

Бранка Николић

МОТИВ И ЛАЈТМОТИВ У КЊИЖЕВНОСТИ И МУЗИЦИ

Веома су бројне, понекад не сасвим усаглашене дефиниције термина мотив. У објашњењима која налазимо у нормативним теоријама књижевности могу се уочити и местимичне разлике у покушајима дефинисања. Читава проблематика постаје сложенија ако се ово питање посматра са компаративног становишта, тј. ако књижевно-теоријским становиштима о мотиву додамо још и музичко-теоријска. У досадашњим проучавањима најчешће се радило о хоризонталној равни, односно о примењеној равни, будући да се говорило о обради једнога мотива у књижевној или музичкој уметности, о сродности или разнородности мотивацијског поступка, о инспиративном врелу и читавом низу заједничких проблема. Искључиво теоријских разматрања веома је мало вероватно и стога што се у вертикалној, тј. теоријској равни доста тешко установљавају оне бројне латентне везе које се и егзактно могу доказати, имајући у виду сву разнородност изражајних средстава (речи и тона).

У досадашњим проучавањима највише се указује на сродност мотива и мотивацијских поступака у књижевности и музици. Међутим, по нашем мишљењу читаву проблематику требало би започети од једне очигледне истине: гледано са музиколошког становишта, књижевни мотив има веома мало додирних тачака са музичким мотивом, а познато је да се он у односу на музички мотив сасвим другачије обрађује. Прашка лингвистичка школа, на челу са Б. Хавранekom употребљава, када је у питању тематика и мотивика, два термина. Први је аутоматизација, а други актуелизација. У њиховом тумачењу тематика и мотивика се у свим уметностима временом исцрпљују (позната је ова скептички интонирана идеја да је читава уметност грађена на само неколико мотива), али да је начин њихове актуелизације — неисцрпан. Стога се чини да је питање мотива уствари питање његове актуелизације, његове варијантности, а не његове аутоматизације.

Не треба посебно доказивати да су могућности актуелизације одређеног мотива много веће у музичкој него у књижевној уметности, односно да само мотиви тзв. програмске музике подсећају на књижевне мотиве, а да је апсолутну музику тешко сасвим прецизно формулисати, о чему зналачки пише Иван Фохт у књизи *Естетика гласбе и Тајна умјетности* («Школска књига», Загреб, 1976.) и Едуард Ханслик у књизи *О*

музички лијепом (БИГЗ, Београд, 1977.), која је код нас недавно преведена. Питање мотива у апсолутној музици уствари је питање њеног садржаја, о чему теоретичари музике и естетичари имају **разnorodна** мишљења (интересантна су разматрања Сузане Лангер у књизи **Филозофија у новом кључу**, »Просвета«, Београд, 1976.).

Нормативне теорије књижевности мотив најчешће дефинишу као најужу текстуалну јединицу, што се може прихватити и са становишта теорије музике, јер је музички мотив најмања и недељива ритмичко-мелодијска целина. У књизи **Музички облици** Властимир Перичић и Душан Сковран објашњавају чињеницу да за музички мотив може бити довољан и један једини тон кога смо динамички нијансирали, да би он представљао мотив који је довољно карактеристичан да се на основу њега компоује обимна симфонија од четири става или опера од три чина, као што је то учинио Рихард Вагнер у увертири за оперу »Ријенци«.

Питање мотива теоретичари посматрају из различитих аспеката. Мотив се посебно истражује у области мита, легенде, бајке, басне, будући да се у њима најлакше запажа понављање одређеног мотива у смислу о коме говори Волфганг Кајзер у књизи **Језичко уметничко дело** (Београд, СКС, 1973. стр. 64): »Мотив је ситуација која се понавља, она је типична, а то значи да је она у људском погледу значајна. У том карактеру ситуација почива да мотиви указују на нешто што је било пре и што ће бити после. До ситуације је дошло и њена напрегнутост захтева неко решење. Зато је мотивима својствена извесна покретачка снага, која у крајњој линији оправдава да их означимо као мотиве (изведено из *move* — покретати. Цитирано према преводу Зорана Константиновића).

Неки од теоретичара, као на пример Миливој Солар у својој **Теорији књижевности** (»Школска књига«, Загреб, 1976, стр. 43), не говори о мотивима него о процесу мотивације: »Мотивација се употребљава најчешће као ознака за начин којим се оправдава увођење појединих мотива и њихово повезивање у целину«. Солар, истина, не пориче да мотив мора испуњити три функције у структури уметничког дела: »илузију збиље«, »економичност израза« и »умјетнички дојам цјеловитости«. Мотив и мотивација се редовно разматрају у склопу проучавања композиције епског, лирског и драмског дела. Томашевски у **Теорији књижевности**, (СКС, Београд, 1972., стр. 209—218) разликује **композицијску мотивацију** (он нарочито инсистира на економичности и корисности мотива), потом **уметничку мотивацију** и **реалистичку мотивацију** која нас уверава у истинитост и стварност приказаног живота, што наводи на дискусију о документарности уметничког дела и уметничке мотивације, јер се још од руских формалиста прави битна разлика између животне и уметничке чињенице (о томе интересантно пише Виктор Б. Шкловски). Посебан значај придаје **лажној мотивацији** и поступку **сингуларизације** (остварение), као и уношењу ванкњижевне или паралигерарне грађе.

Сумирајући, дакле, становишта теоретичара, рекли бисмо да је мотив основни покретач у стварању уметничког дела, без обзира на постојеће категоризације дела. Када је у питању књижевни мотив, познато је да се он најчешће дели на **статички** и **динамички** и да је у природи сваког уметничког дела да у одређеној пропорцији садржи и једне и друге. Њихов број не мора бити сразмеран, јер употреба и једних и других зависи од бројних особености ствараоачевог талента, односно његовог стваралачког поступка, а пропорција или диспропорција између њих свакако представља једну од индивидуалних карактеристика ствараоца.

Статички мотив представљен је најчешће песничком сликом, дескрипцијом, пејзажем, описом лика, стања, ретроспективних збивања, док динамички мотив везујемо за свако покретање радње у књижевном делу, те је он примернији интроспективном поступку. Дobar познавалац списатељског заната стога увек води рачуна о економији мотива, о избегавању понављања (нарочито једном усвојеног манира), потом води рачуна о целисходности мотива, о његовој вишестраној функционалности, односу према већој мотивској целини или глобалној идеји књижевног дела. Све се те законитости уметничког, стварања одражавају и на другачије врсте подела мотива у књижевном делу.

Једна од најчешће сретаних подела је: подела на опште и појединачне, унутрашње и спољашње, тренутне и вечне и бројне друге мотиве. Те се поделе, као што се види, увек заснивају на биполарној основи, тако да је антитетичност у основи сваке поделе мотива. То се односи и на тзв. »ниске« и »високе« мотиве, као и на праву и лажну мотивацију, о којој пише Томашевски говорећи да се писац може послужити лажном мотивацијом да би читаоца »завео« и удаљио од правог разрешења радње, што је још Стендалу давало за право да уметност назива »дивном лажи«. Богата мотивика одређеног књижевног дела, међутим, не зависи само од процеса поједностављивања или усложњавања одређених мотива него и од процеса њиховог компоновања и пишчеве способности да нам уметничко дело, како каже Исидора Секулић, учини стварним као што је живот сам, а понекад и »стварнијим и истинитијим од живота«. У ту сврху књижевни ствараоци све више употребљавају **монтажни поступак**, који је постојао од како постоји белетристика, али који је посебну примену у техници стварања књижевног дела добио након рађања филмске уметности (у том смислу интересантна су разматрања Сергеја Ејзенштајна).

ПОРТАЛА

Кајзер спомиње још једну врсту мотива коју он назива »фиксираним мотивом«. С тим у вези није на одмет напоменути да постоје и »лутајући мотиви« који представљају врсту мотивског рефрена, јер се њима попуњава и подиртава глобална мотивика. Ако се ради о средишним мотивима, који се на већим или мањим временским размацама понављају у делу, онда можемо говорити о тзв. »водећим мотивима« или лајтмотивима, како их назива Кајзер. По њему они могу бити проводни или основни мотиви: »То могу бити устаљени обрти као, на пример, вечита фраза госпође Микобер: »Никада нећу напустити господина Микобера«. Код Кајзера по први пут наилазимо на музички мотив: »Музичар, наиме, под тим подразумева повезан и карактеристичан редослед тонова који, међутим, одмах указује на више, обухватније целине какве су **тема или мелодија** (подвукао Кајзер).

Међутим, наведена Кајзерова мисао је исувине лапидарно и не сасвим прецизно саопштена. За сваког музичара је одавно позната истина да се редослед од тринаест различитих тонова може исцрпсти одређеним низом комбинација. Кајзер такође пропушта да укаже да је у погледу мотива пресудан **ритам**, а не **редослед тонова**, јер су неисцрпне само ритмичке комбинације а не оне доведу у везу са мелодијским комбинацијама.

Дело одређеног композитора препознајемо слушно. По одређеном броју најевидентнијих карактеристика ми можемо такво дело, и пре него што знамо ко му је аутор, ситуирати у одређени период или правац. Питање је, међутим, које су то карактеристике незаобилазно важне у одређивању припадности дела поједином периоду или уметничком правцу? Такође је питање може ли мотив бити једна од тих особености? По нашем мишљењу, мотив може бити једна од тих особености, односно један од елемената препознавања аутентичности стварачког поступка, у заједници са осталим елементима структуре

музичког дела, односно техничких средстава којима се служе поједини периоди, правци и композитори који им припадају. Када је у питању везивање књижевног и музичког мотива у музици, онда се најчешће говори о програмској музици. При том треба напоменути да нас је на ову условну поделу, на апсолутну и програмску музику, нагнало везивање слушног мотива за одређену радњу.

Први покушај класирања програмске музике налазимо још код Клемана Жанекена у периоду ренесансне музике. Својим композицијама он не само што даје наслов, него употребом мале терце имитира кукање кукавице. Музички теоретичари су испитивањем дошли до закључка да је интервал мале терце вибрационо једнак са певањем кукавице. Тако се још једном доказало да у различитим стилским формацијама долази до коришћења мотива које уметници узимају на основу подражавања природе и појава у њој (то је позната појава *mimesis*). Изразити опис природе музичким средствима можемо чути у програмској композицији Сергеја Прокофјева «Пећа и вук».

Поједини композитори дају наслов композицији и већ самим насловом нам сугеришу садржај (најчешће збивања у природи која су акустичка). Хектор Берлиоз, врсни композитор романтизма, уз своју композицију штампао је посебан текст у коме објашњава шта ће се у композицији догодити. У том погледу најизражајније су композиције «Фантастична симфонија» и аутобиографска исповест «Харолд у Италији». Сам програм који он нуди не би био толико интересантан да Берлиоз, први међу композиторима, не експериментираше на посебан начин, покушавајући да да истоветан (равноправан) значај свим инструментима заступљеним у оркестру, што бисмо симболично могли да схватимо као његову жељу да сваком детаљу у животу или сваком човеку — прида исти значај. Ту се, дакле, ради о равноправности сваког заступљеног мотива, чиме је композитор хтео да укине хијерархизацију међу њима.

Користећи цикличне теме и мотиве, а вођен фиксном идејом, Берлиоз чува потпуно јединство његовог ремек-дела. Он то чини у садржинском погледу. Један исти мотив, односно идеја провлачи се кроз целу композицију, а за спајање пет ставова он трансформише ту јединствену идеју коју представља његова несрећна љубав према глумици Хенријети Смитсон. Наиме, познато је да Берлиоз није успео као оперски композитор. Он није имао успеха као водећи композитори опере тога времена (Верди, Росини и други), тако да сву драматску радњу преноси на оркестар који користи на до тада непревазиђен начин.

Користећи исти мотив за повезивање ставова, он успева да реши проблем форме и да садржај не мења у корист већ усталих музичких облика. Тако циклична тема, како је зове Берлиоз, коју провлачи кроз све ставове ради јединства форме и садржаја, прераста у фиксну идеју. У поднаслову «Фантастичне симфоније» стоји: «Епизоде из живота једног уметника». Интересантно је чути прву појаву фиксне идеје, и тај исти мотив када се он трансформише и када представља промашену, недоживљену љубав, у последњем ставу, тј. када се глумица претвара у вештицу, а то уједно доводи и до трансформације целокупне фиксне идеје (представљене у оргији вештица).

Желећи да да још већи значај оркестру и да га симфонизује, Рихард Вагнер иде још даље у разради фиксне идеје претанајући је у лајтмотив, односно правећи читав систем лајтмотива. Стога је Мелетински у праву када у књизи *Поетика мита* (Академија наука СССР, Москва, 1976.) тврди да је савремени европски роман (у техници романа) преузео лајтмотив из музичких драма Вагнерових. За ову проблематику, такође је интересантно и мишљење Јосипа Андрица у књизи *Хисторија музике* (друга књига, Загреб, 1956.) о симфонизацији лајтмотива кроз оркестар.

Вагнер иде толико далеко да сваком предмету даје нов, често веома кратак мотив, тако да при сукобу два мача, која означавају два непријатеља, долази до савршенства обраде мотива. Пресудна је брзина сукоба мотива, његово дељење и сажимање које је код Вагнера непревазиђено до данас. Ритмичком променом дочарано нам је ломљење мачева, брзина људи сукобљених у дуелу и спретност такмаца. Вагнер лајтмотиве прави свесно и показује савршенство у композиционом погледу. Њему се може позавидети на примењеним конструктивним, композиционим принципима. Он жели да направи ревизију дотадашње «опере нумере», у којој су биле популарне арије (које је само публика и слушала јер су их изводили најреномиранији певачи, а за време осталих делова опере публика је играла карте или причала, тако да су речитативи и балет били запостављени).

Лајтмотиви код Вагнера имају функцију повезивања радње од почетка до краја и то не само повезивањем само појединих производа или догађаја него и симфонизацијом оркестра, јер композитор даје једнака права сваком инструменту. Тај принцип је по Вагнеру назван «бесконачна мелодија». Исти лајтмотиви, без обзира на чињеницу што су малобројни, повремено се јављају и међусобно повезују у зависности од карактера и динамике радње. На исти начин се лајтмотиви и трансформишу: међу њима никад не постоји прекид, а захваљујући њима су и ставови међусобно повезани. Дужина лајтмотива је индивидуална. Најинтересантнији је пратити како се један мотив мења и како му композитор, зависно од ситуације, мења карактер, односно како, на пример, од нежног љубавног мотива прераста у гнев и жељу за убиством, потом како се он и жанровски трансформише, јер често можемо наћи примере како се један, у почетку трагични мотив претвара у комични мотив, односно како се драма претвара у комедију. Та промена ритма и тонске боје (дур-мол) обогађује поједине мотиве или лајтмотиве новим, понекад сасвим супротним садржајима.

*

Дубља, обухватнија и прецизнија расправа о мотивима и лајтмотивима у књижевној и музичкој уметности подразумева укључивање веома широке проблематике која се аутоматски одражава и на друга питања теорије књижевности и теорије музике показујући њихову органску повезаност и зависност. За такву обраду је потребна читава монографија.

ПОРТАЛ
ОРТОВА