

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ana Delimar

Secesija i Moderna u hrvatskoj književnosti, filmičnost slike

Završni rad

Mentor prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2016.

0. Sadržaj	
0.1. Sažetak i ključne riječi.....	2
1. Uvod.....	3
2. Dva lica moderne.....	4
2.1. Opća teorija secesije.....	5
3. Usporedba književnih predložaka	
3.1. Forma kao osnovni indikator koda.....	7
3.1.1. Istovrsna raznovrsnost pjesničkih tekstova.....	7
3.1.2. Vrsna (ne)bliskost epike i drame.....	8
3.2. Matošev i Kozarčev subjekt.....	9
3.3. Vojnovićev verizam i Gjalskijev artizam.....	12
4. Zaključak.....	17
5. Prilozi	
5.1. Tekst Matoševe pjesme <i>Jesenje večer</i>	18
5.2. Tekst Kozarčeve pjesme <i>Balada</i>	18
6. Literatura.....	20

0.1. Sažetak i ključne riječi

U ovom se završnom radu uspoređuju četiri književna predloška: sonet *Jesenje večere* Antuna Gustava Matoša, zatim *Balada*, pjesma u prozi Ivana Kozarca, drama *Ekvinocij* Ive Vojnovića te kratka pripovijest *Pred Kapitolskom Venerom* Ksavera Šandora Gjalskog. Bit će riječi o moderni te modernističkim obilježjima koja se mogu pronaći u tim tekstovima, ali i o secesiji koja je posredovala esteticizam te umjetnost kao najvišu vrijednost. Naglasak će biti stavljen na važnost subjektivnih struktura koje posreduju filmičnost pjesničke slike. Uvest će se pojam intermedijalnosti da bi se objasnio odnos između teksta i drugoumjetničkog medija, glazbe.

Ključne riječi: *usporedba, moderna, Antun Gustav Matoš, Ivan Kozarac, Ivo Vojnović, Ksaver Šandor Gjalski, intermedijalnost.*

1. Uvod

Na samom se pragu devedesetih godina 19. stoljeća u hrvatskoj književnosti uočavaju stilske i tematske inovacije koje su, smatra hrvatski književni povjesničar Miroslav Šicel, osnovnim razlogom što se početak razdoblja moderne u hrvatskoj književnosti određuje 1892. godinom (2005: 7)¹. Antun Gustav Matoš će tako, tvrdi Šicel, biti prvi pisac u hrvatskoj književnosti koji će pejzaž obrađivati kao samostalnu literarnu temu, određivati mu smisao i humanizirati ga (2005: 99, 100). To će biti izraženo kako u njegovoj prozi tako i u nekim njegovim pjesmama, pa tako i u sonetu *Jesenje večer*. Nadalje, profesor Goran Rem će za „glavnog krivca“ pri žanrovskom određenju triju Kozarčevih pjesama proglasiti Dragutina Tadijanovića koji je u prirediteljskom komponiranju sveska *Izabranih djela* Ivana Kozarca iz 1942. godine trima tekstovima kraćega opusa i poluprozne forme dao žanrovsku naljepnicu i naslovio ih *Pjesme u prozi* (2003: 268). Jedna od te tri pjesme je i *Balada* koja će simbolički i metaforički tematizirati smrt, što će biti blisko modernističkoj poetici rasapa (Rem, 2003: 273)². Kozarac će se također upustiti i u psihološko analiziranje. S druge strane, prijelom u razvoju hrvatske dramske književnosti u smislu otpočinjanja razvoja modernije strukturirane drame svojom će pojavom označiti *Ekvinocij* Ive Vojnovića (Šicel, 2005: 252). Šicel će zaključiti da se Vojnović služi dvjema tehnikama, realističkom u prvom dijelu drame i simbolističkom u drugom. Što se radnja dalje odvija prema svojem kraju sve više raste psihološka drama, a simbolika ekvinocijalne oluje biva sve naglašenija. Naposljetku, kao jedna od poetika unutar moderne pojavit će se secesija. Ta će književna tehnika kao osnovni tematsko-sadržajni okvir donijeti artizam i esteticizam. Estetsko uživanje i stvaranje imat će najvišu vrijednost, a upravo će takav, moderan odnos prema umjetnosti tematizirati Ksaver Šandor Gjalski u kratkom tekstu *Pred Kapitolskom Venerom*. Nakon uvoda u kojem smo istaknuli modernističke inovacije u četirima književnim predlošcima čijom ćemo se usporedbom baviti u ovom završnom radu, ostaje napomenuti da će određivanje mjesta na kojima su ti tekstovi povezani biti ciljem našeg istraživanja.

¹ Važno je napomenuti da su te godine objavljene modernistički intonirane pripovijesti Antuna Gustava Matoša i Janka Leskovara, *Moć savjesti* i *Misao na vječnost*.

² Rem citira Delimira Rešickog, točnije navodi fragmente iz njegova eseja *Pjesme u prozi Ivana Kozarca i njihovo mjesto u korpusu hrvatskog pjesništva*, objavljenog u zborniku *Dani Josipa i Ivana Kozarca* iz 1996. godine.

2. Dva lica moderne

Milan Marjanović, najproduktivniji kritičar moderne, o njoj je zapisao:

Posljednjih godina devetnaestog vijeka javljaju se u hrvatskoj književnosti težnje i pokreti, kojima se već u ono vrijeme dalo ime »Hrvatska Moderna«. To nije bio jedinstven i organizovan pokret, nego vrenje, ključanje novih težnja, novih ideja i novog načina izražavanja, a naročito novih ljudi. Nastupala je mlada generacija, nadahnuta naprednijim pogledima, nezadovoljna starim i tradicionalnim, željna novoga, savremenoga, modernoga. (1951: 5)

Ubrzo je došlo do sukoba »mladih« pisaca koji nisu htjeli priopćavati nacionalnu naraciju, opisivati svijet i inspiraciju tražiti u povijesti, i »starih«, realista, od kojih su oni napredniji bili prihvaćeni kao prethodnici modernizma. Marjanović će iznijeti podatak da se smjena generacija vršila između 1895. i 1903. godine, a u drugoj je polovici posljednjeg desetljeća 19. stoljeća aktivno bilo oko sto dvadeset mladih književnika (1951: 5)³. Budući da stari časopisi nisu mogli podnijeti toliku književnu produkciju, pokreće se mnogo novih časopisa i izdanja. Stvarno je nastupanje modernizma kao programskog pokreta obilježeno pokretanjem triju časopisa 1897. godine: *Hrvatske misli*, *Mladosti* i *Nove nade* (Marjanović, 1951: 6). Nakon što se 1901. ugasio časopis posvećen književnosti i umjetnosti *Život*, produkcija i kritika mladih prebacuje se u časopis *Vijenac* čije posljednje 35. godište 1903. godine uređuju istaknuti modernist Milivoj Dežman Ivanov i Ksaver Šandor Gjalski. Suradnja modernista i realista, »mladih« i »starih«, koja je započela u *Vijencu* nastavlja se u izdanjima Društva hrvatskih književnika (Marjanović, 1951: 7).

Za naše će istraživanje biti važnija hrvatska moderna koja je započela već spomenutom 1892. godinom. Naime, za razliku od moderne kao politički intoniranog pokreta mladih pisaca koji su odreagirali na mađarski utjecaj školovavši se izvan Hrvatske, ova se moderna može izjednačiti s osobom i nazvati Antun Gustav Matoš. Ta moderna nastupa uz predosjećaj da će se u nadolazećem stoljeću dogoditi velike promjene, a s njom dolazi i pojačana svijest o književnosti. Preko romantizma koji se zalagao za aktivizam i uvijek bio blizak usmenosti u hrvatsku književnost prodire naracija i potreba za istinom koja se zatim manifestira u realizmu. Uz romantičarske se motive podvaljuju realističke poante i stavovi s ciljem osvješćivanja primatelja o svijetu u kojem živi. Realizam afirmira interes za regije i konkretno imenovane locuse. S obzirom na to da tekstovi čuvaju regijske specifičnosti,

³ Od njih dvadesetak nastupa u skladu s tradicijom realizma, dvadesetak neopredijeljeno, ali naprednije u odnosu na one koji nastupaju tradicionalistički, a preko osamdeset mladih nastupaju kao modernisti ili ih takvima smatraju (Marjanović, 1951: 5).

Slavonija postaje prostor strukturiran kao granica, identitetno ugrožen svojom pozicijom na raskrižju interesa, prvo turskih, zatim njemačkih i tako dalje. To se sve u modernu projicira u liku Matoša koji, nezadovoljan manjkom periodike u istočnohrvatskim knjižnicama, osjeća potrebu za bijegom iz tog prostora i za putovanjem. On postaje kritičar svijeta u kojemu se nalazi, a to može biti jer luta. Estetsko stanje teksta također ne može biti fiksno već lutalačko, ne može biti smješteno u svijet. U moderni se za razliku od velikih pogleda i zahvata romantizma i realizma počinju promatrati mali prostori i stanja. Ono što je čovjeka određivalo u realizmu, rasa, sredina i trenutak, više ga ne određuje. Čovjek je slobodan, a to mu omogućuje jezik koji mu nudi prostor igre.

Hrvatsku su književnu modernu obilježile dvije antologije pjesništva, *Hrvatska antologija* Huga Badalića iz 1892. s početka, te *Hrvatska mlada lirika* iz 1914. s kraja moderne⁴. Obilježile su je i četiri poetike koje se unutar nje javljaju, a to su impresionizam, simbolizam, parnasovstvo i secesija. Impresionizam će biti odgovoran za senzacijsku zamjenu boja, okusa, mirisa i dodira u odnosu na izvorno stanje. Simbolizam će okupiti lirsku priču oko jednog znaka koji će zatim upozoravati na svoju središnju poziciju u tekstu te zatamnjavati njegovo značenje i postavljati čitatelju zagonetna pitanja. Parnasovstvo će depersonalizirati liriku i uputiti se u prostor bez nazočnosti humanitetnog subjekta. Zastupat će umjetnost neovisnu o ideologiji i političkom programu. Poeziji će zadati ulogu snimatelja koji treba fotografski bilježiti svijet. Upravo će poezija zauzeti najviše mjesto u hijerarhiji žanrovskog sustava moderne. Narativnih struktura bit će malo, ali će to biti jaki romani: *Bijeg* Milutina Cihlara Nehajeva, *Duka Begović* Ivana Kozarca i *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova.

2.1. Opća teorija secesije

Druga naslovno imenovana sastavnica jest secesija. Činjenica je, reći će književni teoretičar Viktor Žmegač, da je devetnaesto stoljeće, misleći pritom na cjelinu koja se naziva europska moderna, epoha stilskog pluralizma (Žmegač, 1993: 93). To nužno znači da istodobnost različitih shvaćanja umjetnosti ne dopušta jedinstvenost stila kakva je vladala u prijašnjim epohama. Otprilike u razdoblju između 1895. i 1910. godine najviše se isticao stilski pokret, ili, jednostavnije, stil, secesija. Žmegač će upozoriti da se opća teorija tog stila

⁴ Navedeno prema predavanju *Moderna* prof. dr. sc. Gorana Rema na Filozofskom fakultetu u Osijeku 2015. godine.

osniva na dvama oprečnim načelima: s jedne se strane umjetnost, prije svega likovna, želi stopiti s prirodom usvajajući njezine oblike, a s druge strane te iskustvene motive podvrgava stilizaciji što vodi paradoksu koji se može nazvati prirodna neprirodnost ili neprirodna prirodnost (Žmegač, 1993: 92).

Književni kritičar Branimir Donat složit će se s prihvaćenim mišljenjem o secesiji za koju kaže da je nikad ne bi bilo da joj nije prethodio simbolizam (2011: 533). Uvažavajući postavke svog prethodnika, secesija će se dalje razvijati i od njega odstupiti:

„Iako simbolizam teži visokoj umjetnosti, secesija tu visinu smanjuje, pokušava je na razne načine učiniti uporabivom. Simbolizam sa svim svojim nagnućima prema sinkretističkom mišljenju mogao bi se smatrati jednim od životnih stilova. Prati ga filozofska i religijska misao. Za secesiju se ne može reći da je životni stil, ali se vrlo lako može pokazati da je nedvojbeno stil življenja. Taj je osjećaj totaliziran. Ide od umjetnosti, graditeljstva, likovnih umjetnosti, umjetnog obrta, slikarstva, kiparstva, glazbe, pa sve do novog pristupa tiskarstvu, žurnalizmu...“ (2011: 534)

Premda Žmegač i Donat o istoj pojavi pišu na različite načine, jedan uvažavajući podatke i precizne definicije, drugi tražeći odjeke secesije u svim mogućim poljima ljudske djelatnosti, moramo se složiti u dvjema stvarima. Prvo, da secesiju nije moguće potpuno uklopiti u okvire moderne koja, iako je otvorila put inovacijama i slobodi što se književne tehnike i materijala tiče, nije mogla sama odgovoriti na pitanje o umjetnosti i njezinu položaju na vrijednosnoj ljestvici. I drugo, da je secesija, što Donat potvrđuje, izašla iz svoje primarne domene likovne umjetnosti, a upravo je to ključno jer tada možemo govoriti i o književnoj secesiji.

3. Usporedba književnih predložaka

3.1. Forma kao osnovni indikator koda

Najuočljiviji i prvi razlikovni element koji nam se nameće kad kakav tekst vizualno primamo jest forma. Iskusni su čitatelji usvojili određene konvencije i mogu vrlo brzo opisati tekst s obzirom na to ima li on strofe i stihove, poglavlja ili didaskalije. Dakako, tekstovi su raznovrsni, mnogo je vrsta i podvrsta, ali sigurno pripadaju jednom od četiriju književnih rodova. Budući da je upravo forma najjači indikator koda, jezika kojemu tekst pripada, analizu ćemo započeti njome.

3.1.1. Istovrsna raznovrsnost pjesničkih tekstova

Prema kriterijima koje književni teoretičar Josip Užarević navodi, lirski je umjetnički tekst onaj koji ima sposobnost držati samoga sebe na okupu, koji je semantički samodostatan, a to se njegovo svojstvo očituje u mehanizmima zrcaljena i ponavljanja motiva, zaključujemo da je u slučaju dvaju tekstova, Matoševa soneta *Jesenje večer* i Kozarčeve pjesme u prozi *Balada*, svakako riječ o pjesničkim tekstovima (Užarević, 1991: 100). U ovom nam je poglavlju upomoć dozvati znanstvenu disciplinu koja se bavi interpretacijom književnog teksta stilistiku i njezine instrumente, tekstualne strukture.

Budući da cilj ovog rada nije stilistička analiza četiriju predložaka, tim ćemo se strukturama poslužiti isključivo u svrhu usporedbe i isticanja sličnosti odnosno različitosti među tekstovima. Četiri su tekstualne strukture od kojih je posljednja, stil, integrirana u prethodne te ju stoga ne izdvajamo. Nas će zanimati forma, djelomično tema i najviše subjekt.

Vertikalnost je prva formalna značajka i ujedno ona koja pjesničke tekstove distancira od proznih. Primjećujemo da forma promatranih tekstova odgovara konvencionalnoj vertikali i od nje ne odstupa, što omogućava vizualnu perceptibilnost, to jest obuhvatljivost pjesničkoga teksta, odnosno primanje teksta kao vizualne informacije. Vizualna perceptibilnost korelira sa semantičkom perceptibilnošću koja obuhvaća semantičku ekvivalentnost različitih pjesminih dijelova⁵. Jednostavnije rečeno, sve motivske sastavnice koje čine pjesničke tekstove semantički upućuju jedne na druge. Na razini forme uočavamo i strofičnost koja će biti razlikovni element u slučaju dvaju promatranih tekstova. Nekoliko smo

⁵ Navedeno prema predavanju *Analiza pjesničkog teksta* doc. dr. sc. Sanje Jukić na Filozofskom fakultetu u Osijeku 2016. godine.

puta istaknuli da je riječ o sonetu s jedne i pjesmi u prozi s druge strane. Sonet je konvencionalizirana pjesnička forma koja se sastoji od dva katerna i dvije tercine, što je slučaj i u Matoševoj *Jesenjoj večeri*. Za nas je trenutno zanimljivija Kozarčeva *Balada*, pjesma u prozi koje do trenutka kad nastupa moderna nije bilo. Prelazimo na tekstualnu strukturu teme koju čine dvije sastavnice, a mi ćemo promotriti samo jednu, naslov. U slučaju Matoševa teksta naslov ima konvencionalnu poziciju iznad teksta i funkcionira kao njegovo ime. Kozarac također naslov konvencionalno pozicionira stavljajući ga iznad teksta, ali on pri njegovu imenovanju uključuje metajezičnu funkciju. Usmjerenost iskaza na vlastiti kod ovdje je eksplicitni postupak. Kozarčev nas tekst naslovno upozorava da se radi o svojevrsnoj baladi od koje očekujemo supostojanje lirskih i epskih elemenata te tragičan kraj, što se, doista, i ostvaruje.

Služeći se tekstualnim strukturama pokušali smo ukazati na formalne različitosti između dva teksta koji su, utvrdili smo, iste vrste.

3.1.2. Vrsna (ne)bliskost epike i drame

Prije nego pređemo na izravnu usporedbu tekstova, usporediti nam je Vojnovićevu dramu *Ekvinocij* i Gjalskijevu kratku pripovijest *Pred Kapitolskom Venerom* na razini roda odnosno vrste.

Književni teoretičar Gajo Peleš će u *Tumačenju romana* utvrditi da i epske i dramske vrste imaju u svojoj osnovici fabulu ili ono što je svojstveno priči, a to je promjena iz jednoga u drugo stanje stvari (Peleš, 1999: 23). Međutim, razlika između dramskog i epskog, pripovjednog diskursa je u tome što će u dramskom obliku u prvom planu biti sam tijek mijene kakvog stanja. Upravo je zbog toga osnovicom dramskog teksta neposredno djelovanje i prikazivanje lica izravno u akciji. Situacija se u drami brzo pretvara u događaj što omogućuje dijalog kao njezina osnovna izražajna tehnika⁶. U pripovjednoj prozi djelovanje proizlazi iz manje ili više razrađenih stanja i situacija. Sudionik je smješten u vrijeme i prostor, okoliš i okolinu, što biva ishodištem njegova postupka (Peleš, 1999: 23). Radnja je često iskaz nagle ili neznatne promjene.

Te je dvije vrste moguće usporediti i na razini pripovjedača. U drami nema posrednika koji prenosi događaj, već se radnja neprestano iskazuje. S obzirom na to da dramska lica

⁶ Dijalogom se predstavlja ono što se upravo događa i njegove su prostorno-vremenske koordinate »ovdje« i »sada«. Dramski se dijalog, za razliku od pripovjednoga, odvija u sadašnjosti. Dijalog u pripovjednom tekstu, odnosno kao pripovjedna tehnika, samo donekle zadržava značajke neposrednog prostora i sadašnjosti, jer je smješten u ispričanu prošlost i udaljeni prostor, zaključuje Peleš (1999:108).

izravno djeluju, nema potrebe za pripovjedačem. U proznom tekstu nužno postoji pripovjedač koji može zadobiti različite oblike⁷. Sam je čin pripovijedanja vezan uz onoga koji iznosi što se dogodilo ili iz čije se perspektive promatra ono što se događa. Što se raspona pripovjedne proze tiče, on se zapravo kreće između poetskog i dramskog iskaza. Međutim, poeziji je osnovica iskazivanje stanja, a prošla se radnja može samo naznačiti i biti posredno navedena kao uzrok nekog stanja. Obično je naznačen događaj koji je doveo pjesnički subjekt do iskazanog stanja, ali to nije uvijek slučaj. Primjer takvog teksta Kozarčeva je *Balada* u kojoj je uzrok subjektova samoubojstva uvjetno izrečen jer možemo samo pretpostaviti što mu se točno dogodilo. Dramski je diskurs u svakom slučaju iskaz tijekom izmjene stanja, a to je stanje implicitno događaju.

3.2. Matošev i Kozarčev subjekt

Sada prelazimo na usporednu analizu dvaju pjesničkih tekstova. Najprije ćemo svaki zasebno predstaviti, a zatim se okrenuti bićima subjektiviteta i objasniti zašto ona posreduju filmsku tehniku te doprinose filmičnosti pjesničke slike.

U Matoševu je sonetu *Jesenje večere* na prvi pogled riječ o pejzažu, oblacima i maglovitoj jesenjoj večeri koja pada negdje uz rijeku okruženu vrbama na kojima se skupljaju vrane i gdje se naziru obrisi ljudskih nastambi⁸. Taj se prostor učitava slijedom slika bez vremenskih ograničenja, zna se tek da je jesenja večer. Prostor je vertikalno percipiran: slika će u prvom katrenu biti smještena gore u oblacima, a zatim će se spustiti, odnosno pasti u žutu rijeku što je dodatno naglašeno motivom težine, konkretno olova. U drugom će katrenu pogled biti horizontalan, dok će u prvoj tercini nastupiti gašenje svih osjetila i lirski će se subjekt naći u tami. U drugoj će se tercini, ujedno posljednjoj strofi, slika ponovo postaviti gore, u svemir. Atmosfera je sjenovita i tamna, čak tegobna, teška i mučna što je postignuto auditivno, glasovnim figurama asonance i aliteracije te vizualno pomoću boja, od tamnih, crnih i crvenih boja sve do žute koja u ovom sonetu ima ulogu zamućivanja stvari, a ne rasvjetljavanja kako bismo iskustveno očekivali od te boje.

Humanizacija pejzaža bit će prisutna tijekom cijelog soneta, premda se to na prvi pogled možda i ne vidi. Filmolog Ante Peterlić pomoći će nam i reći da iako nam nije izričito

⁷ Pripovjedač se, primjerice, može povući „iza“ kojeg lika i svoj iskaz vršiti u njegovo ime. Takav će iskaz biti neposredan, kao u drami.

⁸ Tako će *Jesenje večere* opisati Nina Aleksandrov-Pogačnik u članku *Mjesto soneta Jesenje večere u Matoševom lirskom govoru* objavljenom u trećem broju časopisa *Kolo* iz 2014. godine.

rečeno gdje se nalazi i tko je ta humanitetna instanca, mi nužno iza te tehnike, svjesno ili nesvjesno, spoznajemo da se netko mora kriti, netko tko je odlučio da svijet vidimo i čujemo (1977: 212). Tako ćemo u dvama katrenima prepoznati kamermanski subjekt koji promatra pejzaž i usmjerava svoj pogled na izolirane pojave, a u prvoj će se tercini dogoditi obrat kada će se on udaljiti i promotriti ukupnost, jasno naznačenu zamjenicom *sve* na samom početku stiha. U drugoj će se tercini pojaviti konkretan lirski subjekt *gordi jablan*. Epitet *gordi* gotovo će ga ironizirati. Premda je ponosan i uznosit, on šapće u gluhomu mraku. Ponovo ćemo posegnuti za stilističkim instrumentima da bismo navedenim subjektivitetnim bićima dali teorijsku podlogu. U svakom su tekstu moguća tri subjekta, a za naše će pjesničke tekstove biti važne dvije, subjekt u tekstu ili ja te subjekt teksta ili nad ja⁹. Subjekt u tekstu gramatički je iskazan prvim licem jednine ili osobnom zamjenicom, što je slučaj u Matoševu sonetu (Užarević, 1991: 106). Subjekt teksta onaj je koji percipira iz perspektive trećih očiju (Užarević, 1991: 124). Upravo ćemo ga zbog te njegove značajke nazvati kamermanskim subjektom jer je on taj koji nepristrano promatra, kao objektiv kamere. Na temelju prethodno rečenog, zaključiti je da se obje subjektne strukture pojavljuju u Matoševu tekstu, ali treba naglasiti da njime dominira subjekt teksta ili nad ja koji se prvi pojavljuje, a uspostavlja se zrcaljenjem svijeta, postupkom u kojemu iz pozicije trećeg lica govori o onome što vidi. Tek u posljednjoj strofi nad ja govori o nekom drugom subjektu kojemu znamo ime i prezime, a to je *gordi jablan*, subjekt u tekstu.

Budući da usporedba nije moguća ako ne postoje barem dva međusobno suprotstavljena entiteta, valja ukratko predstaviti i drugi književni predložak, Kozarčevu pjesmu u prozi pod naslovom *Balada*. Rem će zaključiti da je ta pjesma iznimno negativitetnog motivskog materijala (2003: 273). Priroda će se u njoj odraziti „kao mjesto prebacivanja iz živoga u svijet smrti, što njoj osigurava trajanje, ali bićima koja joj se u blizini njezinih nekomunikativnih zrcala – voda, približe, može predati jedino »zombijevsku« subjektu strukturu“ (Rem, 2003: 273). Zapravo promatramo prizor samoubojstva jednog takvog subjekta o kojemu doznajemo da je nastradao u odnosu s kakvim drugim subjektima koji su mu negdje u svijetu „čupali srce, ispijali mozak, trovali dušu“. Ta je relacija subjekt – subjekt jedna od poveznica između *Balade* i Matoševe *Jesenje večeri*. Dok u prvoj pjesmi prepoznamo *spodobu* i neke *oni* kao subjekte, u drugoj će *gordi jablan* biti u odnosu spram također pretpostavljenih drugih, a to će biti naznačeno česticom *kao* u posljednjem stihu

⁹ Preostala je subjektna struktura empirijski subjekt, ali s obzirom na to da se on u promatranim tekstovima ne pojavljuje, nije ga potrebno posebno istaknuti.

druge tercine. Jednostavnije rečeno, konstrukcija „kao da je samac usred svemira“ implicira da on to zapravo nije već se tako osjeća. Vratimo li se subjektima *Balade*, uočiti ćemo da je situacija nešto složenija. Naime, u tom je tekstu također dominantan subjekt teksta nad ja koji ponovo kameromski prati prizor pred njim i opisuje ga. No on više nije samo puki promatrač pomoću čijih očiju vidimo već prelazi u ulogu pripovjedača i obraća se nekom *ti* koji se skriva iza riječi *čuješ*. Već se u prvih nekoliko stihova dogodila situacija koju bismo opisali kao filmsku, jer ne postoji li u filmovima, kao i u književnosti, osoba pripovjedača koja sa svojim čitateljem, odnosno promatračem tvori neku priču i stupa u odnos karakterističan pripovijedanju? Osim nad ja i *ti* subjekta te odnosa *spodobe*, subjekta u tekstu, i pretpostavljenih *oni* subjekata koji smo objasnili u usporedbi s Matoševim ja subjektom, ostaje nam spomenuti još jedan subjekt. Nasuprot stanju u *Jesenjoj večeri* u kojoj se osjeća prisutnost instance humaniteta, u *Baladi* takvu instancu koju smo nazvali *spodobom* u potpunosti nadvladavaju *duboke zelene vode*, također subjekt u tekstu koji je presudan za stvaranje atmosfere koja se proteže tijekom teksta, mogli bismo reći, baš kao što voda teče. Upravo je takva turobna i mutna atmosfera u koju dolazi već izmučen čovjek katalizator njegova posljednjeg skoka. Da bismo potvrdili presudnost vode u priči koju donosi *Balada*, moramo se prisjetiti tekstualne strukture forme. Sljedeća njezina sastavnica uz vertikalnost je okvir koji čine odnosi početaka i završetaka na vertikalnoj i na horizontalnoj razini teksta. Za naš je tekst važan vertikalni odnos koji upućuje na organsku (ne semantičku!) završenost promatranoga teksta što sugeriraju bjeline među strofama koje označavaju njihovu zaokruženost, ali i interpunkcija, grafostilem prisutan i dosljedno proveden u cijelom tekstu¹⁰. Na zaokruženost teksta također upućuju prvi i dva posljednja stiha koje donosimo u nastavku: „Bujaju zelene duboke vode. (...) Site bujaju – / Zelene duboke vode!“ (Kozarac, 1942: 27, 28). Taj nam navod ukazuje na to da tekst počinje i završava spomenutim subjektom koji će, za razliku od onog humanitetnog, opstati i nastaviti svoj tok.

Te se dvije pjesme na tragu subjekta daju još usporediti. Pretpostavimo li da je *gordi jablan* personifikacija i tumačimo ga kao čovjeka, tada je on aktivan subjekt. Bez obzira na mrak i tišinu u kojoj se nalazi on šapće i pokušava nešto, makar vrlo tiho, izraziti šuškanjem lišća. U tom se smislu ne uklapa, on nije dijelom pejzažnog mrtvila. S druge strane, pasivnost lirskog subjekta u Kozarčevoj pjesmi signalizira njegov skok u *duboke zelene vode*. Tim je činom on postao dijelom pejzaža, potpuno se u njega uklopio i više ga ne pratimo kao subjektu strukturu.

¹⁰ Krunoslav Pranjič, *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1983), 257.

3.3. Vojnovićev verizam i Gjalskijev artizam

U ovom ćemo poglavlju, na isti način kao u prethodnom, usporedno analizirati dramski i epski, kraći prozni predložak. Ukazat ćemo na mjesta gdje možemo govoriti o već spomenutoj filmičnosti slike, samo što se ona ovdje neće vezati za subjektne strukture. Također ćemo se osvrnuti na secesiju i modernu koje će u slučaju dvaju promatranih tekstova biti zaslužne za inovacije koje se u njima pojavljuju.

Kad je uprava zagrebačkog kazališta 1895. godine raspisala natječaj za najbolju dramu, prvu je nagradu dobio *Ekvinocij* Ive Vojnovića. Ta odluka nije bila jednoglasna nego jer je dio žirija za nagradu predlagao povijesnu dramu *Simeon Veliki* Armina Tresića Pavičića (Šicel, 2005.: 214., 215.). Tom će godinom započeti dezintegracija devetnaestostoljetne drame u korist modernističkih tekstova¹¹.

Međutim, Vojnović nije potpuno odstupio od dotadašnje dramske tradicije. On će radnju rasporediti u četiri čina, dok su za europsku i hrvatsku modernističku dramsku književnost tipičnije jednočinke. Njegov je *Ekvinocij* veristički tekst što znači da je zaokupljen oblikovanjem slike života na sceni koji je moguć u zbilji ili povijesnom svijetu, a problematiziraju se sudbine malih ljudi. Uz verizam, drugi je stilski pol artizam. Na tom je tragu moguća usporedba s nekim Matoševim tekstovima koji su, za razliku od verističkog *Ekvinocija*, artistički. Takvi tekstovi teže pokazivanju pjesničkog umijeća više nego donošenju kakve pouke, a često će se baviti snovima te temom života i smrti. Primjer jednog takvog teksta je sonet *Utjeha kose*. Vratimo li se verizmu, napomenuti je da je u takvim tekstovima, pa tako i u Vojnovićevoj drami, prvi prizor uvijek iz svakidašnjeg života, a dramski je sukob razbijen između tri do četiri lika dok ostali tvore društvenu sredinu.

Sljedeći pojam koji ćemo razmotriti, a vezan je uz modernističke dramske tekstove, jest stilski pluralizam. Međutim, s obzirom na to da nam tekst, a i sam autor svojim detaljnim uputama, poručuje da postoji nešto uočljivije od, primjerice, supostojanja poetike naturalizma i realizma u promatranoj drami što svjedoči o stilskom pluralizmu, u ovom ćemo se odlomku usredotočiti na jedan drugi pojam, a to je intermedijalnost. Njega u hrvatsku misao o književnosti uvodi književni teoretičar Aleksandar Flaker 70-ih godina 20. stoljeća. Rem upozorava da Flaker „intermedijalnost prije smješta u recepcijsku poziciju, odnosno poziciju

¹¹ Drame su u 19. stoljeću bile mahom povijesne. Pisane su u stihovima te jezikom, stihom i poetičkim formulama iz epike. Opisivale su važne događaje iz nacionalne prošlosti, suprotstavljajući stranca narodnom kolektivu. Sastojale su se od pet činova: uvoda, uspona, vrhunca, pada i katastrofe.

proučavatelja književnoga teksta koji je spreman izvesti sinkronijski odgovarajuće usporedbe između književnoga i kakvoga drugog umjetničkog ostvaraja“ (2011: 49). To je moguće samo onda kada predložak, pjesnički ili kakav drugi tekst, eksplicitno imenuje drugoumjetnički medij. Dakako, tekstu ne smijemo nametnuti ili u njega upisati ono što on nije. Upitamo li se možemo li u *Ekvinociju* pronaći signale koje druge umjetnosti, odgovor će biti potvrđan. Naime, u tom se dramskom tekstu između drugog i trećeg čina nalazi prozni opis oluje, zapravo simfonijski intermezzo, koji je zahvatio ribare na obali. Naravno, bez obzira na to što će drame obično pri prikazivanju na pozornici imati glazbenu pratnju orkestra, u pisanom se njihovom predlošku to ne mora naznačiti, bar ne u onolikoj mjeri u kojoj to Vojnović čini. On je svom proznom umetku dao naslov koji već signalizira terminologiju druge umjetnosti, i to glazbe. Naslovi su uvijek mjesta jake svijesti nekog teksta, na što smo ukazali govoreći o Kozarčevoj *Baladi*. Tim nas postupkom dramski pisac upozorava da pozornost skrenemo s dramske radnje odnosno teksta koji je pred nama i usmjerimo ju na glazbu. Iako ju, naravno, kao čitatelji ne možemo čuti, mi ju možemo pročitati. Glazbenost tog dijela Vojnović je eksplicitno naznačio rekavši:

Prepuštam geniju komponiste da prenese u pozorište svu tajnu ekvinocijalne oluje. Iz nje izvire ova drama, a opet u njoj nalazi ona svoje simboličko značenje. Ko će bolje nego muzika da oživi divlju, veličajnu poeziju borbe između života i smrti, bilo u prirodi bilo u izmučenoj duši? A znate li što je ekvinocijo? – – – Čujte orkestar što vam priča! – (Vojnović, 1962: 45)

U nastavku slijedi prozni opis ekvinocijalne oluje koji je ključno mjesto za iščitavanje glazbe najavljene u navedenom citatu. Da bismo tu tezu potvrdili i obrazložili navest ćemo nekoliko rečenica:

„Pusta obala potamnijela je u vodenoj magluštini morskoga slapa i razdrtijeh, olovnijeh oblačina.“ (1962: 45)

„ – more, naduto pjenom, šibano kriješćim zviždanjem vjetra koji ga kida, lama, lupa, guta, nosi –, (1962: 45)

„Iz uzburkanijeh morskijeh ponora diže se jauk mukotrpane prirode, vrisak nijemih stvari koje nađoše jednom i one svoje tužni, presilni glas prema zatvorenome, nemilosrdnome nebu.“ (1962: 46)

Glasovnu smo figuru asonancu već spomenuli pri opisivanju atmosfere u Matoševu sonetu. Dodati je da je asonanca, govoreći u okviru stilistike odnosno fonostilematike koja opisuje, opisuje i vrednuje jedinice stilskog pojačavanja na razini fonema to jest glasa, fonostilem koji akustičkim i psihičkim osobinama samoglasnika postiže stilski učinak. Primijetiti je da se u

navedenim citatima učestalo ponavljaju tamni, duboki glasovi *a* i *o* koji posreduju učinak težine i zamagljenosti, jednostavnije, vizualnu informaciju. Naravno, spoj auditivne i vizualne informacije, te drame u smislu napetosti radnje neizbježno podsjeća na kakav film pa i u tom smislu možemo govoriti o filmičnosti slike. Nadalje, svijetli, visoki glasovi *e* i *i* u posljednjem će citatu dočarati zvuk, kretanje i razornost. Da zaključimo, iako glazba nije izravno prisutna u dramskom predlošku, mi ju možemo dočarati izgovarajući tekstualni materijal pred nama. Kao što Matoš impresionistički bilježi sinesteziju boja, zvukova, težine i hladnoće u *Jesenjoj večeri*, tako čini i Vojnović u simfonijskom intermezzu.

Taj dio nikako nije nefunkcionalan, što će teorijski izreći Peleš misleći pritom na roman, ali će ipak njegova misao biti primjenjiva i na ovaj dramski tekst. On će zaključiti da iako opisni prozni dijelovi zaustavljaju radnju, oni ju svakako dopunjuju i povećavaju napetost iz čega slijedi da radnja ne bi mogla biti u tekstu tako izvedena kao što jest, a da opisom nisu predstavljene one sastavnice koje ju čine mogućom (Peleš, 1999: 101). Ekvinocijalna je oluja značajna i u okviru poetike simbolizma. To nije samo oluja u prirodi već i u čovjeku. Kada ekvinocij dosegne vrhunac isto se događa s radnjom. Dramaturg Vjeran Zuppa to prepoznaje kao čvorište radnje, a taj se pojam odnosi na događaje koji produžuju radnju i udaljuju glavni događaj (1995: 185). Na tom će tragu književni povjesničar Branko Hećimović pohvaliti Vojnovićevo sustavno najavljivanje i naviještanje budućih događaja tijekom cijelog dramskog teksta, a posebno u prvom činu koji se sastoji od niza međusobno skladno vezanih pojedinosti (Hećimović, 1976: 25)¹². To čini i Kozarac u *Baladi* u kojoj priroda daje naslutiti kako će završiti lirski subjekt kada u njemu kulminiraju negativni osjećaji.

Posljednji tekst koji ćemo u ovom završnom radu predstaviti jest kratka pripovijest *Pred Kapitolskom Venerom* Ksavera Šandora Gjalskog. Taj je tekst odgovorio na pitanje koje se postavilo u 19. stoljeću, a glasilo je što je zapravo trajno i vječno? Moderna je pronašla odgovor u umjetnosti, a u tom joj je pomogla upravo secesija. Dakako, postavke koje ćemo u iznijeti usko su vezane uz likovnu umjetnost. No pokazat ćemo da se mogu vrlo lako primijeniti i na ostale grane umjetnosti, u ovom slučaju književnost odnosno tekst čija priča posreduje kiparstvo. Vratimo se na kratko teoriji secesijskog stila. Žmegač će reći da se osnovna prepoznatljivost tog stila temelji na

¹² Najavljuje se, dakako, ekvinocijalna oluja. Likovi znaju da ona dolazi i strahuju od mogućih posljedica.

isticanju onih sastojaka umjetničkog objekta (slike, uporabnoga predmeta, književnoga teksta) koji ga udaljuju od takozvane realističke simulacije i naglašavaju samosvojnost estetskih postupaka, pri čemu ta tendencija kadšto ide tako daleko da stilizacija, to jest slobodna igra sredstvima i predlošcima, približava izraz apstrakciji, primjerice u obliku ornamenta. (1993: 96)

Nastavit će i reći da se ta pojava može utvrditi u književnim tekstovima, posebno ističući liriku oko prijeloma stoljeća, kad god zvukovna komponenta potiskuje značenjsku, a taj će fenomen nazvati verbalnim, točnije akustičkim ili grafičkim ornamentom (Žmegač, 1993: 96). S obzirom na te činjenice, najlakše je povući granicu prema impresionizmu. Međutim, secesija ostvaruje bitan pomak od impresionizma u tome što se njezino likovno shvaćanje ne osniva na neposrednoj osjetilnosti. Ornamentalnost tog stila naglašeno je artificijelna, a ta joj artificijelnost osigurava trajnost u odnosu na prirodu čije oblike oponaša. U tom se smislu, zaključuje Žmegač, secesionisti vraćaju u okrilje ateljea, radnoga prostora koji su impresionisti napustili u korist prisnijeg odnosa prema prirodi (1993: 99).

To čini i Gjalski u svojoj prozi. On premješta radnju iz suvremenosti i prostora rimskog muzeja na Campidogliu u vrijeme dekadentnog Rima u okruženje radionice odnosno ateljea u kojoj mladi anonimni kipar dovršava Venerin kip i pritom daje prednost umjetnosti nad zbiljom i životom¹³. Smještanje radnje u Rim također nije slučajno, upozorava znanstvena savjetnica Anica Bilić, jer je u moderni ona često smještena u razdoblje kasne antike (2011: 159)¹⁴. Središnje mjesto u tekstu zauzima upravo kip Venere koja je ostatak antičkog vremena, kulture i civilizacije, a kojom se pokazuje odnos moderne umjetnosti uopće prema životu i dominaciju umjetnosti nad zbiljom. Taj je odnos poentiran oprekom umjetnički lijepoga kao vječne kategorije i tjelesno lijepoga kao prolazne kategorije. U kipu Venere očituje se artificijelnost koja je, zaključili smo, prevladavajuća u odnosu na prirodu. Iako je načinjena prema modelu djevojke koja pozira kiparu te je stoga njezin oblik stvaran, čak prirodan, njezina se neprirodna prirodnost očituje u tom što može nadživjeti i samu djevojku na koju je nalik i kipara koji ju je načinio. Iskustvo rasapa, potom i gubitka antičke kulture te strah od njezina zaborava u trenutku kada kipar ima viziju o kršćanima i robovima koji će sve spaliti i uništiti, nagnali su ga da nađe način kako očuvati svoje djelo. Očuvao je Veneru tako što ju je zazidao i, premda su ga robovi ubili, on umire spokojan znajući da će ga njegovo djelo nadživjeti. Venerinu trajnost dodatno naglašava pripovjedač s početka priče koji ju promatra u rimskom muzeju stoljećima poslije događaja iznesenog u središnjem dijelu

¹³ Dekadencija u smislu opadanja kulture.

¹⁴ Češće u razdoblje renesanse, ali antički topos nije zanemariv.

Gjalskijeva teksta. Zaključujemo da je moguće govoriti o utjecaju secesije na shvaćanje umjetnosti kad je riječ o njezinoj nadmoći nad životom jer se ona, iako se u promatranom tekstu ne radi o apstrakciji niti ju on posreduje svojim grafičkim oblikom ili akustičkim svojstvima kao što bi to bio slučaj kod pjesničkog teksta, očituje u prevladavajućem elementu koji ima svojstva ne prirodne prirodnosti odnosno trajnosti koju posreduje artificijelnost. Taj bismo fenomen mogli nazvati „umjetnošću“.

Tom bismo kratkom tekstu opravdano mogli prigovoriti da se ne da usporediti s trima tekstovima koji su mu prethodili. Postavlja se pitanje: ne da li se zaista? Podsjetimo se da je identitet, uvjetno rečeno, Matoševa *gordog jablana* i Kozarčeve *spodobe* ostao otvorenim. Ako ponovo uzmemo u obzir da je u sonetu aktivna personifikacija te da je *jablan* zapravo čovjek, možemo mu nametnuti identitet kakva umjetnika i dovesti ga u vezu s Gjalskijevim kiparom. Ta će se dva subjekta oduprijeti tišini i mrtvilu, odnosno uništavanju koje potencijalno vodi zaboravu. Njihova će umjetnost, *jablanov* govor (ili čak pjesma?) te Venerin kip nadići životnu zbilju i potrijeti smrt. Kozarčeva *spodoba* na isti se način može dovesti u vezu s prethodno spomenutim subjektima. Premda ne znamo što je uzrokovalo njegovo stanje i natjeralo ga da okonča svoje postojanje, možda možemo pretpostaviti da on nije uspio očuvati veliku vrijednost do koje mu je stalo. Iz toga slijedi da on nije sličan Vojnovićevu liku majke jer znamo točno tko je i što motiviralo njezino djelovanje. U tim se dvama tekstovima u suprotnost svakako mogu dovesti Vojnovićev verizam s jedne strane, te Gjalskijev artizam s druge strane.

3. Zaključak

Nakon provedenog istraživanja literature i rada na književnim predlošcima, zaključiti je da se u svakom od ovih četiriju tekstova može pronaći barem jedno, a u nekih i više obilježja kojima bi oni opravdali svoje mjesto unutar razdoblja koje smo nazvali hrvatska moderne. U Matoša će to biti, po prvi puta u hrvatskoj književnosti, tematiziranje pejzaža i bliskost impresionističkoj poetici u bilježenju boja i osjeta. Kozarac će se upustiti u psihološko analiziranje lirskog subjekta i tematiziranje smrti što je blisko modernističkoj poetici uopće. Zanimljiva će također biti i forma s obzirom na to da prvi put susrećemo s pjesmom u prozi u okviru moderne. Vojnović će svoju dramu napisati realističkom tehnikom, ali i simbolističkom, ujedno i jednom od poetika unutar moderne. Iako se neće potpuno prikloniti modernim konvencijama i napisati jednočinku, na tragu će stilskog pluralizma u dramski tekst uvesti glazbu pomoću jezičnog materijala, ali i glazbu koja je značajna kao drugoumjetnički medij u odnosu na književnost jer posreduje intermedijalnost. Gjalski će svojom kratkom prozom, služeći se povijesnim prostorom, pokazati artistsku i estetsku nadmoć stvaranja, odnosno nadmoć umjetnosti nad životom. Umjetnost je zapravo ona koja traje, a ono prirodno je prolazno.

Služili smo se stilističkim instrumentima, tekstualnim strukturama forme pomoću koje smo pokazali da dva teksta koja pripadaju istom književnom rodu mogu biti različita toliko da je jedan u potpunosti konvencionaliziran a drugi krajnje slobodan, zatim teme koja nam je otvorila mogućnost interpretiranja teksta na tragu njegova naslova, te subjekta kojim smo zakoračili u prostor jednog drugog, neknjiževnog medija i pokazali da ono što je na papiru ne miruje već svojim pogledom usmjerava naš i tako posreduje učinak koji ima objektiv kamere.

Premda su promatrani tekstovi različiti, ujedinjeni su pod zajedničkim nazivnikom hrvatske moderne i secesije koja je dala odgovore na nove estetske zahtjeve i pitanja koja su se postavila na prijelazu stoljeća.

5. Prilozi

5.1. Tekst Matoševe pjesme *Jesenje več*

JESENJE VEČE

Olovne i teške snove snivaju
Oblaci nad tamnim gorskim stranama;
Monotone sjene rijekom plivaju,
Žutom rijekom među golim granama.

Iza mokrih njiva magle skrivaju
Kućice i toranj; sunce u ranama
Mre i motri, kako mrtve bivaju
Vrbe, crneći se crnim vranama.

Sve je mračno, hladno; u prvom sutonu
Tek se slute ceste, dok ne utonu
U daljine slijepe ljudskih nemira.

Samo gordi jablan lisjem suhijem
Šapće o životu mrakom gluhijem,
Kao da je samac usred svemira.

5.2. Tekst Kozarčeve pjesme *Balada*

BALADA

Bujaju zelene duboke vode.
Jedva ih čuješ. Bez šuma bujaju, rastu. Gladna je ona
ogromna utroba njihova. –
Gladna povlači za sobom sve – trnje i suvo lišće i svelo
cvijeće i – živote.
Zelene duboke vode.
Tamne nepregledne dubine.
Bujaju. –
Kraj njih, po obalnu bilju pauk prede fine mreže, a cvrčak pjeva
pjesmu mira.

Ne, ne; on ne pjeva, on priča o pokoju u zelenim, dubokim vodama.

Glasno priča. – – –

Kraj zelenih dubokih voda, kraj gladne utrobe njihove, eno, stala spodoba.

Čovjek?

Da, kosti i meso.

Kosti i meso, bez srca, razuma, duše.

A gdje mu srce? Gdje razum? Gdje duša?

Tko zna! – – –

Tko zna – tko mu iščupa srce, tko poremeti razum, rastrova dušu!

Tu je.

Zovu ga zelene duboke vode, zelene nepovratne dubine.

Nema ni suza. Sve se izlile tamo negdje u svijetu, gdje su mu čupali srce, ispijali mozak, trovali dušu.

Na obali ludo, bezumno bliješte dva oka. Bliješte svom snagom.

Rada su prodrijet zelene dubine.

Al one su neprogledne, nepovratne.

I oči tinjaju, zamiru, sklapaju se – slabe, nemoćne.

A vode zovu, vode mame. –

Spodoba se trza.

Nad vodama zajecalo tužno, ko da pucaju strune.

Oči bljesnule još jedanput.

I mirne zelene vode zašumile, zapjenile se.

Šum nadglasa cvrčka uz obalu.

Šum? Ne, šum, ne!

Zadnji odjek popucalih struna. – – –

Zelene se vode smiruju.

Smiruju se nepovratne dubine.

Site bujaju –

Zelene duboke vode!

4. Literatura

4.1. Popis izvora

1. Donat, Branimir (ur.). 2004. Tijelo tvoje duše: antologija proze hrvatske secesije. Zagreb : Dora Krupićeva, 568 str.
2. Gjalski, Ksaver Šandor. 2004. Pred Kapitolskom Venerom, u antologiji proze hrvatske secesije Tijelo tvoje duše. Zagreb : Dora Krupićeva
3. Kozarac, Ivan. 1942. Izabrana djela. Zagreb : Tiskara „Dragutin Beker“, 406 str.
4. Matoš, Antun Gustav. 1996. Izabrane pjesme. Zagreb : Matica hrvatska, 127 str.
5. Vojnović, Ivo. 1962. Ekvinocij. Zagreb : Školska knjiga, 96 str.

4.2. Popis citirane literature

1. Aleksandrov-Pogačnik, Nina. Mjesto soneta Jesenje večere u Matoševom lirskom govoru. Kolo. 2014/1, 103-110.
2. Bilić, Anica. Dvije Venere u književnom pamćenju. Dani hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2011/1/37, 157-173.
3. Donat, Branimir. 2012. Prakseologija hrvatske književnosti, II. Modernost i modernizam. Zaprešić : Fraktura, 640 str.
4. Hećimović, Branko. 1976. 13 hrvatskih dramatičara. Zagreb : Znanje, 542 str.
5. Marjanović, Milan. 1951. Predgovor. Hrvatska moderna : izbor književne kritike [ur. Antun Barac]. Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, str. 5-8.
6. Peleš, Gajo. 1999. Tumačenje romana. Zagreb : ArTresor naklada, 372 str.
7. Peterlić, Ante. 1977. Osnove teorije filma. Zagreb : Filmoteka 16, 223 str.
8. Rem, Goran. K recepciji pjesama u prozi Ivana Kozarca. Dani hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2003/1/29, 262-275.
9. Rem, Goran. 2011. Pogo i tekst. Zagreb : Meandarmedia, 767 str.

10. Šicel, Miroslav. 2005. Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, knjiga III. Zagreb : Naklada Ljevak d.o.o., 259 str.
11. Užarević, Josip. 1991. Kompozicija lirske pjesme. Zagreb : L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 243 str.
12. Zuppa, Vjeran. 1995. Uvod u dramatologiju. Zagreb : Biblioteka Electa, 213 str.
13. Žmegač, Viktor. 1993. Duh impresionizma i secesije. Zagreb : Ideogram, 254 str.