Filmičnost poezije Dragana Juraka

Šarić, Ana

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:142:442053

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

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. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Ana Šarić

Filmičnost poezije Dragana Juraka

Završni rad

Mentorica
Doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2016.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost / Katedra za hrvatsku književnost
Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Ana Šarić

Filmičnost poezije Dragana Juraka

Završni rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica
Doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2016.

Sadržaj

1. Uvod 4

2. Dragan Jurak u kontekstu hrvatskog suvremenog pjesništva 5

3. Značajke filmskog i lirskog žanra vesterna 6

4. Filmičnost stihova Dragana Juraka 8

4.1. Kompozicija i značajke Jurakove zbirke *Konji i jahači* 8

4.2. *Bijeli očnjak I* 10

4.3. *Bijeli očnjak II* 15

2.4. *Bijeli očnjak III* 19

5. Zaključak 23

6. Literatura 24

Sažetak

Predmet je rada stilistička analiza pjesničke zbirke *Konji i jahači*, koja pripada pjesničkome opusu Dragana Juraka, ponajprije poznatoga kao filmskoga kritičara, a čije pjesničko pisanje pripada hrvatskome pjesničkom naraštaju 90-ih godina dvadesetog stoljeća. Teme su Jurakove poezije svakodnevica i medijski interpretirana zbilja, a stihovi nerijetko emitiraju emociju koja apelira na čitateljevu reakciju.

Zasebno je dana analiza svake pojedine grupe pjesama ciklusa, i to na temelju četiri osnovne strukture pjesničkoga teksta. Za ciklus je karakteristična upotreba filmske strategije autorova kadra, odnosno riječ je o stilskom postupku u pjesničkom diskursu koji upućuje na metajezičnost teksta i na strategiju intermedijalnosti. U takvim se kadrovima koriste najbliži planovi, izrazite rakursne snimke te naročite montažne kombinacije kadrova, što Jurak koristi kao način gradnje pjesničkoga teksta. Elemente westerna Jurak miješa sa subjektovom svakodnevicom, što se veže uz neoegzistencijalistički diskurz 90-ih, koji, kako piše Sanjin Sorel, karakterizira dezintegracija svih oblika vrijednosti (države, ekonomije, estetike). Filmični subjekt Jurak gradi tako da bira subjektovu intimu kao okosnicu tekstovne strukture i zrcalo događajnosti, a preko instance subjekta uvodi se cijeli niz motiva iz prepoznatljive ikonografije žanra westerna.

Ključne riječi: stilistika, pjesništvo, western, intermedijalnost, neoegzistencijalizam.

1. Uvod

Cilj je rada stilistički i poetički analizirati zbirku *Konji i jahači* Dragana Juraka u sklopu hrvatskoga suvremenog pjesništva. Govoreći o suvremenom hrvatskome pjesništvu, može se reći kako Jurak pripada hrvatskom pjesničkom naraštaju 90-ih godina dvadesetog stoljeća, a kao profesionalni filmski kritičar u poeziji je svjesno obuzet filmskom fikcijom i strategijama strukturiranja. Kompozicijski mehanizam njegova ciklusa odnosi se ponajprije na povezivanje umjetnosti književnosti i umjetnosti filma, a analiza će biti koncipirana na četiri strukture pjesničkoga teksta: naslovu, formi, tematsko-motivskoj razini i subjektu. Već se samim motivima *konja* i *jahača* u imenovanju Jurakove pjesničke zbirke nezaobilazno asocira na prepoznatljive značajke žanra westerna te se za pitanje ciklusotvorbenih kriterija može reći da je prije svega riječ o *formalno-žanrovskom jedinstvu.* Jurakov se diskurz, kako navodi Sanjin Sorel, veže i uz neoegzistencijalistički diskurz 90-ih, koji karakterizira dezintegracija svih oblika vrijednosti, a istovremeno opći kulturološki aspekti toga pjesništva ukazuju na prevlast slabosti – kako subjekta, tako i objekta/relacije. U sve se tri grupe pjesama (*Bijeli očnjak I, II i III*) primjenjuje filmska strategija autorova kadra, koja naglašava kompetenciju Nad Ja istance, odnosno metapoziciju gramatički neprisutnoga subjekta. Subjekt posve preuzima prepoznatljive značajke žanrovskih likova i upravo preko instance subjekta Jurak u svoju zbirku uvodi cijeli niz motiva prepoznatljivih za ikonografiju žanra westerna.

2. Dragan Jurak u kontekstu hrvatskog suvremenog pjesništva

Govoreći o suvremenom hrvatskome pjesništvu može se reći kako Dragan Jurak[1] pripada hrvatskom pjesničkom naraštaju 90-ih godina dvadesetog stoljeća. *Za razliku od prethodnih, naraštaj devedesetih nije imao uporišnog mjesta svoje promocije. Njegovi su se pripadnici oglašavali u povremenim publikacijama časopisnog ili zborničkog tipa (Godine, Zor, Libra, Rijek, Aleph, Homo volans...) ili pak u Quorumu, kultnom časopisu osamdesetih koji je zadržao sklonost prema urotničkoj žestini pisanja najmlađih.* (Bagić, 2008) Kao profesionalni filmski kritičar Jurak je svjesno obuzet filmskom fikcijom. U knjizi G. Rema, *Pogo i tekst,* autor navodi kako se u 90-ima i u nastupu novoga zvuka, novog knjigovnog naraštaja, intermedijalna strategijska vrpca ne da izdvojiti ni kao slovo razlike niti kao poetički kontinuitet jer neki autori posve (uspješno) prelaze u konzistentnu i u dobrom smislu riječi konzervativnu scenarijsku liriku, među kojima se navodi i lirika Dragana Juraka. (Rem, 2010: 27)

Dakle, 90-ih se godina dogodilo radikalno intermedijalno širenje iskustvenog polja. Smjer i smisao tog širenja u poeziji se Dragana Juraka ponajprije pokazuju kroz lirskog protagonista koji se kreće, ni više ni manje, nego Divljim Zapadom te se tematiziraju odnosi između kauboja i Indijanaca. Jurakova je zbirka pjesama *Konji i jahači* žanrovski filmična, odnosno veže se uz filmski žanr vesterna: *Dragan Jurak ikonografiju žanra westerna stavlja u funkciju simbolskih označitelja vremenskih, prostornih, događajnih i emocionalnih zona u prostoru subjektove intime. Poantu pojačava sentencijski sročenom metaforom kojom iz polja individualnog iskustva prelazi u infinitivno polje univerzalno primjenjivih značenja.* (Rem, 2010: 623)

3. Značajke filmskog i lirskog žanra vesterna

[1] Smještajući Dragana Juraka u kontekst hrvatskog suvremenog pjesništva najprije treba spomenuti kako je Jurak, rođen 1967. godine u Zagrebu, profesionalno ponajprije poznat kao suradnik i urednik filmskih blokova u časopisu Quorum, free-lance filmski kritičar, suradnik filmskih emisija HTV-a te filmski kritičar Feral Tribunea. Što se tiče poezije, objavljivao ju je u časopisima Godine i Književna revija, a godine 1994. u nakladničkoj kući Meandar Media d.o.o. objavio je zbirku pjesama Konji i jahači na temelju koje će ovim radom i biti prikazani elementi filmičnosti Jurakove poezije.

Najprije treba spomenuti kako filmski žanr westerna pripada rodu igranog filma u kojem se žanrovske komponente pojedinih žanrova najjasnije ocrtavaju, odnosno žanrovske su strukture najčvršće i najuočljivije.

Nikica Gilić u knjizi *Filmske vrste i rodovi* (Gilić, 2007.) upućuje kako je s obzirom na raznovrsnost igranofilmskih žanrova najbolje iskušati tek radnu definiciju prema kojoj je filmski žanr naziv za skupinu filmova sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je i prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara…) od presudne važnosti. Kao jedna od temeljnih odrednica pojedinog žanra svakako je temeljno jedinstvo motiva sadržanih u nekom filmu te upravo posredovanjem teme kao najviše razine sadržajne organizacije nekog filma kritika i publika prepoznaju žanrove kao filmove o nekoj određenoj temi (o kriminalu, o osvajanju Divljeg zapada i tako dalje). Gilić navodi i kako klasična ikonografska koncepcija žanra polazi od prvotne važnosti prepoznatljivih vizualnih motiva za konstrukciju žanra westerna: *Gradići Divljeg zapada međusobno su izrazito slični (imaju prepoznatljive drvene trijemove kako građani ne bi gazili po blatu), junaci vesterna nose tipične šešire i čizme, a Indijanci u većini vesterna boje lice na isti način, bez obzira kojemu plemenu pripadali, dok se glavna zbivanja često odvijaju u totalima, u impresivnim prostranstvima Zapada.* (Gilić, 2007: 65) Nakon Drugog svjetskog rata u ikonografiji vesterna sve više do izražaja dolazi takozvani realizam: *Junaci i prostori vesterna sve češće su prljavi i zapušteni, a kostimi, šminka i scenografija sve više se trude približiti autentičnom izgledu ljudi i prostora kojima su se ti ljudi kretali u povijesnom, izvanfilmskom razdoblju osvajanja Divljeg zapada.* (Gilić, 2007: 66)

U knjizi Ante Peterlića, *Povijest filma* (Peterlić, 2008.), autor navodi kako je western, nasuprot realističnijim žanrovima, pružao romantičniju viziju svijeta koji je postojao „tu, u blizini“, ali ne „sada“ , nego „nedavno“ čime se upućuje na prostorno-vremenski sklop u kojemu su se mogle afirmirati stare moralne vrijednosti. Iako je riječ je o tipično američkom žanru nedvojbeno je kako je svoju popularnost stekao i diljem svijeta, upravo zbog svojih autentičnih karakteristika kojima obiluje. Kako Peterlić navodi, riječ je o žanru koji je nastao vrlo rano, u nijemome razdoblju filma, a tema mu je bila „osvajanje Divljeg zapada“ odnosno razdoblje nagle masovne kolonizacije područja koja su se pretežno prostirala zapadno od Mississipija pa sve do Stijenjaka, a do koje je došlo neposredno nakon Američkog građanskog rata (1865.) vladinim dekretom kojim se besplatno predaje u vlasništvo zemlja svima koji na nju prvi dođu. Upravo su te povijesno-zemljopisne odrednice i temelji žanra koji se, tamo gdje nije postojala takva specifična prostorno-vremenska podloga, nije mogao oponašati. Naime, kolonizacija je

značila naglo naseljavanje golema, velikim dijelom i nenaseljena, prostora što je imalo dvojake posljedice. S jedne strane bila je to šansa da dom steknu brojni ljudi, a s druge, u tom golemom prostoru, daleko od djelotvorne sile zakona, svako je nasilno prisvajanje tuđeg, pa i oduzimanje života, moglo proći bez kazne. (Peterlić, 2008: 218) Počinitelj zlodjela izgubio bi se u golemu prostoru, a često iz straha nije bilo ni početne volje kolektiva da ga se uhvati i kazni. Takva je zbilja pružila da se s najvećim popularnim odjekom pa i najizvornijim i najvećim umjetničkim dometima u filmu, stvori jedan od najvećih nacionalno američkih univerzalno filmskih mitova. Peterlić navodi kako se taj mit, govoreći iz povijesne vizure, „kvalificira" kao mit o osvajanju Divljeg zapada, a iz vizure osnovne problematike, dakle tematike, kao mit o pretvaranju divljine u vrt. Ta metafora, s jedne strane, upućuje na civilizatorske čine koji su izmijenili pustopoljinu, a s druge na proces individualnog i kolektivnog oljuđenja. Upravo su te karakteristike i postale glavnim problemskim, sadržajnim i dramskim čvorovima žanra. U tom svijetu bez zakona, gdje je zlodjelo često ostalo nekažnjeno, trebalo je ne samo uspostaviti moć zakona nego i iznova afirmirati te steći uvjerenje o etičkim zasadama koje iza takvog svijeta stoje. (Peterlić, 2008: 219)

Teorija žanra westerna u tom se smislu može svesti i na vizualne studije filmskog žanra, analize motiva tipičnih za žanr westerna te kao i na potragu za fabularnim formama koje upućuju na njegovu prepoznatljivost. Gilić navodi kako *lirski žanrovi podrazumijevaju drugačije shvaćanje stvarnosti nego roman i novela, što se uspoređuje i s likovnim umjetnostima, u kojima grafika i slikarstvo zahvaćaju različite aspekte prostornosti.* (Gilić, 2007: 71) Ako pokušavamo odgovoriti na pitanje koje su varijacije svjetova bitne za nastanak žanra vesterna možemo prije svega reći da se u žanr vesterna grupiraju oni mogući svjetovi od kojih nam je kroz sukobe (zakona i nereda, civilizacije i divljine, dobra i zla…) predočen prostor Divljeg zapada SAD-a, što podrazumijeva vremensko razdoblje bjelačke kolonizacije. *Temeljna je problematika stanovnika tih svjetova etička, nalazi se u domeni sređivanja etičkog nereda, odnosno izbora čina koji će pozitivno djelovati i na junaka i na zajednicu, pa se zato može reći da je etička problematika najvažnija za cijele svjetove tog žanra.* (Gilić, 2007: 74)

Navedene značajke žanra westerna poznaje i sam Dragan Jurak, a njegovo se iskustvo pozornog filmskog recipijenta u zbirci pjesama *Konji i jahači* nezaobilazno stilski oslanja na američku filmsku mitologiju, što će u daljnjem radu biti prikazano.

4. Filmičnost stihova Dragana Juraka

4.1. Kompozicija i značajke Jurakove zbirke *Konji i jahači*

Kada Josip Užarević govori o kompozicijskom aspektima lirike ponajprije govori o ukupnosti smisaono-životnih sadržaja, što ih na ovaj ili ona način vežemo uz djelo, te to naziva i „umjetničkim svijetom“ nekog djela. Drugim riječima, lirska je pjesma nosilac tzv. svjetskih i svjetotvorbenih značenja. Ta je orijentacija na *semantičnost* umjetničkog djela legitimna, ali i nužna, ukoliko je u umjetničkom djelu sve semantizirano odnosno motivirano, osmišljeno, neslučajno. Stoga, nema dvojbe da kompoziciju treba shvatiti kao aspekt svijeta djela, a slikovito bi se moglo reći da je kompozicija *kostur* toga svijeta, odnosno njegov osnovni reljef. (Užarević, 1991: 86)

Već se samim motivima *konja* i *jahača* u imenovanju Jurakove pjesničke zbirke nezaobilazno asocira na prepoznatljive obrise žanra westerna.

U sferi *kompozicijskih veličina* lirskog djela, koje navodi Užarević, Jurakovi *Konji i jahači* pripadaju zbirci pjesama pisanoj u obliku ciklusa. Pjesničke cikluse možemo odrediti kao *minimalni makrokontekst pjesme, odnosno kao minimalni pjesnički makrooblik. Ciklus se sastoji od grupe pjesama, ujedinjenih zajedničkim naslovom i povezanih tematskim ili žanrovskim obilježjima.* (Užarević, 1991: 92-93) Jurakova se zbirka sastoji od tri ciklusa pjesama, a svaki je ciklus ujedinjen zajedničkim naslovom, tako se prvi ciklus pod nazivom *Bijeli očnjak I* sastoji od 14 pjesama, drugi ciklus *Bijeli očnjak II* od 15 pjesama, a treći ciklus *Bijeli očnjak III,* također, od 15 pjesama. Značenja ili funkcija naslova u strukturi ove zbirke svakako su da najavljuju temu te nas uvode u svijet pjesama svake naslovljene grupe. Također se može reći kako se naslovima *Bijeli očnjak* za svaki pojedini ciklus pjesama intrasemiotički uspostavlja citatni odnos s istoimenim romanom poznatog američkog književnika Jacka Londona. Riječ je o romanu u kojem se, također, pokazuje život u divljini, na američkom sjeveru i to iz personificirane perspektive vuka zvanog Bijeli Očnjak.

Užarević navodi kako se često postavlja pitanje ciklusotvorbenih kriterija, odnosno što od nekog skupa (ukupnosti) pjesama čini ciklus, a za Jurakovu se zbirku može reći da je prije svega riječ o *formalno-žanrovskom jedinstvu* (Užarević, 1991: 93) prema kojem je sam ciklus i stvoren a kako navodi Užarević *riječ je zapravo o vremenskoj povezanosti formalno istorodnih pjesama, tj. o njihovoj uklopljenosti u jedinstven vremenski okvir.* (Užarević, 1991: 93)

Kompozicijski mehanizam Jurakove zbirke odnosi se ponajprije na povezivanje umjetnosti književnosti i umjetnosti filma, a analiza će njegovih pjesničkih ciklusa biti koncipirana prema četiri strukture pjesničkog teksta: naslovu, formi, tematsko-motivskoj razini i subjektu u različitim stilskim izvedbama. Bitne odrednice tekstualnih struktura pjesama usporedit će se sa

strukturnim odrednicama filma i analizirat će se njihovo međusobnom ispreplitanju. Riječ je dakle o modelu hrvatskog pjesništva devedestih čija se osnovna karakteristika prepoznaje u kontekstu koji, kako navodi Sanjin Sorel, biva istovremeno varijabilan i stalan, odnosno zadan. *Kontekst može biti i drugačije naravi – primjerice kulturološki (mitološki, medijski, književni, filmski itd.) i jezični. Drugim riječima, granice modela ovisne su o odabiru konteksta, one nipošto nisu petrificirane i strogo zadane, nego ih karakterizira pokretljivost i neprekidna promjena poetičkih tendencija, premda su promjene najčešće minimalne.* (Sorel, 2006: 117) Zajednička svojstva uglavnom proizlaze iz društvenog, odnosno societalnoga konteksta 90-ih godina dvadesetog stoljeća. Kako navodi Sanjin Sorel, uz pjesništvo Dragana Juraka veže se prepoznatljiv masmedijsko-kulturološki pjesnički model, a Jurak kulturološki konteks vezuje, kao što je već i spomenuto, uz *anglosaksonski kulturni krug u kojem se urbane scene sižejno, pa i tematski, strukturiraju poput film noiarea*[2]. (Sorel, 2006: 120) Također, Jurakov se diskurz veže i uz neoegzistencijalistički diskurz devedesetih, koji karakterizira dezintegracija svih oblika vrijednosti (države, ekonomije, estetike), no *istovremeno će opći kulturološki aspekti toga pjesništva ukazivati na prevlast slabosti – kako subjekta, tako i objekta/relacije koja je redovito usitnjena, ali će ono svojom rudimentarnošću napustiti znanje kao pjesničku postmodernističku ovisnost.* (Sorel, 2006: 125) Dakle, neoegzistecijalistička poetika detektira duh vremena cjelokupnog hrvatskog pjesničkog naraštaja 90-ih, a nezaobilazno se uz nju veže i pjesništvo Dragana Juraka.

Najprije će se, prema četiri tekstualne strukture, zasebno analizirati svaki pojedini ciklus pjesama, *Bijeli očnjak I, Bijeli očnjak II, Bijeli očnjak III,* na temelju čega će se dati zaključak cjelokupne Jurakove zbirke *Konji i jahači.*

4.2. *Bijeli očnjak I*

4.2.1. Naslov

Naslovi su u svim pjesmama prvog ciklusa konvencionalno strukturirani i verbalno izraženi. Kako navodi Užarević *naslov funkcionalno pripada zapravo cijelomu tekstu kao njegovo ime* (Užarević, 1991: 52), a to je svakako značenje ili funkcija naslova u strukturi pjesničkih tekstova Jurakova ciklusa – da sadržajem uvode u svijet pjesme. Već prvim pjesničkim

[2] **Film noir** (franc. crni film), povijesna stilska struja (katkad se smatra podžanrom) u američkom igranom, pretežito kriminalističkom filmu 1940-ih i 1950-ih. Naziv su prvi upotrijebili francuski kritičari. Filmovi ocrtavaju, uz znatan udio društvenog i etičkog relativizma, mračan i brutalan kriminalni polusvijet američkih gradova i periferije s ciničnim protagonistima, stilski pod utjecajem njemačkog ekspresionizma (noćna atmosfera, fotografija niskog ključa, manje uobičajeni rakursi). Preuzeto: Filmski leksikon, http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=472 (srpanj, 2016.)

naslovom prvog ciklusa, *Pleksus*[3], kao da se upućuje se na gustu mrežu značenja i motivske problematike. Naslovom pjesme *Putovanje na mjesto nesreće* izravno se uspostavlja intersemiotički citatni odnos s medijem filma, odnosno žanrom westerna. Nadalje, izravne motive koji upućuju na filmski žanr westerna pronalazimo u dvije pjesme: motiv pištolja u naslovu *Odbačeni pištolj* i motiv ruleta u pjesmi *Roulette.* Ostali naslovi pjesama svojim motivima izravno ne upućuju na filmski žanr westerna, već na druge motivske smjerove zbirke – na prostorne i osobne subjektne odnose (*Dok nas smrt ne rastavi, Sestro, Izbliza*) te na subjektove identitetne i djelatne odrednice (*Ljubitelj, Upisivanje*).

4.2.2. Forma

Svi su pjesnički tekstovi prvog ciklusa vertikalni, odnosno ne odstupaju od konvencionalne forme pjesničkog teksta i vertikalnosti kao glavne značajke po kojoj se pjesnički tekst razlikuje od proznog. Pjesnički tekstovi su kratki, možemo ih obuhvatiti jednim pogledom pa su time vizualno perceptibilni, odnosno bliski vizualnim medijima, pa onda i mediju filma kojemu je slikovna informacija primarna. *Riječi koje se raspoređuju u vertikalnim kolonama doživljavaju se kao varijante (paradigme) istih invarijantnih značenja.* (Užarević, 1991: 43), što također pridonosi vizualnom primanju pjesme.

Na horizontalnoj razini postoji stilogenost, odnosno stihovi nisu jednake duljine, također, određeni su stihovi unutar pjesničkih tekstova poravnani udesno, naspram ostalih koji su poravnani ulijevo, primjerice u pjesmama *Putovanje na mjesto nesreće i Režanje.* Tu možemo govoriti o *grafičko-semantičkom lomljenju* (Užarević, 1991: 46) stihovnih redaka. Takvo je pomicanje stilogen postupak jer upućuje na semantizaciju prostora unutar pjesničkog teksta, odnosno bjelina ulazi u područje teksta. Bjeline, odnosno praznine su vidljive i važne jer oponašaju trodimenzionalni prostor, prostor svijeta i daju tekstu vremensku dimenziju. Na ovaj način narušava se uobičajeni okvir pjesničkog teksta na horizontalnoj razini te je on nepravilan. Na grafostilematskoj razini uočava se upotreba interpunkcijskih znakova. Također, postoji nerazmjer u dužini stihova čime se pojačava ekspresivna funkcija pjesničkog teksta. Time se i informacije razdvajaju, odnosno fokus se stavlja na svaki segment u pjesmi koji je točkom, zarezom, upitnikom ili uskličnikom odvojen. U ovoj grupi pjesama postoji izmjena stihičnih i

[3] **pleksus** (srednjovjekovni latinski *plexus,* poimeničeni particip prošli od klas. lat. *plectere:* plesti), splet živaca, venskih ili limfnih žila, koji čine gustu mrežu poput pletiva; udarac u njega, primjerice u boksu, može refleksno izazvati nesvjesticu i srčani zastoj. Preuzeto: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48683

strofičnih pjesama. Stihovi niti jedne pjesme prvog ciklusa nisu vezani rimom, tj. pjesme su pisane slobodnim stihom.

Oblicima filmskog zapisa ostvaruju se određena bilježenja izvanjskog svijeta koja ponekad imaju primarnu vrijednost kao čin pokazivanja zbilje. Naime, u svakoj pojedinoj snimci samo se nešto vidi i čuje od svega što bi se moglo vidjeti i čuti, a to što se vidi i čuje djeluje na gledatelja u relativnoj autonomiji o filmu, svojim prirodnim, zbiljskim svojstvima svojstvima. (Peterlić, 2000: 52) U Jurakovim pjesmama imamo slučaj primjenjivanja filmske strategije tzv. *autorova kadra,* koji je karakterističan za eksperimentalnu vrstu filma i na taj se način i slikovno stvara svijest o autorovoj strategiji.

Dakle, može se reći kako je u Jurakovoj poeziji forma najvidljiviji indikator korištenja filmske tehnike autorova kadra jer isprekidana forma kontrolira vidljivost i oblik unutartekstualnih zbivanja i relacija te se čini kako se upravo na toj strukturnoj točki pjesnički autor približava filmskome. Drugim riječima, autorska/autorova je pjesnička strategija najvidljivija na formalnoj razini, zbog čega Goran Rem formu i prepoznaje kao najjači indikator koda (Rem, 2010: 133). Strategijska kompetencija autora bliska je strategijskoj kompetenciji subjekta teksta pa je i perspektiva subjekta teksta ona koja može biti kriterijem utvrđivanja pjesničke tehnike autorova kadra.

Ustajao je umorniji / od razvezanih cipela / čiji ga crni trag prati / sve do bijelog kreveta / bijelih plahti s otiscima / prstiju i mrljama gina / između njih / Bojao se, / i ništa manje od toga, / zahuktalih suza i režućih / odraza, na ogledalima / pored kojih bi prošao / onako patetičan i plah / onako spor. (*Režanje)* U navedenoj pjesmi može se vidjeti primjer subjekta teksta, Josip Užarević to uspoređuje s trećim očima, odnosno *kamerom* (Užarević, 1991: 124-142), a riječ je, dakle, o svakom subjektu u kojem nema prvog lica, a pojavljuju se i leksemi (u ovom slučaju pridjevi, primjerice *crni trag, bijelog kreveta, bijelih plahti…*) koji upućuju na perspektivu gledanja, odnosno pjesničku tehnike autorova kadra.

Osim autorova kadra, odnosno uz autorov kadar, naglašena metapozicija podrazumijeva i kadar komentara na koji se u Jurakovu tekstu također često nailazi. Perspektiva koja indicira postojanje takve vizure može pripadati subjektu teksta, ali i subjektu u tekstu.

Stan. Jedan od onakvih čije stanare / nikada ne vidimo niti čujemo. / Kuhinju. Uvijek urednu, bez uprljajnih / tanjura, starog kruha na stolu. (*Roulette*) Navedeni citat primjer je za subjekt u tekstu, odnosno primjer kadra komentara iz perspektive Mi subjekta koji implicira i čitatelja, odnosno potiče ga na aktivno čitanje i upisivanje vlastitoga iskustva u tekst.

Budući da se u filmu svijet vidi unutar nekog okvira, stvara se dojam izabranosti viđenja svijeta, namjernog izbora ne samo prostora, nego i trenutka, što također potencira doživljaj. Odnos vidljivog i nevidljivog također djeluje kao primarni odnos posebnih vremenskih vrijednosti, a sve što se zbiva unutar pjesme, koja oponaša filmski kadar, djeluje kao sadašnje zbivanje. Primjerice u pjesmi *Četiri godišnja doba i lažni as* nizanjem pjesničkih slika, kao stilskih figura, odvija se komunikacija s recipijentom, odnosno one su posrednice između stvarnog/vidljivog/opipljivog i imaginarnog/nevidljivog: *Na rubovima ludila / pojavljuju se sekunde / razbijenog stakla, mali lijepi / ženski pištolji bez ukrasa, i / bijelina lavaboa za koju se drže / otečene ruke. Ono što je u sadržaju, / priča je o četiri godišnja doba / i lažnom asu iz makroovskog rukava / nekoć noćnog / bara.*

Što se tiče strukturiranja informacija pjesničkih tekstova koji oponašaju filmske planove, može se reći kako u prvom ciklusu pjesama prevladava oponašanje filmskog polutotala, obuhvaćaja prostora tako da se sluti njegova veličina i izgled u cjelini. Primjerice, u pjesmi *Izbliza* dobiven je osjećaj oponašanja krupnog filmskog plana, odnosno osjećaj blizine u prostoru, zbog čvrste povezanosti prostora i vremena u filmu, stvara osjećaj blizine i u vremenu, pa se oponašanjem krupnog plan u pjesničkom tekstu dobiva dojam uranjanja u neposrednu sadašnjost, a vrijeme kao da sporije teče: *Izbliza / u zamahu / nekog elegantnog i odmjerenog krošea / dok u sebi nosiš težinu belgijskog konja, / omamljenu drogiranost / onog trkaćeg / miran si / i otmjen, / zaljubljen i totalno trenutačan. / Jer poante su uvijek iste, / glavno je sjećati se / (onoga što si bio).*

4.2.3. Motivsko-tematska razina

Na prvi pogled na pjesničke tekstove nejednaka duljina stihova i grafičko-semantičko lomljenje stihovnog retka upućuju na nepravilnosti. Na sintaktostilematskoj razini dolazi do distorzije, odnosno pjesnički tekst obilježava fragmentarnost i nekonzistentnost, dolazi do mrvljenja sintaktičkog slijeda čime je razbijen i logički slijed što se na tematskoj razini može povezati s problematikom mita o osvajanju Divljeg zapada, problematiziranje onoga što bi bila *divljina* nasuprot uređenom sustavu vrijednosti. Može se reći da se tematski kroz pjesme prvog ciklusa provlači motiv pesimističnosti. Najvidljivije je to u pjesmi *Izbliza* gdje se odnos pesimističnosti vidi kroz odnos govornika i predmeta: *miran si / i otmjen, / zaljubljen i totalno trenutačan. / Jer poante su uvijek iste, / glavno je sjećati se / (onog što si bio).* U pjesmi *Kada kažem da više ništa nije u pitanju* dolazi do propuštanja svijeta medijske kulture u konvencionalni svijet teksta

pjesme, odnosno nailazi se na referencu poznatu američku glumicu Barbaru Stanwyck pri čemu se vidi miješanje urbane kulture s vesternom, ali i odnos pojedinca i kolektiva te upućuje na potrebu ponovnog provjeravanja i uspostavljanja etičkih vrijednosti. Retorička pitanja u toj pjesmi (*čuješ li?; vjeruješ li?*) provociraju dijalog sa zamišljenim čitateljem i aktiviraju recepciju. Također, može se reći kako se naslovom pjesme *Putovanje na mjesto nesreće* uspostavlja intersemiotički citatni odnos s medijem filma, odnosno, kako navodi i Sanja Jukić *mnogi su Jurakovi tekstovi citatne posvete radu redatelja Sama Packinpaha (izravnom posvetom glumcima iz Packinpahove Divlje horde i samome redatelju, započinje pjesma Putovanje na mjesto nesreće), dakle westernu 60-ih godina 20. stoljeća, koji je, kako se već ranije spominjalo, posve obrnuo neke stilske konstante westerna.* (Jukić, 2013: 120) U pjesmi *Sestro* pojavljuje se vulgarizam: *I daj budi / jebeno prolazna, / noćna i nikad dnevna*, a kako navodi Katanić-Bakaršić *psovke i vulgarizmi pripadaju sferi emocionalnog i ekspresivnog govora, a izrazito su negativno markirane. Osim razgovornog stila, one se javljaju u književnoumjetničkim tekstovima u svrhu stilizacije i govorne karakterizacije likova*. (Katanić-Bakaršić, 1999: 85) Može se to povezati i s filmskim žargonom westerna.

4.2.4. Subjekt

U pjesničkim se tekstovima prvog ciklusa pojavljuju dva oblika subjekta. Subjekt u tekstu koji je depersonaliziran, odnosno govori se iz perspektive 3. lica – nad ja te dolazi i do izmjene nad ja – ja, odnosno do pojave osobnog (personaliziranog) subjekta. Ja subjekt fokusira se kao problemska instanca, u sukobu s okolinom, postoji svijest o narušenom odnosu ja subjekta sa zbiljom, odnosno svijetom. Vidljivo je to, primjerice, u pjesmi *Režanje: Bojao se, / i ništa manje od toga, / zahuktalih suza i režućih / odraza, na ogledalima / pored kojih bi prošao / onako patetičan i plah / onako spor.*

Što se tiče filmičnog subjekta, Josip Užarević liku subjekta teksta, odnosno Nad Ja pripisuje funkciju kamere, odnosno kao onoga koji kreira vrijeme, prostor i odnose u tekstu, a da je pri tome nevidljiv kao Ja gramatičko biće. (Užarević, 1991: 124-142) Međutim, kako navodi Sanja Jukić *u semiotičkim tekstovima upravo to nevidljivo Ja postaje glavni koordinator tekstualnih zbivanja, onaj koji upravlja samim kodom. Takav subjekt semiotičkoga pjesništva strukturno je nemiran, neprestano iskušava svoja kodna ograničenja ulazeći u strukturnožanrovske uloge drugomedijskih subjektivitetnih situacija* (Jukić, 2013: 88), a takav se filmičan subjekt javlja i u Jurakovom pjesništvu, odnosno javlja se tako što subjekt posve preuzima prepoznatljive značajke žanrovskih likova te se preko instance subjekta uvodi cijeli niz motiva iz prepoznatljive ikonografije žanra westerna. Takvi su motivi vidljivi već u pjesmama prvog

ciklusa motivima kao što su *pištolj, konj* te već spomenutom pjesmom i referencom na film *Putovanje na mjesto nesreće. U tome obratu, uzrokovanom novim američkim društvenopolitičkim okolnostima koje ruše mit o američkom snu, o idiličnom i superiornom američkom zajedništvu u pravednome društvu, afirmiraju se tome sukladne novosti u značajkama žanra – najjednostavnije rečeno, opreke na kojima je izrastao žanr westerna* (Jukić, 2013: 120), a to su opreke između divljine i civilizacije, dobra i zla, *koje oslabljuju, nestaju ili se radikalno relativiziraju, i to upravo najeksplicitnije na razini lika, što je Jurak i prenio u tekst, ali na razinu introspektivnoga subjekta kao najsimptomatičnije strukture žanrovskoga prevrata.* (Jukić, 2013: 120)

Također, dobar je primjer, za prethodno navedeno, Ja subjekt i filmični subjekt koji se fokusira kao problemska instanca u pjesmi *Razbijena arkada i vjenčanje s trenutkom: Kada u hodu / između koraka / protutnji zujanje široke rijeke. / Tada zastanem i osvrnem se / prema tišini, slijepom psu / koji u lavežu nosi otkinutu ruku / s vjenčanim prstenom. Razbijenu / arkadu i dvije ili tri stvari / zbog kojih / koje / o tebi / osjećam.* Motiv *zujanja široke rijeke* upućuje na prostor tematiziranja divljine, a motivi *slijepog psa*, *otkinute ruke* i *razbijene arkade* upućuju na problematiziranje nasilja. Postoji svijest o narušenom odnosu subjekta sa zbiljom, a navedeni se motivi mogu poistovjetiti s ikonografijom žanra westerna i to upravo na razini introspektivnog subjekta.

4.3. *Bijeli očnjak II*

4.3.1. Naslov

Naslovi su u pjesmama drugog ciklusa, također, konvencionalno strukturirani i verbalno izraženi, izuzev tri pjesnička teksta koja nisu specifično naslovljena[4]. Kada nema naslova, također govorimo o stilogenosti jer je nenaslovljavanje postupak kojim se naglasak stavlja na sam tekst, a ne na izvantekstualnu zbilju. Motivima se u naslovima pojedinih pjesama već može prepoznati upućivanje na filmski žanr vesterna, primjerice pjesme *Konj, Kaman, Marlon u kinoteci*. Nadalje, naslovnim motivom pjesme *Demoni melodrame* uspostavlja se intermedijalni

[4] Riječ je pjesničkim tekstovima na stranicama 26., 34. i 35. zbirke *Konji i jahači* (1994.).

citatni odnos s filmskim žanrom melodrame, dok su naslovni motivi u ostalim pjesmama općenitiji, odnosno, nema izravnih upućivanja na žanr westerna, nego se može reći kako emitiraju značenja vezana uz svakodnevicu (*Primalja sa crnom podvezicom, Ispiranje Subota je bila rana, Prozor u park*) i/ili uz druge medije (*Tetoviranje, Tango*).

4.3.2. Forma

Svi pjesnički tekstovi drugog ciklusa također su vertikalni i vizualno perceptibilni, odnosno bliski vizualnim medijima pa samim time i mediju filma. Na horizontalnoj razini postoji stilogenost, odnosno stihovi nisu jednake duljine, također je to, kao i u prvom ciklusu pjesama, način oponašanja trodimenzionalnog prostora pri čemu bjeline tekstu daju vremensku dimenziju. Na grafostilematskoj razini uočava se upotreba interpunkcijskih znakova, a nejednaka duljina stihova upućuje na ekspresivnu funkciju pjesničkog teksta. I u ovoj grupi pjesama postoji izmjena stihičnih i strofičnih pjesama pisanih slobodnim stihom.

I u drugom se ciklusu zbirke *Konji i jahači* isto tako može primijetit kako je u Jurakovoj poeziji forma najvidljiviji indikator korištenja filmske tehnike autorova kadra, a isprekidana forma kontrolira vidljivost i oblik unutartekstualnih zbivanja i relacija. Vidljivo je to već u prvoj pjesmi drugog ciklusa naslovljenoj *Tetoviranje: I ljubav je spremna / prosuti ti crijeva / golom, ispod tuša, / pred podstanarkom / i pred gazdaricom*. Uz autorov kadar i u drugom ciklusu pjesama naglašena metapozicija podrazumijeva i kadar komentara, koji je također vidljiv u prethodno citiranom primjeru.

Nadalje, pjesmu *Prozor u park* primjećujemo kao komad promatranog kadra, koji je reduciran: *Ostao je tek park, intiman i blag kao svjetlo / s pisaćeg stola. I međuprostor za dva nježna pokreta pri navlačenju spavaćice djevojke / koja se sprema leći.* Elementi westerna ovdje se miješaju sa svakidašnjošću subjekta, koji je blag. Dakle, elementi filma koriste se za reproduciranje subjektove sadašnjosti.

Odnos vidljivog i nevidljivog također i u drugom ciklusu pjesama zbirke djeluje kao primarni odnos ugrađivanja filmičnosti u pjesničke tekstove i najčešće se postiže uporabom pjesničkih slika. Pjesnički tekstovi su scenični, sastoje se od niza manje-više povezanih *kadrova,* odnosno fragmenata te je provodno strukturno načelo pjesama naracija: *Za na kocki izgubljene zube, u geografski / najvišem samostanu svijeta, dobio je licemjerni / blagoslov i priliku za posljednje pismo (zaručnici / ili ženi) – prije nego li se zaputi na planinu. (Everest),* a kako navodi Sanjin Sorel, narativnost je naglašena u tolikoj mjeri da dolazi do žanrovskog sinkretizma, odnosno

do liminalnog gubitka između „obične“ poezije i poezije u prozi, usprkos tome što se najčešće inzistira na stihovnoj organizaciji teksta. (Sorel, 2006: 120)

4.3.3. Motivsko-tematska razina

U drugom je ciklusu pjesama ponajprije vidljivo kako se Jurakovo pisanje svodi na referenciju svakodnevnog života okoliša, pri čemu pokazuje opća mjesta kao što su seoska štala (*Subota je bila rana*), park (*Prozor u park*), planina (*Everest*), kinoteka (*Marlon u kinoteci*) itd. Pri tome se koristi *filmskim asocijacijama koje o društvenome progovaraju iz perspektive masmedijskog umnažanja pasivizacije i tjeskobe te proizvodi umjetnost bez strepnje. Umjetnost koja u sebi ne sadrži nemir, napetost, podržava ideju društvenoga, estetičkoga, etičkoga kao sliku postojanosti, što je mjesto skrivanja, isključivanje traume devedesetih.* (Sorel, 2006: 146) Također, i u drugom se ciklusu pjesama javljaju motivi koji upućuju na filmski žanr westerna, primjerice konji, pustinja, kauboji, šerif, čizme itd.

Kako navodi Krešimir Bagić, kreativne strategije jednog dijela pjesnika devedesetih usmjerene su prema svojevrsnoj globalizaciji lirskoga govora. Ona je ponajprije rezultat otvaranja teksta prema popularnoj kulturi i medijskim iskustvima te svođenja jezika pjesme na donedavno nezamislivu ulogu pukoga komunikacijskog sredstva. (Bagić, 2008) Kao dobar primjer intermedijalne gestualnosti u drugom se ciklusu može navesti pjesma *Marlon u kinoteci* gdje već u naslovu vidimo izravan potez povezivanja prostora poezije i filma, *lirski je kazivač smješten u kinoteku, pred filmsko platno na kojemu se očito u glavnoj ulozi pojavljuje Marlon Brando. Riječ je o ludičkom povezivanju zbivanja na platnu i pred njim, o hotimičnom miješanju perspektiva i dokidanju granica između artificijelnoga svijeta filma i stvarnosti njegova konzumenta.* (Bagić, 2008)

Također nam i pogled na kompoziciju same pjesme sugerira kako je filmična, riječ je o ogoljeloj filmskoj naraciji gdje se stihovi nižu poput nizanja kadrova i stvara se napetost: *Pojavljuje se / u uniformi šerifa. / ispija kave / s mukama govori / s naporom se kreće. / pitoma žena / gleda ga / suznim očima…* (*Marlon u kinoteci*)

Nadalje, u pjesmi *Konj,* sam početak pjesničkog teksta semantički upućuje na vizualnu pjesničku sliku Divljeg Zapada: *Na konju, / jedinom kojeg smo / dotad poznavali, / jahali smo pustinjom / u bojama plavog / i crnog – kroz / dnevne noći / i tamu dana, / polja patuljastih / naranči, kaktusa.* Također se, u navedenoj pjesmi, transtekstualno uspostavlja referenca na zbivanja u američkoj povijesti, odnosno na *Mescalerose,* nekadašnje pleme istočnih Apača nastanjeno na području današnjeg Novog Meksika te se i ovdje problematizira pitanje

uspostavljanja etičkih vrijednosti u *divljini* u kojoj vjerni konj biva neljudski pojeden nakon što ugine: *A kad je svisnuo / pod našim golim butinama / pojeli smo ga, / i nastavili koračati / pijeskom, mrklim / kao dah Mescalerosa. / Mrklim kao svemir / na našim potiljcima.* Kako navodi Nikica Gilić, etički problem vezan uz temelje društvene zajednice u formiranju moderne Amerike, ključan za vestern kao žanr, vidi se u sukobu snaga zakona i snaga bezakonja. (Gilić, 2007: 87)

U pjesmi *Vrijeme je* vulgarizmima se pojačava ekspresivna funkcija pjesničkog teksta, odnosno aktivira se negativna recepcija kod samog čitatelja. Motivima *mraka, psećeg laveža i ubojičinih noći* i u ovoj se pjesmi otvaraju pitanja problematizacije kriminala i nasilja te narušenih međuodnosa u *divljini* u kojoj vlada bezakonje: *Kada se probudi / u pupku mraka / i samoj sredini noći / s čizmama pored kreveta / i široko otvorenim prozorom, / s psećim lavežom na zatiljku / i ubojičinim noćima na trbuhu. / Sjedne na sam rub kreveta / i prije nego što će zapaliti cigaretu / pomisli, / o, jebote / o, jebote / vrijeme je.* Motivom *čizama* u pjesničkom se tekstu stvara svijest o referiranju na glavne likove žanra westerna, kauboje.

4.3.4. Subjekt

Lirski se subjekt u drugom ciklusu pjesama također, kao i u prvom, javlja iz perspektive 3. lica, depersonaliziran je, te dolazi i do izmjene nad ja – ja, odnosno do pojave osobnog (personaliziranog) subjekta. Međutim, spomenuti ja subjekt ima izlaganje koje se u pjesmama očituje kao nad ja. Također, dolazi do povezivanja sa zbiljom, odnosno vidljiva je transtekstualnost u referiranju na poznata geografska mjesta, primjer je pjesma *Everest: Krenuvši bezub prema planini, računao je / da će riječi napisane njegovom rukom / gristi vjetar i snijeg kao što su / još tamo u Londonu, a sad ponovno u samostanu, / patetično zagrizale u njegovo meso.*

Filmični subjekt i u ovom ciklusu preuzima prepoznatljive značajke žanrovskih likova westerna. Sanja Jukić navodi kako u Jurakovim tekstovima takav djelatni subjekt otjelovljuje poetološke transformacije žanra koja je upravo kroz njegov lik vidljiva u svojoj radikalnoj varijanti, u prefokusaciji s *događaja* koji se izmješta u vremenski i prostorni *off* , na *doživljaj.* (Jukić, 2013: 119)

U stihovima pjesme *Konj, jahali smo pustinjom / u bojama plavog / i crnog ... i nastavili koračati / pijeskom, mrklim / kao dah Mescalerosa. / Mrklim kao svemir / na našim potiljcima,* Sanja Jukić navodi kako se kroz subjektovu metaforičnu percepciju tipične western – ambijentalnosti gradi psihologija lika, stanje subjektove traume kao preciznoga, ali posrednoga

signala „ispuštene“, *off* događajnosti. S*imbolika crne boje koja se pojačava personificiranjem pijeska i usporedbom pjeskove mrkline s Indijanskim dahom pa onda i sa svemirom, metafora i gradacija prijetnje, straha, lošega usuda.* (Jukić, 2013: 119)

Takva se psihologija lika, kao stanje subjektove traume, gradi i u pjesmi *Vrijeme je,* odnosno simbolika *mraka* i *ubojičinih noći* te *psećeg laveža* pojačava dojam napetosti i straha i djeluje poput uvoda u western.

Takav djelatni subjekt prepoznatljiv je i u pjesmi *Demoni melodrame.* Kao što je već spomenuto, motivom *melodrame* u pjesničkom tekstu uspostavlja se intermedijalni citatni odnos s filmskim žanrom melodrame za koji Nikica Gilić navodi kako je riječ o žanru obilježenom takvom ekstremnom emocionalnošću, u kojem psihološka i socijalna mimetičnost nisu od temeljne važnosti, a snaga filmske forme služi kako bi se gledatelja uvukla u emocionalno jedinstvo s tankoćutnim likovima – ili svedenim na emocionalni aspekt, ili pod prevladavajućim utjecajem emocija. (Gilić, 2007: 96) *I ne liježem li usamljen, / s utvarama i jeftinim / demonima melodrame, / nalazeći zanos / tamo gdje je stvarnost / tek prljavo obična?* Upravo se korištenje karakteristika filmskog žanra melodrame, koje navodi Gilić, može uočiti u navedenoj pjesmi, odnosno, djelatni subjekt pjesničkog teksta sveden je na izraziti emocionalni doživljaj, a retorička pitanja provociraju dijalog sa zamišljenim čitateljem i aktiviraju recepciju: *Pitanje je, / trebam li tu ljubav / više nego tebe? / Reci mi, / kako prepoznaješ sebe? / I govorit ću ti / o halucinaciji, / trpkom snoviđenju / od polja / žednijem / od oranica / izranjenijem.* Moglo bi se to povezati s karakteristikom žanra westerna koji donosi problem kolektiva i stranca, odnosno problem stranca koji se ne snalazi i ne osjeća uklopljen u svijet Divljeg Zapada u kojem je temeljna problematika upravo etička.

4.4. *Bijeli očnjak III*

4.4.1. Naslov

Svi pjesnički tekstovi trećeg ciklusa imaju konvencionalno strukturirane naslove koji su verbalno izraženi, također, svi pjesnički naslovi ciklusa kao da upućuju na veću dozu sentimentalnosti, odnosno na emocionalne zone koje mogu imati individualno primjenjiva značenja. Naslovi su ciklusa sljedeći: *Dear, Bijelo, Noći bez mjesečine, Pokreti, Lutka, Oči, Pas, Dugo dugo, Izgledi, Ljubljenja, Oh, Crna pljuvačka, Razbijeno staklo, Sanjaš li?, Alice C.* Kako se može vidjeti, naslovi uvode u svijet subjektove intime, intertekstualiziraju s pejzažnom

lirikom, portretnog su karaktera, ekspresivizacijski su signali, označitelji su protjecanja vremena ili su konverzacijske prirode, ali, za razliku od nekih naslovnih motiva u prva dva ciklusa zbirke, ovdje nas naslovni motivi, na prvi pogled, ne asociraju na neke prepoznatljive obrise žanra westerna.

4.4.2. Forma

Kao i u prethodna dva ciklusa pjesnički su tekstovi trećeg ciklusa vertikalni, i vizualno perceptibilni, odnosno vizualna informacija i ovdje se izdvaja kao primarna, a samim je time bliska filmu, primjerice, prva informacija koju dobivamo je vizualna, ostvarena vizualnim pjesničkim slikama: *Stajao je pred prozorom, tik uz staklo na koje je s vremena na vrijeme naslanjao čelo. (Noći bez mjesečine)*

Pjesnički su tekstovi trećeg ciklusa izrazito scenični, odnosno u ovom je ciklusu strukturiranje pjesama kao niza manje-više povezanih *kadrova*, odnosno fragmenata najvidljivije. Strukturno načelo pjesama je naracija: *Pokušavao je napisati pismo, pored otvorenog / prozora, u noći s mirisom ženskog tijela. / No mekim papirom olovka je klizila / glatko, iscrtavajući paralelne linije od ruba / do ruba stranice, i dalje do njenog dna.* (*Dear*)

Formalni postupci koji se ponavljaju na razini cijele zbirke, pa tako i u trećem ciklusu su: nejednaka duljina stihova, čime se postiže semantizaciju prostora unutar pjesničkog teksta, odnosno oponašanje trodimenzionalnog prostora, nepravilan okvir, upotreba interpunkcijskih znakova na grafostilematskoj razini, slobodan stih te forma kao najvidljiviji indikator korištenja filmske tehnike autorova kadra.

Uz autorov kadar, naglašena metapozicija podrazumijeva i kadar komentara, ali, za razliku od pjesničkih tekstova prva dva ciklusa, u trećem ciklusu u svim pjesmama perspektiva koja indicira postojanje takve vizure pripada subjektu teksta, Nad Ja: *Dijete se već drugi mjesec gušilo od kašlja, / provodeći sate nad lavaboom, iskašljavajući / bijelu sluz. Ona mu je donosila / čokoladice, i ladica pored djetetova uzglavlja / bila ih je puna. (Oči)*

Također, pjesmom *Pokreti* izravno se, intersemiotički uspostavlja citatni odnos s medijem filma: *Volio je taj THE END na odjavnim špicama filmova.* Već i sam naslov upućuje na pokrete *odjavne špice* na filmskom platnu. Elementi westerna miješaju se sa svakidašnjošću subjekta koji je blag, a čime se reproducira neoegzistencijalizam čije su karakteristike prethodno spomenute.

4.4.3. Motivsko-tematska razina

Kao vidljivija tematika trećeg ciklusa pjesama vidljiva je miroljubiva koegzistencija osobnog svijeta i svijeta filma, postmodernistička opuštenost/slabljenje uzročno-posljedične veze. Teme pjesama prožete su emocionalnim zonama u prostoru subjektove intime. Primjerice, pjesma *Lutka* već naslovom asocira na nevinost i neznanje djetinjstva koje prelazi u potrebu za pronalaskom individualne, nedostižne sreće, a samim time pjesma može predstavljati metaforu individualnog i kolektivnog oljuđenja. Ljudi u pjesničkom tekstu mogu biti shvaćeni i kao lutke, oni nemaju kontrolu nad sobom, svojim životom i situacijama u kojima se nalaze, nego njima upravlja „viša sila", oni su dio *divljine,* a ne toliko željenog *vrta: U prepunoj su vitrini lutke iz najranijeg djetinjstva / koje joj je u sjećanju ostalo tek s nekoliko dobrih / slika – sjedile jedna na drugoj, spuštenih glava ili / savijenih nogu … A ona je imala dva imena, očeve / smeđe oči i majčine ruke. I napetost koju je / osjećala, samo je noć mogla ublažiti. / I bila je najveća i / najtužnija lutka koju je djetinjstvo ostavilo iza / sebe. Bila je jedina.*

I u ovom ciklusu imamo motive koji upućuju na filmski žanr westerna kao što je, primjerice, revolver užarene cijevi u pjesmi *Oh*: *Oh, kaže, lomeći se i pucajući – ne treba mi / prisnost, samo malo mira. I mijenjam psa koji žvače / novine zamašćene uljem, revolver užarene cijevi i / deset žutih tableta za moju dragu … za san bez / snova.* Međutim, istovremeno se kroz stihove miješaju diskurs fikcionalnog i diskurs stvarnog, senzibilnog iskustva, sa svrhom prelaska iz polja individualnog iskustva u polje univerzalno primjenjivih značenja. *Ravnodušnost, rezignacija, te iz destruiranog svijeta izvedena emotivnost, ali i ethos, a koji se konstruiraju na pojmu relativizma i skepticizma, glavna su „slaba" uporišta neoegzistencijalističkog pjesništva.* (Sorel, 2006: 128)

U pjesmi *Crna pljuvačka* uspostavlja citatni odnos s medijem glazbe: *Uzeli su dva kazetofona, u jedan stavili Whoovce i / My generation, u drugog Stonese i Satisfaction. / A pritom su vikali, glasnije od oba kazetofona, / glasnije od puberteta koji se s curama rolšuhao. / Znajući da se na kraju više nemaju gdje vratiti.* Vidljive su tu, dakle, i intermedijalne reference na dva poznata američka rock sastava, oba osnovana 60-ih godina dvadesetog stoljeća. Kraj pjesme i ovdje upućuje na nemogućnost potpunog individualnog i kolektivnog zadovoljstva, koji se narativno proteže kroz sve pjesme trećeg ciklusa, a koji se može povezati s problematikom Divljeg Zapada i žanra westena, gdje je sukob (zakona i nereda, civilizacije i divljine, dobra i zla) bio jedan od temeljnih pitanja kako junaka tako i zajednice.

Retoričko pitanje u naslovu pjesme *Sanjaš li?*, pitanje je koje provocira dijalog sa zamišljenim čitateljem i aktivira recepciju. *U trenucima dok se / želudac frče odmjerenošću staračkih prstiju*

koji / motaju cigaretu. U trenucima dok tako / dobro stojiš s kaosom. U navedenom citatu motiv *kaosa* također može upućivati na neuređen sustav Divljeg Zapada u kojem vlada bezakonje.

Leksem *dear* koji se pojavljuje u samom naslovu *Dear*, ali i unutar pjesme, tuđica je engleskog podrijetla, a stilistički pojačava ekspresivnu funkciju pjesničkog teksta te je u funkciji govorne karakterizacije likova: *I jedina riječ koju je ruka uspijevala / oblikovati bila je „dear". Kratka. Otvorena. / Smještena u kutu papira, i trenutka uokvirenog / daljinom koja je krvarila sporo i jednolično.*

4.4.4 Subjekt

Lirski se subjekt u svim pjesmama trećeg ciklusa javlja iz perspektive 3. lica, odnosno depersonaliziran je, a s obzirom na to da se u pjesnički tekstovima trećeg ciklusa radi o mnoštvu motiva koji pripadaju području subjektove intime, korištenje depersonalizirane lirike može se objasniti kao objektivan prikaz, odnosno Nad Ja iz pozicije trećeg lica govori o onome što je, zrcali se problematika svijeta.

Kako navodi Sanja Jukić, Jurak izbjegava događaj i bira subjektovu intimu kao okosnicu tekstovne strukture i zrcalo događajnosti. (Jukić, 2013: 121) Kao primjer mogu se navesti stihovi trećeg ciklusa pjesme *Sanjaš li?: Sanjaš li umorstvo na način na koji male djevojke / sanjaju svoja vjenčanja. Vidiš li sebe kako u onim / mahnitim jutrima ispireš kadu od fekalija i brišeš / zidne pločice.* Jurak je posve obrnuo neke stilske konstante westerna, a takav obrat uzrokovan je novim američkim društvenopolitičkim okolnostima koje ruše mit o američkom snu, o idiličnom i superiornom američkom zajedništvu u pravednome društvu, opreke na kojima je izrastao žanr westerna (odnosno između divljine i civilizacije, dobra i zla) oslabljuju, nestaju ili se radikalno relativiziraju, razinu introspektivnoga subjekta kao najsimptomatičnije strukture žanrovskoga prevrata. (Jukić, 2013: 120-121)

5. Zaključak

Smjer i smisao intermedijalnog širenja iskustvenoga polja u poeziji se Dragana Juraka ponajprije pokazuju kroz lirskog protagonista koji se kreće Divljim Zapadom. Kao izvor za stilističku analizu Jurakova pjesništva korištena je njegova zbirka *Konji i jahači,* a analiza je podijeljena s obzirom na četiri tekstualne strukture pjesničkog teksta. Naslovi su pjesama u svim ciklusima konvencionalno strukturirani i verbalno izraženi, izuzev tri pjesme drugoga ciklusa koje nisu naslovljene, ali i to pokazuje stilogenost. Jurak se u sva tri ciklusa koristi slobodnim stihom, a nejednakom duljinom stihova upućuje se na semantizaciju prostora unutar pjesničkih tekstova. Analizom je triju pjesničkih ciklusa zbirke utvrđeno kako je forma najvidljiviji indikator korištenja filmske tehnike autorova kadra. Strategijska kompetencija autora bliska je strategijskoj kompetenciji subjekta teksta pa je i perspektiva subjekta teksta ona koja može biti kriterijem utvrđivanja pjesničke tehnike autorova kadra. Uz autorov kadar, naglašena metapozicija podrazumijeva i kadar komentara na koji se u Jurakovu tekstu također često nailazi.

Na tematskoj razini ciklusi se bave problematikom mita o osvajanju Divljeg Zapada, problematiziranjem onoga što bi bila *divljina* nasuprot uređenom sustavu vrijednosti, nemogućnošću potpunog individualnog i kolektivnog zadovoljstva, koje se narativno najviše proteže kroz pjesme trećega ciklusa, a također se može povezati s problematikom Divljeg Zapada i žanra westerna. Čest je stilski postupak propuštanja svijeta medijske kulture u konvencionalni svijet teksta pjesme pri čemu se, referiranjem na poznate glumce i redatelje westerna, vidi miješanje urbane kulture s westernom, ali i problem odnosa pojedinca i kolektiva te se upućuje na potrebu ponovnoga provjeravanja i uspostavljanja etičkih vrijednosti na prostoru *divljine* u kojoj vlada sukob snaga zakona i snaga bezakonja. U zbirci se protežno javljaju motivi koji upućuju na filmski žanr westerna kao što su *konji, pustinja, kauboji, šerif, čizme* itd. Lirski je subjekt u ciklusima najvećim dijelom u 3. licu (Nad Ja), odnosno riječ je u depersonaliziranoj lirici kojom se, može se reći, zrcali problematika neuređenosti bilo kojega oblika vrijednosti svijeta *divljine.* Filmični subjekt Jurak gradi tako da bira subjektovu intimu kao okosnicu tekstovne strukture i zrcalo događajnosti. Nemogućnost potpunoga individualnog i kolektivnog zadovoljstva narativno se proteže kroz sve pjesme ciklusa, odnosno individualno iskustvo prelazi u polje univerzalnih značenja. Jurak se koristi filmskim asocijacijama koje o društvenome progovaraju iz perspektive pasivizacije i tjeskobe, a preko instance subjekta uvodi se cijeli niz motiva u prepoznatljivu ikonografiju žanra westerna.

6. Literatura

Popis izvora:

1. Jurak. Dragan. 1994. *Konji i jahači,* Zagreb: Meandar, 59 str.

Popis citirane literature:

1. Bagić. Krešimir. 2008. *Zavođenje običnošću (Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih),* Zagreb: Anagram / U meandrima pjesništva

http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obicnoscu-hrvatski-pjesnicki-narastaj-devedesetih

2. Filmski leksikon; http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=472 (srpanj, 2016.)

3. Gilić. Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi,* Zagreb: Biblioteka Sintagma

4. Hrvatski jezični portal; http://hjp.znanje.hr/

5. Jukić. Sanja. 2013. *Medijska lica subjekta*, Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski

6. Katnić-Bakaršić. Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*, Budapest

http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf

7. Peterlić. Ante. 2000. *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

8. Peterlić. Ante. 2008. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje,* Zagreb: Hrvatski filmski savez

9. Rem. Goran. 2010. *Pogo i tekst*, Zagreb: MeandarMedia

10. Sorel. Sanjin. 2006. *Isto i različito: antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih,* Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, V.B.Z. d.o.o.

11. Turković. Hrvoje. 2012. *Teorija filma,* Zagreb: MeandarMedia

13. Užarević. Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme,* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta

14. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48683 (srpanj, 2016.)