

Strukturne analogije pjesničkoga i filmskoga teksta na primjeru usporedne analize pjesništva Nikole Kraljića i hrvatskih eksperimentalnih filmova

Hajek, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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:142:378914>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Studij Hrvatskoga jezika i književnosti i Filozofije

Nikolina Hajek

**Strukturne analogije pjesničkoga i filmskoga teksta na primjeru
usporedne analize pjesništva Nikole Kraljića i hrvatskih
eksperimentalnih filmova**

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2017.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Studij Hrvatskoga jezika i književnosti i Filozofije

Nikolina Hajek

**Strukturne analogije pjesničkoga i filmskoga teksta na primjeru
usporedne analize pjesništva Nikole Kraljića i hrvatskih
eksperimentalnih filmova**

Diplomski rad

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

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2017.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pjesništvo Nikole Kraljića u književnopovijesnom/poetičkom kontekstu	3
3. Hrvatski eksperimentalni film.....	6
4. Usporedna analiza pjesničkoga i filmskoga teksta	9
4.1. Pjesnički tekst <i>Pijana pjesma</i> u usporedbi s eksperimentalnim filmom <i>Zovem se film</i> ...	9
4.2. Pjesnički tekst <i>Dinarida</i> u usporedbi s eksperimentalnim filmom <i>Sretanje</i>	14
4.3. Pjesnički tekst <i>Kamik more i vrime/Kamen morei vrijeme</i> u usporedbi s eksperimentalnim filmom <i>Chanoyu</i>	20
4.4. Pjesnički tekst <i>(Met)oda (r)edukcije</i> u usporedbi s eksperimentalnim filmom <i>Tekući led</i>	25
4.5. Pjesnički tekst <i>Čičirki</i> u usporedbi s eksperimentalnim filmom <i>Water Pulu 1869·1896</i> ..	31
5. Zaključak.....	36
6. Literatura	38
6.1. Popis izvora.....	38
6.2. Popis citirane literature.....	38
7. Popis priloga.....	42

Sažetak

Nikola Kraljić čakavski je pjesnik rodom iz Omišlja. Veliki dio njegova pjesničkoga opusa čine tekstovi pisani čakavskim narječjem, a u ovom su radu odabrani oni koji koriste kombinaciju čakavskoga narječja i hrvatskoga standardnog jezika. Nikola Kraljić djelovao je u kontekstu raznih političkih i književno umjetničkih orijentacija, a zahvaljujući velikoj čitalačkoj angažiranosti i studiju filozofije, Kraljiću se otvaraju sasvim novi vidici koji se očituju u strukturiranju tekstova, osobito na motivsko-tematskoj i na razini forme. Stilom pjesničkoga pisanja uvelike se odmiče od konvencija pjesničkoga koda. Slično se događa i s hrvatskim eksperimentalnim filmom koji narušava konvencije igranoga filma. Ovaj će rad, usporednom analizom Kraljićeve poezije i hrvatskoga eksperimentalnog filma pokazati kako su upravo filmski postupci metoda kojom Nikola Kraljić preispituje kod pjesničkoga teksta, odnosno mogućnosti jezičnoga znaka, iz čega su vidljive strukturne analogije pjesničkoga i filmskoga teksta uopće.

Ključne riječi: Nikola Kraljić, čakavsko narječje, stil, pjesnički kod, filmski postupci, hrvatski eksperimentalni film

1. Uvod

U radu će se, usporednim istraživanjem pjesničkih tekstova Nikole Kraljića i hrvatskih eksperimentalnih filmova, ukazati na moguće sličnosti u strukturnim sastavnicama književnoga i filmskoga medija. Forma, subjekt, tema i stil strukturni su elementi analize.

Budući da je pjesništvo Nikole Kraljića u analizama suvremenoga hrvatskoga pjesništva ostalo pomalo marginalizirano, rad će predstaviti njegovu poetiku u odnosu na književnopovijesni kontekst, iz čega će onda proizaći analiza neposrednih tekstova.

Također, načinit će se pregled strukturnih značajki eksperimentalnog filma, koje će biti uporišne točke kasnije usporedne analize.

Analitički će se usporediti pet pjesama Nikole Kraljića i pet hrvatskih eksperimentalnih filmova. Motivsko-tematska raznolikost te raznolikost stilskih postupaka osnovni su kriteriji odabira pjesama. Zahvaljujući zastupljenim stilskim postupcima koje Kraljić koristi u odabranim pjesmama, sličnost s eksperimentalnim filmom bit će razvidnija.

Eksperimentalni je film odabran zbog njegove strategijske bliskosti s književnim i kulturnim kontekstom postmoderne kojemu pripada i Kraljićev pjesnički opus, zbog čega će i sličnosti s ukupnim medijem filma biti vidljivije. Neposredni su filmski naslovi odabrani kriterijem motivsko-tematske raznolikosti.

Pjesme Nikole Kraljića i eksperimentalni filmovi koji ulaze u analizu su pjesma *Pijana pjesma* i film *Zovem se film* Zdravka Mustaća, pjesma *Dinarida* i film *Sretanje* Vladimira Peteka, pjesma *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme* i film *Chanoyu* Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, pjesma *(Met)oda (r)edukcije* i film *Tekući led* Dalibora Martinisa te pjesma *Čičirki* i film *Water Pulu 1869-1896* Ivana Ladislava Galete.

Na temelju provedene usporedne analize načinit će se sinteza i zaključak, a na samome kraju navest će se korištena literatura i izvori.

Metodologija rada oslanja se na literaturu iz teorije književnosti i teorije filma, a uža temeljna literatura su knjige *Kompozicija lirske pjesme* Josipa Užarevića, *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak, Prostor pjesme* Branka Vuletića i *Osnove teorije filma* Ante Peterlića, s tim što su se neizostavnima pokazali i članci objavljeni u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, filmološkom časopisu Hrvatskoga filmskoga saveza.

Kako su oba medija – i medij konkretne poezije Nikole Kraljića i eksperimentalni filmovi, strukturno anarhični, javljaju se i kao odmak od tradicije. Konkretno pjesništvo Nikole Kraljića,

temeljeno na postupku redukcije, dopušta višeznačne interpretacije, baš kao i eksperimentalni film, zbog čega ovaj rad donosi samo jednu od mogućih interpretacija.

2. Pjesništvo Nikole Kraljića u književnopovijesnom/poetičkom kontekstu

Omišljanin, Nikola Kraljić rođen je 29. studenoga 1930. godine, a preminuo je 30. listopada 2015. godine.¹ Milorad Stojević navodi kako su predavanja profesora Petra Laste koji je, *slovio kao liberalan duh, koliko je to u to doba njemu bilo moguće izraziti i očitovati izvan dopuštenih nastavničkih programskih konvencija*², usmjerila Kraljića prema umjetnosti i filozofiji. Kraljićeve prve pjesme nastale su još u gimnazijskim danima, uglavnom kao rezultat socijalne i političke sredine u kojoj se nalazio³, te ostaju samo na razini pokušaja. Također, piše pjesme i za vrijeme studentskih dana, ali još uvijek ne objavljuje napisano. Stojević navodi da je mogući razlog tome Kraljićeva prevelika samokritičnost na koju je utjecala književnost koju je čitao.⁴ Tek će se 1972. godine Kraljić javiti s prvom zbirkom *Vrime* kao već zreo pjesnik⁵. Nakon objave prve zbirke pjesama, slijede i ostale. Neke su od najznačajnijih *Žedno more* (1973.), *Put koččere* (1974.), *U plimi vjetra* (1973.), *Hod* (1976.), *Čakavski haiku* (1977.), *Poludio od riba* (1982.) *Dinarida* (1984.), *Sedmi val* (1993.), *Plovuća sidra* (1994.), *Pikarske pjesme o Ani i Bartolu* (1998.)⁶ i ostale. Već sami naslovi upućuju na to da u njegovoj poeziji prevladavaju zavičajni motivi. Međutim, u nastavku će se pokazati kako Kraljić ipak odudara od svojih suvremenika (Rudolf Ujčić, Miroslav Sinčić, Milan Rakovac, Daniel Načinović) koji zavičajne motive prikazuju na referencijalan način.

Nikola Kraljić u hrvatskoj se književnosti pojavljuje *čakavskim varijetetom*⁷ koji je u tadašnje vrijeme pratila *glotofagijska koncepcija*.⁸ Naime, smatralo se kako je standardni hrvatski jezik, čija je osnova štokavština, *jezik valjana hrvatskog pjesništva*.⁹ Tome u prilog ide i činjenica da je Zagreb središte svih zbivanja, a sve što se događa izvan njega postaje marginalizirano.

¹ Osnovnoškolsko obrazovanje završava u rodnome Omišlju, a nakon toga pohađa gimnaziju u Krku i Rijeci. U gimnazijskim danima počinje Kraljićevo zanimanje za filozofiju. U predavanjima je slušao o grčkoj filozofiji te srednjovjekovnoj književnosti, a to je bilo pravo osvježenje u odnosu na tadašnje društveno zadane okvire. Sve je to rezultiralo Kraljićevim upisivanjem filozofije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Osim toga, smatrao je Kraljić, da će mu filozofija ponuditi moguće odgovore na egzistencijalna pitanja. Nakon što je 1955. godine diplomirao filozofiju, upisuje studij psihologije koji teško privodi kraju. Stojević će reći da je razlog tome što je psihologija „čisti pozitivizam“, koji je bio suprotan studiju filozofije što ga je netom završio, bio stran njegovu načinu života i razmišljanja (Stojević, 1998: 21). Međutim, zahvaljujući psihologiji, Kraljić je samo učvrstio svoja stajališta koja će kasnije biti vidljiva u njegovu radu. Nakon završenoga studija psihologije, Kraljić se zapošljava kao psiholog te radi s odgojno ugroženom djecom. O veličini i kvaliteti njegova rada svjedoče brojne nagrade.

²Stojević, Milorad. *Pjesništvo Nikole Kraljića*, Libellus, Crikvenica 1998., str. 15.

³Isto, str. 26.

⁴ Isto, str. 26.-27.

⁵ Isto, str. 27.

⁶ Isto, str. 27.-29.

⁷ Isto, str. 37.

⁸ Isto, str. 53.

⁹ Isto, str. 39.

Književnost je zahtijevala izričitu *normativnost i doktrinarnost*¹⁰ sadržaja i izričaja, a svaki iskorak od toga osiguravao bi kritiku *činovnika državne politike*.¹¹ Ipak, postojale su tendencije čiji je cilj bio odmak od normativnosti i doktrinarnosti. Najuspješnije u tome bile su dvije struje poznate pod nazivom *krugovaši i razlogovci*. U različitim listovima i časopisima zalagali su se za *individualnost, predmetnotematsku i izričajnu dekanonizaciju*¹² te *tolerantnost prema viševrsnim opredjeljenjima pisaca*.¹³ Jedina razlika kojom su se razlogovci isticali u odnosu na krugovaše, a zahvaljujući kojoj bi se Kraljićevo pjesničko stvaranje moglo povezati s njihovim strujanjem, veliko je zanimanje za filozofiju. Upravo su iz toga aspekta i sagledavali književnost pa će poezija postati zaokupljena egzistencijalnim problemima.

Zbirkom *Vrime* Kraljić pokazuje jezičnu odvažnost i ucrtava novi put dijalektalnome pjesništvu. Naime, književnost na čakavskom varijetetu bila je obilježena *nazorovskom dogmom tzv. čakavskog sadržaja i tzv. čakavske forme*.¹⁴ Drugim riječima, pjesnički je uradak uistinu pripadao čakavskoj književnosti samo onda kada su motivi i tema pripadali čakavskom *teritorijalnom arealu i specifičnosti života u njima*.¹⁵ Osim toga, zahtijevalo se da to budu realni motivi na koje se u prirodi može pokazati. Na taj način pjesnički ostvaraji na čakavskom varijetetu bivaju dvostruko ograničeni u izboru pa se kao česti motivi zato i javljaju more, kamen, krš. Prema Stojeviću, prva dva smjera čakavskoga pjesništva 20. stoljeća, a to su *pjesništvo inicijalnih poetika*¹⁶ te *poetike romantičnog anteizma*¹⁷, obilježena su prethodno navedenim zahtjevom. Preostala dva smjera pokazuju odmak od tradicije. Jedan od tih smjerova Stojević naziva *pjesništvom poetskog osviještenja*¹⁸ koji donosi svijest o *moogućnostima tvarnosti riječi kao poetski relevantne učinkovitosti u dinamiziranju pjesničkih struktura*.¹⁹ Prestalo se gledati na jezik kao na ograničenost sadržajem i izrazom. Sedamdesetih godina, upravo na temeljima pjesnika poetskog osviještenja, događa se veliki zaokret. Naime, pojavljuju se zbirke pjesama koje obilježava radikalno prestrukturiranje poetskoga znaka. Upravo to je četvrti smjer čakavskoga pjesništva. Stojević navodi da se poetski znak *ne strukturira kao okoštali model, već kao datost oslobođena svega što mu je nametnuto mimo njegove stvarne strukture*.²⁰ Kraljićevo

¹⁰ Isto, str. 42.

¹¹ Isto, str. 41.

¹² Isto, str. 44.

¹³ Isto, str. 44.

¹⁴ Stojević, Milorad. *Čakavsko pjesništvo XX. Stoljeća*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 257.

¹⁵ Stojević, Milorad. *Pjesništvo Nikole Kraljića*, Libellus, Crikvenica 1998., str. 55.

¹⁶ Stojević, Milorad. *Prigodno slovo uz izabrane pjesme Nikole Kraljića*, u: Nikola Kraljić. *Čapivanje kanta*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 153.

¹⁷ Isto, str. 153.

¹⁸ Stojević, Milorad. *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 427.

¹⁹ Isto, str. 427.

²⁰ Isto, str. 430.

zbirka *Vrime* obogaćuje čakavsko pjesništvo dodajući mu jednu novu predmetnotematsku razinu, a to je misao. U većini Kraljićevih pjesama nema događanja, a na predmetnotematskoj razini stoje misli i riječi. Goran Rem će u svojoj studiji *Pogo i tekst* Kraljićevo pjesništvo svrstati pod krov vizualnoga (konkretističkoga) pjesništva za koje navodi da *ono jako voli svoj vlastiti materijal*²¹ te da je to često tekst koji *ne priopćava bilo kakvu smislenu poruku*.²² Neven Jurica, pak, kaže da *otkrivajući interleksičke relacije takva poezija teži za otkrivanjem uvjeta konstitucije stvarnosti*.²³

²¹ Rem, Goran. *Pogo i tekst*, Meandarmedia, Zagreb 2010., str. 104.

²² Isto, str. 106.

²³ Jurica, Neven. *Modernost hrvatskoga mlađeg pjesništva*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 46.

3. Hrvatski eksperimentalni film

Određenje eksperimentalnoga filma pokazuje se kao najveći problem u istraživanjima jer se tijekom povijesti eksperimentalni film razvio u nekoliko različitih pravaca i formi. Iz toga razloga i samo nazivlje ovoga filmskog roda ostaje neprecizno. Ante Peterlić će, uz dva osnovna filmska roda, a to su igrani film i dokumentarni film, navesti eksperimentalni film kao treći osnovni filmski rod.²⁴ Kao glavni kriterij podjele na filmske rodove uzimaju se njihova specifična strukturna svojstva. Osnovno svojstvo dokumentarnoga filma je to što može stvoriti dokument o zbilji, a upravo to ga razlikuje od igranoga filma. Naime, igrani film podrazumijeva radnju koju odigravaju profesionalni glumci, dok za dokumentarni film nisu primjereni glumci. Dakle, sam naziv prethodno spomenutih filmskih rodova svjedoči o njihovim osnovnim svojstvima. Međutim, isto se ne može reći i za naziv eksperimentalni film.

Peterlić će reći da je naziv za ovaj filmski rod vrlo neprecizan jer *ne upućuje ni na koje njemu pripadno svojstvo*²⁵ te da mu podrijetlo leži u *htijenju da se istakne razlika između nekih neobičnih filmova i svih standardnih proizvoda kinematografije*²⁶. Autori eksperimentalnih filmova željeli su pronaći sve mogućnosti filma, a samim time su ih suprotstavljali komercijalno uspješnome igranom filmu. Međutim, što je još važnije, suprotstavljali su ih svim postojećim konvencijama. Sva ona obilježja koja su u svijetu određivala ono što se nazivalo avangardnim filmom, u Hrvatskoj se podrazumijevalo pod nazivom eksperimentalnoga filma. Upravo se taj naziv kod nas ustalio, iako su postojali brojni drugi pokušaji imenovanja toga roda. Mnogi su ga nazivali antifilmom, alternativnim filmom te osobnim filmom.

U Hrvatskoj se naznake prethodno spomenute avangarde osjete tijekom pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. U tom razdoblju dolazi do samosvjesne pojave eksperimentalnoga filma, a njihovi autori najčešće su bili okupljeni u kino-amaterskim klubovima u kojima su, kako navodi Hrvoje Turković, *iskušavali modernističke, romantičko-personalne, poetsko-asocijativne strukture kako bi ocrtavali autorsko raspoloženje*.²⁷ Početak hrvatskoga eksperimentalnoga filma obilježavaju dva velika autorska imena, a to su Mihovil Pansini i Ivan Martinac.²⁸ Obojica su bili članovi filmskih amaterskih klubova, budući da svoje nekonvencionalne pristupe filmu nikada ne bi ostvarili unutar profesionalne kinematografije.

²⁴ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 232.

²⁵ Isto, str. 238.

²⁶ Isto, str. 238.

²⁷ Turković, Hrvoje, *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192#.WTrsItR95kh, 9. 6. 2017.

²⁸ Šamanović, Vedran. 2007. *Sažeta povijest hrvatskog eksperimentalnog filma*
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1923#.V-r7f4h97IU, 27. 9. 2016.

Svojim inovativnim promišljanjima o filmskoj umjetnosti počinju stvarati povijest hrvatskoga eksperimentalnoga filma.

Međutim, eksperimentalni filmski ostvaraji nailazili su na mnoštvo negativnih kritika. Kritika je bila upućena njihovom namjernom zadiranju u područja koja tradicija drži nepromjenjivima. Takve ostvaraje često se smatralo neprofesionalnima i nevrijednima s umjetničkog aspekta. Turković navodi da *sve što naglašeno dira u te invarijantne značajke drži se nekulturnim, izvankulturnim, nefilmskim, neumjetničkim.*²⁹ Primjerice, eksperimentalni film *Sretanje* Vladimira Peteka, koji će biti analiziran u daljnjem radu, vrlo dobro pokazuje na koji način eksperimentalisti zadiru u norme filmske tradicije. Petek je često u svojim ostvarajima koristio izgrebanu filmsku vrpcu što je nezamislivo u profesionalnom bavljenju filmom. Turković naglašava kako su se takvi ostvaraji u većini slučajeva smatrali napadom *neumjetnosti na umjetnost.*³⁰ Postoje brojne mogućnosti fizičke intervencije u samu filmsku vrpcu, a kao najčešće javljaju se kontrolirana oštećenja filmske vrpce, rezanje i spajanje vrpce, korištenje negativa te naljepljivanje manje vrpce na veću. Neki od navedenih postupaka uočiti će se na konkretnim primjerima koji slijede u analizi.

Unatoč negativnim kritikama, hrvatski eksperimentalni film doživljava svojevrsan napredak. Godine 1962. dolazi do obrata kada se skupina mladih autora okuplja oko Kinokluba Zagreb. Kao rezultat okupljanja proizlaze ideje o *rušenju i otkrivanju, oslobođenju od mitova, autoriteta, od pravila i zakona o filmu, o filmu u kojemu je svaka sloboda dopuštena.*³¹ Isto tako, na tim okupljanjima utvrđuju novi pojam koji u sebi obuhvaća upravo gore navedene ideje, a to je antifilm. Taj pojam postaje temeljem prvoga svjetskog festivala eksperimentalnoga filma, Genre film festivala.

Obilježja eksperimentalnoga filma te što eksperimentalni film zaista jest najzornije prikazuje Peterlić kada kaže da je to film u kojemu se *zanemaruje strukturna logika uzročnopsljudičnog razlaganja i povezivanja događaja*³² te film koji karakterizira *visoki stupanj očuđavanja zbilje.*³³ Očuđavanjem zbilje autori eksperimentalnih filmova pokazuju svoju moć nad njom. Jedan je od načina očuđavanja zbilje zanemarivanje kauzalnosti te povezivanje građe filma prema nekom

²⁹ Turković, Hrvoje. 2002. *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film* http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192#.V-sNboh97IU, 27. 9. 2016.

³⁰ Turković, Hrvoje. 2007. *Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma* https://www.academia.edu/7189351/Hrvatski_eksperimentalni_film_%C5%A1ezdesetih_i_videoumjetnost_sedamdesetih_kao_avangardno_krilo_modernizma_Croatian_experimental_film_in_the_sixties_and_videoart_in_the_seventies_as_an_avant-garde_wings_of_modernism, 27. 9. 2016.

³¹ Šamanović, Vedran. 2007. *Sažeta povijest hrvatskog eksperimentalnog filma* http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1923#.V-r7f4h97IU, 27. 9. 2016.

³² Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 239.

³³ Isto, str. 239.

*asocijativnom sistemu*³⁴. Tako je očudavanje zbilje vidljivo u samoj organizaciji filma. Druga je mogućnost očudavanja zbilje nekom od prethodno spomenutih filmskih tehnika, a kao najčešće se javlja fizičko djelovanje na samu filmsku vrpcu.

Eksperimentalisti svojim, pomalo provokativnim, filmskim ostvarajima izgrađuju vlastite normativne sustave koji pokazuju da postoje drugačiji tipovi organizacije filma te se odmiču od ograničenja vladajuće tradicije. Veliko zanimanje javnosti za eksperimentalnim uradcima, bilo ono negativno ili pozitivno, svjedoči o njihovoj provokativnosti i stalnom napretku. Turković će reći da je *eksperimentalizam stalno otvoren novim prodorima, otkrivanju novih vrsnih mogućnosti razrada ili novoj rekombinaciji i kombinaciji postojećih tipova*.³⁵ Analiza konkretnih eksperimentalnih filmova u usporedbi s Kraljićevim pjesničkim ostvarajima najbolje će dočarati tu provokativnost i odmake od tradicije.

³⁴ Isto, str. 240.

³⁵ Turković, Hrvoje. 2002. *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192#.V-sNboh97IU, 27. 9. 2016.

4. Usporedna analiza pjesničkoga i filmskoga teksta

4.1. Pjesnički tekst *Pijana pjesma* u usporedbi s eksperimentalnim filmom *Zovem se film*

Kraljićev pjesnički tekst naslovljen *Pijana pjesma* objavljen u zbirci *Poruka* pokazuje srodnost sa strukturnim postupcima u eksperimentalnom filmu, što će se vidjeti u usporednom čitanju s filmom splitskoga eksperimentatora Zdravka Mustaća *Zovem se film* iz 1987. godine.

PIJANA PJESMA

Samo se ubija ubija ubija

samo se „ „ „
„ „ „ „ „
„ „ „ „ „
„ „ „ „ „

sam se ubija ubija

sa s ubi ubi
se ubija
ubi
ja
ja
s a
a
umro (je)

napokon³⁶

Naslov je pjesme konvencionalno postavljen iznad teksta te, baš kao i naslov Mustaćevega filma – *Zovem se film*, upućuje na vlastiti kod. Užarević ističe kako naslov u svakom tekstu predstavlja *strukturno relevantan element pjesme*³⁷ te djeluje ne samo kao *njegovo ime*³⁸ već daje upute što bi mogla biti tema teksta. Tako pridjev *pijana* koji stoji uz imenicu *pjesma*, metaforički ukazuje na stanje kaosa i naopakoga koje će čitatelj zateći u pjesmi. Dojam kaosa ostavljaju brojni postupci kojima se Kraljić služi kako bi usmjerio pozornost čitatelja na sam jezik i njegove mogućnosti. To čini uvođenjem neverbalnih elemenata poput zagrade i znakova navoda, brojnih

³⁶Kraljić, Nikola. *Poruka*, IRO Otokar Keršovani, Opatija 1988., str. 14.

³⁷Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1991., str. 52.

³⁸Isto, str. 52.

ponavljanja i metode redukcije koja dominira ne samo u ovom pjesničkom tekstu, već i cijelim Kraljićevim pjesništvom.

Na formalnoj razini, a sukladno Užarevićevoj definiciji strofe za koju kaže da je *minimalna jedinica u kojoj se u pravilu harmonično sjedinjuju metričke, sintaksne i tematske strane verbalne građe*³⁹, moglo bi se reći da Kraljićev tekst ima tri strofe. Tome u prilog ide i veća prostorna udaljenost koju Kraljić ostavlja između prve i druge strofe te druge i treće strofe koju čini samo jedna riječ. Metoda redukcije te postupak ponavljanja u službi su vertikalne organizacije pjesničkoga teksta. Unatoč vidljivom unutarnjem raspadu stihova, zahvaljujući prethodno navedenim postupcima ostvaruje se dojam povezanosti. Tako su povezani početni stihovi prve i druge strofe *samo se ubija ubija ubija/ sam se ubija ubija*. Za razliku od pjesničkog teksta, formu filma čine četiri kadra, no i u njima postoji jasna točka povezivanja. To je jaka autoreferencijalna nota čemu je najbolji dokaz upravo činjenica da je sam autor filma ujedno i subjekt filma, odnosno objekt snimanja. Upravo je ta metapozicija autorskoga subjekta, poput redukcije i ponavljanja u Kraljićevu tekstu, vezno mjesto među kadrovima Mustaćeva filma. Osim toga, veze među kadrovima ostvaruju se i verbalnim iskazima koji se ponavljaju. Kraj pjesme čini jedna riječ *napokon* u kojoj se osjeti sva snaga Nad-Ja instance.

U pjesničkom tekstu uočena je prevlast Nad-Ja instance za koju će Užarević reći da djeluje u *cjelokupnosti danih elemenata i njihovih odnosa*.⁴⁰ Tako Nad-Ja instanca uređuje tekst od samoga početka upravljajući njegovim oblikom. Međutim, Nad-Ja instanca vrhunac svoje moći doživljava na samome kraju kada proglašava smrt Ja instance. Gramatički izražena Ja instanca samo je posljedica lomljenja riječi *ubija*. Riječ *ubija* lomi se na *ubi* i *ja*, a potom se Ja instanca svodi na samo jedan fonem, fonem *a*. Nad-Ja tada proglašava smrt Ja instance koja se mogla očekivati od početka druge strofe. Analogno tome, iako je u Mustaćevu filmu u većini vremena prisutna Ja instanca, ona je podređena djelovanju Nad-Ja instance – kameranskog subjekta. Proces uspostavljanja i mrvljenja subjekta u Kraljićevu tekstu usporediv je s mijenama subjekta uvjetovanima pomicanjem kamere u Mustaćevu filmu. Naime, film započinje krupnim planom subjekta prikazanog iz donjeg rakursa. Subjekt ponavlja rečenicu: *Zovem se Zdravko Mustać*. Iskaz subjekta neprestano se rascjepkava i mrvlji novim kadrovima u kojima je subjekt sniman iz različitih kutova. Iako se kamera nalazi podno subjekta, svakim novim nagibom tvori novi odnos te svjedoči o podređenosti Ja subjekta manipuliranju kamere/kamerom. Dok izgovara rečenicu *Zovem se Zdravko Mustać*, subjektov je pogled usmjeren prema dolje kao da čita isti taj iskaz, što problematizira njegov identitet pa onda i autentičnost iskaza kojim objavljuje svoju

³⁹Isto, str. 82.

⁴⁰Isto, str. 124.

prvoosobnost. Način na koji je subjekt sniman u prvome kadru, a to je donji rakurs, istovremeno potvrđuje subjektovu samouvjerenost, ali i podređenost kameri. Peterlić navodi da je osnovna funkcija upravo ovoga kuta snimanja *tvorba doživljaja određene superiornosti onoga što je snimljeno iz tog rakursa*.⁴¹ Samim time što se subjekt nalazi iznad kamere povećana je pozornost gledatelja na subjekt jer se donjim rakursom, između ostaloga, uspješno *eliminira pozadina*.⁴² Na taj je način subjektu omogućena dominacija cijelim prostorom. Međutim, subjektovu dominantnost i samouvjerenost ugrožavaju neprestani prekidi njegova iskaza. Tako fragmentiranim iskazom i njegovim ponavljanjem kroz cijeli prvi kadar čini se kao da subjekt sam sebe uvjerava u vlastiti identitet. To bi mogao potvrditi i subjektov pogled koji je usmjeren prema dolje i čini se kao da čita rečenicu s papira. Idući prema kraju filma, subjekt sve više gubi onu snagu i dominaciju koju je posjedovao na početku. Tome svjedoči promjena kuta snimanja. Subjekt koji se prvotno nalazio u poziciji iznad kamere, spušta se na razinu pogleda da bi na kraju završio u ležećem položaju. Prema Peterliću, subjekt prikazan gornjim rakursom čini se inferioran, slab, prepušten sudbini ili, pak, nemoćan.⁴³ Posljednji kadar filma prikazuje subjekt čija se glava nalazi izvan okvira kadra, ne vidi se subjektovo lice, što onemogućuje njegovo prepoznavanje, a istovjetno je kulminaciji iščezavanja Ja subjekta u Kraljićevu tekstu.

Stilistički se efekti postižu različitim postupcima. Mustać brzom izmjenom kadrova lomi auditivni materijal, baš kao što Kraljić lomi stihove svoje pjesme. Pjesnički tekst temelji se na ponavljanju riječi, a Vuletić će reći da je upravo ponavljanje *osnovna pjesnička figura*.⁴⁴ Leopoldina-Veronika Banaš navodi kako se u Kraljićevoj poeziji često nailazi na *diminuendo postupak regresivne okrnjivane repeticije (tj. postupak otpadanja dijelova prethodno oblikovane cijelosti) što se ostvaruje vizualnom senzacijom grafostrukture*.⁴⁵ Čitava je Kraljićeva pjesma temeljena upravo na tom postupku. U prvom stihu prve strofe uočava se tročlano ponavljanje riječi *ubija* da bi se ona u prvome stihu druge strofe ponovila samo dva puta. Nadalje, riječ *ubija* reducira se na slogove *ubi* i *ja*, da bi se naposljetku slog *ja* reducirao na samo jedno slovo, glas *a*. Vrlo često dolazi do nestajanja toga glasa, a ono je u ovome slučaju verbalno potvrđeno stihom *umro (je)*. Ono se odnosi na nestajanje same riječi, ali ujedno i subjekta pjesme, kako je već naznačeno. Lomljenje stiha za posljedicu ima razbijanje logičkih cjelina, a ono je, prema

⁴¹Isto, str. 85.

⁴²Isto, str. 85.

⁴³Isto, str. 86.

⁴⁴Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 123.

⁴⁵Banaš, Leopoldina-Veronika. *Tragom Kraljićeve poezije* u: Kraljić, Nikola. *Izabrane pjesme*, Riječki nakladni zavod, Rijeka 1995., str. 342.

Vuletiću, jedna od odlika distorzije.⁴⁶ Kraljić ne koristi interpunkcije kako bi odvojio distorzirani element, već to čini semantizacijom prostora– distorziju izdvaja u zaseban kratki stih koji je i dodatno naglašen pomicanjem prema desnoj vertikali.

umro (je)

*napokon*⁴⁷

Izdvajanjem riječi *napokon* u novi stih, a naglašen i uvučenim pisanjem, Kraljić stvara mjesto *jake napetosti*⁴⁸ i emocionalne nabijenosti. Redukcijom, ponavljanjima, lomljenjem stihova i riječi, distorzijom, uvođenjem zgrade i navodnika Kraljić ostvaruje vizualnost svoje pjesme. Međutim, moglo bi se reći da sve navedeno pripada i razini teme pjesme jer upravo naznačenim postupcima Kraljić postiže stanje kaosa (pijanstva) najavljenoga na samom početku, ukazujući na sve mogućnosti koda pjesme. Nelinearnost pseudofabule koja vodi u hektičnost prizora vidljiva je i u Mustaćevu filmu. Osim gomilanja niza kratkih kadrova, koji unatoč brzinskoj izmjeni dopuštaju percepciju svoga sadržaja, odnosno, kako će to Peterlić reći, *omogućuju prepoznavanje bića koja se u njemu nalaze, ali ne omogućuje reakciju na ono što je prepoznato*⁴⁹, u kontekstu filmskoga strukturnoga kaosa treba spomenuti i ponavljanje rascjepkanih rečenica, čija je nedovršenost uvjetovana asocijativnom montažom. Ponavljanjima, lomljenjem iskaza, različitim položajima kamere i pozivanjem na vlastiti kod upućuje se na sam film i pokazuje koje su njegove mogućnosti.

„Ispadanje“ Kraljićeva teksta iz konvencionalne vertikalne grafike donekle je usporedivo s narušavanjem okvira u Mustaćevu filmu, iako se filmski okvir ispadanjem i uspostavlja. Dakle, Kraljić koristi filmsku tehniku uokvirivanja građe – kombinaciju vidljivoga i nevidljivoga, kojom čitatelja tjera na povezivanje viđenoga, zapamćenoga i straničnih bjelina – praznina. U Mustaćevu se filmu nevidljivo, odnosno okvir, uspostavlja u trenutku kada subjektov pogled biva usmjeren u desni gornji kut koji seže izvan okvira. Taj pogled koji je kamera na trenutak uhvatila, a upućen je nekome ili nečemu, vodi do zaključka da je ono što je prikazano tim kadrom omeđeno. Peterlić će naglasiti da je *kadar prostorno omeđen pravokutnim okvirom platna ili ekrana*⁵⁰ te *kako smo svjesni da se snimljeni prostor nastavlja iza rubova okvira*.⁵¹ To, pak, navodi na zaključak da je ono što se prikazuje tim kadrom pomno izabrano, a ta izabranost,

⁴⁶Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 223.

⁴⁷Kraljić, Nikola. *Poruka*, IRO Otokar Keršovani, Rijeka 1988., str. 14.

⁴⁸Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 225.

⁴⁹Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 57.-58.

⁵⁰Isto, str. 56.

⁵¹ Isto, str. 56.

reći će Peterlić, *pridaje kadru u gledateljevu doživljaju posebnu značenjsku vrijednost, vrijednost važnosti ili izuzetnosti građe što se u njemu prikazala.*⁵²Na sličnu se izabranost nailazi u Kraljićevu tekstu, i to već spomenutim postupkom distorzije, kojim se prostorno osamostaljuju morfemi, čime dobivaju i status punoznačnice, i to one kojom se fokusira instanca subjekta, baš kao u Kraljićevu tekstu.

Hiperprodukcija ortografskih znakova– navodnika, čija sama znakovnost postaje tema Kraljićeva teksta, upozorava kako je metajezičnost dominantna funkcija. Gomilanje navodnika implicitno je naglašavanje njihove funkcije označavanja citatnosti, što indicira i intertekstualnu prirodu teksta *Pijana pjesma*. Metafilmskost dominantan je postupak i Mustaćeva filma. U sva četiri kadra uočava se autorov komentar. Peterlić navodi da se u takvim kadrovima *rabe najbliži planovi, izrazite rakursne snimke, naročite montažne kombinacije kadrova*⁵³, a kako o svemu tome netko mora odlučiti *stvara se svijest o autoru*⁵⁴. Tako autor odabranim filmskim postupcima otkriva svoju prisutnost i ostavlja komentar. Međutim, u ovome filmu autor, ne samo da ostavlja komentar odabranim postupcima, nego i svojom doslovnom pojavnošću u kadru govori određene iskaze (komentare). Iskazima *zovem se Zdravko Mustać, ovo je film, ovo je pokret te ovaj film je sniman u kvadrat*, autor (subjekt) upućuje na proces nastajanja filma i time utječe na tematsku razinu. Tema filma je sam film, a to potvrđuje i konvencionalno postavljen naslov *Zovem se film* koji otkriva još jednu zanimljivost. Autor se poistovjećuje s filmskim ostvarajem. Sanja Jukić će potvrditi da je *autorska, odnosno subjektivna nesamozatajnost karakteristična za eksperimentalni film povezana uz potrebu subjekta različitim izvedbenim aktima pokazati svijest o kodu.*⁵⁵

⁵²Isto, str. 56.

⁵³Isto, str. 61.

⁵⁴Isto, str. 61.

⁵⁵Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta*, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, Osijek 2013., str. 64.

4.2. Pjesnički tekst *Dinarida* u usporedbi s eksperimentalnim filmom *Sretanje*

U Kraljićevu tekstu *Dinarida* iz istoimene zbirke pjesama mogu se iščitati analogije s eksperimentalnim filmom. To će pokazati usporedno čitanje s filmom *Sretanje* koji je ostvaraj velikana hrvatske eksperimentalne kinematografije Vladimira Peteka iz 1963. godine.

DINARIDA

za oko crno
za usta kukuriku
za jezik oblijeva
za dojke na gore
na dolje
kad leži
il' se prigiba
hrid obla
drhteća
do mora
i u modrinu trbuha
i dubljina
riba srebrnih krljušti
i bez
Dinarida
nar jagodica
ovlaženih do kore crvene

izvrćem maštu
riječi brusim naopako
niz grlo
i ćutim trbušninu
kao žar
ih
ah
oh

Sam naslov, postavljen konvencionalno iznad teksta, čitatelju ne odaje puno toga, osim što upućuje na planinski masiv Dinaride koji se protežu Južnom Europom. Što Dinarida uistinu predstavlja Kraljiću, čitatelj će spoznati tek nakon pročitane pjesme. Konkretna povezanost s naslovom pjesničkoga teksta javlja se u središnjem dijelu pjesme kada Kraljić u potpunosti ponavlja naslov, a time čitatelja vraća na početak. Za razliku od Kraljićeva konvencionalno postavljenoga naslova, Petekovo postavljanje naslova nije konvencionalno, naime, film započinje uvodnom špicom koja ima *funkciju dokumenta*⁵⁷ te otkriva gledateljima ime i prezime glavnoga lika: *KSENIJA FILIPOVIĆ-BEKIĆ U FILMU*. Njezin drugi dio čini kadar koji prikazuje mladu ženu u krupnome planu te tako i vizualno otkriva glavni motiv filma. Tek nakon toga slijedi naslov filma. Međutim, ono što je naslovom najavljeno postat će jasno tek pred kraj filma kada se otkrije što se to zapravo susreće. Naime, Petek u jednom kadru lijepi 8 milimetarsku i 16 milimetarsku filmsku vrpcu na onu od 35 milimetara.⁵⁸ Time osigurava susret različitih filmskih formata u jednom jedinom kadru. Tako i Petek, baš poput Kraljića, gledatelja vraća na sam početak pa uz oba naslova može stajati oznaka regresivnosti.⁵⁹

Pjesnički je tekst vizualno perceptibilan zahvaljujući vertikalno-horizontalnoj ustrojenosti. Pjesma se sastoji od dvije strofe s različitim brojem stihova različitih duljina. Stihovi su poravnati prema lijevoj vertikali, ali Kraljić odstupa od vertikalnosti na dva mjesta u pjesmi povlačeći stihove prema desnoj vertikali.

za oko crno

za usta kukuriku

za jezik oblijeva

za dojke na gore

na dolje⁶⁰

(označila N.H.)

⁵⁶ Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 9.

⁵⁷ Tomić, Stanislav. *Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 43, Zagreb 2005., str. 118.

⁵⁸ Šamanović, Vedran. *Uobičajeni filmski i video formati*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 59, Zagreb 2007. http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1925#.WTrvk9R95kg, 9. 6. 2017.

⁵⁹ Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1991., str. 53.

⁶⁰ Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 9.

izvrćem maštu
riječi brusim naopako
niz grlo⁶¹

(označila N.H.)

Kraljićevo odmicanje od vertikale uvlačenjem stiha analogno je Petekovu odmicanju od vertikale koju postiže različitim nagibima kamere. Petek nagine kameru za 180 stupnjeva. Radi se o kosom kadru⁶² u kojemu se gubi pojam o uravnoteženosti svijeta. Petek ide korak dalje te zakreće kadar za 360 stupnjeva u kojemu je subjekt u potpunosti okrenut naopako. Izvrtnjem kadra (odabrane zbilje), uz sve ostale postupke, Petek dostavlja gledatelju svoju viziju viđenoga. Kod obojice je ono u svrhu očuđavanja zbilje. Kraj pjesme je vrlo neobičan. Naime, Kraljić pjesmu završava nizom uzvika, a svaki uzvik čini novi stih.

ih

ah

oh

uuuhhrr⁶³

U gramatici Josipa Silića i Ive Pranjkovića uzvici su određeni kao *skupovi riječi kojima se izražava u prvome redu subjektivna modalnost, tj. odnos govornika prema sadržaju iskaza, i to u pravilu odnos emocionalne naravi*.⁶⁴ Tu emocionalnu nabijenost pojačava i kratkoća stiha, što je stih kraći energetska vrijednost je veća.

Iako kraj pjesničkoga teksta čitatelju može djelovati pomalo iznenađujuće, u njemu zapravo dolazi do kulminacije teme. Cijeli tekst kao da se urušava u tome nizu uzvika. Kraljić ne mogavši više pronaći prave riječi kako bi izrazio svoje divljenje prema ženi, kako sam kaže, nakon što je izvrnuo maštu, jednostavno to izražava uzvicima. Srodnost dvaju medija posebno se očituje na motivsko-tematskoj razini u kojoj do izražaja dolazi težnja obojice autora da prikažu svoju viziju žene. I Kraljić i Petek na poseban način pristupaju opisu ženine senzualnosti. Kraljić njezinu senzualnost ističe uspoređivanjem s toposima zavičaja pri čemu im zadaje *novi status*.⁶⁵ Tako Kraljić zavičajne motive *dovodi u neuobičajene odnose*⁶⁶ pri čemu dolazi do *resemantizacije naslijeđenih, mehaničkih, datosti značenja*.⁶⁷ Njezino ležeće tijelo dovodi u vezu

⁶¹ Isto, str. 9.

⁶² Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str. 98.

⁶³ Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 9.

⁶⁴ Silić, Josip, Pranjković, Ivo. *Gramatika hrvatskoga jezika*, Školska knjiga, Zagreb 2007., str. 258.

⁶⁵ Stojević, Milorad. *Pjesništvo Nikole Kraljića*, Libellus, Crikvenica 1988., str. 137.

⁶⁶ Isto, 138.

⁶⁷ Isto, 139.

s morskom hridi, modrinom mora, dubinom mora, ribom i naposljetku s Dinaridima. Katica Ivanišević potvrđuje da *Kraljićev erotizam traži i nalazi svoje posrednike u moru i prirodi*⁶⁸. Tako nasuprot moru i planinama, kao onome što je postojalo prije čovjeka i što će postojati poslije čovjeka, stoji žena kao vječan predmet požude.⁶⁹ Određena doza erotizma uočava se i u Petekovu portretiranju žene. Filmom dominira krupni plan ženina lica, a za takav će plan Peterlić navesti da je *jedan od najeminentnijih filmskih izražajnih sredstava*⁷⁰ zahvaljujući kojemu gledatelj dobiva mogućnost da se *upozna s čovjekom, s njegovom ličnošću i s njegovim karakteristikama kao posebnog lika u filmu*⁷¹. Time se stvara prisnost⁷² s likom žene, ali što je još važnije, gledatelj može osjetiti prisnost između autora i subjekta. Iako je u većini kadrova zastupljeno lice žene, u želji da je potpuno „opiše“, Petek kamerom zahvaća i njezin vrat, ruke, grudi, trbuh i bokove. Vedran Šamanović potvrđuje da je Petek avangardnim postupcima često otkrivao svoju privrženost prema portretiranom liku te time pokazivao da je to samo njegova vizija prikazanoga.⁷³ Prisnost između Kraljića i žene dodatno je pojačana spomenutim zavičajnim motivima.

U Kraljićevu tekstu prepoznaju se dva subjekta. Prvi dio pjesme prostor je trećeosobnog objektiviranoga subjekta, a prepoznaje se po glagolima 3. lica jednine *leži, prigiba se*. U drugome dijelu pjesme otkriva se Ja-subjekt glagolima 1. lica jednine *izvrćem, brusim i ćutim*. Upravo tim glagolima Ja-subjekt otkriva da je on taj koji gradi pjesmu, koji je izvrnuo maštu ne bi li čitatelju prikazao svoju viziju te žene koja leži, koja se prigiba. Gotovo na isti način Petek razotkriva sebe u svakom pojedinom kadru izvrćući, pak, svoju maštu.

Pjesnički je tekst pisan slobodnim stihom, a prema Užareviću *rima je vrlo važan faktor u aktiviranju međustihovnih, odnosno vertikalnih veza*.⁷⁴ Osim toga, jedan je od glavnih faktora u stvaranju ritma, pa tako pjesmi može prijetiti opasnost od *jednoličnosti*.⁷⁵ Međutim, Kraljić uspješno izbjegava tu opasnost i to na različite načine. Prvenstveno to čini versifikacijskim ustrojstvom, tj. izmjenom dužih i kraćih stihova. Kako Petek koristi (lijepi) različite formate filmske vrpce, tako i Kraljić „lijepi“ na straničnu bjelinu stihove različitih duljina. U temelju toga stoje brojna opkoračenja kojima Kraljić ujedno stvara mjesta jake napetosti u pjesmi.

⁶⁸ Ivanišević, Katica. *Poezija Nikole Kraljića*, u : Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 66.

⁶⁹ Isto, str. 66.

⁷⁰ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str. 70.

⁷¹ Isto, str. 71.

⁷² Isto, str. 72.

⁷³ Šamanović, Vedran. *Uobičajeni i filmski video formati*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 59, Zagreb 2007. http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1925#.WTrvk9R95kg, 9. 6. 2017.

⁷⁴ Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1991., str. 79.

⁷⁵ Isto, str. 66.

*kad leži
il' se prigiba
hrid obla
drhteća
do mora
i u modrinu trbuha⁷⁶*

U pjesmi se ne nailazi na interpunkcijske znakove, a njihovom eliminacijom Kraljić postiže mogućnost čitanja pjesme u jednom dahu. Nema mjesta pauzi koja bi usporila ritam te su mogući brzi, skokoviti prijelazi iz stiha u stih što se može usporediti s Petekovom ritmičnom montažom.⁷⁷ Kadrovi se brzo izmjenjuju čime Petek postiže ritam filma. Nasuprot statičnosti snimljenoga subjekta tako stoji filmski ritam ostvaren montažnim spojevima te Petek, baš poput Kraljića, uspješno izbjegava prethodno spomenutu opasnost od jednoličnosti.

Ulogu unutrašnje motiviranosti imaju ponavljanja poput anafore. Naime, prva četiri stiha započinju prijedlogom *za* iza kojih dolazi opis pojedinog dijela ženina tijela, a zajedno djeluju poput gradacije. Kreće od njezinoga crnog oka, usana, jezika te završava na grudima. Unutrašnjoj motiviranosti pridonosi i zrcaljenje, preciznije *semantička zrcalna struktura*⁷⁸ koja dovodi dva suprotna pojma u vezu (*na gore/ na dolje*). Pred kraj pjesme Kraljić izravno upućuje na materijal od kojega je pjesma građena, a to su riječi. Dodatno ih naglašava stavljanjem u inverziju (*riječi brusim naopako*). Petek također ističe materijalnost svoga medija brojnim filmskim postupcima. To su, primjerice, ručno bojanje po filmskoj vrpici, izmjena negativa (vizualnog i zvukovnog) i upotreba crno-bijele tehnike. *Jedna od najuočljivijih odlika filmskog zapisa svakako je obojenje*⁷⁹ koje će Petek iskoristiti kako bi dodatno naglasio vrijednost ženskoga lika. Izmjenom kadrova u kojima je ženski lik prikazan crno-bijelom tehnikom te kadrova u kojima su njezino lice i pozadina ručno bojani postiže se brži ritam. Pored toga, crno-bijela tehnika pridonosi teatralnosti ženskoga lika. Ipak, prevladavaju kadrovi u kojima Petek sam boja pozadinu i ženino lice. Posebnu pozornost treba posvetiti kvantiteti tih boja, a pod kvantitetom boje Peterlić podrazumijeva *zasićenost boje, njezin intenzitet*⁸⁰, odnosno *njezino bljedilo ili njezina jarkost*⁸¹. Boja jačega intenziteta tako će i djelovati, bit će inferiornija nad onom bojom manjega intenziteta. Tako je u prvome kadru lice žene obojano jarkom ljubičastom

⁷⁶ Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 9.

⁷⁷ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str.

⁷⁸ Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 29.

⁷⁹ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str. 98.

⁸⁰ Isto, str. 102.

⁸¹ Isto, str. 102.

bojom dok je pozadina blijedo crvena. Time Petek sugerira da svu pozornost plijeni lik žene. Osim na kvalitetu boje, potrebno je obratiti pozornost i na njezinu količinu. Ljubičasta boja na ženinom licu količinski je potisnuta u odnosu na blijedu crvenu boju pozadine, ali upravo to što je manja privlači svu pozornost gledatelja. Izmjenom toplih i hladnih boja izaziva osjećaj lagode i nelagode kod gledatelja.⁸² Osjećaju nelagode doprinosi i zvuk koji se proteže od početka do kraja filma. Tu nelagodu izaziva upotreba negativna zvučkovne instance, ali i činjenica da se taj zvuk nalazi *izvan kadra*⁸³ što aktivira gledateljevu želju za otkrivanjem izvora zvuka.⁸⁴ Milka Ganza će navesti, prema riječima Hrvoja Turkovića, da je Petekov film *između gotovo poetskog predočavanja*⁸⁵ te *materijalističkog istraživanja filmske vrpce*.⁸⁶ Slično bi se moglo primijeniti i na Kraljićev pjesnički tekst u kojemu poetski govori o ženi, a ujedno upućuje na materijal pjesme.

⁸² Isto, str. 102.

⁸³ Isto, str. 130.

⁸⁴ Isto, str. 130.

⁸⁵ Ganza, Milka. *Svi filmovi-jedan film*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 36, Zagreb 2003., str. 32.

⁸⁶ Isto, str. 32.

4.3. Pjesnički tekst *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme* u usporedbi s eksperimentalnim filmom *Chanoyu*

Brojne Kraljićeve pjesme na različitim strukturnim razinama pokazuju odstupanja od tradicije. Pjesma *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme* koja će biti prikazana u cijelosti pokazuje to ponajviše na razini forme te motivsko-tematskoj razini. Na istim razinama očituje se srodnost i s eksperimentalnim filmom, a ona će biti prikazana u usporedbi s filmom *Chanoyu*. Film je nastao 1983. godine kao rezultat suradnje Sanje Iveković i Dalibora Martinisa.

	nebo		
	kamen		
	more		
			v
		v	r
		r	i
kamik		i	j
kamen		m	e
		e	m
			e
	more		
	kamik		
	nebo		

KAMIK MORE I VRIME
KAMEN MORE I VRIJEME⁸⁷

Čitatelj će pjesnički tekst primiti prvenstveno vizualno. Kraljić smješta dijelove teksta na suprotne strane papira povlačeći ih prema gornjoj i donjoj horizontali te lijevoj i desnoj vertikali aktivirajući tako bjelinu papira. Vuletić navodi da *bijela površina stranice omogućava stihu da traje dulje od svog fizičkog govora*⁸⁸, a takva rasprostranjenost na bjelini dovodi do destrukcije linearnosti i uobičajenoga *vremenskog slijeda*⁸⁹. Može se učiniti kao da takvom organizacijom

⁸⁷ Kraljić, Nikola. *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme*, u: Rem, Goran, *Pogo i tekst*, Meandarmedia, Zagreb 2010., str. 253. (Pjesma *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme*)

⁸⁸ Vuletić, Branko. *Fonetika pjesme*, FF-press, Zagreb 2005., str. 162.

⁸⁹ Isto, str. 162.

dijelova poziva čitatelja na njihovo uspoređivanje. Isto tako, filmski zapis zahtijeva od gledatelja usporedbu onoga što vidi. Film započinje događajem za kojega bi gledatelj mogao pomisliti da je pravi sadržaj filma, ali iznenađenje se događa kada se kamera odaljuje od snimanoga objekta i otkriva gledateljima da je taj događaj prikazan na televizijskom ekranu. Zapravo početak filma čini kadar koji detaljem prikazuje televizijski ekran, pa se može govoriti o ekranu unutar ekrana, odnosno, okviru unutar okvira. Dok je televizor u pozadini, ispred njega se nalaze muž i žena kako sjede za stolom. Žena priprema čaj za ispijanje, a muž čita novine. Vrlo je indikativna struktura toga kadra, a Peterlić navodi kako se struktura kadra *očituje u međusobnim prostornim odnosima sastojaka snimljene građe*⁹⁰. Televizijski ekran, žena i muž tvore *kompozicijski kostur*⁹¹ u obliku trokuta. Zatvorenost geometrijskoga lika dodatno pojačava okvir sa svojim granicama i time se može stvoriti *ideja o bezizlaznosti, o „začaranom krugu“*.⁹² U tom kontekstu može se tumačiti uloga medija, konkretno u ovome slučaju televizije i novina, koji zarobljavaju pojedinca i vrše napad na osobni prostor. Vezivno tkivo filma čine posebni kadrovi koji donose citate iz Okakurine *Knjige o čaju*. Takav kadar-tekst djeluje kao *metastrukturalni signal*⁹³ za kojega Turković navodi da *izričito upozorava na neke općenite strukturne promjene u filmu*.⁹⁴ Njima se prisiljava gledatelja na usporedbu citata sa samom radnjom likova. Gledatelji će uočiti suprotnost na kojoj se temelji cijeli film, a daljnja analiza Kraljićeve pjesme pokazat će da i ona obiluje suprotnostima. Kraljić posebno mjesto daje naslovu koji se nalazi na kraju, ispod pjesničkoga teksta, a tako smješten naslov djeluje poput nekakvog zaključka. Iako je smješten ispod pjesničkoga teksta, ispisan velikim početnim slovima za razliku od ostatka teksta, privlači prvo pozornost na sebe. Naslov ponavlja riječi iz samoga teksta i to one koje pripadaju mediteranskom arealu tako da je prvi dio naslova iskazan čakavskim narječjem, a drugi dio štokavskim narječjem. Time naslov donosi prvu suprotnost, onu između standarda i dijalekta. Naslovu filmskoga zapisa također se može pripisati uloga naglašavanja suprotnosti. Naime, film je naslovljen prema japanskoj tradicionalnoj ceremoniji pripremanja i ispijanja čaja. Prema izvornome shvaćanju, pripremanje i posluživanje čaja obavlja se s visokim stupnjem uglađenosti i ponašanja te je čin buđenja samosvijesti, naklonosti, poštovanja i izvor je smirenosti.⁹⁵ Gledajući film, a ujedno imajući na umu prethodno navedeno pravo i izvorno značenje riječi

⁹⁰ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str. 117.

⁹¹ Isto, str. 118.

⁹² Isto, str. 119.

⁹³ Turković, Hrvoje. *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb 2012., str. 32.

⁹⁴ Isto, str. 32.

⁹⁵ <http://education.asianart.org/explore-resources/background-information/chanoyu-japanese-art-tea>, 21.4.2017.

chanoyu, gledatelj spoznaje suprotnost. Naklonost, poštovanje i smirenost stoje nasuprot prikazanoj svađi supružnika.

Sanjin Sorel navodi da čakavština *još nije pojmljena kao integralni i ravnopravni pjesnički idiom pa kada se o njemu govori uvijek je to u razlici i opreci prema standardu*⁹⁶. Stojević, pak, navodi kako se *usmjeravalo taj jezik na začarani krug izražavanja tek nekih dopustivih tema i motiva, uglavnom vezanih za čakavske teritorijalne areale i specifičnosti života u njima*.⁹⁷ K tome, motivi pjesničkoga teksta trebali su se odnositi na ono *ukazljivo i pokazljivo, „realno“, „stvarno“, „prirodno“*.⁹⁸ Kraljić remeti prethodno navedene postavke koristeći i čakavsko i štokavsko narječje u istoj pjesmi, štoviše, u ovome pjesničkom tekstu dolazi do njihova izjednačavanja. Izjednačeni su u temeljnom motivu Kraljićevih pjesama koji izgovoren štokavskim i čakavskim narječjem glasi isto, a to je more. Druga suprotnost vidljiva je u odnosu stvarnih pojmova na koje se može pokazati u svijetu te onih koji pripadaju misaonoj razini. Nasuprot *kamiku/kamenu, moru i nebu* kao pojmovima na koje se može pokazati, stoji *vreme/vrijeme*. Pojam je to na koji se ne može fizički pokazati, a u pjesničkom tekstu i grafički se razlikuje od ostalih leksema. Kraljić rastavlja tu riječ vertikalnim ispisivanjem, slovo ispod slova, dok su ostale riječi horizontalno predočene na bjelini papira. Time destruiira kategoriju vremena i narušava linearnost. Kategorija vremena je bitna filmska komponenta i sve strukturne promjene učinjene u filmu za posljedicu imaju destrukciju te kategorije. Linearnost vremena je narušena jer događaju (svađi supružnika) ne možemo odrediti početak i kraj te time autori odstupaju od *klasičnog aristotelovskog predloška koji je podrazumijevao početak, sredinu i svršetak*⁹⁹. Linearnost je narušena prvenstveno montažnim postupkom u kojem se čini da su kadrovi birani nasumično prikazujući prvo ženu kako priprema čaj. Nakon toga vidimo niz kadrova u kojima predmeti sa stola padaju na pod, radi se o šalici čaja, pepeljari, posudi sa šećerom, a svi su prikazani detaljem. Potom slijedi kadar u kojem žena prolijeva čaj muškarcu u lice, a autori gledatelja ponovno vraćaju na početak prikazujući pad predmeta na pod da bi poslije toga otkrili uzrok pada, a to je muškarčevo povlačenje stolnjaka u ljutnji. Uvjetno rečeno, priča, ponovno se vraća na početak brojnim ponavljanjima sasvim istoga kadra. Tako je struktura cijeloga filma prilično razlomljena kao i samo vrijeme. U intervjuu koji je provela Branka Stipančić, Martinis navodi da *živimo u kulturi „vječne sadašnjosti“*¹⁰⁰ koju ponajviše održavaju

⁹⁶Sorel, Sanjin. *Mediteranizam tijela*, altaGAMA, Zagreb 2003., str. 124.

⁹⁷ Stojević, Milorad. *Pjesništvo Nikole Kraljića*, Libellus, Crikvenica 1998., str. 55.

⁹⁸ Isto, str. 55.

⁹⁹ Obad, Vanja. *Metafikcija i film*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 45, Zagreb 2006., str. 35.

¹⁰⁰ Stipančić, Branka. *Dalibor Martinis: intervju*, Život umjetnosti, broj 63, Zagreb 2000., str. 5.

mediji (ovdje prisutni televizija i novine) te koji *ispunjavaju svaki trenutak našeg života*¹⁰¹. Prethodno navedeno može se smatrati temom filma, a autori običnim događajem ironiziraju upravo tu kulturu „vječne sadašnjosti“. Napad na kategoriju vremena nije učinjen samo montažnim postupkom, izvršen je i samim kadrom te pokretima unutar njega. Najčešće se koriste detaljnim prikazima u kojima, navodi Peterlić, *vrijeme prividno sporije teče*¹⁰². *Bilingvalnost*¹⁰³ zajedno s uvođenjem pojmova koji pripadaju misaonoj razini svojevrsno je, ono filmsko, „prolijevanje čaja“ u lice tradiciji, odnosno Nazorovim postavkama o čakavskom pjesništvu. Ovaj dio bi se mogao zaključiti sljedećim Stojevićevim riječima:

*(...) filozofski, dakle idejni obzor u globalnome smislu u najvećem broju zbirki pjesama Nikole Kraljića, zapravo pravi predmetnotematski obzor. Stoga se čini kako je konkretno izrečena, vidljiva, konkretnost zapravo neka vrst podstrukture, da ne napišem – mikrostrukture, predmetnotematskog kompleksa. Čini mi se kako je „vidljiva“ konkretnost (recimo: „klasična tema“) tek opsluživi egzemplar, povod filozofskoj auri.*¹⁰⁴

Iste se riječi mogu pripisati i filmskome zapisu koji u temelju, uvjetno rečeno radnje, nosi pravu poruku koja vrijedi biti iščitana.

Oba teksta subjektom instancom pokazuju svojevrsnu distancu od stvarnosti. Pjesma to postiže depersonalizacijom koja se odnosi na odsutnost gramatičkih lica u pjesmi¹⁰⁵, a film stalnim ponavljanjem radnje subjekata te njihovom fiksacijom (u detaljnim prikazima), upućujući ujedno na materijal filma. Užarević navodi da *upravo takve strukture gdje nema lirskih lica (Ja, Ti, On, Ona i dr.) ogoljuju i u nekom smislu potenciraju ulogu Nad-Ja*.¹⁰⁶ Jukić će reći da je Nad-Ja *instanca subjekt koji je proizvodnjom djelatno zaokupljen*¹⁰⁷ te da on *postaje odgovoran za kod*.¹⁰⁸ Ta se instanca, nastavlja Jukić, *kodom primarno bavi – jezikom kao kodom, istražujući njegove mogućnosti, te pjesničkim tekstom kao kodom*.¹⁰⁹ Nad-Ja tijelom pjesme privlači čitateljevu pozornost, a potpuno okupira njegove misli silnim suprotnostima na koje se prethodno ukazalo. Redukcijom sadržaja, fiksacijom i grafičkim prikazom upućuje na bit pjesme, a to je sam jezik. Nad-Ja lišava pjesmu onih figura koje su karakteristika tradicionalnoga pjesništva. Time je omogućeno jeziku da bude, navodi Pranjković, *ne samo sredstvo prenošenja*

¹⁰¹ Isto, str. 5.

¹⁰² Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str. 75.

¹⁰³ Isto, str. 199.

¹⁰⁴ Isto, str. 90.

¹⁰⁵ Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1991., str. 112.

¹⁰⁶ Isto, str. 134.

¹⁰⁷ Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta*, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, Osijek 2013., str. 14.

¹⁰⁸ Isto, str. 15.

¹⁰⁹ Isto, str. 15.

„obavijesti“, nego u određenom smislu i „obavijest“ sama.¹¹⁰ Uvlačenju čitatelja u svijet pjesme koju Nad-Ja instanca postiže ponajviše tijelom pjesme, analogno je filmsko uvođenje gledatelja kao subjekta. Naime, gledatelj se može poistovjetiti s likovima filma zahvaljujući subjektivnim kadrovima.¹¹¹ Takav se kadar najčešće koristi kako bi se *gledatelj upoznao sa svijetom kako ga vidi lik*.¹¹² Subjekti okrenuti leđima prema gledatelju, a usmjereni prema televizijskom ekranu, dopuštaju mu da zauzme njihovu poziciju. Razlomljenost strukture filma upućuje i na razlomljenost subjekta koji se lomi između tradicije od koje se sve više odmiče i novoga stanja u kojem se našao opkoljen medijima. Dakle, oba teksta pozivaju preko subjektne instance publiku da stupi s njima u odnose dajući im ključ za odgonetavanje. Preko subjektne instance ostavljaju i ironičan komentar o ondašnjem stanju. Dok pjesma komentira marginaliziranost čakavskoga pjesništva i njegovu nedoraslost da govori o velikim temama, kao što je filozofska kategorija vremena, film prikazanom svađom supružnika komentira utjecaj medija.

U temelju svega stoje stilski postupci kao što je, primjerice, eliptična organiziranost stihova koji su svedeni na samo jednu riječ i time lišeni, već spomenutih, tradicionalnih stilskih figura. Analogna tomu je upotreba detalja u filmu kojima su predmeti izvučeni iz svoje zbiljske okoline. Nekorištenje pravopisnih znakova, uz ovakvu formu, onemogućava određivanje početka pjesme, a tome pridonosi i naslov koji je smješten na sam kraj. Slično tome, gledatelju je zbog brojnih retrospekcija teško ponekad odrediti od koje točke film kreće jer je granica između prošlosti i sadašnjosti time oslabljena.

¹¹⁰ Pranjković, Ivo. *O nekim gramatičko-leksičkim osobitostima suvremenog hrvatskog pjesništva* u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 183.

¹¹¹ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb 2000., str. 61.

¹¹² Isto, str. 61.

4.4. Pjesnički tekst (*Met*)oda (*r*)edukcije u usporedbi s eksperimentalnim filmom *Tekući led*

Srodnost sa strukturnim postupcima u eksperimentalnom filmu pokazuje i Kraljićeva pjesma (*Met*)oda (*r*)edukcije. Pjesma je dio Kraljićeve zbirke *Dinarida*. Srodnost postupaka očitovat će se u usporednom čitanju s filmom *Tekući led* Dalibora Martinisa iz 1988. godine.

(M E T) O D A (R) E D U K C I J E¹¹³

OJ (LJU) VENA	JA JU (LJU) BIM
OJ (VO) LJENA	JA JU (VO) LIM
OJ NA	JA JU
O LJE	JA
O	A
O	.
.	.
.	.
.	.
.	.

Naslov je konvencionalno postavljen nad pjesničkim tekstom, a baš poput Martinisova filmskog naslova i špice, pokazuje veliku dozu inovativnosti. Kraljić naslovom najavljuje temu, odnosno, Užarevićevim riječima, *tekst je razvijanje naslova*.¹¹⁴ Efektivnost Martinisova oksimoronskog naslova ovdje je postignuta očuđavanjem samoga jezika koje prevladava čitavim pjesničkim tekstom stavljajući tako jezik u prvi plan. Drugim riječima, jezik postaje tema pjesme. Kraljić se već u naslovu poigrava uvodeći zagrade koje nisu verbalni element, ali zahvaljujući upravo njima čitatelj postaje svjestan prisutnosti nečega neobičnoga. Otkriva da se u riječi *metoda* krije *oda* te da riječ *redukcija* krije *edukciju*. Time *postajemo svjesni da riječi sadržavaju u sebi različite slike*.¹¹⁵ Upravo je to odlika konkretne poezije *oslobođenoj pravila igre koja vrijede unutar jezika*. Konkretna poezija, navodi Branka Stipančić, *postaje zanimljiva kao materijal kojim se djeluje i nije vođena gramatikom i sintaksom govora, već pravilima vizualnosti i strukturalnosti*.¹¹⁶ Naslov filmskoga teksta također je konvencionalno postavljen na početku filma, a njime je Martinis, baš poput Kraljića, postigao sve ono što bi jedan naslov trebao imati kako bi privukao publiku. To je, prema riječima Stanislava Tomića, *da bude atraktivan*,

¹¹³ Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 58.

¹¹⁴ Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1991., str. 53.

¹¹⁵ Stipančić, Branka. *Riječi i slike*, u: *Riječi i slike*, uredila Branka Stipančić, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb 1995., str. 14.

¹¹⁶ Isto, str. 18.

*intrigantan, efektan.*¹¹⁷ Oksimoronski naslov *Tekući led* metafora je sadržaja filma, a njezino značenje bit će dano u daljnjoj razradi. Osim toga, špica najavljuje autora filma te donosi informaciju da se radi o korespondenciji s Jacquesom Riviérom. Istovremeno, u pozadini se teksta izmjenjuju fotografije Antonina Artauda, uz to, čuje se glas izvan okvira koji čita fragmente pisama koje je Artaud uputio Riviéru. Tako je špica spoj teksta, zvuka i fotografije. Time je ispunila jednu od svojih važnih funkcija postavši *sredstvo kojim se gledatelja već na samom početku projekcije može emocionalno pripremiti*¹¹⁸, odnosno, *uvesti u atmosferu filma koji slijedi.*¹¹⁹ Kod obojice autora naslovi donose brojne obavijesti, a osnovna im je uloga, pak, najavljuvanje neobičnosti koje čitatelji i gledatelji mogu očekivati u primanju tekstova.

Čitatelj će pjesmu primiti prvenstveno vizualno. Formu pjesničkoga teksta čine dvije vertikale odvojene bjelinom stranice. Poveznica je to s trodijelnom strukturom Martinisova filma u kojemu je svaki dio odvojen vrlo uočljivim zatamnjenjem i odtamnjenjem. Ponovna vrsnost vidljiva je u strukturi stiha koji podrazumijeva čitatelja *koji se mora misaono i kreativno angažirati da bi primio pjesnikovu poruku.*¹²⁰ Neobičnost koja zahtijeva toliki angažman je stihovna redukcija koja dovodi do njegova potpunog raspada. Banaš vrlo dobro uočava da takav postupak donosi misao o životu koji *nije samo oplođivanje, rađanje, rast, integriranje, već i trošenje, dezintegriranje, nestajanje „s vidika“ svega živoga i neživoga u prvoj pojavnosti, pa tako i čovjeka i njegovih riječi do posljednjeg glasa/daha i stanje bez glasa i daha.*¹²¹ Trošenje, dezintegriranje i nestajanje pojmovi su koji se mogu pripisati, ne samo formi pjesme, nego i pjesničkome subjektu.

U tekstu je prisutna Ja instanca koja, baš poput filmskoga subjekta, pokazuje odlike postmodernoga subjekta. Prethodno navedeno trošenje, dezintegriranje i nestajanje njegove su osnovne odlike. Krystyna Pieniążek-Marković navodi da je takav subjekt *usredotočen na sebe* te da kao takav *mora sam postati predmet motrenja: služi se zrcalnom samoidentifikacijom, gleda sebe u ogledalu.*¹²² Pjesnički se subjekt pokušava identificirati zrcaljenjem. Prema Vuletiću *svako je ponavljanje zapravo zrcalna struktura*¹²³, preciznije, u pjesničkome tekstu uočljivo je

¹¹⁷ Tomić, Stanislav. *Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti 'špice'*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 43, Zagreb 2005., str. 118.

¹¹⁸ Isto, str. 123.

¹¹⁹ Isto, str. 123.

¹²⁰ Ivanišević, Katica. *Avangardnost i tradicija – posebnost Kraljićeve poezije*, u: Kraljić, Nikola. *Čapivanje kanta*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 147.

¹²¹ Banaš, Leopoldina-Veronika. *Tragom Kraljićeve poezije*, u: Kraljić, Nikola. *Izabrane pjesme*, Riječki nakladni zavod, Rijeka 1995., str. 343.

¹²² Pieniążek-Marković, Krystyna. *Lirski subjekt u labirintu suvremenosti*

<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1772&naslov=lirski-subjekt-u-labirintu-suvremenosti>, 9. 6. 2017.

¹²³ Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 33.

tročlano ponavljanje sintagme *ja ju*, odnosno četveročlano ponavljanje zamjenice *ja*. Ja instanca reducirana naposljetku na samo jedan glas ostaje bez mogućnosti ostvarivanja. Takvu vrstu zrcaljenja Vuletić naziva *nepravom zrcalnom strukturom*.¹²⁴

JA JU (LJU) BIM

JA JU (VO) LIM

JA JU

JA

A

•

•

•

•¹²⁵

(označila N.H.)

Zrcaljenje Ja instance koje se očituje u ponavljanjima može se povezati sa zrcalnim odrazom filmskoga subjekta u polusubjektivnim kadrovima u kojima se, navodi Davorka Perić, *lik koji promatramo nalazi u vidnom polju, dakle točka promatranja danog kadra se nalazi iza njegovih leđa, a mi zajedno s njim promatramo nešto drugo u vidnom polju*.¹²⁶ U vidnome polju je zrcalo i odraz subjekta u njemu što čini posebnost polusubjektivnoga kadra. Iako se subjekt (golman) ogleda u zrcalu on ostaje bez mogućnosti identifikacije, ne prepoznaje samoga sebe jer se na njegovom licu nalazi maska koja je dio njegove zaštitne opreme. Niz kratkih kadrova koji ponavljaju određene dijelove utakmice odnose se na golmanovo prisjećanje iste. Subjekt je rastresen te razbija zrcalo što označava njegov potpuni raspad. Sada se može shvatiti metaforičnost naslova *Tekući led*. Led je čvrsto agregatno stanje, dok tekućina, s druge strane, u misli priziva fluidnost. Ukoliko se to primijeni na golmana, njegova fizička stabilnost, snaga i jačina bila bi analogna ledu, a fluidnost se odnosi na protok misli. Misli koje se izmjenjuju jedna za drugom čine subjekt labilnim, slamaju ga unatoč njegovoj fizičkoj snazi. Time se još jednom potvrđuje kolika je snaga uma. Pred čitateljevim i gledateljevim očima odvija se sličan proces. Nemogućnost identifikacije i slom filmskoga subjekta potvrđena je razbijanjem zrcala u kojemu se subjekt ogleda, dok pjesnički subjekt reduciranjem ostaje bez *ljubljenja, voljenja, nje*, a naposljetku i bez samoga sebe, dolazi do raspada na samo jedan glas *a*.

¹²⁴ Isto, str. 33.

¹²⁵ Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984., str. 58.

¹²⁶ Perić, Davorka. *Polusubjektivni kadar i lik s leđa – u slikarstvu, filmu i stripu*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 21, Zagreb 2000., str. 172.

Subjekt, a kroz subjekt i jezik, postaje *paradoksalno razulareno središte koje samo svjedoči o svom kraju*.¹²⁷ Izvantekstna pozicija Nad-ja instance kao one koja ima *uvid u kod*¹²⁸, a ujedno ima uvid u stanje subjekta, analogna je glasu u filmu koji dopire izvan okvira te gledatelju prenosi uvid u subjektovo slabo mentalno stanje. Baš kao što se kod gledatelja javlja nelagoda pri očitom slomu filmskoga subjekta, govor o raspadajućem subjektu u pjesničkom tekstu te govor o smrti kod čitatelja može izazvati isti osjećaj. Neizostavno je da pjesnički subjekt ljubi pri čemu je moguća pojava ugone, ali ponovno djelovanje receptivnoga postupka onemogućuje čitatelju taj osjećaj. Reducirajući stihove i riječi, Kraljić *označuje reduciranu ljubav*.¹²⁹ Metodom redukcije u drugi plan je potisnuta sadržajna strana (ljubavna tematika) te se ona u pjesničkom tekstu javlja ponovno kao podstruktura. Slično se događa s hokejaškom utakmicom u filmu zahvaljujući kojoj je u prvi plan stavljena materijalnost filma.

Analizom prethodnih pjesama već se spoznalo kako je reduktivni postupak Kraljićev osnovni gradbeni postupak, međutim, ova pjesma jedina i verbalno upućuje na način svoga nastanka. Sintagma *metoda redukcije* verbalno istaknuta kao postupak na kojemu se temelji pjesnički tekst analogna je Martinisovu pristupu montaži filma. Da je u prvome planu montaža kao gradbeni postupak filma, a ne sama radnja filma, vidi se i u njezinom verbalnom isticanju. Naime, Martinis u jednom kadru prikazuje golmana, a u njegovoj pozadini, na reklamnome prostoru ispisana je riječ *Montaža* te se čini kao da sugerira gledatelju na što treba obratiti pozornost. Uklone li se zagrade, naslov donosi još jedno značenje, oda edukcije. Oda podrazumijeva vrstu pjesme koja je posvećena nekome ili nečemu što je vrijedno divljenja, a u ovome slučaju to je upravo edukcija. Edukcija se odnosi na *izdvajanje sastojaka iz neke stvari koji je u njoj sadržan*.¹³⁰ Drugim riječima, predstavlja izdvajanje pojedinačnoga iz općega. Kraljić je podigao domišljatu odu edukciji koja je vidljiva u izdvajanju riječi na čakavskom i štokavskom narječju (*ljubim* i *jubim*) koje su dio istoga sustava. Osim toga, edukcija kao izdvajanje pojedinačnoga iz općega može se povezati s Aristotelovim učenjem o formi. Prema njegovom nauku *oblik (lik, forma)*¹³¹ proizlazi *iz mogućnosti*¹³² koje su brojne, a time je aktivirana Nad-Ja instanca koja, prema Užareviću, ima nadzor nad cjelinom.¹³³

¹²⁷ Bošnjak, Branimir. *Modeli moderniteta*, Zagrebgrafo, Zagreb 1998., str. 129.

¹²⁸ Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta*, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, Osijek 2013., str. 15.

¹²⁹ Banaš, Leopoldina-Veronika. *Tragom Kraljićeve poezije*, u: Kraljić, Nikola. *Izabrane pjesme*, Riječki nakladni zavod, Rijeka 1995., str. 343.

¹³⁰ www.hrleksikon.info/definicija/edukcija.html, 29.5.2017.

¹³¹ Kalin, Boris. *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb 2001., str. 99.

¹³² Isto, str. 99.

¹³³ Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1991., str. 124.

Stilski postupak ponavljanja dominira pjesničkim tekstom. Uočava se tročlano anaforično ponavljanje uzvika *oj*, koji biva reduciran na samo jedno slovo *o*. Kraljić asonancom vokala *a*, *o*, *u* te vokala *e* stvara *plošnost/prostornost pjesničkog ustrojstva*.¹³⁴ Učestalom ponavljanju nekih vokala moguće je pripisati *metaforičku vrijednost*.¹³⁵ Primjerice, uz vokal *o*, koji Vuletić opisuje kao *auditivno nizak*¹³⁶ i *taman vokal*¹³⁷, može se povezati osjećaj nelagode. Cijela pjesma zapravo je igra riječima i glasovima. Takve igre najčešće, navodi Vuletić, *nastaju rastavljanjem riječi na dijelove te eventualnim drukčijim kombiniranjem tih dijelova*.¹³⁸ Riječ *(vo)ljena* reducirana je na posljednja dva sloga, *na* i *lje*. Uvodi ekstralingvističke znakove, zagrade i točke, kojima je osnovna uloga *da svrate pozornost na formu jezičnih jedinica jer to svraćanje pozornosti dovodi onda do preosmišljavanja (...) ili resemantizacije*.¹³⁹ Izdvoje li se segmenti u zagradi dobit će se nova značenja riječi. O naslovu koji u metodi priziva odu i redukciji koja krije edukciju već je bilo govora. Ukoliko se iz stiha *ja ju (lju)bim* izdvoji segment u zagradi ostaje riječ *jubim*. Igram riječi nestaje standard, a pojavljuje se dijalekt. Skrivanje jedne riječi u drugoj podsjeća na Martinisovo pretapanje kadrova u kojemu je jedna slika zamijenjena drugom slikom. Pretapanje je još jedan montažni postupak koji koristi Martinis, a također je vrlo uočljiv i upadljiv. U istome je kadru prikazan golman, igrač te ostatak tima koji se izmjenjuju u pozadini, a njihovo istovremeno pojavljivanje uzrokuje nerazpoznatljivost prikazanoga. Pretapanje je, prema Slavenu Zečeviću, *optički efekt u kojem jednu sliku zamjenjujemo drugom, tako da prva nestaje ili blijedi, a druga se pojavljuje unutar prve*¹⁴⁰, a sve to uzrokuje pomutnju. U svojem članku posvećenom upravo ovom montažnom postupku Zečević navodi koje su njegove osnovne karakteristike, a one koje se najviše ističu su vremenska neodređenost i pojam raspada. Vremenska neodređenost odnosi se na nemogućnost gledatelja da odredi početak i kraj prizora budući da se radnja odvija istovremeno i ostavlja dojam protežnosti. Raspad, pak, *prepoznajemo kao nestajanje jedne slike i pojavljivanje druge*¹⁴¹, s tim da je ponekad teško odrediti *što pripada kojem kadru*.¹⁴² Posebno se ističe kadar u kojemu njegov gornji dio prikazuje igrače, dok donji dio kadra prikazuje reakciju i pokrete golmana. Peterlić će taj postupak nazvati *dvostrukom*

¹³⁴ Isto, str. 174.

¹³⁵ Vuletić, Branko. *Fonetika pjesme*, FF-press, Zagreb 2005., str. 69.

¹³⁶ Isto, str. 69.

¹³⁷ Isto, str. 69.

¹³⁸ Vuletić, Branko. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Radničko sveučilište Božidar Maslarić/IC Revija, Čakovec 1988., str. 140.

¹³⁹ Pranjković, Ivo. *O nekim gramatičko-leksičkim osobitostima suvremenog hrvatskog pjesništva*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988., str. 180.

¹⁴⁰ Zečević, Slaven. *O pretapanju: svojstva i funkcije*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 42, Zagreb 2005., str. 148.

¹⁴¹ Isto, str. 152.

¹⁴² Isto, str. 152.

*ekspozicijom*¹⁴³, a objasniti ga kao povezivanje *kadrova u kojem se oni pojavljuju istodobno i oba u stalno zamjetljivoj oštrini*.¹⁴⁴ Pojam *očuđenja*¹⁴⁵ osnova je i pjesničkoga i filmskoga teksta. Dubravka Oraić je, prateći razvoj očuđenja u ruskoj avangardi, izdvojila upravo redukciju kao jedan od glavnih modela te kategorije i naglašava da su obilježja takve redukcije *apsolutizacija fonetske strukture riječi, normolomne funkcije i recepcijski šokovi*.¹⁴⁶

¹⁴³ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 158.

¹⁴⁴ Isto, str. 158.

¹⁴⁵ Oraić, Dubravka. *Na kraju avangardnog kraja ili civilizacijski nomadizam Josipa Severa*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988., str. 266.

¹⁴⁶ Isto, str. 267.

4.5. Pjesnički tekst *Čičirki* u usporedbi s eksperimentalnim filmom *Water Pulu 1869·1896*

Kraljićeva pjesma *Čičirki* strukturno je bliska eksperimentalnom filmu *Water Pulu 1869·1896* autora Ivana Ladislava Galeta iz 1987. godine. U toj se naizgled neobičnoj pjesmi nailazi na filozofska razmatranja koja su zastupljena i u Galetinu filmu. Pjesma je objavljena u zbirci *Put košćere* izdane 1974. godine. U toj pjesmi Kraljić se odmiče od svoga uobičajenoga postupka redukcije, a cijelu pjesmu temelji na grafičkom ludizmu, igri riječi i glasova te na postupku onomatopeje. Daljnja analiza pokazat će da, baš kao što Galeta priziva imena velikih umjetnika „citirajući“ njihovu tematiku zamrznutim fotografijama zalaska i izlaska sunca, Kraljić također priziva ime književnika koji je na njega izvršio veliki utjecaj.

ČIČIRKI

Čičirki čičirču
čičičičiči
čičirkali su
čičičičiči
čičirkat će
čičičičiči
 ča
 če
 čo
 ca
 što
 šta
čičičičiči¹⁴⁷

Pjesnički je tekst vizualno perceptibilan, stihovi su poredani i započinju lijevom vertikalom, ali nakon trećeg refrena dolazi do odstupanja i narednih šest stihova sve se više primiču desnoj vertikali. Naslov *Čičirki*, u značenju cvrčci, konvencionalno je postavljen na početku pjesničkoga teksta te obavještava čitatelja o sadržaju teksta jer se kroz tekst opisuje radnja cvrčaka. Baš kao što Kraljićev naslov naznačuje bilingvalnost, naime, riječ *čičirki* pripada čakavskom narječju, tako i Galeta preuzima riječi iz stranih jezika ne bi li osmislio svoj naslov. Riječ *water* preuzeta je iz engleskog jezika, a znači voda, dok je riječ *pulu* tibetanskoga podrijetla i označava loptu. Ovakvo neobično uparivanje riječi koje se odnose na vaterpolo, umjesto jednostavnog preuzimanja engleske riječi *water-polo*, daje do znanja da će i sama

¹⁴⁷ Kraljić, Nikola, *Čapivanje kanta*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 35.

izvedba utakmice biti neobična. Međutim, iako naslov pjesničkoga teksta upućuje na sadržaj, slično kao i filmski zapis, ne upućuje na temu koja stoji u pozadini.

Precizna organiziranost pjesničkog teksta kojom se ponajviše postiže vodoravna i okomita povezanost s očitim namjernim odstupanjem vrlo je slična formi filma koja je temeljena na preciznom matematičkom izračunu.¹⁴⁸ Pjesmu čini niz refrena koji uokviruju tekst, a Vuletić za refren navodi da je *jedna od oznaka zrcalne strukture pjesme*.¹⁴⁹ Međutim, ta preciznost, analogna matematičkom izračunu filma, očituje se mjestom postavljanja refrena. Vuletić za refren još kaže da *uključuje pravilnost: ponavljanje na jednakim mjestima, u jednakim razmacima*.¹⁵⁰ Trostrukoj ekspoziciji Galetine vaterpolske utakmice također se mogu pripisati obilježja pravilnoga pojavljivanja u jednakim razmacima. Utrostručavanjem materijala i njihovim puštanjem u razmacima od svega nekoliko sekundi stvaraju se nejasni obrisi igrača, ali što je od veće važnosti, postiže se *kopernikanski obrat gledateljske percepcije filmske snimke – dominantni predmet kadra poput lopte za vaterpolo više nije objekt koji trpi radnju, on je sad aktivan (nepokretni) pokretač subjekata*.¹⁵¹ Ono sa sobom nosi i simboličku vrijednost.

Svaki je drugi stih ponovljen, a pred sam kraj dolazi do narušavanja te pravilnosti kada Kraljić ubacuje nove riječi *ča, će, čo, ca, što i šta* koje su analogne Galetinom ubacivanju vrlo kratkih kadrova. U tome jednokadrovnom prikazu vaterpolske utakmice ubačeni su kadrovi, toliko kratki da nestanu s jednim treptajem oka. To se naziva *efekt bljeskanja („flicker efekt“)*¹⁵², a predstavlja jednu od odlika prema kojoj se može prepoznati strukturalni film. Kadrovi prikazuju grčka slova, a postavljeni su tako da označavaju sredinu filma i sredinu vaterpolskih četvrtina.¹⁵³ Iako Galeta njima naznačuje određene dijelove utakmice, ipak njima remeti uspostavljenu ritmičnost.

Cijela je pjesma sačinjena od ponavljanja u čijem temelju stoji aliteracija glasa *č* i asonanca glasa *i*. Naime, od ukupno 96 glasova čak 34 je glas *č*, što iskazano u postotku čini 35.41%, a nakon

¹⁴⁸Film se sastoji od dva dijela iste duljine: (...) (*prvi dio filma sastoji se od uvodne špice (1440 sličica), odtamnjenja ili "zore" (1270 sličica) i dvije vaterpolske četvrtine (s po 2330 i 1440 sličica), dok se drugi dio sastoji od dvije vaterpolske četvrtine (1440 i 2330 sličica), zatamnjenja ili „sutona“ (1270 sličica) i završne špice (1440)*); nadalje, film ne samo što oprimjeruje načelo zrcalne simetrije, već su i omjeri duljina trajanja vaterpolskih četvrtina međusobno proračunati da oponašaju omjer zlatnog reza ($1440 : 2330 = 2330 : 3770$, odnosno, kraća vaterpolska četvrtina se prema duljoj odnosi kao dulja prema zbroju obje vaterpolske četvrtine) (...) u: Sarjanović, Petar. *Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galeta*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 64, Zagreb 2010., str. 69.

¹⁴⁹Vuletić, Branko. *Stilistika glasovnih struktura u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 173.

¹⁵⁰Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 159.

¹⁵¹Sarjanović, Petar. *Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galeta*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 64, Zagreb 2010., str. 67.

¹⁵²Isto, str. 67.

¹⁵³Isto, str. 67.

njega slijedi glas *i* sa 33.33%. Vuletić kaže da je glas *č* u hrvatskom veoma rijedak glas¹⁵⁴ te je, stoga, izvanredno informativan u svakome stihu u kojemu se pojavljuje.¹⁵⁵ Na aliteraciju glasa *č* u zajedništvu s asonancom glasa *i* može se gledati kao na onomatopeju. Ponavljanjem glasa *č* Kraljić dočarava cvrčanje cvrčaka, odnosno čičirkanje. Ono se pojavljuje u dvjema varijantama od kojih je jedna jezična onomatopeja¹⁵⁶, koju Vuletić određuje kao glasove koji *oponašaju prirodni zvuk, a riječ se i svojim oblikom uklapa u jezični sustav*¹⁵⁷, u ovome slučaju, dijalekt. Ona je izrečena glagolima *čičirču, čičirkali su* i *čičirkat će*. Druga je varijanta izravna onomatopeja¹⁵⁸, odnosno kako kaže Vuletić, *imitiranje prirodnog zvuka glasovima, ali ne i jezičnim oblicima*.¹⁵⁹ Ova varijanta vidljiva je u refrenu *čičičičiči*. Kraljić i Galeta, poigravajući se svatko sa svojim materijalom, ujedno upućuju na njega te se tako poigravaju i zbiljom. Takvu vrstu igre Oraić Tolić naziva ontoludizmom, a pod tim pojmom podrazumijeva *umjetničke postupke u kojima tekst želi ukinuti razliku između označenoga i označitelja, između znaka i predmeta (...) i postati sam život, sama zbilja*.¹⁶⁰ Sada se da zaključiti zašto je cijela pjesma zapravo onomatopeja. Osim ontoludizma, prisutan je i autoludizam, odnosno *igra vlastitim tekstom*.¹⁶¹ Stojević je uočio da se pjesma *Čičirki* ogleda u sljedećoj pjesmi:

Vrime sadašnje
 pasano vrime
 vrime buduće
 va jednom će se vrimenu nac
 vrime
 sudec verhovni¹⁶²

Glagolom u prezentu (*čičirču*), perfektu (*čičirkali su*) te futuru (*čičirkat će*), Kraljić priziva, često zastupljenu u njegovom pjesništvu, filozofsku kategoriju vremena. Zamjenicama *ča* i *što*

¹⁵⁴Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999., str. 65.

¹⁵⁵ Isto, str. 65.

¹⁵⁶ Vuletić, Branko. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Radničko sveučilište Božidar Maslarić/IC Revija, Čakovec 1988., str. 86.

¹⁵⁷ Isto, str. 86.

¹⁵⁸ Isto, str. 85.

¹⁵⁹ Isto, str. 85.

¹⁶⁰ Oraić Tolić, Dubravka. *Ontološki ludizam*, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu/Slon, Zagreb 1996., str 99.

¹⁶¹ Isto, str. 99.

¹⁶² Kraljić, Nikola. *Sabrane pjesme*, RINAZ, Rijeka 2007., str. 12.

naznačuje to sjedinjavanje u vremenu, odnosno ravnopravno postojanje.¹⁶³ Prethodno navedena pjesma je, pak, citat stihova Thomasa Sternsa Eliota koji je svojim poimanjem vremena ostavio veliki utisak na Kraljića. Isto tako, Galeta u uvodnoj i završnoj špici priziva imena velikih umjetnika koji su svojim umjetničkim djelima utjecali na njegov ostvaraj. To su Vincent van Gogh i Tivadar Csontváry Kosztka čija su djela na kojima je Sunce glavni motiv, poslužila kao inspiracija da postavi svoje sunce/loptu u središte.

Uz navedene ludizme, Kraljićevoj pjesmi može se pripisati i apsolutni ludizam, a njega će Oraić Tolić odrediti kao *igru drugim tekstovima, igru sviješću o tekstu i igru vlastitim tekstom*.¹⁶⁴ Kraljić, poigravajući se zbiljom, stvara vlastitu zbilju, baš kao što Galeta utrostručavanjem materijala ovladava svojom. Film se sastoji od jednoga kadra za kojega bi se moglo reći da je statičan. Petar Sarjanović konstatira da Galeta čini *idiosinkratičnu modifikaciju statičnog kadra (...) u kojem se kamera fokusira na jedan objekt*¹⁶⁵, loptu koja zadržava svoje mjesto u središtu kadra, ali se ipak nekako prebacuje iz ruke u ruku igrača. Već je napomenuto da je to postignuto utrostručavanjem materijala te se može govoriti o utrostručenju zbilji. Peterlić o statičnom kadru govori kao onome koji osnažuje *privid viđenja realnosti*¹⁶⁶ pa se može postaviti pitanje vidi li Galeta takav izobličen svijet u kojemu se sve odvija istovremeno kao našu pravu, istinsku zbilju. Galetina trostruka ekspozicija materijala puštena u razmacima od nekoliko sekundi naznačuje protjecanje vremena koje teži i završava u nepokrenutom pokretaču (lopti) kojemu pripada vječnost. Analogna tome je Kraljićeva kategorija vremena čije je protjecanje iskazano glagolskim vremenima, a završava se kod *sudca verhovnog* kojemu priziva kršćanskoga Boga. U pjesničkome tekstu nema gramatički izraženoga subjekta, ali se osjeti prisutnost Nad-Ja instance kao one koja svu pozornost usmjerava na objekt. Taj objekt (cvrčci/vrijeme) ističe i zvukom i slikom, drugim riječima, onomatopejom i brojnim ponavljanjima. Gramatički neprisutan subjekt u pjesmi usporediv je s neraspoznatljivošću subjekata u filmu, a koji se kreću oko objekta (lopte). Kako Kraljić svojim postupcima ističe objekt, tako i Galeta čini sa svojim objektom, prvenstveno montažom, jarkim bojama i zvukom. Kod obojice autora time ujedno dolazi i do svijesti o materijalnosti. Odmah s početnom zamrznutom fotografijom gledatelj može uočiti, kako kaže Krešimir Mikić, *da se s bojom u filmu nešto čudno događa*.¹⁶⁷ Cijelim kadrom

¹⁶³ Stojević, Milorad. *Pjesništvo Nikole Kraljića*, Libellus, Crikvenica 1998., str. 145.

¹⁶⁴ Oraić Tolić, Dubravka. *Ontološki ludizam*, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu/Slon, Zagreb 1996., str. 102.

¹⁶⁵ Sarjanović, Petar. *Od teorije prema umjetnosti i natrag: stoperica u ruci Ivana Ladislava Galeta*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 64, Zagreb 2010., str. 66.- 67.

¹⁶⁶ Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 89.

¹⁶⁷ Mikić, Krešimir. *Svjetlo i boja u filmu (pomoć pri raščlambi filma)*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, Posebni broj, Zagreb 2008.

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=32465#.WTryztR95kg, 9. 6. 2017.

dominira plava boja u čijem se središtu ističe žuta lopta. Bojama također potiče asociiranje, žuta boja lopte asociira na sunce, a plavetnilo bazena asociira na nebo. Trostruko kopiranje materijala i njegovo istovremeno puštanje odražava se na boju i upravo to je čini neobično jarkom i zasićenom. Šamanović napominje da slika upravo zbog takve posebne obrade *poprima gustu, gotovo opipljivu pastelnu strukturu*.¹⁶⁸ Zvukovna sastavnica igra veliku ulogu jer je odabranom skladbom Claudea Debussyja određeno i ukupno vrijeme trajanja filma, preciznim izračunom sve je uokvireno vremenom od devet minuta. Skladba traje cijelim filmom i stapa se sa zvukovima vaterpolske utakmice. Klasična glazba nespojiva je sa sadržajem koji film prikazuje, ali baš se tom nespojivošću ona ističe i govori gledatelju da je dio filmske strukture, ravnopravan svim ostalim dijelovima. Zrcalnu strukturu filma najbolje naglašavaju šumovi. Naime, trostruki uzastopni zvižduk na početku filma zrcali se u trostrukom uzastopnom zvižduku na kraju utakmice.

Stoga će riječi Nevena Jurice poslužiti kao zaključna poveznica između ovoga pjesničkoga i filmskoga teksta, naravno uklopivši u iskaz terminologiju iz teorije filma. On kaže:

*Tako se jezični realitet iz instrumentalne funkcije i mentalne stvarnosti preobraća u materijalnu, osjetilnu stvarnost i počinje fungirati kao njezin poseban dio. Obznanjujući osjetilnu leksičnost, ukazujući na foneme, grafeme, morfeme, pjesništvo obznanjuje i ogoljuje vlastito sredstvo, odnosno nudi ga kao više-ne-sredstvo. Ta tjelesnost pjesništva njezina je konkretnost – optička i akustička.*¹⁶⁹

¹⁶⁸Šamanović, Vedran. *Boja*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 59, Zagreb 2007.
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1929#.WTrzINR95kg, 9. 6. 2017.

¹⁶⁹ Jurica, Neven. *Modernost hrvatskoga mlađeg pjesništva*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 46.

5. Zaključak

Usporedna je analiza pjesničkih tekstova Nikole Kraljića i eksperimentalnih filmova pokazala kako književnost za preispitivanje vlastitoga koda obilato koristi filmske postupke, čime se odmiče od konvencija pjesničkoga pisanja. Odmak od konvencija pjesničkoga koda tim je vidljiviji što su za usporedbu odabrani eksperimentalni filmovi koji i jesu primarno određeni odmakom od konvencija (igranoga filma).

Rad je pokazao kako odabrane pjesme Nikole Kraljića pokazuju strukturne sličnosti s filmom, iako nema eksplicitnih motivskih pokazatelja filma.

Najvažnije su upućivanje na vlastiti kod, i to naslovljavanjem (*Pijana pjesma* i *Zovem se film*), tematiziranjem procesa nastajanja teksta/filma (Kraljić neverbalnim elementima – zgradama, navodnim znakovima, a Mustać iskazima koji upućuju na montiranje filma u kvadrat), uspostavljanjem i dezintegracijom subjekta (Nad-Ja – Ja – Nad-Ja u Kraljića, Ja – film – Ja u Mustaća), referiranjem na gradbeni materijal (leksemima *riječi brusim* u Kraljića, prikazom filmske vrpce nalijepljene na veći format u Peteka).

Pjesma *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme* te film *Chanoyu* ne samo da izobličuju zbilju/jezik, nego se javljaju i kao njezin komentar. Kraljić svojom pjesmom komentira stanje čakavske književnosti, dok autori filma, s druge strane, komentiraju utjecaj medija. Materijalnost ni u ovoj usporedbi nije izostavljena. U oba zapisa vrijeme se ističe kao posebna kategorija koja je u oba slučaja destruirana.

U pjesničkom tekstu (*Met)oda (r)edukcije* i filmskome tekstu *Tekući led* najbolje je prikazano stanje postmodernoga subjekta. Svaki zapis vlastitim postupcima prikazuje njegovu izlomljenost, fragmentarnost i nemogućnost identifikacije. Oba teksta upućuju na postupak koji im je u temelju – film ističe montažu, a pjesma u samome naslovu, metodu redukcije.

Promišljena matematička organiziranost filma *Water Pulu 1869-1896* analogna je organizaciji pjesme *Čičirki* čiji je prostor nastao na pravilnom rasporedu glasova i refrena. Ludistički pristup u oba zapisa dovodi do očuđavanja zbilje/jezika.

Svaki filmski predložak očuđava zbilju filmskim tehnikama svojstvenima njihovim autorima. Očuđavanje zbilje u eksperimentalnim filmovima analogno je očuđavanju jezika kod Kraljića koji to čini, pak, njemu svojstvenim postupcima. Očuđavanje je to koje se temelji na metodi redukcije, bilingvalnosti, grafizma i ludizma.

Dakle, rad je pokazao kako i medij književnosti i medij filma prokazuju svoj kod odmicanjima od onih postupaka koji se smatraju kodno konvencionalnima, a u temelju je tih odmaka anarhičnost. Stoga, nije čudno kada se za Kraljića kaže da je jedan od *remetilačkih autora*¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Sorel, Sanjin. Mediteranizam tijela, altaGAMA, Zagreb 2003., str. 46.

6. Literatura

6.1. Popis izvora

a) Filmski izvori

1. *Zovem se film* (1987.) Zdravko Mustać
2. *Sretanje* (1963.) Vladimir Petek
3. *Chanoyu* (1983.) Sanja Iveković i Dalibor Martinis
4. *Tekući led* (1988.) Dalibor Martinis
5. *Water Pulu 1869-1896* (1987.) Ivan Ladislav Galeta

b) Pjesnički izvori

1. Kraljić, Nikola. *Poruka, IRO Otokar Keršovani, Opatija* 1988.
2. Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984.
3. Kraljić, Nikola. *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme*, u: Rem, Goran, *Pogo i tekst*, Meandarmedia, Zagreb 2010., (Pjesma *Kamik more i vrime/Kamen more i vrijeme*), str. 253.
4. Kraljić, Nikola, *Ćapivanje kanta*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.
5. Kraljić, Nikola. *Sabrane pjesme*, RINAZ, Rijeka 2007.

6.2. Popis citirane literature

1. Banaš, Leopoldina-Veronika. *Tragom Kraljićeve poezije* u: Kraljić, Nikola. *Izabrane pjesme*, Riječki nakladni zavod, Rijeka 1995.
2. Bošnjak, Branimir. *Modeli moderniteta*, Zagrebgrafo, Zagreb 1998.
3. Ganza, Milka. *Svi filmovi-jedan film*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 36, Zagreb 2003.
4. <http://education.asianart.org/explore-resources/background-information/chanoyu-japanese-art-tea>, 21.4.2017.

5. Ivanišević, Katica. *Avangardnost i tradicija – posebnost Kraljićeve poezije*, u: Kraljić, Nikola. *Čapivanje kanta*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.
6. Ivanišević, Katica. *Poezija Nikole Kraljića*, u : Kraljić, Nikola. *Dinarida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1984.
7. Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta*, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, Osijek 2013.
8. Jurica, Neven. *Modernost hrvatskoga mlade pjesništva*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988.
9. Kalin, Boris. *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb 2001.
10. Mikić, Krešimir. *Svjetlo i boja u filmu (pomoć pri raščlambi filma)*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, Posebni broj, Zagreb 2008.
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=32465#.WTryztR95kg, 9. 6. 2017.
11. Obad, Vanja. *Ivan Ladislav Galeta: film – video – fotografija*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 77-78, Zagreb 2014.
12. Obad, Vanja. *Metafikcija i film*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 45, Zagreb 2006.
13. Oraić Tolić, Dubravka. *Ontološki ludizam*, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu/Slon, Zagreb 1996.
14. Oraić, Dubravka. *Na kraju avangardnog kraja ili civilizacijski nomadizam Josipa Severa*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988.
15. Perić, Davorka. *Polusubjektivni kadar i lik s leđa – u slikarstvu, filmu i stripu*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 21, Zagreb 2000.
16. Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000.
17. Pieniżek-Marković, Krystyna. *Lirski subjekt u labirintu suvremenosti*
<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1772&naslov=lirski-subjekt-u-labirintu-suvremenosti>, 9. 6. 2017.
18. Pranjković, Ivo. *O nekim gramatičko-leksičkim osobitostima suvremenog hrvatskog pjesništva* u: *Suvremenohrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988.
19. Rem, Goran. *Pogo i tekst*, Meandarmedia, Zagreb 2010.

20. Sarjanović, Petar. *Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galete*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 64, Zagreb 2010.
21. Silić, Josip, Pranjković, Ivo. *Gramatika hrvatskoga jezika*, Školska knjiga, Zagreb 2007.
22. Sorel, Sanjin. *Mediterranizam tijela*, altaGAMA, Zagreb 2003.
23. Stipančić, Branka. *Dalibor Martinis: intervju*, Život umjetnosti, broj 63, Zagreb 2000.
24. Stipančić, Branka. *Riječi i slike*, u: *Riječi i slike*, uredila Branka Stipančić, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb 1995.
25. Stojević, Milorad. *Čakavsko pjesništvo XX. Stoljeća*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.
26. Stojević, Milorad. *Pjesništvo Nikole Kraljića*, Libellus, Crikvenica 1998.
27. Stojević, Milorad. *Prigodno slovo uz izabrane pjesme Nikole Kraljića*, u: Nikola Kraljić. *Čapivanje kanta*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.
28. Šamanović, Vedran. *Boja*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 59, Zagreb 2007.
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1929#.WTrzINR95kg, 9. 6. 2017.
29. Šamanović, Vedran. 2007. *Sažeta povijest hrvatskog eksperimentalnog filma*
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1923#.V-r7f4h97IU, 27. 9. 2016.
30. Šamanović, Vedran. *Uobičajeni filmski i video formati*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 59, Zagreb 2007.
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1925#.WTrvk9R95kg, 9. 6. 2017.
31. Tomić, Stanislav. *Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 43, Zagreb 2005.
32. Turković, Hrvoje, *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192#.WTrsItR95kh, 9. 6. 2017.
33. Turković, Hrvoje. 2007. *Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma*
https://www.academia.edu/7189351/Hrvatski_eksperimentalni_film_%C5%A1ezdesetih_i_videoumjetnost_sedamdesetih_kao_avangardno_krilo_modernizma

[Croatian experimental film in the sixties and videoart in the seventies as an avant-garde wings of modernism](#), 27. 9. 2016.

34. Turković, Hrvoje. *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb 2012.
35. Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1991.
36. Vuletić, Branko. *Fonetika pjesme*, FF-press, Zagreb 2005.
37. Vuletić, Branko. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Radničko sveučilište Božidar Maslarić/IC Revija, Čakovec 1988.
38. Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1999.
39. Vuletić, Branko. *Stilistika glasovnih struktura u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988.
40. www.hrleksikon.info/definicija/edukcija.html, 29.5.2017.
41. Zečević, Slaven. *O pretapanju: svojstva i funkcije*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 42, Zagreb 2005.

7. Popis priloga

Prilog 1.

Subjekt prikazan gornjim rakursom (*Zovem se film*)



Prilog 2.

Fizičko djelovanje na filmsku vrpcu – ručno bojanje (*Sretanje*)



Prilog 3.

Odmicanje od vertikale (*Sretanje*)



Prilog 4.

Ispijanje čaja – geometrijska kompozicija u obliku trokuta (*Chanoyu*)



Prilog 5.

Montaža (*Tekući led*)



Prilog 6.

Objekt u središtu – pastelna, zrnata struktura (*Water Pulu 1869-1896*)

