Fotogeničnost i filmičnost hrvatske Moderne

Pejičić, Monika

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:250636

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Stossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Monika Pejičić

Fotogeničnost i filmičnost hrvatske Moderne

Završni rad

Mentor: Prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2016.

0. Sadržaj

0.1. Sažetak ... 3
1. Uvod ... 4
2. Usporedba predložaka ... 5
2.1. Moderna kao kontekst nastanka predložaka ... 5
2.2. Metodologija rada ... 6
2.3. Forma ... 7
2.4. Odnos subjekta i objekta ... 9
2.5. Ludistički odnosi subjekata ... 10
2.6. Tematsko-motivska razina tekstova ... 14
2.7. Uporaba značenjskih klasema u analizi subjekta ... 17
2.8. Socijalna promlematika u dramama ... 19
3. Zaključak ... 22
4. Literatura ... 24
5. Izvori ... 25
Summary ... 26

0.1. Sažetak

Ovaj rad usredotočit će se na usporedbu nekoliko književnih predložaka s filmom *Melankolija* redatelja Larsa von Triera. Rad će pokazati da postoje sličnosti među tekstovima koji pripadaju potpuno drukčijim žanrovima i koje su napisali različiti autori. Tekstovi će biti dovedeni u vezu sa spomenutim filmom te će se na taj način pokazati fotogeničnost i filmičnost hrvatske moderne. Veza među promatranim tekstovima i filmom uspostavit će se na tematsko-motivskoj razini. Također, pokazat će se sličnost subjekta u filmu i subjekta u tekstovima. Dokazat će se da i u promatranim tekstovima, kao i u filmu, dominira melankoličan subjekt. Nadređenim motivima pokazat će se motivi vode, čežnje, ljubavi, slutnje, a važan je i vrlo poseban odnos između muškarca i žene, odnos prijateljstvo-neprijateljstvo, ljubav-mržnja, svjetlo-sjena. Vrijednost je analiziranih tekstova, između ostaloga i u tome što su još uvijek aktualni i govore o univerzalnim temama pa ih je moguće promatrati i iz suvremene perspektive.

Ključne riječi: moderna, fotogeničnost i filmičnost, ludizam, motivi, subjekt

1. Uvod

Glavni zadatak ovoga završnoga rada jest usporedba pet predložaka, usporedba pjesme *Napast* Antuna Gustava Matoša i pjesme *Sixtine čežnje* Milana Begovića, drame *Povratak* Srđana Tucića, drame *Malo pa ništa* Antuna Gustava Matoša te kratkoga proznoga teksta *Demonovo ogledalo* Silvija Strahimira Kranjčevića s filmom *Melankolija* Larsa von Triera.

Pokušat će se dovesti u vezu na prvi pogled potpuno različite tekstove. Ponajprije će se usporediti dvije pjesme na strukturnoj razini, držeći kako su te razlike izuzetno važne i za sam sadržaj pjesme. Potom će se na sadržajnoj razini prvo dovesti u vezu međusobno, a onda i s ostalim predlošcima. Za svaku će se izdvojenu pojedinost iz jednoga predloška pokušati objasniti razlike ili sličnosti s barem jednim predloškom. Bit će rabljen model značenjskoga lanca, ali će se tražiti i nadređene pojedinačnosti, koje se mogu pronaći, s manje ili više odstupanja, i u ostalim predlošcima. Više će se pozornosti posvetiti traženju sličnosti, nego prikazivanju razlika među predlošcima jer su te razlike najčešće očigledne. S pomoću tematsko-motivskoga povezivanja spomenutih predložaka, nastalih u razdoblju moderne, s filmom *Melankolija*, dokazat će se upravo da se može govoriti o fotogeničnosti i filmičnosti hrvatske moderne.

2. Usporedba predložaka

2.1. Moderna kao kontekst nastanka predložaka

Kako je jedan od zadataka ovoga rada, što je već najavljeno u uvodu, međusobna usporedba pet predložaka četvorice različitih autora te njihovo dovođenje u vezu s već spomenutim filmom, ponajprije će, u najkraćim mogućim crtama, biti rečeno ponešto o svakome autoru. Podatci o autorima neće biti rabljeni u analizi samih predložaka, nego su doneseni isključivo da bi se pokazala raznolikost hrvatske moderne.

Silvije Strahimir Kranjčević je rođen u Senju 17. svibnja 1865., a umro je u Sarajevu 29. listopada 1908. Književne ga povijesti svrstavaju u poetiku realizma, ali upozoravaju i na modernističke elemente njegova pjesništva.[1] O njegovu proznome stvaralaštvu u pregledima povijesti književnosti malo se govori, ali je i ono, poput jednoga dijela njegova pjesništva, pomalo refleksivno.

Antun Gustav Matoš rođen je u petak 13. lipnja 1873. u Tovarniku u Srijemu. S roditeljima je rano preselio u Zagreb, gdje je bio poznati književnik i glazbenik (čelist i orguljaš). Njegova sklonost ne samo književnosti nego i drugim umjetničkim izrazima bit će vidljiva i u njegovim literarnim uradcima.[2] Prema Viktoru Žmegaču, Matoš je bez sumnje impresionist i simbolist pa tako on kaže: „Premda Matoševe pjesme pripadaju različitim tipovima kratkih vrsta, u rasponu od apsolutnoga komornog lirizma simbolista do feljtonističke satire u stihovima, pa se ne može reći da je stih za autora bio ekskluzivno područje izraza, ipak ne može biti dvojbe o tome da mu antologijska djela pripadaju tipu intimne pjesme impresionalističkoga i simbolističkoga kova.“[3] Također, vrlo je zanimljivo za Matoša da on pripada onomu slučaju pisaca koji „stihove počinju slagati pod sam kraj stvaralačkoga vijeka, godine 1906.“[4]

Milan Begović je, prema Mirku Tomasoviću, pjesnik, dramatičar, romanopisac, novelist, putopisac, esejist, kritičar i prevoditelj. On kaže: „Taj raznovrsni i pomalo šaroliki opus posjeduje

[1] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2 (Zagreb: Ljevak, 2005), 247.
[2] Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela,* uredio Dragutin Tadijanović (Zagreb: Liber / Mladost, 1973), 271, 272.
[3] Viktor Žmegač, *Duh impresionizma i secesije* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, 1997), 62.
[4] Antun Gustav Matoš, *Izabrane pjesme,* uredio Ivo Frangeš (Zagreb: Matica hrvatska, 1996), 117.

jednu težišnu točku u gotovo svima tekstovima: ljubavnu osjećajnost ili strast.“[5] On, prema Tomasoviću, kroz ljubavni odnos između fiktivnih osoba Xeresa i Zoe priziva kozmopolitizam i aristokratizam nekadašnjega europskoga pjesništva.[6]

Srđan Tucić je, prema Miroslavu Šicelu, pomalo čudnovata osoba. Ponajprije je htio biti kipar. U Miletićevoj je eri htio biti glumac. Istovremeno je počeo pisati drame i pripovijetke, u čemu je imao više uspjeha nego u ostalim umjetnostima. Neke od njegovih drama jesu: *Truli dom, Svršetak, Bura, Golgota, Oslobiditelj.* Ipak, najuspjelijom njegovom dramom kritičari drže dramu *Povratak,* o kojoj će biti više riječi u nastavku rada.[7]

2.2. Metodologija rada

Premda se u svih pet predložaka, uz brojne razlike, mogu pronaći i slični motivi, pogodnijim se čini poslužiti se modelom značenjskoga lanca, a to znači da se neće nužno birati motive koji su zajednički svim predlošcima, nego one koji su zajednički za barem dva djela. Ipak, važno je istaknuti već na samome početku to da se u svim predlošcima mogu pronaći motivi, tj. „niz asocijativno povezanih riječi“[8] na razini pjesme i atributi, odnosno „atributske sintagme“[9] na razini proznoga, ali i dramskoga teksta, „koji se pak međusobno prožimaju i zajedno tvore značenjsko polje kakve pojedinačnosti iz svijeta interpratiranog književnog teksta“.[10] Prema tome, „atributi su uspostavljeni ekvivalentni sememi“[11], kaže Gajo Peleš. Oni atributi koji bi se mogli označiti kao nadređeni atributi, odnosno motivi koji povezuju sve predloške jesu naglašeno erotsko, čežnja, pitanje ljubavi te vjera u usud ili, bolje rečeno, nekakva slutnja. Međutim, kako je to na početku i najavljeno, drukčijim će se pristupom pokušati „ući“ u same tekstove. Tako će se dovoditi u vezu književni kod s filmskim kodom. Tražit će se sličnosti (i razlike) među predlošcima s pomoću temeljnih tekstualnih struktura, odnosno forme, teme, subjekta i stila.

[5] Milan Begović, *Kupidon s* kravatom, uredio Mirko Tomasović (Zagreb: Mozaik knjiga, 2001), 5.
[6] Milan Begović, *Kupidon s* kravatom, uredio Mirko Tomasović (Zagreb: Mozaik knjiga, 2001), 11.
[7] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2 (Zagreb: Ljevak, 2005), 220-222.
[8] Zoran Kravar, *Lirska pjesma,* u knjizi *Uvod u književnost* (Zagreb: Grafički zavod hrvatske, 1983), 490.
[9] Gajo Peleš, *Priča i značenje* (Zagreb: ITP Naprijed, 1989), 244.
[10] Gajo Peleš, *Priča i značenje* (Zagreb: ITP Naprijed, 1989), 244.
[11] Gajo Peleš, *Priča i značenje* (Zagreb: ITP Naprijed, 1989), 244.

2.3. Forma

Josip Užarević kaže da je „proširenо shvaćanje lirike kao književne vrste (ili roda) kratka daha" te je stoga jedna od važnijih odrednica lirskoga teksta upravo kratkoća.[12] On kaže da je s kratkoćom povezana osobina lirskoga teksta koju se može nazvati perceptibilnošću, a perceptibilnost je osobina koja tekstu omogućava da bude obuhvatljiv jednim pogledom.[13] U ovome radu promatrani pjesnički tekstovi se već na prvi pogled razlikuju upravo po tome što je pjesma *Napast* obuhvatljiva jednim pogledom, a pjesma *Sixtine čežnje* se u kontekstu pjesničke zbirke fizički „prostire" na dvijema stranicama. Međutim, premda to znači da Begovićev pjesnički tekst nije vizualno perceptibilan, ipak ga nešto „drži na okupu", a to nešto jest ono što Užarević naziva semantičkom (smisaonom) perceptibilnošću.[14] Riječ je o čvršćoj povezanosti motiva, o elementima ponavljanja te o temi koja okuplja cijeli pjesnički tekst. Stoga Užarević kaže da je lirska tema „apsolutna, samodostatna, univerzalna".[15] U promatrenome pjesničkome tekstu tema je imenovana samim naslovom, ali o tome će više riječi biti u nastavku rada. Pjesnički tekst *Napast* je sonet, a sonet ima čvrsto zadanu formu. Tekst je perceptibilan i vertikalan te stoga ne pokazuje stilogenost na razini forme, bar kada je u pitanju vertikalna dimenzija teksta. Međutim, Užarević preuzimajući od Pospelova kaže da je „stih govor dviju dimenzija", horizontalne i vertikalne.[16] Pjesnički tekst *Napast* ne pokazuje stilogenost ni kada je u pitanju horizontalna dimenzija, ali u tekstu *Sixtine čežnje* jedan se stih izdvaja svojom duljinom. Riječ je o stihu *Ja sam joj reko: „Daj se ljubit zlato!"*, stihu koji je, osim po svojoj duljini poseban i po tome što se u njemu pojavljuju navodnici. Navodnici su interpunkcijski znak koji nije karakterističan za poeziju te stoga upućuje na prisutnost drugoga koda u samome pjesničkome tekstu. To izravno omogućava drukčije promatranje odnosa između subjekta i objekta u tekstu, ali i posebnoga odnosa lirskoga subjekta i samoga pjesničkoga koda, odnosa

[12] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 40.
[13] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 41.
[14] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 42.
[15] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 40.
[16] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 41.

koji se može shvatiti kao dijalog, a taj će dijalog kulminirati u posljednjoj strofi u kojoj je aktivna metajezična funkcija jer se lirski subjekt izravno obraća pjesničkomu kodu u stihu: *O pjesmo, naći ćeš sutra naše zlato*. S obzirom na to da se navodnici najčešće susreću u znansvenome stilu, promatrani stih u kome se pojavljuju navodnici mogao bi se smatrati onom vrstom citatnosti kakvu Dubravka Oraić Tolić naziva transsemiotičkom citatnošću.[17] Užarević kaže da je okvir teksta zapravo granica „između (umjetničkoga) teksta i ne-teksta (ili izvanteksta)" te se stoga promatrani stih može smatrati i napuknućem okvira ili tzv. semantizacijom prostora, čije se značenje ogleda upravo u neobičnome odnosu subjekta i objekta u tekstu.[18] U filmu, koji je vremenska umjetnost (dok je pjesništvo prostorna umjetnost) formu se može izjednačiti s kompozicijom filma. Film *Melankolija* podijeljen je u dva dijela, a oba dijela traju jednako dugo pa bi se forma toga filma mogla usporediti sa strogom formom soneta u pjesničkome kodu. Oba dijela su nazvana po protagonisticama filma, po Justine i Claire. Kada se govori o okviru filma, treba naglasiti da se on može promatrati dvojako. Tako ga se može shvatiti kao fizički okvir medija s pomoću kojega je film projiciran, npr. televizije, ali ga se može shvatiti i kao nešto „izabrano", autorov izbor i prostora i vremena koje će predočiti. [19] Stoga, slike koje se pojavljuju na početku filma *Melankolija*, koje najavljuju sve što će se u filmu dešavati, a koje su ujedno i intermedijalni signali, mogu se shvatiti kao puknuće okvira jer predstavljaju ono što Peterlić naziva autorovim kadrovima.[20] Te slike ujedno signaliziraju postojanje nekakvih "trećih očiju", odnosno istance koju Užarević u pjesničkome kodu naziva Nad-Ja.[21] To bi se moglo usporediti s instancom koja pjesmu *Sixtine čežnje* podnaslovljava brojem dva. Riječ je, dakle, o semantizaciji prostora, a na taj se način u tome pjesničkome tekstu također osjeća prisutnost treće instance. Pričica *Demonovo ogledalo* kompozicijski je podijeljena vremenskim kriterijem na dva dijela, na dio prije prvoga grijeha te dio poslije prvoga grijeha. Drama *Povratak* je jednočinka, a drama *Malo pa ništa* podsjeća na dva feljtona o ljubavi pa je kompozicijski zapravo podijeljena značenjskim kriterijem.

[17] Dubravka Oraić Tolić, *Citatnost - eksplicitna intertekstualnost,* u zborniku: *Intertekstualnost&Intermedijalnost* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988), 130.
[18] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 49.
[19] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), 64.
[20] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), 61.
[21] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 127.

2.4.Odnos subjekta i objekta

U pjesmi *Napast* pošiljatelj lirske pjesme nije puki promatrač, a nije ni trpitelj, odnosno *patiens*, a Zoran Kravar kaže da u većini lirskih pjesama uloga pošiljatelja jest takva.[22] Naime, pošiljatelj je lirske pjesme u pjesmi *Napast* vrlo blizak lirskomu subjektu, odnosno instanci koju Užarević naziva „subjekt u iskazu" te je on, zapravo, aktant, odnosno vršitelj.[23] Objekt je lirske pjesme, u ovome slučaju, odnosno u pjesmi *Napast*, fiktivna žena te je ona trpitelj lirske „radnje". U Begovićevoj pjesmi je, nasuprot tomu, pošiljatelj lirske pjesme zaista ujedno i trpitelj, dok je objekt lirske pjesme nekako izmješten, ekstralociran i čini se dalekim. Za prethodno rečeno, dakako, postoje i potvrde na formalnoj, odnosno izraznoj razini pjesme. Tako je u pjesmi *Napast* lirski subjekt u prvome licu i izravno se obraća objektu te je on, uvjetno rečeno, vršitelj i u njegovu se misaonome sklopu "odvija lirski scenarij". Na formalnoj razini to se može potkrijepiti početnim sintagmama stihova, kao što su *Ne marim; ne kukam, ne plačem; žalim.*[24] Dakle, sve se promišlja iz njegove perspektive. S druge strane, da je objekt *patiens* u Matoševu pjesničkome tekstu, vidljivo je iz sljedećih stihova:

Jer zaluđen, grozan moj glas

Ko posljednji drhtao tvoj čas.[25]

Na formalnoj razini Begovićeve pjesme mogu se također pronaći potvrde za prethodno izneseno mišljenje. Tako je objekt te pjesme označen pokaznom zamjenicom „ona" i lirski mu se subjekt ne obraća izravno, osim u već spomenutome stihu s navodnicima. Međutim, kako je to već rečeno, podnaslovljavanje pjesme brojem dva pokazuje i prisutnost instance Nad-Ja u pjesničkome tekstu. Kada je riječ o filmu *Melankolija*, treba upozoriti da naslov filma odgovara i cjelokupnoj atmosferi, ali i stanju u kojem se nalazi subjekt u filmu. Julija Kristeva kaže kako melankolija „označava kliničku simptomatologiju inhibicije i asimbolije koju individua očituje sporadično ili stalno, i koju često smjenjuju takozvane manične faze radosti."[26] Ovakvomu opisu podliježe upravo protagonistica spomenutoga filma. Međutim, Justine nije aktant u tome filmu,

[22] Zoran Kravar, *Lirska pjesma,* u knjizi *Uvod u književnost* (Zagreb: Grafički zavod hrvatske, 1983), 495.
[23] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 125.
[24] A.G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 117.
[25] A. G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 117.
[26] Julija Kristeva, *O melankoličnom imaginarnom* (Quorum: časopis za književnost, br. 4, 1989.), 220.

nego je ona poput subjekta u Begovićevu pjesničkome tekstu *patiens*. Slično je i s njezinom sestrom Claire. Može ih se prije shvatiti kao objekt koji je podređen nekom drugomu subjektu. Njihova podređenost uočljiva je upravo zahvaljujući čestom tzv. gornjem rakursu, za koji Ante Peterlić kaže da nužno objekt što se u takvoj snimci vidi čini inferiornijim, nemoćnim, prepuštenim sudbini.[27] Takav kut snimanja vidljiv je već na početku filma, kada je prikazano dvorište obitelji sestara Claire i Justine. Međutim, postavlja se pitanje kojemu su subjektu one inferiorne, tko ih čini nemoćnim? Odgovor bi mogao biti upravo sama planeta Melankolija, koja se onda može shvatiti kao nadređeni subjekt, subjekt koji upravlja sudbinom svih likova u filmu. Riječ je o instanci koja bi odgovarala Nad-Ja subjektu u tekstu *Sixtine čežnje*, a Užarević i kaže da pozicija Nad-Ja subjekta odgovara poziciji kamere, a sve što se nalazi u tekstu rezultat je njezine manipulacije.[28] Međutim, Kristeva kaže da je melankolija i „tamni obrub ljubavne strasti" te da je ona „prolazna lucidnost koja slama opčinjenost što spaja dvoje ljudi".[29] Takav odnos vidljiv je u svim predlošcima pa i u samome filmu, a u ovome radu takav odnos nazvan je ludističkim.

2.5. Ludistički odnosi subjekata

Kada je riječ o odnosu muškarca i žene, a što se Begovićeve pjesme tiče, Mirko Tomasović kaže kako je njezino geslo „Michelangelov stih o vremenskoj nepromjenjivosti ljepote, koja koncepciju žene uzdiže na stupanj otjelovljenja svih kategorija lijepoga".[30] Kako se, prema Frangešu, u Matoševu opusu nalazi formula ljepota=ljubav, odnosno, kako to kaže Ankica Šunjić, „njegova ljubavna poezija je poezija ljepote, čežnje"[31], onda se to lako može dovesti u vezu s prethodno rečenim o Begovićevoj pjesmi. Šicel kaže kako u Begovićevoj pjesmi prevladava „bezgranično, hedonističko, upravo renesansno raspoloženje, u kojem je igra života bila zasićena misterijem odnosa muškarca i žene, ljubavlju kao erotskim doživljajem i kao najvišim stupnjem ljepote".[32] Takve tvrdnje mogu se potkrijepiti stihovima kao što su sljedeći:

[27] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), 86.
[28] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 127.
[29] Julija Kristeva, *O melankoličnom imaginarnom* (Quorum: časopis za književnost, br. 4, 1989.), 219.
[30] Milan Begović, *Kupidon s* kravatom, uredio Mirko Tomasović (Zagreb: Mozaik knjiga, 2001), 12.
[31] A.G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 13.
[32] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2 (Zagreb: Ljevak, 2005), 117.

Žalim što nisam te, ženo, ubio:

Ta život bez tebe živ je grob.

(...)

Ja sam te mirio, lago, milovo (...)[33]

Upravo su erotski motivi, čežnja, ali i shvaćanje odnosa muškarca i žene kao misterioznoga odnosa, kao igre života, ono što povezuje promatrane pjesme s dramskim predlošcima *Malo pa ništa* Antuna Gustava Matoša i *Povratak* Srđana Tucića, ali i s Kranjčevićevim proznim tekstom *Demonovo ogledalo.*

Naime, ludistički odnos muškarca i žene savršeno se vidi u drami *Povratak* u nekoliko razgovora, ali je zapravo najočitiji u razgovoru Jele i Stanka, protagonista rečene drame. Taj razgovor glasi:

JELA: Bi l´ ga metnula oko vrata?

STANKO: A valaj bi, što bi ga drukčije i donio!

JELA: Poslije Stanko, kad me maja počešlja.

STANKO: Sad, sad, da vidimo kako ti pristaje.

JELA: (metne koketno đerdan o vrat): Aj Stanko, jesam li lijepa?

STANKO: (zagrli je): Ko ljetno sunce, dušo!

JELA: E, pa hvala ti za dar.

STANKO: A bi l´ škodilo da me zato poljubiš?[34]

I u Begovićevoj je pjesmi ovakav odnos jasno uočljiv, unatoč činjenici da je lirski objekt ekstralociran, a vidljiv je iz sljedećega stiha:

Ja sam joj rekao: „Daj se ljubit, zlato.“[35]

[33] A.G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 117.
[34] Srđan Tucić, *Povratak,* u knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knjiga 72 (Zagreb: Matica hrvatska, 1969), 47, 48.
[35] Milan Begović, *Kupidon s* kravatom, uredio Mirko Tomasović (Zagreb: Mozaik knjiga, 2001), 48.

Međutim, u donesenom je razgovoru Jele i Stanka u drami *Povratak* ta igra potpuno naivna, baš kao i igra prvih ljudi u tekstu Silvija Strahimira Kranjčevića *Demonovo ogledalo* što je vidljivo iz sljedećega:

To im postade najugodnijom zabavom; oni su se smijali, sagibali, grlili, pružali ruke prema vodi i gle! - kako li je točno, kako li je nježno i dražesno bistra voda njihovu šalu vraćala.[36]

Taj element igre između muškarca i žene postaje ozbiljniji. Zapravo, moglo bi se takvu igru shvatiti kao označitelja, a onda, naravno, postoji i označeno kojemu taj označitelj odgovara, a to označeno bit će izjednačenje ljepote i ljubavi. Tako Šicel donosi riječi samoga Begovića koji kaže:

„Za mene je život neprestano sukobljavanje i izmjena svijetlih i mračnih elemenata. A životna igra svjetla i sjene nigdje se ne vidi tako jasno i izrazito kao u odnosu muškarca i žene, koji su neumoljivo upućeni jedno na drugo. Muško i žensko su vječni drugovi i vječni neprijatelji. Slikajući odnose muškarca i žene ja vjerujem da slikam temeljne odnose i oblike svega života.“[37]

Zapravo, ovako formuliran izraz izgleda kao univerzalna istina, koja se lako može primjeniti na sve spomenute predloške. U Matoševoj pjesmi to je izrazito uočljivo u stihovima:

Žalim što nisam te, ženo ubio:

Ta život bez tebe živ je grob.[38]

Takav odnos, odnos toplo-hladno, prijatelj-neprijatelj, ljubav-mržnja, vidljiv je gotovo u svakome stihu pjesme *Napast.*

Premda je u Begovićevoj pjesmi nešto teže doći do jasno vidljivoga odnosa prijateljstvo-neprijateljstvo, ipak se i u njoj nalaze gotovo oksimoronski stihovi kao što su:

Prekrasni časovi mladosti nam svježe,

[36] Silvije Strahimir Kranjčević, *Demonovo ogledalo,* u knjizi *Antologija proze hrvatske secesije* (Zagreb: Dora Krupićeva, 2004), 99.
[37] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2, Ljevak (Zagreb: Ljevak, 2005), 118.
[38] A.G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 117.

kako ste moju obnemogli dušu![39]

Ljepota, ljubav i ono što donosi najljepše trenutke ujedno je i ono što uništava pa je i tu vidljiv nekakav antagonizam. U filmu je taj odnos zbog dominacije ženskih likova i prikazan iz njihove perspektive, ali je on također ludistički, osobito kada je riječ o Justine i Michaelu. Da su ženski likovi u filmu dominantni, pokazuje već spomenuta činjenica da je film podijeljen na dva dijela, a oba su dijela nazvana po protagonisticama filma. Osobita pozornost usmjerena je na Justine, a to je vidljivo već u prvim kadrovima jer je ona prikazana u tzv. krupnome planu.[40]

Sličan je odnos i u dvijema dramama. U *Povratku* je taj odnos, doduše, malo pomaknut jer je odnos Ive i Jele prekinut njezinim preljubom. Međutim, u spomenutoj drami riječ je o ljubavi spremnoj na najveće žrtve, koja pak na kraju rađa bijesom zbog nanesene boli. Sve rečeno vidljivo je iz Ivina monologa na kraju drame:

IVO: Kakav mi je Božić! (Lupa se u prsa): Uf, uf, uf, što sam te zavio u srce, zmijo paklenska! (pauza, onda s neopisivim bolom): A znao sam leći na sunce - o podnevu - i mislima sam prebivao ovdje... i grlio sam ju - moju Jelu... (...) Kato! Znaš li kako mi je bilo?... Znaš li kako me je znoj oblio kad sam ono zatvorio oči, kad sam stisnuo zube... kad sam stavio ruku pod mašinu... da mi ju odnese... iskida... (ridajuć): a sve za nju![41]

Kad je riječ o muško-ženskome odnosu u drami *Povratak*, on je također odnos svjetlo-sjena, a to je vidljivo ako se prethodni citat, koji svjedoči o neizmjernoj i požrtvovnoj ljubavi Ive prema Jeli, kombinira s posljednjom rečenicom u drami, koju također izgovara Ivo:

Gore... gore po tebe da ostaneš živa.[42]

[39] Milan Begović, *Kupidon s* kravatom, uredio Mirko Tomasović (Zagreb: Mozaik knjiga, 2001), 48.
[40] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), 70.
[41] Srđan Tucić, *Povratak,* u knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knjiga 72 (Zagreb: Matica hrvatska, 1969), 63.
[42] Srđan Tucić, *Povratak,* u knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knjiga 72 (Zagreb: Matica hrvatska, 1969), 64.

2.6. Tematsko-motivska razina tekstova

Kada se govori o temi kao jednoj od temeljnih tekstualnih struktura, onda je prva važna informacija sam naslov teksta. Premda konvencionalni tekstovi započinju naslovom, Užarević kaže da naslov ne pripada samo početku nego da funkcionalno pripada cijelomu tekstu kao njegovo ime te je kao takav „način samoutvrđivanja teksta u odnosu na izvantekstnu realnost“.[43] To onda znači da se naslovom imenuje upravo tema teksta. Svi u ovome radu promatrani predlošci imaju takve konvencionalne naslove. Tako naslov *Melankolija* stoji za film u kojem su glavni likovi melankolični, cijela atmosfera je melankolična zbog slutnje da se približava apokalipsa koju će uzrokovati udar istoimene planete. Slično je i s pjesničkim tekstovima *Napast* i *Sixtine čežnje* jer je pobijeđena napast u prvome tekstu misao oko koje se okupljaju svi motivi, a isto to je čežnja u drugome tekstu. U crtici *Demonovo ogledalo* i drami *Povratak* naslov je upravo tema teksta. Jedino u drami *Malo pa ništa* naslov predstavlja nekakav kritički odnos spram zbilje, vjerojatno jer je promatrani tekst komičan.

Što se motivske razine tiče, važno je istaknuti da su motivi vode, čežnje, ljubavi i slutnje zajednički većini promatranih predložaka. Analiza motivske razine započet će se motivom slutnje, koji je izuzetno važan jer održava „filmsku napetost” u tekstovima i doprinosi ideji filmičnosti hrvatske moderne.

Branko Hećimović donosi zaključak Petra Skoka koji kaže da je Tucićeva umjetnost razdvojena „u spiritualizam čuvstva i naturalizam radnje“[44], što je uočljivo i u drami *Povratak*. To je zapravo najbolje vidljivo iz didaskalija:

(smije se usiljeno, ali gorko i bulji u vatru)[45]

Taj naputak najbolje opisuje stanje u kojem se nalazio Ivo nekoliko trenutaka prije nego što je napravio nekakvo zlo, prije nego što je ubio Stanka, ljubavnika svoje žene Jele. Zapravo, to

[43] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), 52.
[44] Branko Hećimović, *Srđan Tucić, autor Povratka*, u knjizi *13 hrvatskih dramatičara* (Zagreb: Znanje, 1976), 105.
[45] Srđan Tucić, *Povratak,* u knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knjiga 72 (Zagreb: Matica hrvatska, 1969), 64.

njegovo stanje pred sam čin ubojstva Miroslav Šicel naziva euforičnim.[46] Stoga on tu dramu naziva naturalističkom. Nadalje, upozorava Šicel, modernost Tucićeve drame treba tražiti u tome što je pripovijedač „uglavnom prikazivao čudnovatu i hirovitu moć sudbine koja gospodari životima junaka, što osobito dolazi do izražaja u trenutcima njihovih iskonskih, izravnih psiho-bioloških manifestacija, zapravo emocionalnih erupcija, kada razum totalno ustupa mjesto nekoj tajnovitoj i zastrašujućoj unutarnjoj sili u čovjeku, koja ga obično vodi ka tragičnu završetku".[47] Takva slutnja osjeća se kroz cijelu dramu, ali se najjasnije može vidjeti u početnome razgovoru Stanka i Jele, koji glasi:

JELA: (veselo): Aj đerdan!... Biser-đerdan! (meće ga oko vrata; najednoć tužno) Čuj, Stanko, i Dako je donio Mari đerdan na Božić... trostruki đerdan... Baš ko ovaj.

STANKO: Da, al on nije Mare našo, a ja tebe jesam.[48]

Prosjak je Dako onaj koji svojim pričanjem čini mogućom materijalizaciju takve slutnje, odnosno glasno izgovaranje rečene slutnje. Ta slutnja zle kobi održava napetost kroz cijelu dramu.

U filmu je slutnja ili čak iščekivanje apokalipse ono što daje pečat čitavoj atmosferi. Planetu Melankoliju pritom se doživljava kao svojevrsnu metaforu toga iščekivanja ili kao ono što Kristeva naziva „crno sunce", a ono je „snažna privlačnost", a ta privlačnost „sama pronalazi sliku smrti kao krajnjeg boravišta želje".[49] Slutnja apokalipse pojačava se i glazbom. Tako se već u uvodnim kadrovima čuje skladba *Tristan i Izolda* Richarda Wagnera. Riječ je o fenomenu koji Peterlić naziva autonomna glazba. [50] Ta se glazba poslije u filmu ponavlja i često funkcionira kao tzv. *off* zvuk.[51] Na taj se način pojačava napetost i dočarava stanje u kojem se nalazi glavna junakinja. Sličnu ulogu u filmu imaju i apokaliptične fotografije s početka filma, koje se poslije ponovno pojavljuju, a koje su ujedno intermedijalni signali. Intermedijalni signal u filmu je i ples, pri kojem je uočljivo taktilno kao ono koje provocira igru, ludistički odnos muškarca i žene. To je posebno vidljivo u sceni kada plešu Justine i Tim.

[46] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2 (Zagreb: Ljevak, 2005), 221.
[47] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2 (Zagreb: Ljevak, 2005), 222.
[48] Srđan Tucić, *Povratak,* u knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knjiga 72 (Zagreb: Matica hrvatska, 1969), 47.
[49] Julija Kristeva, *O melankoličnom imaginarnom* (Quorum: časopis za književnost, br. 4, 1989.), 224.
[50] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), 136.
[51] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), 128.

Nekakav biljeg udesa nalazi se i u Begovićevoj pjesmi *Sixtine čežnje*, kao i slutnja nečega tajnovitoga što je vidljivo u sintagmi *krvne usne*, ali i u stihovima kao što su:

O pjesmo, nać ćeš sutra naše zlato,

gdje na me čeka na žalu, kraj vode,

reci, čim dođem, ispit ću joj dušu.[52]

I u pjesmi *Napast* može se pronaći slutnja nečega tajnovitoga u stihovima:

Ne kukam, što sam te podlo ljubio,

Kad usud to reče, huda kob.[53]

Međutim, Šicel kaže da se u Matoševu pjesništvu može pronaći i „tragični sukob tijela i duha, ograničenosti i bezgraničnosti – kranjčevićanska dilema u novijoj verziji".[54]

U njegovoj pjemi koja je predmetom bavljenja ovoga rada, u pjesmi *Napast,* kako to i sam naslov pjesničkoga teksta uostalom kaže, riječ je o neostvarenoj slutnji, napasti, koja se manifestira upravo sukobom tijela i duha, što se lako uočava iz stihova:

Jer zaluđen, grozan moj glas

Ko posljednji drhtao tvoj čas!

Ja sam te mirio, lago, milovo,

Krv sam već gledo, no vrag se smilovo.[55]

Nasuprot stihovima u kojima je uočljivo taktilno, osjetno, kao što je već navedeni stih *Ja sam te mirio, lago, milovo* ili onaj gdje do izražaja dolazi auditivno, kao što je stih u kojem se spominje glas lirskoga subjekta, uočljivi su i stihovi u kojima do izražaja dolazi duhovno, onostrano. Međutim, duhovno je tu iskazano oksimoričnom sintagmom *vrag se smilovo*. Takva dijabolizacija pomaže u povezivanju pjesme *Napast* i Kranjčevićeva proznoga djela *Demonovo*

[52] Milan Begović, *Kupidon s* kravatom, uredio Mirko Tomasović (Zagreb: Mozaik knjiga, 2001), 49.
[53] A.G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 117.
[54] Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2 (Zagreb: Ljevak, 2005), 104.
[55] A.G. Matoš, *Pjesme*, ur. Ankica Šunjić (Zagreb: Nart-trgovina, 1999), 117.

ogledalo, gdje se već u naslovu vidi tematiziranje dijabolične onostranosti, blisko povezane i s ogledalom. Na taj se način dolazi i do motiva vode.

Motiv vode vrlo je važan u pjesničkome tekstu *Sixtine čežnje.* Zapravo, riječ je o lajt-motivu. Naime, kako je to već rečeno u ovome radu, u podnaslovu *Forma*, ta pjesma nije vizualno perceptibilna pa je stoga nužan motiv koji će tekst povezivati u smislenu cjelinu. Stoga se motiv vode pojavljuje u svim strofama promatrane pjesme i vezan je uz refleksije, promišljanja lirskoga subjekta te uz motiv čežnje koji je, kako to sam naslov pjesme kaže, najvažnija misao oko koje se okupljaju svi motivi u tekstu. Također, voda uvijek znači odraz, a odraz znači sliku, fotografiju. Kako je motiv vode vrlo važan u promatranim predlošcima, opravdano je govoriti o fotogeničnosti hrvatske moderne. Motiv vode važan je i u filmu, gdje predstavlja gotovo nekakav ritual duhovnoga čišćenja. U crtici *Demonovo ogledalo* taj je motiv usko vezan uz problem identitetnoga oblikovanja subjekata pa će stoga biti objašnjen u sljedećem poglavlju gdje će se analizirati subjekti u tome tekstu.

2.7. Uporaba značenjskih klasema u analizi subjekta

Kako bi se objasnila ili barem približila uloga Demona u priči *Demonovo ogledalo,* ponajprije će se rabiti značenjski klasemi Gaje Peleša. Krenut će se s psihemom, koji je u toj priči i najistaknutiji klasem. Gajo Peleš definira psihem kao „onaj item, koji je konstitutivan da bi se dobilo kakvo uneravnoteženo stanje. Osobnost je sučeljena s drugom pojedinačnosti (...)“[56] jer jedino u odnosu s drugim osobnostima, ali i pojedinostima koje tu osobnost čine, moguće je uspostavljanje identiteta svakoga pojedinoga psihema. Naime, psihem se sastoji od atributa i upravo razlika u atributima pomaže za razlikovanje jednoga psihema od drugoga. Peleš tako kaže da je osobno ime jedan od načina ostvarivanja psihema.

U tekstu *Demonovo ogledalo* svaki zasebni lik jest i zasebna osobnost, premda prvi ljudi nemaju osobno ime. Jedini koji ima osobno ime u toj priči jest demon imena Lucifer. Stoga, a i iz činjenice da je njegova osobnost imenovana već u samome naslovu teksta, može se zaključiti kako je upravo on najistaknutiji psihem u priči.

[56] Gajo Peleš, *Priča i značenje* (Zagreb: ITP Naprijed, 1989), 258.

Ono što bi bio atribut prvoga čovjeka i prve žene jest taština. Uz nju je povezan i već spomenuti motiv vode, koji se javlja i u Begovićevoj pjesmi, doduše u drukčijem značenju, značenju čežnje i promišljanja. U *Demonovu ogledalu* voda je bila prvo ogledalo u kojem su se nagledali prvi ljudi. Ogledalo je za modernu važan motiv, u ogledalu subjekt jasnije vidi vlastite predstave i predrasude, i o sebi, i o drugima, odnosno, subjekt s pomoću ogledala promišlja, a onda i lakše spoznaje. Ono što su prvi ljudi vidjeli pri prvome ogledanju, bilo im je lijepo. To je vidljivo iz sljedećega:

Ili bi stali uz obalu rajskijeh jezera gledajući mirnu, bistru vodu. Tamo su prvi put svoj lik opazili i bilo im je slatko, slatko u srcu, kad su vidjeli, kako to oku ugađa, kad oni jedno uz drugo, zagrljeni stoje.[57]

Upravo zbog činjenice da im je lijepo vidjeti se jedno pored drugoga, može se zaključiti da i u toj priči ljubav ima veze s ljepotom. Međutim, njih dvoje zajedno čine i sociem, ali i ontem. Atribut koji povezuje njih dvoje i omogućava da ih se doživi kao sociem jest upravo već spomenuta taština, što se može vidjeti iz sljedećega:

Prvi ljudi vidješe, kako su se njihovi likovi časkom izobličili, i osjetiše žalac u srcu. Bijaše nešto kao žalost, što ih stegnu od jednoga maha. Zar su osjetili, da se je nečim krenulo u ljepotu njihovu?![58]

I spomenuta druga, zamućena slika koju su vidjeli, bila je njihov odraz. Nešto je pokvarilo njihovu ljepotu. Riječ je, dakle, o prvome grijehu. Prema tome, radi se o intertekstu prema Bibliji i to o tipu citatnosti kakav Dubravka Oraić Tolić naziva nepotpunim, odnosno šifriranim citatima, a prepoznavanje takvoga citata ovisi o upućenosti recipijenta.[59] Stoga se može pronaći poveznica i u tome što je, kao i u Bibliji, prvi grijeh blisko povezan sa spoznajom. Spoznaja je u *Demonovu ogledalu* povezana s najistaknutijim entitetom, predmetom, a to je svakako ogledalo. Druga je slika rezultat promišljanja o sebi i svijetu, rezultat spoznaje, koja je ujedno blagoslov i prokletstvo. Ogledalo je, dakle, najava nečega lošega, zloga i stoga je ono dobiveno upravo od

[57] Silvije Strahimir Kranjčević, *Demonovo ogledalo,* u knjizi *Antologija proze hrvatske* secesije (Zagreb: Dora Krupićeva, 2004), 99, 100.
[58] Silvije Strahimir Kranjčević, *Demonovo ogledalo,* u knjizi *Antologija proze hrvatske* secesije (Zagreb: Dora Krupićeva, 2004), 100.
[59] Dubravka Oraić Tolić, *Citatnost - eksplicitna intertekstualnost,* u zborniku: *Intertekstualnost&Intermedijalnost* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988), 128.

Lucifera. Međutim, ono je ujedno i odraz ljepote, otisak prirode, upravo poput fotografije, a ona se kao medij pojavljuje i u promatranome filmu.

Međutim, prvi ljudi su zajedno vezani i uz pojam ontema jer njihovo opstojanje nije moguće pojedinačno. Također, važan je i sam prostor u kojem se oni nalaze. Kako je to već rečeno, tu je riječ o ontemu, a ontem je Peleš definirao kao [60]„ono što se u književnome svijetu izdvaja kao njegovo osnovno obilježje, poput prostora, vremena, načina ponašanja, ophođenja, pojmanja i sl.“

Motiv zrcala ima snažno uporište i u mitu o Narcisu, egoističnomu čovjeku koji se zaljubio u vlastiti odraz i sva je njegova patnja proizlazila iz činjenice da njegova ljubav nikada neće biti ostvarena. Stoga, Kristeva za depresiju kaže da je „skriveno lice Narcisa“.[61] Depresiju se često povezuje s melankolijom, a ona je osnovno obilježje većine subjekata svih promatranih predložaka.

2.8. Socijalna promlematika u dramama

Uz pomoć mita o Narcisu moguće je i Matoševu dramu *Malo pa ništa* povezati s Kranjčevićevim tekstom *Demonovo ogledalo* jer i ta drama problematizira, između ostaloga, mogućnost ostvarivanja idealne ljubavi. Sam je Matoš dugo inzistirao na uprizorenju vlastite drame, ali je od tadašnjega intendanta Julija Benešića dobio odgovor koji se najkraće može sažeti ovako: „To je dakle drama koja nije drama.“[62]

Objasnio mu je da drama ima uvjerljivih scena, ali je problem što je komponirana tako da se zapravo sastoji od dvaju ili čak više feljtona. Ti feljtoni raspravljaju o ljubavi i oni također prikazuju tajnoviti odnos muškarca i žene, koji je stalni sukob i stalna ljubav. Tako jedan od protagonista u drami iznosi stav o idealnoj ljubavi:

MATIZEVIĆ: Baš zato da ne bude robinja i da se sa mnom ne muči, baš zato sam uzeo drugu, bolesnu i bogatu (...)[63]

[60] Gajo Peleš, *Priča i značenje* (Zagreb: ITP Naprijed, 1989), 261.
[61] Julija Kristeva, *O melankoličnom imaginarnom* (Quorum: časopis za književnost, br. 4, 1989.), 219.
[62] Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela* (Zagreb: JAZU, 1973), 326.
[63] *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi,* (Zagreb: JAZU, 1973), 257.

Potpuno drukčiji stav izriče drugi lik drame *Malo pa ništa.* On kaže kako idealna ljubav nema veze s brakom:

SUČIĆ: (...) Milost, ženo moja, ja nisam Herkul. Ja nisam tvoj ljubavnik, jer sam tvoj muž.[64]

Međutim, još manje je smatrao da idealnu ljubav treba povezivati s ekonomskim i socijalnim prilikama. To, ali i prethodno rečeno, vidi se iz sljedećega:

SUČIĆ: Čudno, čudno. Ti dakle odista vjeruješ da brak i idealna ljubav nisu vatra i voda, da novac ženu, udatu ženu, više uz muža veže no zajednička nevolja. Matilda, taj ponosni, romantični, samo za vjernost i ljubav, za najluđu ljubav rođeni stvor i - ekonomski obziri![65]

Sučić je cinik, baš poput Justinine majke Gaby iz analiziranoga filma. Ni ona ne vjeruje u brak. John je pak racionalist, poput Matizevića.

Socijalna problematika povezuje dvije spomenute drame. Kako je to već rečeno, i u drami *Povratak* je, doduše skriveni, ali glavni pokretač nedostatak novca, socijalni problem. Naime, Ivo odlazi u svijet zaraditi novac, a njegova odsutnost omogućava da ga žena prevari i pokreće glavne dramske sukobe i cjelokupnu radnju. Tako Branko Hećimović kaže kako je *Povratak* drama koja „progovara o odlasku seljaka na rad u tvornice i o žrtvama strojeva“[66] te time otvara socijalna pitanja. Slično je i u drami *Malo pa ništa* jer se Matizević ženi ženom koju ne voli iz interesa, čime gubi dragocjeno vrijeme i udaljava se od voljene Matilde.

Već je naglašeno kako Matoševa drama neposredno nakon nastanka nije bila osobito prihvaćena, kritičari su joj štošta zamjerali. Međutim, Dragutin Tadijanović kaže: „Komedija *Malo pa ništa* prikazana je, od praizvedbe 11. XI. 1970. do 28, X. 1971, trideset i pet puta u Zagrebačkom gradskom kazalištu *Komedija* koje je, osim toga, tu predstavu igralo tri puta u Karlovcu...“[67] Tadijanović je Matoševoj drami dao izrazito pozitivnu ocjenu pa je rekao:

[64] *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi* (Zagreb: JAZU, 1973), 256, 257.
[65] *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi,* (Zagreb: JAZU, 1973), 257.
[66] Branko Hećimović, *Srđan Tucić, autor Povratka*, u knjizi *13 hrvatskih dramatičara* (Zagreb: Znanje, 1976), 109.
[67] Dragutin Tadijanović, *Prilozi: Scenski tekstovi,* u knjizi *Sabrana djela,* A.G. Matoš (Zagreb: Liber / Mladost, 1973), 329.

„Osobno smatram da je Matoševa drama izvanredna i vrijedna posebne pažnje.“[68] Dakle, vrijeme se opet pokazalo kao važan čimbenik u procijeni vrijednosti umjetničkih djela.

[68] Dragutin Tadijanović, *Prilozi: Scenski tekstovi,* u knjizi *Sabrana djela,* A.G. Matoš (Zagreb: Liber / Mladost, 1973), 329.

3. Zaključak

Na osnovi svega rečenoga u ovome završnome radu može se zaključiti kako iščitani predlošci imaju više sličnosti nego što se to na prvi pogled čini.

Kako je to u uvodu i najavljeno, rad je započet usporedbom dviju pjesama. Zaključeno je kako se one na formalnoj razini razlikuju, osim po tome što je pjesma *Napast* sonet, a *Sixtine čežnje* nije, i po osobini perceptibilnosti te po drukčijim perspektivama lirskoga subjekta. U Matoševoj je pjesmi lirski subjekt ujedno i lirski pripovijedač te je on i aktant, a lirski je objekt *patiens*. U Begovićevoj je pjesmi lirski subjekt *patiens*, a lirski je objekt ekstralociran, dalek. Slična je situacija i u filmu Melankolija, gdje je subjekt u filmu trpitelj, a aktant je nadređeni subjekt koji sve potčinjava i svime manipulira, a riječ je o samoj planeti Melankoliji. Nadređeni motivi u obje pjesme, a i u ostalim predlošcima jesu: specifičan muško-ženski odnos, odnos svjetla i sjene, zatim naglašeno erotsko, čežnja te vjera u usud, zlu kob. Sva su djela prožeta i nekakvom slutnjom. Ludistički odnos između muškarca i žene u početku je u većini predložaka naivan, površan, a onda postaje sve dublji i važan je za pitanje značenja svakog pojedinoga predloška. Važnim se čini i motiv vode, koji najviše do izražaja dolazi u priči *Demonovo ogledalo,* gdje voda postaje zrcalo i najavljuje nekakvo zlo povezano s promišljanjem i spoznajom, spoznajom koja je ljudima ujedno i prokletstvo i blagoslov. Motiv vode važan je i u filmu, gdje predstavlja nekakav ritual duhovnoga čišćenja. Kranjčevićeva je crtica promatrana i kroz prizmu značenjskih klasema Gaje Peleša. Zaključeno je da je najistaknutija narativna figura u crtici psihem. Premda prvi ljudi nisu imenovani, oni opstoje kao pojedinačnosti i određeni su svojim atributima. Najistaknutiji je psihem onaj koji se pojavljuje i u naslovu, a koji je jedini i imenovan. Riječ je o Demonu, o Luciferu. Prvi ljudi čine i sociem jer čine skup psihema, ali i ontem jer ne opstoje jedno bez drugoga. Ontem čini i posebni prostor u kojem se nalaze, a riječ je o raju. Što se drama tiče, s pjesmama se mogu povezati s pomoću toplo-hladnoga, ludističkoga odnosa između muškarca i žene, dramu *Malo pa ništa* povezuje se s crticom *Demonovo ogledalo* s pomoću mita o Narcisu. Na taj se način pjesme mogu povezati i s filmom u kojem prevladavaju motiv slutnje, melankolični narcisoidni likovi, motiv vode te ludistički odnos muškarca i žene. U objema dramam, pa čak i u filmu, uočeno je problematiziranje socijalnih pitanja. U drami *Povratak* ono je vidljivo u odlasku jednoga od protagonista na rad u svijet i u svijesnome žrtvovanju vlastite ruke kako bi mogao i uzdržavati svoju obitelj i boraviti uz nju. U drami *Malo pa ništa* ono je

vidljivo u Matizevićevoj ženidbi iz interesa. Također, svi predlošci tematiziraju neki vid ljubavi, ali se to pitanje dosta razlikuje od predloška do predloška. U pjesmama je on povezan s igrom i ljubav je iskazana oksimoronskim figurama. U *Demonovu ogledalu* to je pitanje blisko vezano uz ljepotu. U drami *Povratak* najistaknutije mjesto koje problematizira ljubav jest Ivina žrtva vlastite ruke, ali i njegova bol jer je prevaren. Tim se pitanjem najviše bavi Matoševa drama *Malo pa ništa,* u kojoj su iskazana dva antagonistička promišljanja o idealnoj ljubavi. Jedan od protagonista je vezuje uz brak i ekonomske obzire, a drugi ironično govori o bilo kakvoj povezanosti materijalnoga ili konvencijonalnoga s ljubavlju. I u filmu se može susresti cinik, lik Justinine majke koja ne vjeruje u brak. S druge strane su racionalni John i trezvena Claire koji poštuju konvencije i vjeruju znanosti. Međutim, u kriznoj situaciji oni popuštaju i ne snalaze se, a melankolična Justine se osjeća snažnom i pribranom.

Svi predlošci, dakle, govore o aktualnim i univerzalnim temama, koje se mogu međusobno dovesti u vezu, ali se o njima može promišljati i iz suvremene perspektive, bez obzira na vrijeme nastanka. U tome i jest njihova najveća vrijednost.

4. Literatura

1. Begović, Milan. 2001. *Kupidon s kravatom* (ur. Mirko Tomasović - predgovor: *Markiz iz Vrlike*). Zagreb: Mozaik knjiga, str. 5-23.
2. Hećimović, Branko. 1976. *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba.* Zagreb: Znanje
3. Kravar, Zoran. 1983. *Lirska pjesma. Uvod u književnost* (ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
4. Kristeva, Julija. *O melankoličnom imaginarnom*. Quorum: časopis za književnost. God. V/ br. 4 / 1989, str. 219-233.
5. Matoš, Antun Gustav. 1973. *Sabrana djela* (ur. Dragutin Tadijanović). Zagreb: Liber / Mladost
6. Matoš, Antun Gustav. 1973. *Sabrana djela: Scenski tekstovi* (ur. Dragutin Tadijanović). Zagreb: JAZU
7. Matoš, Antun Gustav. 1996. *Izabrane pjesme* (ur. Ivo Frangeš - pogovor), Zagreb: Matica hrvatska, str. 117-124.
8. Matoš, Antun Gustav. 1999. *Pjesme* (ur. Ankica Šunjić - predgovor). Zagreb: Nart-trgovina, str. 5-14.
9. Oraić Tolić, Dubravka. 1988. *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. Intertekstualnost&Intermedijalnost* (ur. Zvonko Maković i dr.). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 121-156.
10. Peleš, Gajo. 1989. *Priča i značenje*. Zagreb: ITP Naprijed
11. Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
12. Šicel, Miroslav. 2005. *Povijest hrvatske književnosti,* knjiga br. 2. Zagreb: Ljevak
13. Tucić, Srđan, 1969. *Povratak. Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knj. 72 (ur. Branko Hećimović). Zagreb: Matica hrvatska
14. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
15. Žmegač, Viktor. 1997. *Duh impresionizma i secesije*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta

5. Izvori

1. Begović, Milan. 2001. *Kupidom s kravatom*. Zagreb: Mozaik knjiga
2. Kranjčević, Silvije Strahimir. 2004. *Demonovo ogledalo. Antologija proze hrvatske secesije*. Zagreb: Dora Krupićeva
3. Matoš, Antun Gustav. 1973. *Sabrana djela*. Zagreb: JAZU
4. Matoš, Antun Gustav. 1999. *Pjesme*. Zagreb: Nart-trgovina
5. Tucić, Srđan. 1969. *Povratak. Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knjiga 72 (ur. Branko Hećimović). Zagreb: Matica hrvatska

Summary

Monika Pejičić

PHOTOGENIC AND FILM-LIKE NATURE OF THE CROATIAN MODERNISM

This final paper focuses on comparison of several literary texts with the film called Melancholia directed by Lars von Trier. It points that there is more similarities than differences between texts wich belong completely different genres and are written by different authors. Previously mentioned film is connected to some texts from the period of modernism in Croatian literature by the same motifs. The related texts are a sonnet, a poem, two dramas and one short story from the period of modernism. It examines types of subjects and finds it melancholic. It points that ludic relationships between man and women is superior motif in all mentioned artistic pieces.

The conclusion of this paper is that compared artistic pieces are still current and that refer to universal values so it is possible to view on them from a contemporary perspective.

Key words: modernism, photogenic and film-like nature, ludic relationship, motif, subject