

Lirski stil melankolije u Moderni

Smojver, Marina

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:231029>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-03-05**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Preddiplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Marina Smojver

Lirski stil melankolije u hrvatskoj Moderni

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2018.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Marina Smojver

Lirski stil melankolije u hrvatskoj Moderni

Završni rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, polje književnosti, grana kroatistike

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2018.

Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. Razrada.....	6
2.1. Tekstualne značajke u pjesmama <i>Ex Pannonia</i> i <i>Notturmo</i>	6
2.2. Secesija i Moderna.....	10
2.3. Disonantnost i tamnost Moderne.....	12
2.4. Melankolični stil moderne lirike (uz prozu i film).....	14
3. Zaključak	20
4. Literatura.....	21
4.1. Tekstovi	21
4.2. Izvor	21
4.3. Filmski zapis	21

Sažetak: Cilj je ovog završnog rada prikazati koliko su pjesme *Notturmo* Antuna Gustav Matoša te *Ex Pannonia* Vladimira Vidrića bogate modernističkim poetičkim elementima i kako se međusobno na taj način mogu povezati s pojedinim romanima, kao i s filmskim zapisom. Metoda kojom se služilo pri pisanju ovog seminarskog rada jest iščitavanje literature vezane uz pojam modernizma, secesije i melankolije te su se samim time istaknuli određeni elementi primjenjivi na naše tekstualne predloške.

ključne riječi: *Notturmo*, *Ex Pannonia*, modernizam, secesija, melankolija, film

1. Uvod

U ovom će radu ponajprije biti naglasak na poeziji kad je riječ o melankoličnom stilu hrvatske moderne književnosti, s posvećenošću dvjema sljedećim pjesmama: *Ex Pannoniji* Vladimira Vidrića i *Notturmo* Antuna Gustava Matoša. Osvrnuvši se najprije na tekstualne značajke (temu, stil, formu i subjekt) tih pjesama čiju će nam analizu olakšati Užarevićeva *Kompozicija lirske pjesme* (1991) te članak Zorana Kravara, *Lirska pjesma* (1998), iznijet ćemo neke temeljne odrednice unutar strukture moderne lirike u čemu će nam pomoći Hugo Friedrich sa svojom *Strukturom moderne lirike* i *Duh impresionizma i secesije* Viktora Žmegača (1997).

Zatim ćemo, prešavši na razjašnjavanje samog pojma melankolije uz literaturu Erica G. Wilsona (*Protiv sreće, u pohvalu melankoliji*, 2008) i Julije Kristeve (*Crno sunce*, 2014), pokušat ćemo povezati „melankolične“ značajke zadanih nam lirskih tekstova s romanima (prozom) hrvatske Moderne i to osobito s *Đukom Begovićem* (u tu svrhu koristili smo predložak s interneta¹) Ivana Kozarca, a zatim i romanima *Bijeg* Milutina Cihlara Nehajeva (1996) i *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova (2000).

Nakon pojašnjenih primjera melankolije iz navedenih romana dodirnut ćemo se i filmične melankolije uz pomoć filma *Melancholia* Larsa von Triera (2011) čiju ćemo glazbu usporediti sa zvukovnošću pjesama *Notturmo* i *Ex Pannonia*. Navest ćemo i neke poveznice između književnog i filmskog zapisa uopće na temelju kadrova i filmskih planova u čemu će nam pomoći *Osnove teorije filma* (1977) Ante Peterlića. Na kraju ćemo sve zaokružiti jednim zaključkom u kojemu iznosimo ono što nam se čini najbitnijim za ovaj završni rad.

¹ http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/kozaraci_djukabegovic.pdf

2. Razrada

2.1. Tekstualne značajke u pjesmama *Ex Pannonia* i *Notturmo*

Započnimo s temom kao tekstualnom značajkom koju Kravar definira kao jedno od najtrajnijih obilježja nekog lirskog teksta s obzirom na to da je ona referent predmeta o kojem se govori, a koji je u pjesmi prisutan „najprije kao niz asocijativno povezanih riječi“ (1998:383). Pritom se semantizacijom nekih sinsemantičnih riječi uvelike mogu otvoriti novi izvori značenja. Dakle, riječi koje tvore lirski tekst moraju biti asocijativno povezane što znači da „moraju označivati prostorno jedinstvenu i vremenski kontinuiranu pojavu ili niz pojava“ (1998:382), a dokaz tomu iščitljiv je već na početku Vidrićeve pjesme naslovljene *Ex Pannonia* koja je napisana kao subjektovo prisjećanje na prošle događaje: „Kad smo pred osam ljeta/ Za crnim panonskim lugom/ Gradili zaseoke/ I zemlju orali plugom“ te on to prisjećanje iskazuje konkretnim motivima kao što je oranje zemlje plugom, šetnja carskim drumom, voda koja protječe uz zgrade te konačno pronalazak leša mlade žene. Prostorni motivi doneseni su nam kontrastom svjetla i tame (s jedne strane „se blistala voda“, a oko nje pronicala „crna“ trava, zatim bijele zgrade obasjane mjesečinom bacaju sjenu u vodu, „sijedi stražar“ uzdigao se „crn“ na brodu i sl.). Vremenski kompleks naglašen je vremenskom udaljenošću – s jedne strane se subjekt prisjeća divnih prijašnjih vremena što u nama može potaknuti osjećaje vedrine, radosti i nostalgije za prošlošću – ne bi li nas već u drugoj strofi iznenada uvukao u morbidnu situaciju pronalaska trupla divne žene i naznaku nekrofiljske čežnje za njom koja nam je opet donesena kontrastom dviju boja, odnosno neboja – bijele i crne: „Obasjano bilo joj čelo/ I grud se bijelila njena./ I tako mi jasnog neba!/ Bila je kao Diana./ Po vodi i ladnom tijelu/ Kosa joj pala vrana - - „. Vraćajući se na naslov, primijetiti je da „Ex“ u naslovu ukazuje na samu temu i time što je u značenju nečeg prošlog, nečeg čega više nema, a ulazeći u sam tekst pjesme možemo to objasniti i korištenjem prošlih glagolskih vremena pomoću kojih je istaknuta narativnost koja diše svakom strofom subjektova prepričavanja minulih događaja. Temom tako ulazimo u stilske značajke lirskog teksta koji jednostavno ulazi u sve tekstualne značajke s obzirom na to da je stil fundament i temi, i formi, i subjektu. Pa tako ovdje možemo povući paralelu između narativnosti i deskriptivnosti jer je u pjesmi *Ex Pannonia* prisutno preklapanje tih dviju stilskih značajki. Uz narativna i deskriptivna obilježja, pronalazimo i dramski potencijal tog teksta s obzirom na likove koji se pojavljuju (stari stražar, gospa Flava, otac mrtve žene, rob) i na dodatna subjektova pojašnjenja o njihovom ponašanju i izgledu („U dvorište legoh mrtvaca/ I viknuh barbarskog roba./ On proplaka – nadnijev se svjetlom,/ I svjetlo ih poli oba.“). Vidrić deskriptivnost naglašava

opkoračenjima, a u njih su opet upletene vizualne, auditivne i taktilne slike – primanje svijeta osjetilnošću, osjetilima, percepcijom, onim tjelesnim karakteristično je za modernizam – koje se pojavljuju točno tim redosljedom u pjesmi: „Kod bijele posljednje zgrade/ (...) Veslo je sijedi stražar“ (vizualna pjesnička slika), zatim „I on me opaziv viknu“ (akustična) te naposljetku i taktilnost koja nam je dočarana podizanjem trupla s trave te grubim plaštem kojim su je pokrili subjekt i stražar („- Ja i moj Haron stari -“). Užarević kaže kako i „grafički oblik teksta može poslužiti da se upozori na to kako treba čitati pjesmu i na kakve se ritmičke segmente ona dijeli“ (1991:46), a grafikom se izražava i intonacija stiha što možemo vidjeti i u interpunkcijskim znakovima Vidrićeve pjesme; crtice, zarezi, dvotočja, uskličnici – sve to doprinosi ritmu pjesme: „Po vodi i ladnom tijelu/ Kosa joj pala vrana - -/ A mi je digosmo muče/ - Ja i moj Haron stari (...)“ te „Iza nas kriknu ptica/ Što noću vodama bludi - -“.

Ako поближе promotrimo naslov Matoševa pjesme *Notturmo*, i u njoj možemo naići na povezanost teme s naslovom. Znatno kraća od Vidrićeve *Ex Pannonije*, no stoga i ekspresivnija, ta pjesma obiluje noturalnim, noćnim motivima koji doprinose stvaranju ugođaja noćnog pejzaža (dakle, samim time opravdan je naslov pjesme „Notturmo“). Čitajući pjesmu prolazimo kroz noćne pejzažne scene i raspoloženja pa tako imamo konkretne motive kao što su „lavež“, „ćuk“, „cvrčak“, „toranj“ i „željeznica“ kao i apstraktne motive poput „mlačna“, „samoća“ i „muk“. Ušavši tako i u stilsku značajku te pjesme, primijetiti je kako pjesničke slike kao da su parataksalno „nabacane“ jer se s jednog motiva skače na drugi, a s drugog na treći („Mlačna noć; u selu lavež; kasan/ Ćuk il netopir;/ Ljubav cvijeća – miris jak i strasan/ Slavi tajni pir.//Sitni cvrčak sjetno cvrči, jasan/ Kao srebrn vir;“) te to doprinosi i secesijskoj strukturi moderne lirike o čemu će kasnije biti više riječi. Kao što možemo primijetiti na navedenom primjeru, ne samo da motivi utječu na dočaravanje noćnog pejzaža nego i glasovne figure zgusnute u sinestezijskom nizu slika uveliko doprinose šumovitom zvukovnom ugođaju mraka – kao da točno možemo čuti tog cvrčka kako sjetno cvrči, kao da možemo osjetiti težinu kazaljki pospanog sata: „S mrkog tornja bat/ Broji pospan sat“ jer sam glas *b* odaje svojevrsnu težinu i tamnost svojim „tenorskim“ izgovanjem. Gusto slanje šumova koje nam uznemiruje osjetila odražava se u fragmentima (a prisjetimo se da je fragmentarno ono što modernu i zanima, a ne sustavno znanje) noćnih scena biljaka, životinja i stvari što nam daje naslutiti kako se subjekt nalazi vrlo blizu i cvrčku i cvijeću koje „Slavi tajni pir“, a zvukovi su intenzivirani, pojačani činjenicom muklog mira i tišine karakteristične za noć. Time već ulazimo u stilsku strukturu Matoševa teksta te ćemo nastaviti ići tim smjerom usput uplećući formu i sam subjekt u tekstualnu značajku stila. Za razliku od prijašnjeg teksta, u tom lirskom tekstu prevladava

refleksivnost nad narativnošću s obzirom na kratkoću stihova kojima je iznesen sadržaj pjesme, a uz tu kratkoću vežemo i, dakako, interpunkcijske znakove (posebno točka zarez) kojima pojedine pjesničke slike kao da su odijeljene gašenjem i paljenjem kamere – kadrovima dočaranima čas blizim, čas dalekim filmskim planovima – u stihovima „Sitni cvrčak sjetno cvrči, jasan/ Kao srebrn vir;“ te „S mrkog tornja bat/ Broji pospan sat“ izvodi nas se iz uskog vidnog polja u kojem razaznajemo cvrčka, do širokog i velikog polutotala u kojem nam u vidokrug ulazi sat na tornju (o usporedbi filmskog i tekstualnog zapisa bit će kasnije više rečeno).

Kad je riječ o lirskom subjektu, pjesmu *Notturmo* karakterizira lirsko Nad-Ja za koje Užarević kaže kako je njegova pozicija „analogna poziciji kinokamere u odnosu na film“ (1991:127) jer, čitajući pjesmu, pred nama se nižu različite pjesničke slike koje su odvojene interpunkcijskim znakovima, baš kao što rezovi u filmu odvajaju svaki kadar (paljenje i gašenje kamere). Pa nam se tako nameće prvo akustična slika laveža i ćuka („...u selu lavež; kasan/ Ćuk il netopir“), zatim se olfaktivnom slikom dočarava miris cvijeća („Ljubav cvieća – miris jak i strasan“), ne bi li se odmah potom vratilo na zvukovnost cvrčkovog cvrčanja („Sitni cvrčak sjetno cvrči...“) koju dominira do kraja teksta nad svim ostalim vrstama pjesničkih slika. Bitno je primijetiti poziciju kamermana u odnosu na prirodu koja je dočarana noćnim motivima – subjekt se može shvatiti i shvaća se kao „treće oči“, kao „onaj izvor svjetlosti koji obasjava, ali sam ostaje neobasjan, koji izražava, ali sam ostaje neizražen“ (prema Užarević, 1991:130). Oči su u Matoševoj pjesmi svevideće koje snimaju svijet oko sebe i pred sobom doživljavajući ga ne samo vizualnom percepcijom nego i akustičnom te olfaktivnom.

Za razliku od Matoševa subjekta, Vidrićev je u *Ex Pannoniji* u poziciji Ja-subjekta (subjekt je gramatički unutra, u tekstu) s obzirom na to da se uočava i Mi-subjekt („Kad smo pred osam ljeta...“), Ja-subjekt („One sam jedne noći...“), a zatim i On-subjekt („Veslo je sijedi stražar...“) te Ona-subjekt („I vidje se gospa Flava/ Gdje na dvor preda me šeta.“). Užarević kaže kako je vrlo čest slučaj kad je „lirski subjekt *predmet* promatranja ili rasuđivanja od strane okolnih (...) pojava“ (1991:120) što se može primijeniti i na Vidrićevu pjesmu na primjeru Ona-instance (truplo mlade žene) oko koje se okreće cijeli sadržaj teksta, truplo žene u ostalim subjektima budi osjećaje tuge, tjeskobe i jeze. Zanimljivo je i načelo arhitekturnosti kojim se Vidrićev subjekt identificira opisujući prostorni kompleks, mjesto zbivanja cijele lirske scene: „One sam jedne noći,/ Hodao carskim drumom (...)/ A mjesec je gledao s visa - /Vrh zgrada i s arhitrava./ I uz put se blistala voda/ Kud crna proniče trava.“, zatim se čitatelja vodi prema truplu uz pomoć sijedog stražara koji vesla u čamcu, a nošenje mrtvaca u bijeli dvor dočarano je čak i detaljima poput vrste materijala od kojeg je građen (kamen). Primjećuje se i oblikovanje subjekta

uz pomoć intervala vremena: „Kad smo pred osam ljeta (...)“, „One sam jedne noći (...)“ jer subjekt, prepričavajući događaj, navodi vrijeme i mjesto radnje.

Ono što određuje stil nekog lirskog teksta su i opozicije glazbenost i slikovnost, konkretnost i apstraktnost, emocionalnost i refleksivnost te narativnost i deskriptivnost. Imajući na umu ono što smo netom prije spomenuli o Vidrićevoj pjesmi koja je dočarana, mogli bismo reći, više pripovjednim negoli lirskim tehnikama, zaključiti je kako je narativnost nadvladala deskriptivnost, iako ni ona ne kaska za narativnošću s obzirom na to da subjekt, pričajući o minulim događajima, motive i scene detaljno opisuje. Kad je riječ o glazbenosti i slikovnosti, *Ex Pannonia* obiluje objema – one proizlaze jedna iz druge cijelim tekstom. Tako su, primjerice, pri opisu vizualne slike šumovitog kraja i vode koja protječe uz put, korišteni oni glasovi, ona slova koja odražavaju i još više dočaravaju taj noćni ugođaj: „Ladne su drhtale zvijezde/ Nad tiho prosjalom šumom./ A mjesec je gledao s visa -/ Vrh zgrada i arhitrava./ I uz put se blistala voda/ Kud crna proniče trava.“. Dakle, čitatelju je uz vizualnu perceptibilnost pružena i akustička: ponavljanjem glasa *s*, *š* i *c* (aliteracijama) kao da doslovno možemo čuti noćnu tišinu koju remete šumovi iz prirode – zatvaranje pupova neke biljke, padanje kapljica s listova, razne male životinjice od kojih svaka proizvodi svoj notni zapis. Upravo se tim visokofrekventnim glasovima kao što su *s*, *š* i *c* doživljava bogatstvo noćne tame, to je svjetlost koja nam pomaže da vidimo i usred noći – ne samo pojava mjeseca i zvijezdi (vizualno) nego i zvukovi (akustično). Isto je i s „cvrčkom“ koji se spominje u Matoševu *Notturmo* (glasovima *s* i *c* pojačana je frekvencija mirne noći). Kad govorimo o opoziciji konkretnost/apstraktnost, valja poredbovno primijetiti kako je *Ex Pannonia* obilata konkretnošću s obzirom na točno navedena mjesta radnje, vrijeme radnje, likove i jednostavno motive kao što su krčag vina, ptica, trupla; dok je *Notturmo* prožet apstrakcijom. Naime, čitajući Vidrićevu pjesmu, možemo zamisliti konkretne, pojedinačne osobe, lica, konkretan prostor i vremensku određenost pjesme, dok je u Matoševoj pjesmi to nešto teže s obzirom na to da je puna personifikacija („Ljubav cvijeća – miris jak i strasan/ Slavi tajni pir“; „S mrkog tornja bat/ Broji pospan sat“) koje nisu omeđene prostorom i vremenom na tako lak način. Iako je *Notturmo* lirski tekst bogatiji metaforama i personifikacijama, i u Vidrićevoj se pjesmi nailazi na dašak apstraktnosti: „Ladne su drhtale zvijezde/ Nad tiho prosjalom šumom./ A mjesec je gledao s visa -/ Vrh zgrada i s arhitrava.“; „I svu noć su drhtale zvijezde,/ A mjesec s visoka sijevao.“. Zatim, slikovnost te dramatski potencijal *Ex Pannonije* vidljiv je u sljedećim stihovima: „I nemoćno počeo da gleda,/ 'Idimo!' šanu mi ona,/ I trznu i – posta blijeda./ A mene, da pravo kažem,/ Kosnu se suza njina:/ 'Idimo, rekoh, a njemu/ Podajte krčag vina.“ jer subjekt navodi izgled i način govorenja svojih

sugovornika, dakle se to mogu razumjeti kao didaskalije u dramskom tekstu. Kad je riječ o značajkama drame u proznom tekstu, možemo navesti primjer iz romana Bijeg: „Gle – rekonvalescent! – dočeka ga Lukačevski, napola zabrinuto, napola porugljivo. Kako je? Čuo sam da ste oboljeli – pa niste išli na izlet s Rajčićevima. – Ah, ništa mala indispozicija!“ (1996:94) pri čemu se razgovor između Đure Andrijaševića i nejkova kolege Lukačevskog odvija kao napisani scenarij.

2.2. Secesija i Moderna

Opća teorija stila secesije zasniva se na spoznaji da je u tome stilu na osebujuan način došlo do izražaja spajanje dvaju oprečnih načela: stapanje likovne umjetnosti (i umjetnosti uopće) sa svijetom prirode, pritom usvajajući bizarne oblike organskih i anorganskih pojava – a u isto vrijeme teži se podvrgnuti motive dosljednoj stilizaciji (prema Žmegač, 1997:7) Zanimljivim nam se čini i povezati liniju secesije i neoromantizma o čemu govori Žmegač u *Duhu impresionizma i secesije*. Bitno je napomenuti način prepoznatljivosti secesije u književnom tekstu, a ta je prepoznatljivost vezana uz isticanje onih sastojaka teksta koji udaljuju od tzv. realističke simulacije i naglašavaju samosvojnost estetskih postupaka, pri čemu ta tendencija kadšto ide tako daleko da stilizacija približava izraz apstrakciji – primjerice u obliku ornamenta. Bitno je istaknuti da je secesija po porijeklu likovni stil zastupljen najčistije u svim vizualnim umjetnostima i vještinama, ali poznat je postupak spajanja i miješanja više stilova (kao što su *art nouveau* i *jugendstil*) što zovemo modernističkim sinkretizmom (1997:15). Secesija je težila obuhvatiti gotovo sva područja estetskog izraza i dokazati svoja načela i u svim vrstama likovne umjetnosti i umjetnog obrta, ali i u kazališnoj igri i u verbalnoj umjetnosti. Spominje se kako se analogna pojava secesije u slikarstvu vidi u lirici elementima akustičkih ili pak grafičkih ornamenta – kada god zvukovna komponenta u tekstu potiskuje značenjsku. Možemo to primijeniti na naše lirske predloške s obzirom na to da je u *Notturmu* akustika noćnog pejzaža posebno naglašena aliteracijama ponavljanja suglasnika visoke frekvencije, ali i onih dubokog tona: „Sitni cvrčak sjetno cvrči, jasan/ Kao srebren vir;/ Teške oči sklapaju se na san,/ S neba rosi mir“, dok *Ex Pannonia* dočarava svoju zvukovnost nešto konkretnijim slikama, prostorno omeđenijim, ali ništa manje frekventnim: „Iza nas kriknu ptica/ Što noću vodama bludi - -// Kad dođosmo k bijelom dvoru/ Raznije se lavež pseta.“ te se zvuk dočarava i grafičkim značajkama kao što su crtice što možemo vidjeti u navedenim stihovima. Međutim, *Đuka Begović* nam na „ornamentalniji“ način donosi secesijski opis prirode: „Bilo to u jesen, onda,

kad svanetak dana sviće u tananoj, prozirnoj rumeni, a hladna krupna rosa cakli na svakom povoru po povelim travama, dok se nisko nad zemljom i vodama puše rijetke plavičaste magle“ (2005:101). Zanimljivo je osvrnuti se na grafičku ornamentalnost romana *Duka Begović* jer on u sebi sadrži mnoštvo dijelova u kojima se tekst izostavljen, ili možda nikada nije ni postojao ili ga je autor jednostavno naknadno izbacio (autocenzura). To su tzv. „minus-postupci“ (Užarević, 1991:29) koji mogu biti u službi kompozicije. Naime, s jedne strane takav se postupak nizanja točkica tamo gdje bi trebao doći tekst manifestira kao stvaranje vremenskoga intervala ili vremenskoga prostora između dvaju raznorodnih segmenata teksta; dok se s druge strane to ispuštanje može razumijevati kao tendencija romana prema izvantekstnosti. Takvi postupci oličenje su negativnih kategorija koje ujedno i dominiraju strukturom moderne lirike i proze. Navedimo nekoliko primjera zadanih nam tekstualnih predložaka glede minus-postupaka: „Ljubav cvijeća – miris jak i strasan/ Slavi tajni pir“; „Kroz samoću, muk,/ Sve je tiši huk:/ Željeznicu guta već daljina“ (*Notturmo*); „Po vodi i ladnom tijelu/ Kosa joj pala vrana - -/ A mi je digosmo muče/ - Ja i moj Haron stari“; „Mi se uspesmo k drumu/ I krenusmo pustih grudi;/ Iza nas kriknu ptica/ Što noću vodama bludi - -“; „Skut joj je – kažu – milovo,/ Ko boginji koja spava“ (*Ex Pannonia*), a ni roman *Isušena kaljuža* nije izostavio „grafičku“ vrstu negativnih kategorija, primjerice, u onom dijelu netom prije nego se Arsen prisjeća svog djetinjstva: „(...) A nisam stenograf; dapače ni jezikom ne bih dospio uhvatiti desetinu onoga što mi prelijetava mozgom. Samo ono što iskakuje u mislima, hvatam i pišem i obuhvatam sama sebe. Izmučen sam; hoću li se uhvatiti? - - -“ (Kamov, 2000:134), a i pri iznošenju Arsenove crtice: „Tu nema ništa od onoga, od svega onoga... Ništa... Tu je sve svetinja, obožavanje i obzir... (...) NE... To nije ona. Taka je bila onda još, kad je sjedila uz prozor okružena pogledima roditelja, morala i odgoja... Taka je bila onda, kad je gledala u svijet čudnim, dalekim i tajanstvenim pogledom – svoje kćeri!!!!“ (2000:40). Valjalo bi izdvojiti i citat iz Nehajevljeva *Bijega* u trenutku kada Rajčićeva žena naprosto poludi na njegovo pijančevanje: „– Ah, zašto sam ja svoju mladost žrtvovala za takvu ništariju – ni pred gostom se ne sramiš kad si pijan cijelo more psovaka čulo se iz plača“ (Nehajev, 1996:86). Sljedeće na što nam se važno osvrnuti jest veza secesije i neoromantizma. Njihova povezanost leži u ponovnoj estetskoj privlačnosti daleke prošlosti koja izmiče iskustvenoj i povijesnoj provjeri te tako poprima crte nestvarnosti i čak fantastičnosti kao što, primjerice, možemo vidjeti u pjesmi *Ex Pannonia* u kojoj su prisutne referencije na antiku – Haron kao prevoznik mrtvih preko rijeke Stiks do podzemlja, Hada, u toj je pjesmi prikazan kao brodar koji pronade upravo mrtvaca na obali („Veslo je sijedi stražar/ I crn se digo na brodu./ I on me opaziv viknu/ Kao kad Haron zove“; „A mi je digosmo muče/ - Ja i moj Haron stari“), zatim božica Diana koja je povezana s truplom žene: „Bila je divna žena,/

Obasjano bilo joj čelo/ I grud bijelila se njena./ I tako mi jasnog neba!/ Bila je kao Diana.“; Diana je u rimskoj mitologiji božica lova – dakle, povezana je sa šumom, djevičanstvom, a spominje se i kao vladarica Mjeseca. Također, korijen je imena *Diana* upravo *svijetlo nebo, svjetlost* što možemo povezati sa subjektivom referencijom na jasno nebo i bijele grudi; to truplo žene kao da je jedina točka svjetlosti, jedini izvor svjetlosti u crnoj tami trave. Tomu u prilog ide i ono što Užarević kaže o motivu smrti koja može oblikovati kompoziciju lirske pjesme te navodi primjer Mandeljštamovih pjesama u kojima je smrt osnovni činitelj svjetske kulture te je ona kategorija oko koje kruži čitav kozmos. Pojasnimo to shvaćanjem kršćanstva kao „helenstva oplodenog smrću“ te parafrazirajmo Mandeljštamovu rečenicu koju navodi Užarević: tkivo se našega svijeta obnavlja upravo smrću, te dok god postoji smrt, postojat će i helenizam jer kršćanstvo helenizira smrt (1991:145). Smrt koja je helenizirana vidimo upravo u Vidrićevoj pjesmi *Ex Pannonia* s obzirom na već navedene stihove o ljepoti ženskog trupla koje uspoređuje s antičkom božicom lova. Dodajmo još i to da se Matoševa pjesma secesijski može čitati i praćenjem kratkih rečenica, tih parataksi čijom kratkoćom odvojenom točka-zarezima stječemo dojam isprepletanja raznoraznih scena koje su izražene akustičkim slikama te nam ti motivi ulijeću naprosto sa svih strana i naša percepcija postaje hipersenzualna. Stišavajući tonalitet kako se približavamo kraju pjesme, dobivamo sveukupnu sliku noćnog pejzaža dočaranu konkretno-apstraktnim motivima željeznice, daljine i tišine.

2.3. Disonantnost i tamnost Moderne

Poetika modernizma se, uz tamnost koju ju obilježava, posebno ističe i svojom disonantnošću koja je opet dočarana nekim substrukturama kao što su abnormalnost i fantastika. Pa nam tako valja primijetiti kako Vidrić u svojoj pjesmi *Ex Pannonia* nečemu mrtvom, nečemu što je lišeno ljudskih karakteristika i dalje daje obilježja živog čovjeka – pa tako „leš“ lijepe žene još napola „pliva“, „leži“ u čemu je životnost pri opisivanju mrtvog tijela te zanesenost ljepotom trupla („Leš je ležo – i vidjeh:/ Bila je divna žena,/ Obasjano bilo joj čelo/ I grud se bijelila njena./ I tako mi jasnog neba!/ Bila je kao Diana.“). Takvo, morbidno stanje trupla kao da je semantički oživljeno u čemu je abnormalnost cijele te lirske scene *Ex Pannonije*. Usput samo dodajmo kako je taj lirski tekst dramatski strukturiran te čak možemo nabrojiti nekoliko likova koji sudjeluju u radnji pronalaska trupla pri čemu imamo dojam kao da je riječ o nekoj pozornici u kazalištu. Vratimo se sada na abnormalnost. Abnormalnost je verzija disonantnosti koja prožima cijelu Modernu (prema Friedrich, 1989:17), ona je jedna od tamnih kutova

modernističkog načina izražavanja kad je riječ o lirici. Friedrich navodi kako suvremena lirika odiše zagonetnošću i tamnošću te da ta tamnost čitatelja ujedno i fascinira, ali i zbunjuje, a susretom tih dvaju obilježja dobivamo paradoksalnost te samim time i disonantnost koja budi nemir u čitatelju. Zagonetnost i tamnost moguće je iščitati i iz sljedećih stihova Matoševa *Notturna*: „Kroz samoću, muk,/ Sve je tiši huk:/ Željeznicu guta već daljina.“ s obzirom na to da sami motivi samoće i muka odišu nečim nepoznatim, tajanstvenim što se nadovezuje na prethodni dio pjesme o nerazpoznatljivosti toga tko proizvodi taj „huk“ – je li to „ćuk“ ili možda „netopir“. Sklonost prema Ništa, podzemna fantazija, mračno i sumorno samo su neke od karakteristika negativiteta moderne lirike („*Mlačna noć*“, „Ljubav cvijeća – miris jak i strasan/ Slavi tajni pir“, *Notturmo*; „Grubim je pokrismo plaštem/ - *Nijemi noćni grobari*“, *Ex Pannonia*). Ono što u čitatelju ponajviše budi nemir jest nedorečenost, nedovršenost nekog teksta. Pogotovo, primjerice, završetak *Duke Begovića* koji je sve samo ne dorečen. Čak štoviše, korištena je i modalna struktura „možda“ koja samo još više intenzivira nedorečenost i fragmentarnost tog romana. Donosimo u svrhu potkrepljenja te teze posljednje retke tog teksta: „Nego, bog zna hoće li on u tomu završiti. Teško je to rasuditi na Đuki Begoviću. Ne da se to. Zagonetka je on. Možda će se on i opet izmijeniti, možda već sutra, prekosutra... Možda će se i opet dati na opijanja, i bećarovanje, a pošto ne ima imetka, varat će, krast će... Možda će...“ (2005:117). Vidljiva je i nemogućnost znanja subjekta o daljnjem načinu života glavnog lika tog romana, ostavljen nam je put k samostalnom dovršavanju Đukine priče s obzirom na to da nam tekst ostavlja otvoren put vratima mašte. Negativitet *Duke Begovića* ogleda se, dakle, ontomom sela jer je ono izvor bludilišta, incesta, grijeha, razočaranja u ljude oko sebe. Društvo determinira ponašanje pojedinca s obzirom na to da se Đuka ponaša protivno svim normama želeći u mještanima izazvati osjećaj čuđenja i divljenja. Tomu u prilog ide primjer scene jednog od njegovih lažnih preobraženja: nakon što se, pun nade u oprost svojih grijeha, Đuka razočaran vrati s „proštenja“, ponovno mu se upali psihemska lampica za lumpovanje i bećarenje potaknuta željom da zadivi ostale ljude, odnosno sociemsku sastavnicu. Zato on i svoju kuću i imanje prodaje ne bi li uživao u ciganskim egedama koje ga prate na ulasku u selo. Jedna od možda najmoćnijih scena toga romana su događanja u birtiji ispunjenoj bećarcima kojima dirigira cigan Gliša. Akustika je u tom dijelu dočarana tonom tako tihim, da je naprosto moguće čuti uzdahe okoline (čime se opet vraćamo na sociemsku sastavnicu) jer prostorijom vlada blagi, nježni *pianissimo*: „i tiho, tijano, od najtišeg tiše ćuha, svira narodnu pjesmu, mutnu ko jesenje kaljave vode, teško ko olovo, žalosnu ko umiranje...“². Taj bi nam citat mogao poslužiti i za stilsku tekstualnu značajku ako

² http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/kozaraci_djukabegovic.pdf 112. str.

pogledamo nizanje usporedbi kojima se želi što jače i više dočarati težina svirane melodije. S druge strane, tjelesnost je disonantna i tamna značajka moderne koja je istaknuta u Kamovljevoj *Isušenoj kaljuži* s obzirom na to da nas se odmah na početku uvodi u fizionomiju tijela glavnog lika opisujući „plućni katar“: „On je bio dobio plućni katar, izbacujući dnevno čitave tucete žutih i punih komada. Arsen ih prisposodabljaše koralima i spužvama, tako bijahu izdjelani. A za boju govoraše da je žuta kao kanarinac ili žganac.“ (2000:11), dok je krasta opisana na sljedeći način: „Na jednom mi se palcu otvorila rana i odmah se zacijelila. Odurna, pomodrijela, skrutnuta krasta pukne svaki dan bez krvi i glasa (...)“ (2000:147) te „Krate organizma, što mrkom rumeni odavaju sav smrad svoje nutrine; ono žuto, što uznemiruje pokoj natrpanog želuca, pa se zalijetava u nos i rastvara svaki osjećaj; tjelesa, išarana crvenim pismenima noćnih, gladnih, bespravnih pisara (...)“ (2000:50). Spomenuti je i da su u romanu također prisutne i erotske devijacije kao što je tema incesta (Arsenovi osjećaji prema sestri), a ta je tema još više naznačena u Kozarčevom *Đuki Begoviću* jer Đuka u jednom trenutku u romanu spava s vlastitom rođakinjom. To da se svijet u modernoj prima tjelesnošću, odnosno osjetilnošću, pokazuju i lirski predlošci ovog seminara. Pa tako u Matoševu *Notturnu* nailazimo na sinesteziju čovjekovih osjetila – osim vizualne, pruža nam se ujedno i akustična i olfaktivna slika: „Mlačna noć; u selu lavež; kasan/ Ćuk il netopir;/ Ljubav cvijeća – miris jak i strasan/ Slavi tajni pir.“, a u Vidrićevoj pjesmi primjećujemo i gustativnu sliku: „Skut joj je – kažu – milovo,/ ko boginji koja spava. (...) A krčag je bliže primako,/ I svu noć je plako i pjevo.“, u tom je citatu donesena i dodirna pjesnička slika (*skut joj je milovo*), a i akustična (*svu je noć plako i pjevo*) te, dakako, vizualna te ostajemo pod dojmom senzacije jer sve te pjesničke slike (hipersenzualnost) diraju naša osjetila, gusto nam šaljući šumove koje ćemo teško prevladati, ali je upravo to ono što moderna i želi probuditi u nama. Uznemiriti nam osjetila i natjerati na razmišljanje.

2.4. Melankolični stil moderne lirike (uz prozu i film)

Nadovezujući se na prethodni odlomak, neminovno nam se je u sklopu moderne lirike, a i moderne književnosti uopće, dotaknuti pojma melankolije koji čini se kao da nadasve prožima gotovo svaki redak književnog stvaralaštva tog razdoblja. Prema riječima Erica G. Wilsona, „melankolija je kaos koji porađa nove kreacije“ (2008:83) te je jedino tim stanjem moguće iskusiti sreću. Jer činjenica jest da nas nesreća čini kreativnima, a stvarati znači živjeti te nam se tom tezom nameće shvaćanje da se svjetlost da spoznati jedino iz mraka. Mogli bismo taj stav povezati s lirskim stilom moderne s obzirom na ono što je već rečeno o tami koja u njoj

prevladava – upravo se iz te tamnosti, tajanstvenosti, mračnosti, disonantnosti rađa čitateljeva želja za odgonetavanjem nejasnosti tamnih motiva rasprostranjenih u tekstu. Julija Kristeva navodi kako je melankolija „mračno naličje ljubavne strasti“ (2014:8), a crnu žuč navodi kao odliku velikih ljudi te ju objašnjava prema Aristotelovu shvaćanju da melankolija proizlazi iz topline koja se smatra glavnim regulatorom organizma i iz „kontolirane interakcije suprotnih energija“ (2014:10) što bismo mogli povezati s osnovnim raspoloženjem Kozarčeva romana *Đuka Begović*: pokretač Đukina ponašanja je krv (*toplina*), nagon, ono „animalno“ u čovjeku. Dakle, Đuka čak i nakon što tobože osjeti svoje preobraženje iz stanja čovjeka koji je odjednom zadovoljan svime oko sebe: „kvrzgasti hrast“ ga fascinira, „đeram“, „topovsko tane“ i sve ostalo što zatekne u svojoj „avliji“ nakon četiri godine provedene u zatvoru te mu se najednom javi volja za rad – to, naime, ne potraje niti cijelu godinu s obzirom na to da njega pokreće krv, a prema njegovom svjetonazoru, duša i razum ni ne postoje – ona „šokačka krv“ određuje ga kao pojedinca koji je nezadovoljan svojom okolinom te se bori protiv ustaljenih vrijednosti društva u kojem živi. A upravo je paradoksalno tomu što on, premda boreći se protiv društveno-religijsko-obiteljskih konvencija, i sam upada u taj vrtlog. Iako kritizirajući brak, očinstvo, vjeru, blud, prijearu pa čak i incest (iako je, dakle, Đuka između ostalog i lik koji je erotski devijantan što nas opet vraća na modernost tog romana jer se progovara o tabu-temama, o nečemu nad čime se čitatelj može zgražati što pridonosi „tamnosti“), glavni lik naposljetku *završi* (uvjetno rečeno *završi* s obzirom na to da nam roman ostaje nedorečen o čemu će biti kasnije riječi) čuvajući ovce čovjeku kojeg je na početku žestoko kritizirao. Mogli bismo reći da je erotska želja ono što pokreće Đuku tijekom cijelog romana: on ubija svog oca tijekom svađe započete zbog *žene*, zbog birtašice oko koje su Šima i njegov sin Đuka dijelili suparništvo; zatim, opet je taj nagon, ta žudnja za ispunjenjem tjelesnog zadovoljstva ono što ga „tjera“ na incest s vlastitom rođakinjom i to – ironije li – baš na hodočašću („proštenju“) na koje se uputio ne bi li okajao svoje grijeh; spomenimo još samo Đukin odnos s udanom ženom (jednom od mnogih), Ružom, tijekom kojeg ne osjeća grižnju savjest zbog veze s već zauzetom ženom. Međutim, mada je potpuno uvjeren u to da je napokon pronašao pravu ljubav jer Ruža nije Šokica kao ostale žene s kojima je dosad bio, što znači kako u njoj nije uzavrela krv te ne „lijeće s cvijeta na cvijet“, odnosno ne mijenja muškarce kao čarape već je u stanju ostati s jednim kojem će pružiti svo zadovoljstvo – premda se, dakle, Đuka u njenom društvu napokon osjeća svoj, to se ubrzo mijenja te on shvaća da je ona kao i sve ostale žene. Riječju, i ona mu dosadi kao i sve dotadašnje ljubavnice. Upravo je ta vječna dosada i vječna potraga za nečim novim jedna od obilježja melankoličnog stanja čovjekova karaktera. Đuka iz obijesti diže novac od prodaje zemlje iz banke i nemilice ga potroši u dva dana iz razloga da zadivi mještane i da mu se dive: „Ja plaćam! Šta da štedimo. Umrtn je ko

umrt, pa nek ide!“ (2005:106), „Nek vide, (...) da i šolja umi razmetati se i razirošiti!“ Čini nam se važnim vratiti se još na paradoksalnost ovog teksta koja se očituje i u vremenskoj koordiniranosti teksta: iako Đuka negativno valorizira i kritizira religiju, upravo na Đurđevo (dakle, svetac) dolazi do događaja koji mu život okreće naopačke – ubojstvo vlastita oca. Vratimo se samo nakratko na već spomenutu žuč o kojoj govori Kristeva. Žuč kao psihemski pokretač karaktera melankolične osobe vidljiva je i u liku Arsena Toplaka: „Počeo je osjećati žuč, gdje se koti u njemu (...)“ (2000:33). Usporedimo sad lik Arsena u Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža* s Đukom na primjeru melankoličnog stanja. Iako on nije radikaln kao Đuka u smislu želje za životom, i kod njega se prepoznaje težnja za boljitkom. Bolest sputava Arsena u življenju života punim plućima, stoga se nad njega i nadvio veo melankolije: ne samo da ga pati tjelesno propadanje nego i financijska ovisnost o bratu. Mogli bismo reći da jedino u čemu Arsen pronalazi ikakvo zadovoljstvo jest literatura i pisanje svojih tekstova. Baš kao što Đuro Andrijašević, glavni lik romana *Bijeg* Milutina Cihlara Nehajeva piše svoje drame i crtice ne bi li tako i zaradio za džeparac, no ujedno ga to zaokuplja kako ne bi mislio na besparicu i razočaranje u ljude oko sebe te mu tekst služi i kao kritika društva (u komediji koju nazove „Rat u Ždrenju“ Đuro preslikava stvarnu nepravdu čija je glavna žrtva upravo on). Kod Đure se melankolično stanje javlja još u djetinjstvu nakon što sazna o spolnim odnosima između muškarca i žene te uđe u pubertet u kojem se spolna žudnja prvi put i javlja: „Tad mu dopane ruku knjiga o spolnom razvoju, u kojoj bijaše pisano da se prvi porivi nagona obično obrazuju u takvim prijateljstvima; Đuri bude užasno, i gotovo zamrzi na svijet. Postane melankoličan; i doznajući za običan grijeh mladosti, stane sumnjati u vrijednost svakog života.“ (1996:15). Spomenuti nam je još Arsenov kanibalizam kao posljedicu neutažive gladi i žeđi, siromaštva i bijede. U kontekstu toga, dolazimo do pojma „melankolički kanibalizam“ koji spominje Julija Kristeva u svojoj knjizi *Crno sunce* (2014:13): „kanibalističko-melankolično imaginarno je poricanje stvarnosti gubitka, kao i smrti. Ono očituje strah od gubitka drugoga time što dopušta da Ja preživi, napušteno doduše, no ne i odvojeno od onoga što ga još uvijek, i zauvijek, hrani i što se tim proždiranje, preobražav u Ja koje također oživljava“ (2014:14). Naveli smo nešto dulje citatno objašnjenje ne bi li nam u daljnjem tekstu bili jasniji primjeri Arsenova melankoličnog kanibalizma: „Samo je hladnokrvnost i tvrdoglavost u mene upravo porazna... Zato bih mogao reći i to: ja hoću jesti čovječje meso, jer sam gladan djece... onih tamo što viču. (...) Ali ja ne bih jeo njihovih kostiju kao ni plućiju ni srca ni jetara. To je dobro u kokoši i telaca, ne u njih. U njih mora biti dobar batac i sve ono što je dječje: noge, ruke i stražnjica... Ali ne srce, mozak i oči...“ (200:123). Arsen se odriče osjećajnosti, on osjećaje smatra dnom ljudske osobnosti, stoga i ne čudi kako hladnokrvno u svojim monolozima i strujama svijesti iznosi upravo navedene

misli. Unatoč tomu što melankolija obavlja sva tri lika (i Đuku, i Arsena, i Đuru), čitajući pojedini roman, mi kao čitatelji na suosjećamo baš sa svakim od njih. Pa se tako, primjerice, čitajući roman Ivana Kozarca, nadamo Đukinom preobraženju u osobu uklopivu u društvo u koje se nalazi, a isto se događa i s našim nadanjem u bolje kad je riječ o Đuri Andrijaševiću; dok, s druge strane, to ne možemo reći za lik Arsena Toplaka. Možda je to do to pripovjedača i pripovjednih tehnika? Jer, naime, u *Isušenoj kaljuži* prevladava monološki strukturiran tekst, uz tehniku struje svijesti čime nam se daje unutarnje, psihemsko stanje glavnog lika te se doslovno upoznajemo ne samo s njegovim apstraktnim osjećajima, već i onima uzrokovanim fizičkom bolešću tuberkuloze. Dok u *Đuki Begoviću*, iako pretežno monološki strukturiranom romanu pisanom u trećem licu pripovjedača, upravo uz pomoć pripovjedačevih simpatija prema glavnom liku koje možemo vidjeti u dijaloški i monološki koncipiranim rečenicama, i sami trubimo sažaljivim tonom kad je riječ o liku Đuke. U potonjem je romanu, rekli bismo, naglasak na sociemu iz kojeg i o kojemu ovisi sam psihem glavnog lika, dok u *Isušenoj kaljuži* možemo reći da je psihem osnovni pokretač radnje. Kad je riječ o Đuri Andrijaševiću iz *Bijega*, tu pronalazimo naglašenu psihemsku sastavnicu uvjetovanu sociemskim okruženjem. Đuro pada u depresiju zbog Vere Hrabarove i njezinih roditelja koji vrše pritisak na njegov završetak studija kako bi se ostvarilo vjenčanje dvoje mladih. Međutim, on s vremenom zapada u emocionalnu krizu te se, baš kad mislimo da će se izvući (primjerice, nakon što bude postavljen za suplenta u Senju), on odaje alkoholu i društvu koje samo još negativnije utječe na njega. U okolini punoj probisvijeta, depresivaca i alkoholičara, i Đuro sam posustaje pred izazovom zvanim život te počinu samoubojstvo. On je, poput Đuke Begovića, lik s kojim smo sposobni suosjećati i iščekivati poboljšanje njegova karaktera.

Ostaje nam još malo filmske melankolije iz filma Larsa von Triera, *Melankolija*, usporediti s našim lirskim predlošcima. Pođimo od filmskih planova. U našem filmskom predlošku dominantan je krupni plan te blizi plan koji vladaju većim dijelom filma, uz veće planove kao što su polutotal i total (u trenutcima prikazivanja „Plesa smrti“ planeta Melankolije i Zemlje). Krupni plan ima svoja vremenska svojstva – naime, osjećaj blizine u prostoru stvara i osjećaj blizine u vremenu (prema Peterlić, 1977:78). Na isti nam se način donosi i pjesma *Notturmo* A. G. Matoša: baš kao što nam se početak filma donosi prvo polutotalima, a zatim prevladavaju krupni planovi, tako se i u pjesmi kreće prvo od općenitijeg – „Mlačna noć; u selu lavež;“ ne bi li se zatim prešlo na krupni i čak detalj-plan u kojem vidimo cvijeće i sitnog cvrčka, a ni *Ex Pannoniji* Vladimira Vidrića ne manjka krupnih i blizih planova: krenuvši od polutotala panonskog luga, bijelih vila, preko druma sve do trupla lijepe ženske osobe i opisa njenih

dijelova tijela (postupno se – gradacijski – fokusira oko promatrača/čitatelja na sadržaj teksta). Krupnim nam se planovima daje dojam individualnosti te nas se samim time i emocionalno, moralno približava pojedinom liku, stvari, zbivanju. Kad je riječ o stanju kamere, razlikujemo ih dva: statično i dinamično. U filmskom predlošku na početku dominiraju dugi, usporeni kadrovi snimani statičnim stanjem kamere što doprinosi osjećaju težine filma, nelagode, jeze – a to su sve proizvodi Moderne – kao i abnormalnost o kojoj govori Hugo Friedrich, a koja se u filmu *Melankolija* očituje kroz Justineino ponašanje (u noći svog vjenčanja, Justine odbija svoje obveze prve bračne noći sa svojim mužem i bez imalo grižnje savjesti odlazi na golf-teren svoje sestre ne bi li ondje imala spolni odnos s mladićem iz svoje tvrtke, Timom). Mogli bismo duge kadrove primijeniti i na početak Vidrićeve pjesme u koju, opet postupno, ulazimo najprije kroz velike prostore snimljene dugim kadrovima, prešavši zatim na brzo izmjenjivanje kadrova nakon što se spomene sijedi stražar pokraj kojeg leži truplo te izmjenjivanje lica ožalošćenih, šokiranih osoba čija lica kao da su snimana krupnim planom ne bi li nam se tako dao individualniji prikaz ljudskih osjećaja nemoći. Prelazeći na pojam zvuka u filmu, reći je da zvučni zapisi mogu dobiti i simboličku vrijednost, jer je, primjerice, prvi dio filma ispunjen melodijom puhaćih instrumenata, njihovih dubokih, tamnih tonova koji u nama izazivaju osjećaj nelagode i svojevrsne tjeskobe, a i sami kadrovi koji se pojavljuju su dugi i prikazuju usporena gibanja ljudi (što je već ranije spomenuto) koja također u nama bude ne baš prisne osjećaje. Zanimljivo je u kontekstu glazbe kao jednog od načina pojavnosti zvuka u filmskom zapisu (ostala dva su šumovi i govor) reći da postoje dva osnovna načina njene uporabe pa tako postoji glazba u filmu čiji nam je izvor vidljiv u kadru, ili barem poznat, dok imamo i onu kojoj u prikazanoj građi ne vidimo izvor što znači da se ona nedvojbeno, po autorovoj odluci, pridodala fotografskom zapisu (prema Peterlić, 1977:130). U filmu *Melankolija* prevladavaju šumovi, izuzevši početak i kraj filma čiji je ugođaj dočaran dubokim tonovima puhača, ali i gudačkom nježnošću i liričnošću te je zvuk donesen *largom*, kao otežanim korakom, ne bi li u ključnim trenucima prešlo u *moderato*, a zatim i brži tempo i jaču dinamiku *crescendom* – izuzevši, dakle, taj početak i kraj, filmom dominiraju šumovi i ljudski govor. Riječima Ante Peterlića, glazba može stvoriti ugođaj što daje „emocionalno obojenje cijelom prizoru“, ona može uzbuditi, razveseliti, stvoriti napetost, prisiliti na razmišljanje i slično, a dokaz tomu leži u svakom filmskoj produkciji, pa tako i ovoj. Nameće nam se time sama usporedba s našim dvama lirskim predlošcima te se zaključuje kako je noć glavno vrijeme radnje tih tekstova, a nju definiraju upravo šumoviti zvukovi te, u primjeru *Ex Pannonije*, i ljudski govor („I on me opaziv viknu/ Kao kad Haron zove“; „U dvorište legoh mrtvacu/ I viknuh barbarskog roba.“) uz, dakako, i zvukove prirode („Iza nas kriknu ptica/ Što noću vodama bludi - -“). Zanimljiva je gradacija od glasnijeg prema

tišem u stihovima „Dugo je stajao barbar -/ Nijem kraj bijeloga zida,/ A onda je tužno zapjevo/
Ko da se srce kida.“ te se to stišavanje pojačava prema kraju pjesme: „A krčag je bliže primako,
I svu je noć plako i pjevo./ I svu noć su drhtale zvijezde,/ A mjesec s visoka sijevo“. U
navedenom citatu frekvencija se smanjila na razinu u kojoj se čak zvijezde mogu čuti kako drhte.
Kad je riječ o Matoševoj pjesmi *Notturmo*, reći je da posebnu ulogu imaju upravo zvukovi iz
prirode: „Sitni cvrčak sjetno cvrči“; „Kroz samoću, muk,/ Sve je tiši huk“, ali možemo
pretpostaviti i postojanje ljudskog bića u pjesmi uz pomoć stiha: „Teške oči sklapaju se na san“
te tako osjetiti tišinu koja je toliko velika da možemo čuti kako se kapci subjekta sklapaju od
umora, a i izborom upravo glasova *t*, *š*, *k* osjetimo težinu kapaka, uz šumoviti glas *s* koji nam
odaje noćno šuškanje prirode. Dakle, sa sviju strana primamo razne zvukove, kako u pjesmama i
romanima, tako i u filmu. To je još jedan od dokaza kako je bez glazbe, bez onog akustičnog
veoma teško dočarati (ili čak nemoguće dočarati) ijedan ambijent, scenu, karakter, atmosferu ili
raspoloženje. Glazba izvire iz svih mogućih pora. I kad se čini da je tiho, da je nema – ona svoju
melodioznost opravdava tišinom tišom od najtišeg ćuka te nas tjera da se i mi umirimo i pažljivo
oslušujemo tonove koji plešu između redaka i interpunkcijskih znakova koji mogu biti
sastavljeni i od deseterotočja i slično. Ti su dijelovi, kao već spomenuti „minus-postupci“, u
funkciji dočaravanja tišine koja nastaje u, primjerice, neugodnom razgovoru, svađi – dakle mogu
se pojaviti i kao dio dijaloške strukture, a i unutar monologa ili struje svijesti nekog lika,
posebice kad je riječ o dubokim promišljanjima. Sve to doprinosi dočaravanju akustike pojedine
scene, atmosfere, osjećaja i odnosa među likovima nekog teksta. Iako se u filmskom zapisu
melodija daje u svom izvornom obliku izvođena određenim instrumentima (bilo da je to solo-
instrument kao violina i glasovir, bilo da je to orkestar koji može biti raznovrstan – od
mješovitih, do gudačkih, puhačkih orkestara), u tekstu je možda i čarobnije donesena glazba s
obzirom na to da se uz pomoć pojedinih stilskih figura čitatelju pruža slika melodioznosti te se
poigravanjem određenih stilskih tehnika dobiva informacija o tempu i dinamici nekog teksta.

3. Zaključak

Iz navedenih tekstualnih značajki, secesijskih i modernističkih primjera koje smo pokušali iscrpiti na što konkretnijim i jednostavnijim primjerima naših tekstualnih predložaka (romani *Đuka Begović*, *Isušena kaljuža* i *Bijeg*, pjesme *Notturmo* i *Ex Pannonia*) zaključujemo kako je moderna književnost ispunjena melankoličnim stanjima glavnih likova koja se u romanima proteže i kroz opise, i pripovijedanje, i dijaloge, a posebno strujama svijesti pojedinih karaktera. Možemo reći kako sva ta abnormalnost (posebice u romanima i pjesmi *Ex Pannonia*) doprinosi disonantnom tonu koji nas vodi preko paradoksalnosti do melankoličnog ugođaja navedenih tekstova. Vrlo je zanimljivo promotriti slikovnost i glazbenost kao odlike stilske tekstualne značajke s obzirom na međusobno nadopunjavanje i proizilaženje tih dviju stilskih aspekata, posebice uspoređujući film Larsa von Triera, *Melankoliju*, s našim lirskim predlošcima. Čini se kako je zvukovnost jedna od bitnijih značajki u književnim tekstovima. Čak kao da tekst bez nje ne može postojati, kao što ni glazbeno djelo ne može postojati bez melodije. Na kraju nam se samo bitnim čini dodati i zapravo upozoriti na to da je poredbovna analize pjesama *Notturmo*, *Ex Pannonia*, romana *Isušena kaljuža*, *Bijeg* i *Đuka Begović* te filma *Melankolija* ovim seminarskim radom gotovo pa tek načeta imajući na umu to da se reverzibilnim iščitavanjem teksta i gledanjem filmskog zapisa nadaju svaki put nove mogućnosti njihovog međusobnog povezivanja.

4. Literatura

4.1. Tekstovi

1. Cihlar Nehajev, M. 1996. *Bijeg*, Zagreb, Katarina Zrinska
2. Friedrich, H. *Struktura moderne lirike*, Zagreb, Stvarnost, Drugo, nadopunjeno i popravljeno izdanje, prev. Truda i Ante Stamać
3. Kravar, Z. 1998. *Lirska pjesma* (iz: Škreb, Stamać 1998., *Uvod u književnost*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, Biblioteka Posebna izdanja, str. 379-412)
4. Kristeva, J. 2014. *Crno sunce, depresija i melankolija*, Zagreb, Naklada Jurčić d.o.o.
5. Matoš, A. G. *Notturmo* (iz: Matoš, A. G. 1996. *Izabrane pjesme*, Zagreb, Matica hrvatska, priredio Ivo Frangeš, str. 89)
6. Peterlić, A. 1977. *Osnove teorije filma*, Zagreb, Filmoteka 16
7. Polić Kamov, J. 2000. *Isušena kaljuža*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka
8. Užarević, J. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
9. Vidrić, V. *Ex Pannonia* (iz: Vidrić, V. 1969. *Sabrane pjesme*, Zagreb, uredio Dragutin Tadijanović, str. 34-37)
10. Wilson, E. G. 2008. *Protiv sreće, pohvala melankoliji*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk
11. Žmegač, V. 1997. *Duh impresionizma i secesije*, Zagreb, Studije o književnosti hrvatske moderne, Drugo, prošireno izdanje

4.2. Izvor

1. Kozarac, I. *Đuka Begović*, http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/kozaraci_djukabegovic.pdf

4.3. Filmski zapis

1. Von Trier, L. 2011. *Melancholia*