalna struktura ili kao emocionalni prostor, ovisno o unutarnjoj konstituciji subjekta.

„Fanny Logan je osjećala kako joj suze naviru na oči. Nju je lako bilo ganuti, naročito glazbom; a kad bi osjetila čuvstvo, nije pokušavala da ga priguši nego mu se sasvim prepuštala. Kako li je divna ta glazba, kako tužna, a ipak prijatna! Osjećala ju je u sebi kao bujicu divnih čuvstava gdje protječe mirno, ali neodoljivo kroz sve složene labirinte njezinog bića. Čak joj je i tijelo treslo i gibalo u zraku u taktu s ritmom i talasanjem melodije. Mislila je na muža; uspomena na njega dolazila joj je u struji glazbe, na dragog, dragog Erica, koji je već gotovo dvije godine bio mrtav“ (Huxley, 1980: 35).

Posebno je indikativna indiferentnost Johna Bidlakea prema glazbi. Premda afirmirani slikar, on otvoreno priznaje da nema sluha ni interesa za taj umjetnički medij.

„Stari Bidlake nije imao smisla ni dara za glazbu, a imao je hrabrosti da to kaže. On je sebi mogao priuštiti da bude iskren. Kad čovjek zna slikati kao John Bidlake, čemu da se pretvara da voli glazbu kad je u stvari ne voli?“ (Huxley, 1980: 35).

Ta glazbena ograničenost funkcionira kao simptom njegove duhovne iscrpljenosti i narcističke zatvorenosti. Bidlakeova nesposobnost da se prepusti glazbi korelira s njegovom emocionalnom neosjetljivošću i instrumentaliziranim odnosom prema drugim ljudima.

Složeniju poziciju zauzima Philip Quarles, čija je recepcija glazbe duboko refleksivna i problematizirana. Glazbu promatra kao ideal formalne koherencije, ali i kao trajni izazov književnosti.

„Muzikalizacija lijepe književnosti. Ne na način simbolista, podređivanjem smisla zvuku. Nego u velikim razmjerima, u konstrukciji. Meditiraj o Beethovenu. Promjene raspoloženja, nagli prijelazi. (Veličanstvenost se izmjenjuje sa šalom, npr. u prvim pokretima b-mol kvarteta. Komedija nenadano ukazuje na silne i tragične ozbiljnosti u scherzu C-dur kvarteta). A još su zanimljivije modulacije, ne samo iz jedne skale u drugu, nego od ugođaja do ugođaja. Tema se navede, zatim razvija, mijenja joj se oblik, neprimjetno ju se izobličuje, dok ne postane, iako se još uvijek dade ustanoviti da je ista, sasvim drugačija. U nizovima varijacija taj se proces nastavlja korak dalje. Primjerice, u onim nevjerojatnim Diabellijevim varijacijama. Čitava skala osjećaja i misli, a ipak sve u organskom odnosu sa smiješnim malim valcerom“ (Huxley, 1980: 356).

Njegova se fascinacija glazbenom strukturom kontrapunkta izravno, kao što je već istaknuto, pretače u metapoetičke bilješke o muzikalnom romanu. Međutim, Quarlesova stalna samorefleksija razotkriva i njegovu nemoć da glazbenu harmoniju prenese u vlastiti život, čime se glazba pretvara u mjerilo egzistencijalnoga neuspjeha. Time se potvrđuje Huxleyjeva sklonost racionalističkoj interpretaciji estetskoga iskustva, ali i njegova svijest o njegovoj subjektivnoj uvjetovanosti.

Konačno, lik Spandrella radikalizira estetski odnos prema glazbi. Za njega ona postaje metafizičko jamstvo apsoluta, posljednje utočište smisla u svijetu bez transcendencije (Badulescu, 2015: 102). Njegova odluka da počini samoubojstvo uz polagani stavak iz Beethovenova gudačkog kvarteta u a-mo-

lu pokazuje krajnju estetizaciju smrti, u kojoj se glazba koristi kao sredstvo simboličkoga uzdizanja čina samouništenja (Žmegač, 2003: 200–201).

„Nastade kratka šutnja. Kroz otvorena vrata dopirao je zvuk glazbe. Strasti je počelo nestajati iz božanske melodije. Nebo u tim dugim notama postalo je još jednom mjesto savršenog mira, tihog i blaženog ozdravljanja. Duge note, ponovljeni akord, duljio se, čist i vedar, nadvijajući se, lebdeći i lagodno se neprestano izvijajući. A onda nenadano više nije bilo glazbe; tek grebanje igle po ploči koja se okretala“ (Huxley, 1980: 523).

Glazba se u tom kontekstu pojavljuje kao posljednje utočište smisla u svijetu obilježenom moralnom i idejnom fragmentacijom, ali istodobno i kao iluzija koja ne može nadomjestiti etičku odgovornost ni egzistencijalnu jasnoću.

Iako priznaje moć glazbe da artikulira iskustva koja izmiču racionalnoj artikulaciji, autor se suzdržava od romantiziranja glazbenoga diskursa. Glazba u *Kontrapunktu* nikada nije posve oslobođena konteksta: ona je uvijek situirana, interpretirana i ideološki obojena. Na taj način glazba u romanu funkcionira kao sofisticirano sredstvo karakterološke diferencijacije – razotkriva granice racionalizma, dubinu emocionalnosti, stupanj estetske osjetljivosti i etičke implikacije pojedinih svjetonazora.

Osim u prikazu recepcije, glazbeni diskurs u romanu ima i važnu semantičku funkciju. Određena glazbena djela i skladatelji nose stabilne kulturne konotacije koje Huxley svjesno aktivira. Bach se, primjerice, pojavljuje kao simbol racionalnoga reda, formalne savršenosti i duhovne discipline.

„U uvodnom je largu Johann Sebastian, uz pomoć Pongileinijeve njuške i zračnog stupa, izjavljivao: velike stvari postoje u svijetu, plemenite stvari; ljudi kraljevska roda; pravi osvajači, pravi gospodari zemlje. Ali zemlje koja je, jao!, složena i mnogolika, nastavlja je on da razmišlja u fugolikom allegro. Čini se kao da ste našli istinu; jasnu, određenu, nesumnjivu, nju objavljuju violine; imate je, pobjedonosno je držite. No ona vam izmiče iz ruku da se prikaže u novom liku u čelima, pa opet u obliku Pongileonijeva ustitrala stupa zraka. Dijelovi žive svojim posebnim životima; dodiruju se, njihovi se putovi ukrštavaju, oni se slažu na časak da stvore prividno konačnu i savršenu harmoniju jedino da bi se ponovno rastali“ (Huxley, 1980: 33–34).

S druge strane, Beethoven evocira patos individualne borbe i metafizičku napetost između patnje i uzvišenosti.

„Umjetno se pamćenje okretalo, igla je putovala svojim žljebovima i kroz slabi grebež i buku koja je oponašala zvukove gluhoće samoga

Beethovena, čujni su simboli Beethovenovih uvjerenja i osjećaja zati-trali zrakom. Polagano, polagano, razvijala se melodija. Arhajske lidij-ske harmonije lebdjele su zrakom. Bila je to glazba bez strasti, prozirna, čista i kristalna, poput tropskoga mora, poput alpskoga jezera. Voda na vodi, mir klizeći iznad mira; skladanje ravnih horizonata i mirnih površina, kontrapunkt vedrina. I sve je bilo bistro i jasno; bez magle, bez nejasnih sumraka. Bio je to mir tihe i zanosne kontemplacije, ne drijemeža ili sna. Bila je to vedrina rekonvalescenta koji se budi iz groznice i ponovno rađa u carstvu krasote. Ali groznica je bila groznica zvana život, a ponovno rađanje nije bilo rađanje u ovaj svijet, ljepota je bila nezemaljska, a rekonvalescentna vedrina bila je mir Boga“ (Huxley, 1980: 519–520).

Takve konotacije nisu proizvoljne, nego se oslanjaju na kulturnu memo-riju čitatelja i omogućuju ekonomičnu, ali višeznačnu karakterizaciju likova.

U tom kontekstu valja spomenuti i postupke tzv. *verbalne glazbe* (Sch-her, 1984: 11), odnosno mjesta na kojima se pripovjedni diskurs pokušava približiti glazbenomu iskustvu putem metaforičkih i ritmičkih struktura je-zika. Unatoč tome, Huxley se i u tom slučaju distancira od iluzije potpune prevodivosti glazbe u jezik (Žmegač, 2003: 200–201). Česti ironijski obrati i stilistički lomovi razotkrivaju granice takvih pokušaja te podsjećaju na temeljnu intermedijalnu razliku između dvaju umjetničkih sustava. Time roman implicitno potvrđuje teze intermedijalne teorije o nemogućnosti potpune ekvi-valencije između različitih medija.

Zaključno, glazba u *Kontrapunktu* ima višestruku funkciju: ona je sred-stvo karakterološke diferencijacije, semantički kondenzator kulturnih zna-čenja te instrument ironijske refleksije o granicama umjetnosti. Integrirana u kontrapunktsku strukturu romana, glazba ne nudi rješenje egzistencijalnih napetosti, nego ih dodatno artikulira i produbljuje. Upravo se u toj napetosti između estetske uzvišenosti i kritičke distance očituje specifičnost Huxleyjeva pristupa muzikalizaciji proze, koji se jasno odvaja ne samo od romantičarskih i simbolističkih modela odnosa glazbe i književnosti, nego i od modernistič-kih težnji.

### 3. ZAKLJUČAK

Analiza glazbenoga diskursa u romanu *Kontrapunkt* Aldousa Huxleyja pokazala je da je riječ o iznimno složenom i višerazinskom primjeru inter-medijalne poetike, u kojem se glazba ne pojavljuje kao marginalni tematski motiv ili ilustrativni element, nego kao temeljni heuristički i strukturni model

književnoga mišljenja. Polazeći od teorijskih postavki intermedijalnih studija, osobito tipologija Stevena Paula Schera i Wenera Wolfa, rad je nastojao pokazati kako se Huxleyjev roman može čitati kao paradigmatički primjer muzikalizacije fikcije, ostvarene ponajprije na razini kompozicije, diskursa i semantike, a tek posredno na razini tematskoga kazivanja o glazbi.

U tom se kontekstu kontrapunkt afirmira kao središnje organizacijsko načelo romana, koje omogućuje simultano supostojanje heterogenih fabularnih linija, likova, svjetonazora i diskurzivnih registara bez njihova hijerarhijskog razrješenja ili sinteze. Preuzimanjem glazbenoga pojma kontrapunkta Huxley ne teži sinestezijskoj iluziji niti doslovnoj transpoziciji glazbenih struktura u književni jezik, nego razvija metaforički i strukturni model koji mu omogućuje artikulaciju fragmentiranoga, pluralnog i idejno rascijepljenog iskustva moderniteta. Roman se tako konstituira kao polifonijski prostor u Bahtinovu smislu, u kojem se značenje proizvodi u napetosti među glasovima, a ne u njihovu usklađivanju. Posebna se vrijednost Huxleyjeva postupka očituje u činjenici da muzikalizacija romana nije ograničena samo na formalnu razinu, nego prožima i tipološku, idejnu i tematsku strukturu djela. Likovi u *Kontrapunktu* oblikovani su kao nositelji diferenciranih egzistencijalnih, etičkih, estetskih i religijskih pozicija, koje se međusobno kontrapunktiraju, nadopunjuju ili dovode u disonantni odnos. Takva organizacija onemogućuje uspostavu jedinstvene autorske perspektive te čitatelja postavlja u aktivnu interpretativnu poziciju, prisiljavajući ga na uspoređivanje, vrednovanje i povezivanje paralelnih diskurzivnih linija. Time roman potvrđuje modernističku sklonost otvorenim strukturama značenja, ali se istodobno distancira od introspektivne subjektivističke paradigme karakteristične za dio modernističke proze.

Raščlamba recepcije glazbe u romanu dodatno je potvrdila da glazbeni diskurs u *Kontrapunktu* ima izrazitu karakterološku i semantičku funkciju. Način na koji pojedini likovi doživljavaju i interpretiraju glazbu razotkriva njihove unutarnje dispozicije, granice racionalizma, stupanj emocionalne osjetljivosti te odnos prema transcendenciji i smislu. Glazba se pritom pojavljuje kao polje diferencirane recepcije: za pojedine likove ona je racionalna struktura, za druge emocionalni katalizator, za neke estetski ideal ili metafizičko utočište, a za pojedince tek iluzija koja ne može nadomjestiti etičku odgovornost. Takva višeznačnost dodatno potvrđuje kontrapunktsku logiku romana, u kojoj isti fenomen proizvodi radikalno različite interpretativne učinke. Istodobno, Huxley se dosljedno suzdržava od romantiziranja glazbe kao apsolutnog ili spasonosnog medija. Iako priznaje njezinu moć da artikulira iskustva koja izmiču racionalnoj i linearnoj strukturi jezika, roman ne nudi glazbu kao rješenje egzistencijalnih napetosti modernoga subjekta. Naprotiv, glazba u *Kontrapunktu* često razotkriva granice estetskoga iskustva, njegovu uvjetovanost

subjektivnim, ideološkim i kulturnim okvirima te njegovu nesposobnost da uspostavi trajni smisao u svijetu obilježenom fragmentacijom i vrijednosnom nesigurnošću. U tom se smislu glazbeni diskurs u romanu pojavljuje i kao sredstvo ironijske refleksije o granicama umjetnosti i njezinoj nemogućnosti potpune kompenzacije stvarnosti. Na razini intermedijalne teorije *Kontrapunkt* implicitno potvrđuje temeljnu tezu o nemogućnosti potpune ekvivalencije između različitih umjetničkih medija. Pokušaji verbalne reprezentacije glazbenoga iskustva ostaju nužno parcijalni, metaforički i posredovani, a česti stilistički lomovi i ironijski obrati razotkrivaju jaz između glazbenoga i književnoga sustava. Upravo u toj svijesti o granicama prevodivosti leži specifičnost Huxleyjeva pristupa muzikalizaciji proze, koji se bitno razlikuje od romantičarskih, simbolističkih i esteticističkih modela odnosa književnosti i glazbe.

Zaključno se može ustvrditi da glazbeni diskurs u romanu *Kontrapunkt* predstavlja jedno od najuspjelijih modernističkih ostvarenja intermedijalne poetike, u kojem se glazba afirmira kao strukturni, semantički i refleksivni model književnoga mišljenja. Huxleyjev roman ne nudi harmoniju, nego produktivnu napetost; ne sintezu, nego pluralnost; ne rješenje, nego trajno preispitivanje. Upravo u toj kontrapunktskoj dinamici između estetske uzvišenosti i kritičke distance, između glazbene forme i književne refleksije, očituje se trajna relevantnost *Kontrapunkta* kao teksta koji na iznimno sofisticiran način tematizira odnose umjetnosti, moderniteta i ljudske egzistencije.

#### 4. IZVORI I LITERATURA

##### Izvori

- Huxley, A. (1980). *Kontrapunkt*. Zagreb: August Cesarec; Sarajevo: Svjetlost.

##### Literatura

- Badulescu, D. (2015). „Teaching Literature through the Arts: A Few Notes on Teaching Aldous Huxley’s *Point Counter Point* through Beethoven’s Music“. *Center for Educational Policy Studies Journal*, 5(3), str. 95–110.
- Bahtin, M. (1989). *Problemi poetike Dostojevskog*. Zagreb: Globus.
- Beker, M. (1988). „Tekst/intertekst“. u: Maković, Z. et al. (ur.) *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 9–20.
- Bradbury, M. (1994). *The Modern British Novel*. London: Penguin Books.

- Firchow P. E. (1972). *Aldous Huxley: Satirist and Novelist*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grgurić, D. (2008). „Intermedijalnost glazbe i književnosti“. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, 52(3–4), str. 241–264.
- Grgurić, D. (2010). *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa: intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabrija*. Rijeka; Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Izdavački centar.
- Hansen-Löve, A. A. (1988). „Intermedijalnost i intertekstualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne“. u: Maković, Z. et al. (ur.) *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 31–74.
- Kolek, L. (1972) „Music in Literature – Presentation of Huxley’s Experiment in ‘Musicalization of Fiction’“. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 14(2), str. 111–123.
- Kontrapunkt. (2013–2026). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kontrapunkt>. (Pristupljeno: 23. 1. 2026.).
- Lachmann, R. (1988). „Intertekstualnost kao konstitucija smisla. Petrograd Andreja Belog i „tuđi“ tekstovi“. u: Maković, Z. et al. (ur.) *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 75–108.
- Marovitz, S. E. (2013). *Point Counter Point: Huxley’s Tragi-Comic Performance of the „Human Fugue“*. Dalkey Archive Press. Dostupno na: [https://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/Huxley\\_Point\\_Casebook/marovitz.pdf](https://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/Huxley_Point_Casebook/marovitz.pdf) (Pristupljeno: 23. 1. 2026.).
- Oraić-Tolić, D. (1993). „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst“. u: D. Oraić-Tolić i V. Žmegač (ur.) *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 135–146.
- Pavličić, P. (1988). „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“. u: Maković, Z. et al. (ur.) *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 157–196.
- Scher, S. P. (1984). „Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung“. u: Scher, S. P. (ur.) *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, str. 9–25.

- Wiesenmayer, T. (2011). „Fugal Counterpoint or Semantic Contrast? – A Musical Analysis of James Joyce’s „Sirens“ and Aldous Huxley’s Point Counter Point“. u: Földváry, K. et al. (ur.) *HUSSE10–LitCult*. Debrecen: Hungarian Society for the Study of English, str. 118–126.
- Wolf, W. (1998). „The musicalization of fiction. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts“. u: Helbig, J. (ur.) *Intermedialität*, Berlin: Schmidt, str.133–155.
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Zengin, M. (2015). „Intertextual relations in Aldous Huxley’s Point Counter Point“. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 39(1), str. 57–108.
- Žmegač, V. (1991). *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Žmegač, V. (2003). *Književnost i glazba. Intermedijalne studije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Županović, L. (2001). *Hrvatski pisci između riječi i tona*. Zagreb: Matica hrvatska.

**MUSICAL DISCOURSE IN ALDOUS  
HUXLEY'S NOVEL *POINT COUNTER POINT***

This paper analyzes musical discourse in Aldous Huxley's novel *Point Counter Point* from the perspective of intermedial theory, with particular emphasis on the concept of the musicalization of fiction. Drawing on the theoretical models of Steven Paul Scher and Werner Wolf, the analysis demonstrates that music in the novel does not function merely as a thematic or illustrative motif, but rather as a fundamental heuristic and structural principle shaping the narrative discourse. Central to this approach is the concept of counterpoint, which operates as an organizing principle on multiple levels: compositional, plot-related, characterological, ideological, and metatextual. Such a polyphonic structure enables the simultaneous coexistence of heterogeneous voices, worldviews, and value systems without their hierarchical resolution. Special attention is devoted to the role of music in the characterological differentiation of figures and to the semantic condensation of cultural meanings associated with selected composers and works. The paper concludes that Huxley's musicalization of prose discourse does not aim at a synesthetic effect or aesthetic harmonization, but rather functions as a critical means of articulating the modernist crisis of meaning, the fragmentation of experience, and the problematization of the boundaries between artistic media.

Keywords: *music in literature, intermediality, Aldous Huxley, counterpoint, musicalization of fiction, polyphony, reception*