

Panorama granice kao književna i umjetnička strategija

Šimunek, Tihana

Master's thesis / Diplomski 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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:443881>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-01-23**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti
nastavnoga smjera

Tihana Šimunek

Panorama granice kao književna i umjetnička strategija

Diplomski rad

Mentor prof. dr. sc. Goran Rem, u trajnom zvanju

Sumentorica doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2018.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti
nastavnoga smjera

Tihana Šimunek

Panorama granice kao književna i umjetnička strategija

Diplomski rad

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

Mentor prof. dr. sc. Goran Rem, u trajnom zvanju

Sumentorica doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2018.

Sažetak

Cilj je ovoga rada prikazati panoramu granice kao stilsku strategiju u različitim umjetničkim ostvarajima. Književni, filmski, glazbeni i likovni predlošci usporedno će se provoditi kroz prizmu četiriju tekstualnih struktura, forme, teme i subjekta. Korpus promatranih predložaka čine roman Saše Meršinjaka *Predstave na granici* (1978.), film Wima Wendersa *Nebo nad Berlinom* (1987.), pjesma *Šejn* grupe Haustor (1985.) i djela medijskog umjetnika Ivana Šeremeta, točnije slike *Razmicanje do* i *Dvostruki križ s pomakom u gornjem* (1991.), instalacije *Ljubav* (2001.) i *Poslije Beuysa* (2008.), i performansi *Dotaknuti nebo* (1994.) i *Izići iz sebe* (2001.).

Ključne riječi: granica, stilistika, književnost, film, glazba, likovna umjetnost.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Teorijska osvjetljavanja filmske, glazbene i likovne umjetnosti	2
2.1. Filmska postmodernost	2
2.2. <i>Šejn</i> : teorija lirskog teksta pri tumačenju glazbene umjetnosti	3
2.3. Ivan Šeremet između likovnosti i performansa	4
3. Usporedba romana <i>Predstave na granici</i> i filma <i>Nebo nad Berlinom</i>	5
3.1. Tematsko-motivski sudari	5
3.2. Kolažne cjeline	10
3.3. Granica čini subjekt	12
4. Usporedba romana <i>Predstave na granici</i> i pjesme <i>Šejn</i>	13
4.1. <i>Život uz granicu je opasan i tvrd</i>	13
4.2. Tematsko-motivski sloj	16
4.3. <i>Westernovski</i> subjekt	20
5. Šeremetova obilježnost granicom	24
5.1. Prevladavanje granice	25
5.2. Prošlost kao simptom sadašnjosti	28
6. Zaključak	30
7. Literatura	31

1. Uvod

U ovom će se radu promatrati pojam granice kroz panoramu književnih i drugoumjetničkih strategija. Temeljnim će predloškom biti roman Saše Meršinjaka *Predstave na granici* iz 1978. godine, čija će se obilježja nadalje raščlanjivati u usporedbi sa signalima granice u filmskim, glazbenim, slikovnim i performerskim predlošcima. Polazište za analizu filmske umjetnosti bit će film *Nebo nad Berlinom*, redatelja Wima Wendersa iz 1987. godine. Nadalje, predložak za analizu glazbene umjetnosti bit će pjesma *Šejn* grupe Haustor s albuma *Bolero* iz 1985. godine, dok će slikovni i performerski predlošci biti slike *Razmicanje do i Dvostruki križ s pomakom u gornjem* iz 1991. godine, zatim instalacije *Ljubav* iz 2001. godine i *Poslije Beuysa* iz 2008. godine, te performansi *Dotaknuti nebo* iz 1994. godine i *Izići iz sebe* iz 2001. godine. Analiza će se provoditi prema četiri tekstualne strukture, a to su forma, odnosno kompozicija, tema i subjekt. Vršit će se u trima poglavljima, pri čemu će se u prvom uspoređivati roman i film, gdje će se panorama granice iščitavati najviše u tematsko-motivskom sloju, zatim u drugom roman i pjesma gdje će naglasak biti na istaknutim subjektnim strukturama u dvama predlošcima, i u posljednjem roman i slike, instalacije i performansi. Ti će predlošci pokazati najviši stupanj usporedivosti s ostalim umjetničkim predlošcima. Naime, granicu će u tim djelima biti moguće osvijetliti na svakoj strukturnoj razini. U svaku će se sljedeću analizu upletati spoznaje iz prethodnih.

2. Teorijska osvjetljavanja filmske, glazbene i likovne umjetnosti

2.1. Filmska postmodernost

Kinematografija kao najutjecajnije umjetnost 20. stoljeća mijenja percepciju karaktera umjetničkog djela u nasljeđu avangardističkih strujanja drugog i trećeg desetljeća prošlog stoljeća. Umjetnost postaje društveni, provokativni fenomen koji se radikalizira u postmodernizmu: „Postmodernizam na filmu slijedi nasljeđe avangarde, ali i radikalizira modernu“ (Krivak, 2012: 148).

Filmska umjetnost, kako kaže Krivak, kombinirajući nasljeđe umjetničke avangarde i filmskog modernizma, rađa ono što bismo, uvjetno, mogli nazvati „postmodernim stanjem“ filma. Odgovor na pitanje gdje pronaći postmodernizam u filmskom ostvarenju, David Harvey daje u knjizi *Stanje postmodernosti* analizama vremena i prostora u postmodernom kinu. U njegovim analizama središnje mjesto zauzimaju dva filma, *Istrebljivač (Blade Runner, 1982.)* Ridleya Scotta i *Nebo nad Berlinom (Der Himmel über Berlin, 1987.)* Wima Wendersa (Krivak, 2012: 149). Filmski postmodernizam u sebi nosi niz filmova od 1970-ih do 1990-ih u kojima se razgrađuje primarno modernističko očiđenje i zalihost izvanjskih intervencija u samo tkivo filma. Kada nam se čini da se klasičnom naracijom ispričala jasna i razgovijetna pripovijest, bez nekih formalnih i sadržajnih eksperimenata, dolazi do obrata. U filmovima koji su konzumentski iznimno privlačni, poput *Blade Runnera, Terminatora* i *Plavog baršuna*, pronalazi se još neki, mnogo dublji smisao, koji pak treba teorijsku pomoć, Foucaulta, Derridaa ili Deleuzea. Postmodernistička interpretacija pronalazi implicitno viša značenja i smisao u naoko banalnim sižeima i strukturnim cjelinama (Krivak, 2012: 156).

Kao ključna obilježja postmodernizma Saša Vojković izdvaja autoreferencijalnost, ironiju, pastiš i parodiju. Vojković ovim karakteristikama dodaje još žanrovsku hibridnost, aluzije, intertekstualne informacije, dvoličnost, nostalgičnost, historičnost, prepletanje stvarnosti i fikcije, izvantekstualne informacije, osciliranje između fikcije i povijesnih činjenica, istina i laži. Potom, oslanjajući se na Fredrica Jamesona, zaključuje naglašavajući važnost fragmentarizacije u postmodernizmu, postmodernizam obilježuje naglasak na fragmentiranju. Umjesto otuđenoga subjekta modernizma pojavljuje se fragmentirani subjekt postmodernizma. (Vojković, 2008:170 prema Radić, 2013: 10).

2.2. *Šejn*: teorija lirskog teksta pri tumačenju glazbene umjetnosti

Svaki je pjesnički tekst isključivo prostorni medij jer je vezan za materijal na kojem je zapisan i na njemu zauzima određeno mjesto. Za razliku od toga o prostornom se u glazbi tek posredno zaključuje, sve što se odnosi na prostor ne može se u glazbi izmjeriti metrom, i glazbeno djelo za nas bitno postoji, traje i razvija se u vremenu, odnosno za njegovo je izvođenje potrebno neko satom izmjerljivo vrijeme (Peterlić, 2000: 15). Međutim svaki predložak glazbene umjetnosti nužno počiva na određenom tekstovnom zapisu, pa je tako i pjesma *Šejn* grupe Haustor, čijoj ćemo se analizi u radu posvetiti, zapisana u knjižici priloženoj albumu. Zato je moguće taj glazbeni ostvaraj promatrati i u kontekstu stilistike književnog teksta.

U vrijeme kada se na prostorima bivše države dogodio veliki prasak kvalitetnog rock'n'rolla, u vrijeme novog vala, jedan se bend svojim tekstovima činio pomaknutiji od drugih – Haustor. Spoj artistske senzibilnosti Darka Rundeka, glavnog vokala/gitarista i etno-glazbena razigranost Srđana Sachera, na scenu ulazi pjesmom *Moja prva ljubav*. Međutim, nakon vrlo melodične prve pjesme, razvija se sastav koji će puninom svoga zvuka i kombinacijom *reaggea*, *etno* i *ska* ritmova oduševljavati svojom glazbenom genijalnošću, kao i tekstovima koji otkrivaju nove svjetove pune romanse, nade i beskompromisnog „no pasaran“ na barikadama. Možda je dovoljno reći za Haustor da su jedan od najkompleksnijih bendova u povijesti hrvatske glazbe.¹ Zagrebački novovalni glazbeni sastav Haustor osnovan je 1979. godine, a prestao je postojati 1990. Za ovaj su bend mnogi kritičari isticali da je bio bitno drugačiji od ostatka scene jer su smatrali da se drugi trebaju mjeriti prema njima, a ne obrnuto. Njihovi albumi smatraju se među najvažnijima u bogatoj novovalnoj arhivi, a njihov utjecaj vidljiv je u brojnim pjesmama bendova iz 90-ih. Nakon debitantskog albuma *Haustor* i drugog albuma koji nosi naslov *Treći svijet*, nastaje treći album *Bolero*, snimljen 1985.² Na tom se albumu nalazi 8 pjesama, a jedna od njih nosi naslov *Šejn* i bit će dijelom analize kasnije u radu.

¹ <https://mixer.hr/haustor-svi-su-opet-spremni-da-se-bore-za-san/> (pristupljeno 25. 9. 2018.)

²Preuzeto s http://www.novilist.hr/Scena/Glazba/Haustor-Izasao-box-set-kultnog-hrvatskog-benda?meta_refresh=true (pristupljeno 25. 9. 2018)

2.3. Ivan Šeremet između likovnosti i performansa

Za razliku od glazbenog djela u slikarskom nas djelu ništa ne upućuje na mjerenje satom, i vrijeme ima u njemu vrijednost istovrsnu vrijednosti prostora u glazbi (Peterlić, 2000: 15). Mi ćemo se u ovom radu posvetiti likovnim radovima, instalacijama i performansima Ivana Šeremeta koji se tijekom svoga umjetničkog djelovanja na koncu uspio izboriti za status umjetnika unutar umjetnosti koja je često doživljavana u lokalnom prostoru kao marginalna, kao antiumjetnost ili umjetnost izvan „naše“ umjetnosti. Performans je umjetnost 20. stoljeća, otvorenih medija s beskrajnim varijacijama, čiji su se tvorcii protivili ograničenjima utvrđenih formi i koji su bili odlučni da svoju umjetnost iznesu izravno u javnost. Zbog toga se performans oduvijek temeljio na anarhiji i po svojoj prirodi onemogućuje precizniju definiciju od jednostavne izjave kako je to živa umjetnost koju izvode umjetnici (Goldberg, 2003: 7). Za razliku od toga slika je materijalni ostvaraj, umjetničko djelo izrađeno u bojama, i to u dvije dimenzije, na plošnoj podlozi, na platnu, papiru, drvu, staklu i slično.

Miško Šuvaković objašnjava kako u hrvatskoj umjetnosti dvadesetog i dvadesetprvog stoljeća postoji više umjetničkih tradicija, to su: tradicija autonomnog estetizma, tradicija društvenih projekata, tradicija nacionalne i religijske identitetske umjetnosti, tradicija kritičke umjetnosti i tradicija antiumjetnosti. Šeremetova prva samostalna izložba održana je 1972. godine u Muzeju Brodskog Posavlja. Nakon toga upornim radom sljedećih četrdeset godina osvaja umjetničku poziciju od olovnih (1970-e), preko baršunastih (1980-e), ratnih (1990-e) pa sve do tranzicijsko-kriznih (2000-e), kako ih naziva Miško Šuvaković, vremena. Šeremet je negativnoj estetici hrvatske suvremene umjetnosti pridodao svoju sasvim specifičnu individualnu i gotovo introspektivnu vizuru uživanja u melankoličnu, a ipak humornu žudnju za drugošću koja se odigrava na granici mogućih svjetova (Šuvaković, 2013: 8). Nas će ovdje zanimati Šeremetov glas s margine i radovi u kojima se očituje njegova težnja za dočaravanjem, ironiziranjem i provociranjem očekivanja od svakodnevice i realnosti, odnosno od bivanja u svijetu među ljudima na margini provincije.

3. Usporedba romana *Predstave na granici* i filma *Nebo nad Berlinom*

U ovom poglavlju bavit ćemo se usporedbom filma Wima Wendersa *Nebo nad Berlinom* i književnog teksta Saše Meršinjakova *Predstave na granici*. Stilističku ćemo analizu provoditi prema tekstualnim strukturama teme, forme i subjekta pod okriljem *Osnova teorije filma* Ante Peterlića. Ono što čini najprožetiju poveznicu između „kafkijanske groteske“³ i „postmoderne bajke“⁴ jest stalna prisutnost granice u doslovnom, prenesenom, strukturnom i sadržajnom smislu.

3.1. Tematsko-motivski sudari

Naslov književnog predloška ima stilogeno obilježje, jer funkcionira kao signal intermedijalnosti, to jest kao signal odnosa koda književnog teksta i koda nekog drugog umjetničkog medija. Taj je drugi umjetnički medij scenska, odnosno kazališna umjetnost. Također, daje i informacije o temi, simbolički naviješta događaje – predstave i ključni pojam cijelog djela – granicu, a slično je i s naslovom filma. U *Nebo nad Berlinom* nebo simbolizira vječnost, a Berlin, osim što lokalizira radnju filma, predstavlja zajednički nazivnik ljudskih sudbina kroz vrijeme. Dakako u oba slučaja potrebna je dublja analiza značenja.

Tema filma *Nebo nad Berlinom* može se podijeliti u nekoliko podtema koje čine tu kompleksnu bajku. Životi anđela koji promatraju ljude nad Berlinom, slušaju njihove misli, čežnje, tuge i brinu za njihove ranjene duše svakako je najuočljivija u tematskoj piramidi. Sljedeći tematski podsloj čežnja je za ljudskim i prolaznim, što je pomalo paradoksalno, anđeli kao mitska bića označavaju s jedne strane *utjehu konzumerizmom potrošenoj čovjekovoj duši*, kako kaže Krivak, dok s druge strane anđeo *Damiel* želi duhovni život zamijeniti fizičkim postojanjem, želi biti u groznici, lagati, naslućivati, vikati, čitati novine i slične, ljudima svakodnevne stvari. Treća i posljednja tematska cjelina nostalgija je za prošlim vremenima koja se projicira kroz slike ratnog Berlina, odnosno sjećanja starca *Homera*, čije ime također nosi breme povijesti.

U prvoj tematskoj cjelini granica se očituje u razdvajanju duhovnog, mitskog svijeta koji supostoji s nama poznatim, opipljivim svijetom. Prikaz anđela, koji tvore glavni motivski sloj, prekoračuje granicu očekivanja njihova prikaza kao mitskih bića, te krila i bijele haljine zamjenjuju suvremeni, nimalo od ljudi drugačiji, anđeli. Meršinjak također uvodi „anđele“ u

³ Tako Nemeć naziva Meršinjakov roman.

⁴ Krivakova definicija Wendersova filma.

svoju kafkijansku grotesku i oni su upravo takvi: „(...) gospodin se apostol naglo okrene i zbacila s leđa tri odurno ružna anđela; nebeski su se kepeci pakosno kreveljili“ (Meršinjak, 1978: 34). Nakazni, odurni i smiješni u isto vrijeme, ti čovječuljci zajedno sa svojim „apostolom“ *Clarissimusom* čine poklonike boli, za razliku od Wendersovih anđela koji bol ublažavaju, ovi se bolom časte. *Clarissimus* ih podrugljivo naziva vjericima, cirkusantima, onima koji nemaju što izgubiti, oni su ljudi iznakaženih srca s izgubljenim identitetima, a sve to ima prizvuk nekih prošlih vremena i stradanja.

Nevidljivi ritual anđela koji oslušuju ljudske misli tvori dvostruku granicu s ljudskim svijetom jer njihova metafizičnost slabi u kontaktu s djecom. Dječja neiskvarenost duha i još uvijek neiscrpna mašta čine razliku spram odraslih, a ta se granica naglašava stalno ponavljanim obrascem, gotovo mantrom: „Kad je dijete bilo dijete“. Tim se stihovima austrijskog književnika Petera Handkea iz pjesme *Lied vom Kindsein* zapravo neprestano naglašava okrutnost svijeta koji stvara vojsku beznadnih, potrošenih ljudi: „Kad je dijete bilo dijete mnogi su mu ljudi bili lijepi, a sada samo poneki, slučajno. Jasno je zamišljalo raj, a sada ga jedva naslućuje. Nije moglo spoznati ništavilo, a danas drhti od njega“ (Wenders: 1987). Scene u kojima se pojavljuju djeca snimane su u planu blizu ili srednjem planu, gdje se srednji plan „pričinja kao viđenje svijeta kakvo je čovjekovo jer se u njemu prikazuju neki osnovni vidljivi sadržaji života, života čovjeka kao dijela prirode i društva“ (Peterlić, 2000:78).⁵ Scene dječje cirkuske predstave snimljene su izmjenom navedenih dvaju planova gdje se srednjim planom postiže prikaz predstave koja označava dječju naivnost s jedne strane i odraslost s druge strane, dok se planom blizu postiže diferenciranost pojedinca. Za „upoznavanje s nekom osobom kao bićem diferenciranim od drugih“ inače se koristi krupni plan, no ovdje je jasno kako se planom blizu od drugih izdvaja djevojčica koja se obraća anđelu *Damielu* (Peterlić, 2000: 71). Osim *Damiela*, planom blizu sniman je i anđeo *Cassiel* koji promatra *Damielovu* djetinju zaludenost ljudskim.

Djetinjstvo je čest motiv i kod Meršinjaka, posebno u funkciji nade ili posebne snage koju reprezentira bolesni dječak *Fabijan*. Od motiva u prvom tematskom sloju izdvaja se motiv knjižnice kao „simbol vječnog znanja“ koji čini bezgraničnu sferu u tako ograničenom ljudskom svijetu. Knjižnica u filmu prikazuje se panoramom spuštajući se od svoda prema tlu

⁵ Nazivom plan (prema franc. „le plan“ – ploha, ravnina, udaljenost) imenuje se i označava udaljenost kamere od snimanog objekta ili skupine objekata i to udaljenost kako je gledatelj doživljava gledajući te objekte na platnu (Peterlić: 2000: 68).

i nastavljaajući put u desno.⁶ Svod knjižnice ispunjen je bijelom bojom i svijetlom pa ga percipiramo kao nebo, odnosno vječnost koja lebdi nad životima ljudi. Peterlić objašnjava kako to što se panoramom neki prostor napušta, a neki novi otkriva, „znači da se s privilegiranog mjesta žele u kontinuitetu pokazati isječci okoliša, jedan za drugim“ (Peterlić, 2000: 91). U filmu ti su isječci životi ljudi, paralelni svemiri pojedinca nad čijim se razlikama prostire jednako beskrajno nebo. Također vertikalnom panoramom uspostavlja se prošlost i budućnost sadržana u bjelini svoda i sadašnjost koju čine isječci života ljudi u knjižnici i njihova traganja za odgovorima.

Sljedeći tematski podsloj definirali smo kao čežnju za ljudskim i prolaznim, gdje je najistaknutiji motiv ljubavi i motiv žene koja pokreće lavinu čežnje i budi osjećaj samoće u *Damielu*. *Marion* je umjetnica na trapezu i njezina pojava u filmu mijenja predznak radnje. Kao što je već spomenuto, anđeli nisu prikazani s mitskim obilježjima, ali *Marion* se u filmu prvi put pojavljuje s krilima na trapezu, što možemo tumačiti kao obilježje njezine nježne duše opterećene težinom krila. Kod prikaza *Marion* istaknuta je psihološka funkcija totala, koji se rabi da bi se upoznali osjećaji, stanja prikazivanih osoba, a kad se ta stanja ne spoznaju izravno. Čovjek u totalu, kaže Peterlić, zauzima manji prostor nego kad ga vidimo u ostalim planovima i budući da zauzima manji prostor, on je više sam. Tu fizičku inferiornost *Marion* na trapezu treba shvatiti najdoslovnije jer označava njezin psihološki status, njezinu osamljenost, prazninu i traganje za pripadanjem.

Nadalje, *Marion* čini poveznicu s Meršinjakovom *Saskijom* u fizičkom i psihološkom smislu, kao i predznak za protagoniste, *Damiela* i *Vrahuslava*. *Saskija* je opisana kao izrazito lijepa i graciozna djevojka kao i *Marion*, za čijom blizinom *Vrahuslav*, kao i *Daniel* čežne. *Saskija* predstavlja *Vrahuslavove* čežnje, nadu i sudbinu. On pored nje osjeća živost svoga bića, radost i ushićenje zbog vlastita postojanja:

„Njezina bi ga blizina, mislio je on, usmjerila i olakšala bi mu boravak u ovim pograničnim predjelima; g. Mrzli je u bunilu sanjao Saskiju (...) u nekoj čudnoj svjetlini, koja očito nije potjecala niti od magle niti od vatre, ugleda ravnodušne, premda tužne oči: velike plave oči, začuđene (...) nasluti da u tim očima počiva neslućena bol razumijevanja i on s beskrajnim povjerenjem uroni u njih kao u svoju jedinu moguću sudbinu: to bijahu oči Saskije“ (Meršinjak, 1978: 64).

Uz *Marion* se također veže i pojam granice, ona je strankinja u Berlinu i baš kao i Meršinjakovi likovi u romanu, osjeća njezinu doslovnju prisutnost za razliku od likova u

⁶ Postoje dva osnovna načina pomicanja kamere: panorama i vožnja. U panorami je kamera pričvršćena o tlo, ali se vrti oko svoje osi u vertikalnom ili horizontalnom smjeru (Peterlić, 2000: 91).

romanu gdje granica ne predstavlja fizičku prepreku već bezbroj značenja i osobnih stanja. *Marion* razmišlja o granici i svom položaju pred njom: „Berlin...ovdje sam strankinja, a sve je tako poznato. Ne možeš se izgubiti, uvijek dođeš pred zid“ (Wenders, 1987). Ona osjeća strah i mučninu od samoga straha kao i *Vrahuslav Mrzli*, ali ona ju prihvaća i poznaje za razliku od *Vrahuslava* kojega blizina granice dovodi gotovo do stanja ludila. Zid u doslovnom smislu predstavlja granicu za *Marion*, dok granica u *Predstavama* ne postoji kao fizička tvorevina.

Granica se eksplicitno prikazuje u filmu totalom graničnog dijela grada, panoramom primamo sliku Berlinskog zida uz prugu i nešto nalik na granični prijelaz. Total u ovom slučaju „prikazuje prostorni kontekst zbivanja i ima veliku informativnu vrijednost“, tračnice predstavljaju put, mjesto rastanaka i ponovnih susreta, put u bolje sutra ili u nepovrat. Ako scenu totala povežemo s prethodnom scenom, gdje se u kadru nalazi spomenik nacističkih krila i scenom nakon prikaza grada, gdje slušamo misli o tome postoje li i dalje granice, slažemo total u sadržajnom smislu i tada nadvožnjak postaje poveznica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Granica se izravno spominje u monologu misli koji se nadovezuje na total grada: „Postoje li i dalje granice? Više nego ikad. Između svakog terena postoje pojasevi ničije zemlje, skriveni živicama, rovovima ili vodom. Tko se ovuda usudi prijeći naići će na zamke ili će biti spržen laserskom zrakom“ (Wenders, 1987). Sljedećih nekoliko scena pratimo auto koji se udaljava te *Cassiola* u vožnji gradom, što dovodi do sljedećeg motiva, a to je motiv puta, odnosno ceste. Upravo tome motivu u *Predstavama na granici* posvećeno je zasebno poglavlje pod naslovom *o cestama, općenito*: „Ceste su beskrajne i zbog toga neprohodne (...) Slijedi li se nevidljiva staza na proplanku ili bilo koji šumski puteljak skriven u grmlju i korovu, otisne li se seoskim drumom izbrazdanim kopitima i kotačima, naiđe li se na prašnjav put ili makar rub njive (...) uvijek se dolazi do ceste, jer ceste su nezaobilazne“ (Meršinjak, 1978: 167). Vožnja u *Nebu nad Berlinom* označava put kroz postojeće ljudske odnose, a to su odnosi u kojima svatko čini svoju domovinu, „svatko putuje i ističe svoju zastavu preko cijelog svijeta“, a kada tko želi prići dugome plaća danak, „tako je na granicama“ (Wenders, 1987). Granica u filmu simbolizira ljudske odnose kroz čitavu povijest, isječci iz ratnih vremena označavaju besmislenost, ali i moć granica: „(...) čak i njihova djeca ratuju zvečkama i ograđuju se svojim izmetom“ (Wenders, 1987). U *Predstavama* cesta znači slobodu jer ceste su slobodne, a ono čime se ljudi bore protiv beskrajnih cesta su granice i čitavo se postojanje svodi na ljudsko postavljanje granica. Nije moguće jednoznačno odrediti pojam granice u romanu jer je doista panoramski. U filmu pronalazimo različita, ali mnogo

jasnija ostvarenja granica, dok u romanu taj sveprisutni pojam tvori vrlo kompleksan kolaž značenja i tumačenja.

Starac *Homer* predstavnik je trećeg podtematskog skupa o nostalgiji za prošlim vremenima. Njegova priča počinje u knjižnici jer ona je izvorište znanja i čuvarica povijesti. Iako je njegova priča nostalgična i dalje nudi okret budućnosti: „Gotovo je s teškim pričama o davnoj prošlosti. Sada mislim i živim svaki dan. Jedan za drugim“ (Wenders, 1987). On je prošlost, prošlost koju ljudi ne smiju zaboraviti jer ako izgube priču, gube i svoju bezazlenost i djetinjstvo. Izgubljeno djetinjstvo jak je motiv u *Predstavama*, a predstavlja ga dječak *Fabijan* koji odrasta pod teretom granice mučno trpeći svoju bolest i hrabro se opire zapadanju u strah i bunilo: „Ne treba mi ništa, baš ništa! Ni vaše strvine koje žderete, ni vaše predstave, ni vaša granica!“ (Meršinjak, 1978: 95). On je kao i djevojčica iz filma, koja se u cirkusu ne smije i ne plješće kao ostala djeca.

Nositelj značenja slobode, starac *Homer* i njegova promišljanja vežu se za okoliš, prirodu i dijelove grada. Njegov je govor ekvivalent za kazališni monolog jer on je ili prisutan u kadru, ali ne vidimo da govori ili uopće nije prisutan pa taj govor ima vrijednost simbola, komentara ili zaključka o prizoru (Peterlić, 2000: 132). U *Predstavama* se gotovo cijela radnja odvija vani, u šumi; neodređenom pustom prostoru, kao što se starac pojavljuje usred livade između zida i nadvožnjaka, što predstavlja njegovu razapetost između granice prošlosti i sadašnjosti. U *Predstavama na granici* takvo mjesto na razmeđu je *Negrad*: „Niti grad, niti selo, nešto između...“ (Meršinjak, 1978: 94). Granica koju fizički predstavlja zid o kojemu *Marion* govori javlja se i u romanu, putujuća trupa stiže u središte *Negrada* od kojega samo vide masivni sivi zid, nalik na spodobu.

Poveznicu između romana i filma čini i motiv stranputice; skrivenog puta. U filmu starac *Homer* u njima vidi mogućnost promjene i spasa: „Samo najstariji putevi vode u daljinu. Gdje je planinski prijelaz? Gdje je ravnica? I Berlin ima svoje skrivene planinske prijelaze i tek tamo počinje moja zemlja, zemlja iz moje priče. Zašto svi kao djeca ne sagledaju te skrivene prolaze, vrata i tajne kapije na zemlji i gore na nebu? Kad bi ih vidjeli ne bi bilo ubojstava i ratova u povijesti“ (Wenders, 1987). U romanu skriveni putevi znače samo još veću opasnost: „Da, to su stranputice: čovjek njima brže dođe, ali se lakše izgubi: njih ima puno više negoli puteva i napravljene su tako vješto da izgledaju kao da nekud vode, ali to je samo varka: one nikud ne vode ili, u najboljem slučaju, mogu dovesti do drugih stranputica, još opasnijih“ (Meršinjak, 1978: 94).

Tematsko-motivske poveznice u predlošcima su brojne i u većini se slučajeva mogu tumačiti kroz panoramu granice.

3.2. Kolažne cjeline

Forma je sljedeća struktura kroz koju ćemo provesti književni i filmski predložak. Roman je podijeljen u 10 poglavlja (*neobični susreti na putu bez broja, cirkus ili pogranična trupa, najveći posljednji klaun na svijetu, šetač, granica između predstave i stvarnih događaja, vodič, kralj smeća, negrad, predstava majke, dvorište, s one strane*), epiloga (*o cestama, općenito*) i izdvojenog posljednjeg poglavlja (*san o granici i putu*). Film se za razliku od romana sastoji od više velikih priča, koje smo prethodno podijelili u tri tematska kompleksa. Naslovi poglavlja u književnom predlošku imaju nadnaslove (*glava prva, druga* itd.), a sami naslovi posreduju stilogenost zbog nekonvencionalnosti upotrebe pravopisnih pravila, ne koriste se velika i mala slova, već je sve pisano malim slovima. Naslov nosi središnji pojam određenog poglavlja i na taj način uokviruje svaku priču kao zasebnu. Takva kompozicija podsjeća na kolaž i to kolaž fantastičnih, halucinatornih i snovitih likova i događaja. Funkcija kolaža prisutna je i u filmu, a odražavaju je kadrovi ljudi, obitelji i djece u njihovim svakodnevnim aktivnostima pa na taj način nizanje isječaka iz života film donosi i mnogo malih priča, koje su istovjetne košmarskim digresijama u *Predstavama*.

Fabula je u romanu kombinacija simultanosti i asocijativnosti. Simultana je jer se paralelno razvija više fabularnih linija, uz svaki lik ili skupinu likova prati se i razvija njihova priča umrežena u zajedničko središte, odnosno početak i kraj – granicu. Tako pratimo putovanje *Vrahuslava Mrzlog* i njegovu potragu za majkom, njegov susret s ocem i otkrivanje neobičnih osjećaja prema Saskiji, dok se usporedno tome odvija priča o obitelji *Feller*, nesretna priča *Bohuslava Mrzlog* i pogranične cirkuske trupe. Kraće epizode uvode i sudbine likova *Šetača, Kralja smeća* i *Vodiča*. Vrlo razgranata fabula i njezino sjeckanje mnoštvom događaja otežava praćenje radnje i umanjuje dojam cjelovitosti. Isto se događa i u filmu gdje paralelno praćenje fabularnih linija ostavlja dojam nepovezanosti, odnosno zasebnih priča spojenih u jednu, baš kao što je to i u Meršinjakovu romanu s poglavljljima. Anđeli, *Marion* i cirkus, starac *Homer* i snimanje filma nose potpuno zaokružene i samostalno funkcionalne cjeline. Prvo dvoje može povezati oprjekom *nebesko; duhovno – zemaljsko; ljudsko*, dok drugi par povezuje povijesni aspekt.

Digresije u romanu možemo poistovjetiti s krupnim planovima u filmu, čija je funkcija upoznavanje i pamćenje neke osobe koju se želi izdvojiti iz skupine kao individuu s posebnim značenjem za film. Kako Peterlić kaže: „Krupni plan ima ulogu u stvaranju prisnosti – svojim licem čovjek u najvećoj mjeri izražava sebe, kontekstom filma ti izražaji izazivaju gledaočevu simpatiju, antipatiju, voljenje ili odbojnost“ (Peterlić, 2000: 72). U romanu krupni plan zamijenjen je opisima situacija, likova ili psiholoških stanja u kojima se nerijetko nalaze. Naravno opisi psiholoških, halucinantnih stanja nisu svojstveni za sve likove, već za istaknute pojedince, kakav je *Vrahuslav Mrzli*, koji nam dopušta da se identificiramo s njim i nadogradimo ga svojim značenjima. U trenutku kada izdvojeni lik prihvatimo, držimo njegovu stranu i „sav svijet oko granice iznenada postaje poznat, ako ne kao stvarni, onda barem kao odraz stvarnoga svijeta; u likovima počinjemo prepoznavati arhetipove mračnjaka s kojima se svakodnevno susrećemo“ (Meršinjak, 1987: 172).

Prostor je također važan činitelj fabule i u filmu se njime postiže okvir priče, tj. priča. Tako se uz starca *Homera* vežu prostori Berlina uz Berlinski zid, kao i snimke ruševina ratnog Berlina, zatim knjižnice, koja, već smo spomenuli, čuva znanje i povijest. Uz likove anđela najčešće se prikazuju panoramske snimke koje počinju pogledom u nebo ili totali grada koji predstavljaju malost čovjeka. Taj prikaz prostora daje nam informacije o uvjetima života i stanjima likova koji u njemu borave. Kamp prikolica u kojoj *Marion* boravi oslikava navedenu tvrdnju. Njezin je prostor odraz njezina stanja duha, prepuna je sitnica razbacanih posvuda (životinjske figure, knjige, kamenje), a zidovi plave boje opisuju njezinu melankoličnu prirodu, mješavinu osjećaja straha i praznine.

3.3. Granica čini subjekt

Posljednja tekstualna struktura kojoj ćemo pristupiti komparativno je subjekt. Subjekt je ujedno i najkompleksnija struktura jer ju je nemoguće jednoznačno odrediti. U romanu kao i u filmu supostoji mnoštvo subjekata koji usmjeravaju i oblikuju radnju. Ovdje ćemo izdvojiti subjekte kao konstante u romanu i filmu, a to su *Vrahuslav Mrzli* i anđeo *Damiel*. Obojicu kao subjekte konstruira granica, *Vrahuslavova* se nalazi u domeni snova i fantazija, dok je za *Damiela* ona mnogo realnija i dohvatljivija. I *Vrahuslav* i *Damiel* neprestano se zapravo nalaze na granici svoje svjesnosti o njoj, ali ono što ih razlikuje je učinak koji granica na njih ostavlja. *Damielov* prelazak granice simbolično predstavlja bacanje oklopa vječnosti i početak njegove povijesti: „(...) u dubini noći danas počinje proljeće. Izrast će mi nova krila“ (Wenders, 1987). *Vrahuslav* se također na kraju romana nalazi u dvorištu, s one strane, ali njegova granica i dalje postoji u njemu i on joj se bezuspješno pokušava oduprijeti grleći prazninu.

Pripovjedač je u romanu objektivniji i o pripovjednom svijetu govori s određene distance te sa širokim poznavanjem likova i događaja. On je u odnosu prema priči heterodijegetski jer ono o čemu pripovijeda nije i ono u čemu izravno sudjeluje. U filmu se uloga pripovjedača manifestira kroz izbor kadrova pa će tako objektivni kadar označavati distanciranog objektivnog pripovjedača, dok će subjektivni kadar⁷ i još više autorov kadar⁸ označavati pripovjedača koji sudjeluje u priči.

Poveznice u oba predložka jake su i stalne. Najснаžnije su na tematsko-motivskom polju, gdje najbolje opisuju fenomen granice kao ključan pojam ove komparativne analize. Na planu forme predložci dijele kolažnu formu kompozicije i simultanost fabula. Utjecaj granice na protagoniste ima funkciju oblikovanja subjekata u predlošcima, a kadrovi u filmu odgovaraju pripovjednim tehnikama u romanu. Panorama granice potvrđena u ovim predlošcima potvrđuje promišljenu književnu i umjetničku strategiju.

⁷ Subjektivni kadar jest onaj kojemu prethodi kadar neke osobe koja koncentriranije gleda u nekome smjeru, pa sljedeći kadar nepogrešivo, bez obzira na (ne)poznavanje teorije, doživljavamo kao isječak izvanjskog svijeta što ga vidi prethodno prikazana osoba. (...) subjektivni nas kadar tek odlukom autora usredotočuje na onaj isječak svijeta što su ga oni izabrali da ga vide (Peterlić, 2000: 61).

⁸ Autorov kadar jest onaj u kojemu se zapažaju izrazitije preoblike svijeta, u kojem očito prevladavaju oblici s istaknutijim čimbenicima razlika. Takav kadar ne samo da nazivamo autorovim ili režiserovim, nego i kadrom komentara, jer autor njime ne samo da otkriva svoju nazočnost nego istodobno i komentira prizor, daje izraza svojem doživljaju ili spoznanju prizora (Peterlić, 2000: 61).

4. Usporedba romana *Predstave na granici* i pjesme *Šejn*

U ovom poglavlju provest ćemo komparativnu analizu književnog predloška *Predstave na granici*, Saše Meršinjaka i pjesme *Šejn*, grupe Haustor, koju ćemo u daljnjoj analizi promatrati kao simultanu pojavu, književnu i glazbenu. *Šejn* je jedna od osam pjesama s albuma *Bolero* iz 1985. godine. Analizu pjesme provodit ćemo prema uzoru na stilističku analizu pjesničkog teksta s podjelom na strofe, koja najviše nalikuje autorskom učinku.⁹ Pri analizi vodit ćemo se postavkama Josipa Užarevića iz knjige *Kompozicija lirske pjesme*.

4.1. *Život uz granicu je opasan i tvrd*

Užarević kaže kako se analiza književnih djela vrši prema podjeli na dva aspekta, na sadržaj i na formu, ali on se zalaže za pokušaj razumijevanja forme kao „forme sadržaja“, to jest njegove osjetilne, opipljive, vidljive, čujne i u prostoru i vremenu dane strane. Dalje zaključuje kako sadržaj i forma trebaju biti „shvaćeni kao jedinstvo, kao funkcija određenog stvaralačko-životvornog impulsa bez kojeg je nemisliv pojam umjetnosti“ (Užarević, 1991: 37). Mi ćemo se u daljnjoj analizi posvetiti formi pjesničkog i proznog teksta, njihovim temama i konkretizirajućim elementima teme – motiva, i subjektima i njihovoj poziciji u tekstovima. U analizu ćemo upletati i spoznaje iz prethodne analize.

Analizu ćemo započeti tekstualnom strukturom forme, kao prvim signalom koji primamo pristupajući umjetničkom ili kakvom drugom tekstu. Forma u vizualnom smislu reprezentira se osobinom pjesničkog teksta koju Užarević naziva perceptibilnošću.¹⁰ Vizualna perceptibilnost prva je i najizraženija formalna značajka koja distancira pjesnički tekst od proznog. Nadalje, vizualna perceptibilnost pjesničkog teksta omogućena je još jednom njegovom osobinom, a to je vertikalnost, nasuprot linearnoj naravi proznog teksta. Reverzibilno čitanje zbog toga je olakšano u pjesničkim, a otežano u proznim tekstovima.

Okvir je sljedeća sastavnica forme i može se, prema Užareviću shvatiti trojako: „S gledišta lirske pjesme okvirom bi se, prvo, moglo smatrati njezino grafičko tijelo, tj. grafička fiksiranost teksta na stranici, gdje praznina (bjelina) služi kao pozadina na kojoj se u doslovnome smislu ocrtavaju granice teksta“ (Užarević, 1991: 50). U pjesmi *Šejn*, izmjena

⁹ Preuzeto s <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

¹⁰ Taj se pojam odnosi na osobinu teksta da se može obuhvatiti jednim pogledom.

dužih i kraćih stihova oblikuje tekst na grafičkoj razini, ali izmjena teksta i bjelina stranice ne posreduje stilogenost, već to u pjesmi čine glazbene instance i vokali.

Kao sljedeći aspekt, Užarević navodi da „okvir u lirskoj pjesmi može biti shvaćen kao odnos početka i kraja pri čemu se podrazumijeva da ta veza uključuje i čisto semantički aspekt“ (Užarević, 1991: 50). Odnos početka i kraja u pjesmi *Šejn* odražava se u prvoj strofi koja se u izvedbi još jednom ponavlja, ali u izmijenjenom obliku:

Ja cijeli život sanjam

kako odlazim uz rijeku

starim parobrodom

koji vozi sol

i da nosim jednu davnu

nikad prežaljenu ljubav

tanku dugačku cigaru

i par mamuza od zlata

*da sam Šejn*¹¹

U navedenim stihovima uočavamo glasovnu figuru asonance, odnosno izmjenu tamnih, dubokih vokala *a*, *o* i *u*. Tim se fonostilematikom¹² postupkom postiže učinak kaubojskog govora, točnije vrijednost tih glasova posreduje učinak takvog govora, a on se očituje i u načinu na koji ga vokal na početku izvodi, odnosno recitira. Prigušeni, duboki registar u kojem se ti stihovi izvode popraćen je i usnom harmonikom koja donosi *blues* melodiju i nadograđuje glazbenu podlogu pjesme. Ubacivanjem se novog instrumenta popunjava melodija i naglašava intermedijalnost. Pjesma započinje i završava dvama strofama koje se razlikuju samo u jednom stihu i koje na taj način uokviruju pjesmu svojim značenjem.

U *Predstavama* se okvir ostvaruje semantičkim odnosom početka i kraja. Od prve rečenice romana upoznajemo se s glavnim motivom, odnosno nositeljem „smisaonih

¹¹ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

¹² Fonostilematika je stilistička disciplina koja popisuje, opisuje i vreduje jedinice na razini fonema, odnosno na razini glasa. Jedinica stilskog pojačavanja koja se ostvaruje unutar fonostilematike naziva se fonostilemom (Pranjić, 1983: 256).

potencijala“ – granicom, koja se razvija kroz djelo, no i vrlo razrađena nije nam dohvatljiva, a istovremeno vrlo nam je bliska. Upisivanje višeznačnosti granice ostvareno je i u tekstu, i to epilogom *o cestama, općenito*, gdje taj pojam dobiva puninu svojih značenja i tumačenja.

Pjesma *Šejn* u glazbenom smislu također završava na isti način kao što je i počela kada na mjestu 4:12 ponovno čujemo isti uzorak bubnja kao na početku bez ostalih instrumenata i pjevač ponovno na isti način u dubokom registru diktira tekst. Isti uzorak koji se javlja na početku i kraju možemo povezati s filmom *Nebo nad Berlinom*, koji počinje kadrom zapisivanja stihova pjesme popraćenog govorom i završava na isti način, tvoreći tako zaokruženu priču. Govor koji čujemo u pozadini nalikuje na pripovijedanje bajke, s izrazitim, gotovo pjevnim glasom pripovjedača.

Treće shvaćanje okvira obuhvaća prva dva, a veže se uz pojam „završenosti pjesme“ i to završenosti svih njenih aspekata, grafičko-vizualnoga, zvukovno-auditivnoga i semantičkoga. Završenost ovdje upućuje prvenstveno na organsku cjelovitost koja pretpostavlja „otvorenost djela“, to jest nezavršenost njegove semantičke igre, njegovih smisaonih potencijala. Užarević završava riječima da je vrhunsko djelo, i ne samo umjetničko, neiscrpan „generator smisla“ i u tom pogledu zaista nema ni granica, ni okvira, ni završetka.

Glazbena je forma pjesme mnogo bliža gradnji romana. Pjesma je u tonalitetu fis mola. Uvod pjesme karakterizira jednoliki ritam na bas bubnju koji prati štop činela. Diktiranje teksta uz ritam kreće u trinaestoj sekundi i tako se postiže ugođaj prigušenog čitanja poezije koji doprinosi kasnijem razvoju melodije i dinamike pjesme. Ubrzo se čuje usna harmonika koja svira *blues* melodiju u pozadini i uz diktiranje se postepeno ubacuju *back* vokali koji pjevaju jednostavnu melodiju od dva tona koja se nadovezuje na diktiranje i nagovješćuje postepenu nadogradnju i razvoj pjesme. Puhački instrumenti se prvi puta pojavljuju na mjestu 1:20 i sviraju istu, jednostavnu melodiju sličnu onoj što se su je *back* vokali prije pjevali i koja se ponavlja skoro do kraja pjesme. Ovakav način građenja pjesme se bazira na principu koji možemo doživjeti u glazbi Indonezije zvanoj *gamelan* gdje jedan glazbenik na vibrafonu počinje svirati jednostavnu melodiju i postepeno se jedan po jedan uključuju drugi glazbenici gamelanskog orkestra. Način gradnje s ubacivanjem jednog po jednog elementa očituje se i u pripovjednim strategijama *Predstava* jer se od početnog stanja glavnog lika Vrahuslava Mrzlog priča nadograđuje likovima koje na putu susreće. U jednom trenutku u romanu pratimo grupu koja se zajedno kreće prema granici, kao što se u glazbenom

predložku melodija i dinamika pjesme gradi ubacivanjem glazbenih instrumenata i na taj način bogati konačan zvuk.

4.2. Tematsko-motivski sloj

Nakon forme prelazimo na tekstualnu strukturu teme. Prva sastavnica teme je naslov pa ćemo tematsko-motivsku analizu započeti njime. U prethodnom smo poglavlju utvrdili da naslov *Predstave na granici* signalizira kod druge umjetnosti pojmom predstave. Naslov pjesme grupe Haustor *Šejn* također je intermedijalni signal koji upućuje na prekodiranje pjesničkoga koda kodom druge umjetnosti, i to filmske. *Šejn*, odnosno *Shane* u izvorniku, misteriozni je usamljeni kauboj revolveraš iz istoimenog filma i knjige prema kojoj je snimljen. Filmsko je ostvarenje poznatije pa zbog toga ovdje navodimo filmsku umjetnost kao medij na koji naslov upućuje.

Analizu teme i motiva podijelit ćemo u dvije cjeline, prvu će činiti strofe koje se ponavljaju i refren, a drugu stihovi koji se javljaju samo jednom.¹³ Pjesma započinje stihovima, odnosno strofom koja će se kasnije ponoviti još jednom u nepromijenjenom obliku i još jednom s razlikom jednog stiha. Prva nam strofa donosi spoznaju o subjektu koji je u tekstu i izražen je osobnom zamjenicom i prvim licem jednine glagola u prezentu: *ja cijeli život sanjam*. Taj *Ja* subjekt prisutan je i jak od prve do posljednje strofe. *Vrahuslav Mrzli* u književnom predložku također funkcionira kao jak subjekt čiji put pratimo od početka do kraja romana, za razliku od ostalih subjekata čije putovanje traje ponekad samo jedno poglavlje. Na kraju prve strofe javlja se motiv iz naslova *Šejn*, a njegovu imenovanju prethodi najava kroz motive *mamuza* i *tanke dugačke cigare*, oznake koje sugeriraju junaka *westerna*. Motiv *nikad prežaljene ljubavi* također je signal koji upućuje na *Shanea*, no da bi svi navedeni motivi funkcionirali kao signali potrebno je poznavanje filmske podloge.

Početak druge strofe gotovo opisuje atmosferu u romanu *Predstave na granici*: „Život uz granicu je opasan i tvrd“. Lirski subjekt u pjesmi „jaše crven pored vatri na rubu grada“, a taj rub predstavlja granicu i opasnost jer za njim „jaše smrt“. Metafora jahaće smrti, koju slikovito uvijek predstavlja crna boja, suprotstavlja se crvenoj boji koja karakterizira lirski subjekt. Crvena boja nasuprot crnoj koja znači smrt označava život na granici. Uporaba crvene boje u filmu ima svojstvo upućivanja i izdvajanja pojedinih elemenata, a pojavljuje se na haljini koju nosi *Marion* pri susretu s *Damielom*. Budući da je film sniman u crno bijelom

¹³ Refren označava stih ili dio stiha koji se ponavlja, najčešće na kraju strofe, a može označavati i glazbeni pripjev, odnosno odlomak, fraza ili motiv koji se nepromijenjen ponavlja na određenim mjestima u skladbi, <https://www.hrleksikon.info/definicija/refren.html> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

tehnič, žarko crvena boja haljine i ruža na usnama osobito se ističe i dobiva simboličku vrijednost ljubavi, strasti i novog početka.

Rub grada motiv je koji spaja *Nebo nad Berlinom* i *Predstave na granici* s pjesmom *Šejn*. U filmu se rub grada prikazuje uvijek dugim kadrovima kojima se želi naglasiti vremenska dimenzija i percipiranje svih sadržaja, dok se u *Predstavama* rub neizravno upisuje kao okružje u kojemu se likovi nalaze. S druge pak strane rub u pjesmi označava *Šejna* kao figuru koja postoji na rubu. U sva tri slučaja rub ima izgled prostorne prepreke, ali ne i značenje, on postaje vremenska kategorija, subjekti se tek pomoću ruba, odnosno granice, ostvaruju.

Nakon druge strofe ponavlja se refren s izmjenom u jednom stihu: „stari parobrod koji vozi sol“ mijenja se u „stari parobrod koji vozi skitnice na Zapad“.¹⁴ Motiv parobroda na rijeci možemo shvatiti kao prelazak granice, točnije rijeke kao prirodne barijere.

U trećoj strofi lirski subjekt izražava svoju nemoć i ograničenu slobodu izbora: „Dok živim život koji nisam birao sam, i nastavlja u snovitom tonu o suhom vjetru s juga moja duša sanja“.¹⁵ Oba stiha čine niti koje vuku u književni predložak i završavaju žarišnim motivima cijelog djela, granicom koja znači nemoć, i snovima kao motivima čežnje i utjehe. Snovi kao čežnja i utjeha su baš poput *suhog vjetra s juga* za Vrahuslava Mrzlog, snovi su njegov paralelni svijet u kojemu i mi kao čitatelji tražimo uporište budnosti.¹⁶

Dalje se u strofi izdvajaju pjesničke slike koje bude osjetila sluha i vida: „buka stada i grad u daljini“. Te su dvije sintagme zapravo u oprečnom odnosu blizu-daleko. Buka, naime, znači da je izvor zvuka u neposrednoj blizini, dok je grad u daljini samo obris vrlo udaljen od promatrača. Udaljavanje lirskog subjekta od buke stada i kretanje prema gradu mijenja predznak pjesničkog teksta i jasne slike stada na javi zamjenjuju se mutnim obrisima grada koji simbolizira san: „tanka slika jave postaje sve tanja“.¹⁷ Na taj se način izražava udaljenost lirskog subjekta od promatranog prizora. Rekonstrukcija udaljenosti ima i funkciju oblikovanja subjekta, a o tome će biti nešto više riječi dalje u tekstu. Zvukovi su u romanu u službi oblikovanja psihograma likova. Čuju se u njihovoj neposrednoj blizini i izravno utječu

¹⁴ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

¹⁵ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

¹⁶ Snovitu budnosti i fantastičarsko-zbiljsku mrežu sažeto je objasnio Krešimir Nemeć u knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*: „Djelo treba čitati kao šifriranu poruku, pri čemu je pojam magične Granice podložan raznim tumačenjima: to je granica spoznaje, ljudskog iskustva, bezmjerna paučina nepoznatog. Roman sugerira sumnju u racionalnost i spoznatljivost zbilje oblikovanu fantastičarskim redukcionizmom“ (2003: 327).

¹⁷ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

na njihova emocionalna stanja. Nadalje, javljaju se kao zvučni signali negativnog predznaka koji u likovima izazivaju nelagodu, strah i tjeskobu, a manifestiraju se kroz jezivi smijeh, zveket, jecaj, šištanje, vapaj, krik, uzdah, vrisak i glazbu u taktu marša, kao i kroz zagonetne zvukove čije podrijetlo nije poznato.

Zvukovi, odnosno glazba i u filmu imaju važnu ulogu. Glazba u filmu prati radnju, a izvor zvuka najčešće se nalazi „izvan kadra“, ali događa se i izravan proboj glazbene umjetnosti dvaju bendova *Crime & the City Solution* i *Nick Cave and the Bad Seeds*.¹⁸ Na njihovim se koncertima nalaze glavni likovi čiji su doživljaji prikazani u crno-bijeloj tehnici i u boji, pri čemu su u crno-bijeloj tehnici prikazani doživljaji anđela, a u boji doživljaji ljudi. U kadrovima u kojima je zastupljena boja javlja se još jedan važan element – svjetlost. Izvori svjetlosti smješteni su na marginama kadra, a emitiraju ih reflektori u različitim bojama čiji se odraz projicira na interijeru i licima ljudi u publici. Kontrast plave i crvene boje reflektora simbolizira prijelaz iz melankolične prošlosti u sretniju budućnost obilježenu uspostavljanjem ljubavnog odnosa između dvaju glavnih likova. S druge pak strane, u romanu svjetlost ima funkciju opisivanja i pojačavanja doživljaja glavnog lika. Svjetlost na motivskoj razini potire tamu, koja nije zastupljena samo na vizualnoj razini, već i na tematskoj. Sposobnost glavnog lika, *Vrahuslava Mrzlog*, da primijeti svjetlost u prostorima tame i izopačenosti očituje se u brojnim sintagmama, kao na primjer: iskričava svjetlost, bezbroj iskričavih sunaca, srebrno plavičasti anđeli, titrava svjetlost vatre, svjetlucava ogrlica, sjajna iskra i tako dalje.

U drugoj strofi prvi stih: „život uz granicu je opasan i tvrd“, u izmijenjenom se obliku javlja nakon drugog refrena i glasi: „ja znam da život na granici je opasan i tvrd“.¹⁹ Lirski subjekt, dakle, u prvom slučaju izriče pretpostavku, dok ju u drugom slučaju izrijekom potvrđuje. Nastavak označava jednaku preobliku: „ja čujem priču kako za mnom jaše smrt“ zamjenjuje se stihovima: „na mome sivom konju sada za mnom jaše smrt“.²⁰ Isticanjem *ja* forme i vremenskim prilogom „sada“ pojačava se dojam, odnosno suprotstavljaju se sfere pretpostavljenog i doživljenog. U romanu se taj odnos ostvaruje kritiziranjem i referiranjem na povijest, koja iako je nebrojeno puta proživljena, i dalje ne rezultira promjenama u sadašnjosti, već se neprestano ponavlja:

¹⁸ Peterlić takve zvukove, zvukove izvan kadra određuje kao one koji čine doživljavanje sadašnjeg trenutka filma intenzivnijim, a pojavljuju se kao nešto iznimno važno, kao neko redateljovo upozorenje, usredotočuju pozornost na trenutačno zbivanje, stvaraju često napetost i želju za otkrivanjem izvora zvuka (2000: 126).

¹⁹ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

²⁰ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

„ (...) iz jedne pukotine na zidu, često bi hrabro izvirila nečija ruka i nastojala ukrasti malo zdrobljena oraha; ruka je pritom morala biti veoma hitra i vješta da ne bi dobila udarac; ali udarci su bili veoma česti i strahovito snažni i često bi pogodili prste; (...) ipak, usprkos tome što je ruka bila posve krvava i što su joj sve kosti bile smrskane, ruka nije odustajala od svojih pokušaja: nekom divljačkom upornošću grabila je mrvice s pladnja. Pred ravnodušnim riječima g. Bergama, ova je slika zanesenog antikvara podsjećala na povijest“ (Meršinjak, 1978: 145).

Strofa prije posljednjeg refrena razlikuje se od prethodnih i predstavlja jedinstvenu i potpuno novu cjelinu u pjesmi, za razliku od prethodnih gdje su ponavljanja bila uzorkom tvorbe. Stihovi *izađi i bori se* imaju gotovo zapovjednički ton i možemo reći da nose poruku cijele pjesme, kao što ju nose i Meršinjakove *Predstave*. Iako naizgled fantastičan roman u domeni sna, *Predstave* označavaju roman s porukom, gdje je „snoviđenje samo sredstvo da se u romaneskno tkanje uplete vrlo jasna šara: upit o ljudskim vrijednostima u našem vlastitom dobu“ (Meršinjak, 1978: 172). U pjesmi kao i u romanu vrijednosti su izvrnute ili u najmanju ruku uvrnute, pravda je potlačena, a jedini izlaz svi vide u bijegu, koji je također nemoguć. U književnom predlošku *Clarissimus* i njegova pogranična trupa zapravo označavaju vlast, koja nemilosrdno i tvrdo postavlja vlastite izmišljene zakone. Na čelu se nalazi samoprozvani direktor koji okuplja podanike bez prava na glas i izbor. Jedan od takvih je i *Gašpar Grobljanski* kojega putnici sreću na ulazu u *Negrad*, on je nazivnik za materijalizam, njegova ljubav: „posjedovanje stvari“. *Grobljanski* je pravi primjer ovodobnog visoko pozicioniranog organa političke sfere koji može otkupiti svoju slobodu i grijeh. *Vrahuslav* u tom kontekstu za njega predstavlja ljudsku naivnost. Iako je ta njegova osobina negativno konotirana u postojećem sustavu vrijednosti, ona je sinonim njegove neiskvarene i plahe prirode:

- A što možete učiniti... s tim ... s tim... stvarima?

- Kakvo smiješno pitanje. Sve! Baš sve! – Gašpar Grobljanski se smijao toplim glasom, kao da opravdava naivnost g. Mrzlog – mogu trgovati, mogu ratovati, mogu vladati, mogu čak i graditi, ako zaželim, riječju: mogu biti slobodan!

- Kako? ... kako možete biti slobodnim pored tolikih stvari? ... zar Vas one ne vezuju? – g. Mrzli je s čuđenjem gledao gomilu otpadaka. (Meršinjak, 1978: 109).

Sloboda postaje granica, za one koji nemaju dovoljno da bi ju otkupili. I u pjesmi *Šejn* problematizira se pojam pravde, koja je nepoželjna jer lirski subjekt je upravo zbog nje gonjen, ali ne odustaje i poručuje:

izađi i bori se

u ovom gradu nema

mjesta za jednog od nas

izađi i bori se

ulica je prazna

*ali s prozora motre na nas*²¹

Ograničena sloboda u tim stihovima podsjeća na Orwellovu *1984.* gdje se nadzorom svih sfera čovjekove privatnosti ukida mogućnost slobodnog življenja i mišljenja. Borba za slobodu i prelazak granice u slučaju lirskog subjekta kao i *Vrahuslava Mrzlog* ne može proći bez gubitka, ali ni život ne može proći bez borbe. *Vrahuslavu* na kraju ostaje samo prikaza koja ulijeva nadu: „Saskije više nije bilo pored njega i on se rastuži, ohrabren prikazom, usprkos svemu“ (Meršinjak, 1978: 165). *Saskija* je poput granice, nevidljiva, ali neprestano prisutna u svijesti *Vrahuslava Mrzlog*. Nasuprot bolesti koju u njemu uzrokuje prisutnost granice, *Saskijina* ga prikaza hrabri i umanjuje osjećaj beznadnosti na putu između stvarnosti i sna. Nada u pjesmi ostvaruje se kroz ponavljanje motiva koji simbolizira pravdu – *Šejn*. Ponavljanje imena *Šejn* na kraju strofa može se povezati s krajem filma u kojemu *Joey* nekoliko puta doziva oca i moli ga da se vrati. Lirski subjekt također doziva *Šejna* kao nositelja pozitivnih vrijednosti i njihova afirmatora u pasivnom društvu.

4.3. *Westernovski* subjekt

Posljednja tekstualna struktura koju ćemo obraditi u ovoj analizi je subjekt. Subjekt u pjesničkom tekstu *Šejn* iskazan je problematiziranjem, subjekt je u tekstu, ali kao problemska instanca koja je u sukobu s okolinom. Lirski subjekt iskazuje svijest o narušenom odnosu sa zbiljom i to pokušava popraviti fiziološkim načelom, tj. pronalazi utočište u tijelu, liku drugoga, a taj je drugi *Šejn*. Na tom mjestu možemo povući paralelu s filmom jer se pronalazak utočišta u tijelu drugog javlja u dva konteksta. Prvi se odnosi na „kostime i masku kao na oblike filmskog zapisa, koji ne podrazumijevaju postojanje u prethodno opisanoj realističnoj funkciji, nego na njihovo pojavljivanje u očevidnoj stiliziranoj formi, kad gledatelj postaje svjestan da su scenografija kostimi i maska nametnuti zbilji, da su artificijelni“

²¹ <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

(Peterlić, 2000: 123). To se očituje u sceni *Marion* u cirkusu s umjetnim anđeoskim krilima, kojima se želi dočarati ono što inače ne postoji u stvarnom, čvrstom obliku. *Marion* s krilima ne predstavlja samo artificijelnog anđela, već ocrtava stanje njezina duha koji teži visinama i bijegu iz melankolične zatočenosti. Odnos visine i tla simbolizira i dvojakost subjekta, onaj na tlu označava realističnog promatrača i onoga koji doživljava zbilju, dok visina kojom se prikazuje *Marion* označava subjekt koji supostoji s onim Ja, ali se nalazi iznad njega i obuhvaća ga sobom.

Drugi slučaj u kojemu se javlja pokušaj subjekta da fiziološkim načelom pomiri sukob sa zbiljom je oslobađanje okova vječnosti anđela *Damiela*. Prelazak iz mitske strukture anđela u smrtnog čovjeka koji osjeća svijet oko sebe možemo poistovjetiti ponovno s odnosom Ja i Nad – Ja, Ja bi u tom slučaju predstavljao anđeo lišen vječnosti – čovjek, a Nad – Ja bila bi struktura suvremenog anđela koji supostoji u vječnosti i sadašnjosti kao konstanta.

Odnos Ja – stvarnost u pjesmi, projicira se kroz „negativne veličine zbilje“ kao što su: granica, opasnost i smrt. Nesigurnost i sukob lirskog subjekta sa zbiljom izražava se „entitetima izvanjskog svijeta“, a to su: grad, ulica, rijeka jer oni simboliziraju fizičku nezaštićenost subjekta i njegovo postojanje na rubu. Maskiranost i zatrpanost lirskog subjekta entitetima izvanjskog svijeta „izvire iz dubinske potrebe lirskog subjekta za udomljenošću i zaštitom“ (Užarević, 1991: 120). Traganje za utočištem lirski subjekt traži u odlasku, pa motivi rijeke i parobroda postaju moguća sigurnost. Lirski subjekt suprotstavlja se zbilji kojom je obuhvaćen i postaje antizbilja : pravda i život nasuprot surovosti i smrti. Ovo što smo prethodno opisali odnosi se na subjekt izražen u tekstu, odnosno zrcaljeno (stvarno) Ja, a kako kaže Vuletić, cijela se lirika može shvatiti kao polje napetosti između lirskoga Ja i lirskoga Nad Ja, važno je istaknuti način na koji se u pjesmi ostvaruje to odmaknuto Ja. Poseban slučaj objektiviranja Ja je samoobraćanje uz pomoć osobne zamjenice Ti: „Drugim riječima, tu se lirsko Ja pojavljuje kao lirsko Ti“ (Užarević, 1991: 131). U pjesmi to se događa u već istaknutoj strofi, koja se razlikuje od svih ostalih i sadržajem i formom:

izađi i bori se

u ovom gradu nema

mjesta za jednog od nas

izađi i bori se

ulica je prazna

ali s prozora motre na nas

izađi i bori se

uzet ću ti život

*ako ostaneš, uzimam čast*²²

Lirsko Ti je zapravo lirsko Nad – Ja koje predstavlja nadređenu strukturu, tj. nametnut sustav vrijednosti protiv kojeg se Ja bori. Ja je Šejn, kauboj odmetnik s jedne strane, ali i nositelj pozitivnih i društveno poželjnih osobina.

Nositelj pozitivnog društvenog predznaka u romanu je Vrahuslav Mrzli jer jedini posjeduje moralni osjećaj i ukazuje na problematična mjesta u pitanju religije, politike i društvenih odnosa uopće. On jedini među likovima pokazuje suosjećanje, zgroženost i zabrinutost nad svijetom bez vjere i smisla:

„Vi vjerujete u dobrotu, ljepotu, ljudskost? U istinu? (...) ne, dragi moj, istina ne postoji; ja ne znam ni za kakvu, baš nikakvu istinu, sve je laž; u temelju ovoga svijeta je laž, gospodine; a vjera, vjera je danas nešto krajnje besmisleno. Kažete da sam ja crn... crno je danas vjerovati u nešto, a ne: ne vjerovati. Kad u ovakvu vremenu povjerujete u neki smisao onda ste gotovi. Previše znamo da bismo vjerovali ili se obmanjivali lažima, gospodine moj naivni...“ (Meršinjak, 1987: 111).

Izdvojene strofe svojom pozicijom i motivskom okosnicom povezuju pjesmu s medijem filma, točnije *westerna* za koji je karakterističan završni dvoboj suprotstavljenih strana, a ishod je uvijek okrenut moralnim vrijednostima. Pjesma i u glazbenom smislu dostiže vrhunac u toj strofi na mjestu 3:00 kada pjevač pjeva najviše tonove ove pjesme i dodatno stvara napetost stihovima *izađi i bori se*, kada više ljudi pjeva isti tekst i iste tonove u isto vrijeme što na neki način zvuči kao "navijanje".

U četvrtoj strofi subjekt je izražen dvojako, zapravo možemo reći da postoje dva subjekta. Jedan je strukturno imenovan, izražen u tekstu ja formom (ja čujem, vidim), ali definiran okruženjem u kojemu se nalazi te kao takav predstavlja „perceptivno središte lirskog svijeta“. Subjekt kao središte „čuje buku stada i vidi u daljini grad“, dakle on osjeća i

²² <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&movid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

primjećuje stvarnost oko sebe. Drugi je subjekt raspršen po čitavom prostoru i vremenu pjesme te se ostvaruje rekonstrukcijom udaljenosti elemenata. Taj drugi subjekt nalazi se u udaljenom gradu i sanja o „vjetru s juga“, on nije centriran u točku promatranja Ja subjekta, već sobom obuhvaća puno širi kontekst.

5. Šeremetova obilježnost granicom

Umjetnost dopušta nered, prijestup, ekshibicionizam, provokaciju, dekonstrukciju, skrivanje i otkrivanje želje, zavodjenje, prijevaru, uživanje, neodgovornost, pretjeranu odgovornost, doslovnost, alegorijski iluzionizam, upotrebu, eklekticizam, iskrenost, fikciju, sam život, kožu, meso, anatomiju, mozak, strast, pornografiju... (Šuvaković, 2013: 10).

Ivan Šeremet rođen je i živi u Slavoniji, točnije Slavenskom Brodu. Privatnim, javnim i umjetničkim životom u graničnom je prostoru između Istoka i Zapada. Istok i Zapad označavaju njegov život u zemljopisnom, političkom i umjetničkom smislu. Njegov rad pripada atmosferama Srednje Europe, Jugoistočne Europe, Slavonije, Hrvatske, Balkana. Osjećaj monotone ravnice i melankoličnog bivanja u ravnici određuje njegov umjetnički rad. Umjetnost na granici je njegova životna i umjetnička situacija (Šuvaković, 2013: 4). Nadalje, Miško Šuvaković bavi se situacijom estetske granice suvremene umjetnosti; konturama granica društva, kulture, njenih unutrašnjih i vanjskih površina, linija i rubova. Za Šeremeta kaže da je istodobno umjetnik europske i hrvatske periferije, ali i umjetnik koji izlazi izvan granica periferije u namjeri da bude čovjek u velikom uzburkanom svijetu suvremene umjetnosti. Biti tu i tamo formula je njegove umjetničke dijalektike.

Šeremet proriče aktualnosti i budućnosti ljudskih života pristupajući tom činu s motivima vidljive melankolične humornosti, parodije i ironije. Šeremet čin proricanja smješta u vlastitu svakodnevicu između sumnje u mogućnost uspjeha i vjere u nagon stvaranja. On u svom ograničenom, malom i zatvorenom svijetu ljudskog bivanja prepoznaje potencijal humornog, parodijskog i ironijskog nadilaženja zadanog kao ostvarivanje slobodne ljudskosti: pretvoriti tamnicu u rajski vrt...Pa to se ne može izreći bez humornog prizivanja obrata, napada, destrukcije i žudnje za slobodom (Šuvaković, 2013, 10).

Šeremetova djela (instalacije, performanse), kaže Miško Šuvaković, možemo tumačiti; čitati kao tekst, ali ne kao dominantni vladajući tekst, metatekst ili životnu pripovijest, već kao interpretativnu mapu pojedinačnih značenja.

Jedan događaj nije jednostavno ili po sebi dani odnos jezika umjetnosti i njegovog potencijalnog referenta. Gledatelj – čitatelj nema zadatak interpretirati i dekodirati Šeremetov skriveni smisao, značenja i vrijednosti u umjetničkom djelu, već crtati sam za sebe interpretativnu mapu pojedinačnih značenja koja događaj zadobiva u različitim premještajima

i smještanjima iz konteksta u kontekst to jest iz svijeta u svijet kulture, društva (Šuvaković, 2013: 20).

5.1. Prevladavanje granice

Performans *Dotaknuti nebo* iz 1994. godine Šeremet je izveo stojeći u rovu iskopanom ispred tvrđave u Slavonskom Brodu. Glava i ramena nalaze mu se izvan rova, a u rukama drži balon u koji puše, pogleda uprta u nebo. Budući da je performans izveden 1994. mi ćemo se u analizi služiti bilješkama i opisom performansa Miška Šuvakovića iz monografije posvećene Ivanu Šeremetu, te slikom koja prikazuje poziciju umjetnika pri izvođenju performansa. Ta će nam fotografija ujedno poslužiti kao predložak. Na fotografiji umjetnika vidimo samo do ramena, iznad njega nalazi se bijeli balon, a nad njima proteže se vedro plavetnilo neba. U pozadini granicu između neba i čovjeka koji u balon upuhuje zrak, na fotografiji, označava ratom pogođena tvrđava. Ta je tvrđava nekada bila granica, prva crta njegove esencijalne i egzistencijalne obrane. Ona je pala u polaganoj predaji, satrta od ljudi i ne-ljudi stvorivši umjetnika. Duboko u zemlji ispod urušene tvrđave kao daleke i davne crte horizonta između neba i zemlje, puše u nebeski balon svoje uzemljeno tijelo kao svoju dušu (Kusik, prema Jukić, Rem, 2012: 270). Iako na fotografiji ne vidimo rov u kojemu se performer nalazi, možemo osvijestiti kontrast zemlje, blata i njezine mračne unutrašnjosti nasuprot prostranstvu neba i izgubljenom oblaku, koji se trudi letjeti iznad zemlje, taj oblak predstavlja balon u koji umjetnik upuhuje svoj dah. Bjelina balona može se tumačiti i kao nevinost i čistoća svih onih izgubljenih pod teškim, nezaustavljivim čizmama rata, ali i kao nada i oslobođenje. *Dotaknuti nebo* je nemoguće kao i dotaknuti granicu jer njihovo je postojanje neopipljivo i uvjetno.

Povremeni proboj ratne tematike događa se i u romanu i u filmu. U romanu se ironizira rat kao pohod kojemu bi svrha trebala biti oslobođenje ili obrana, ali na granici se takvo određenje poništava i on postaje samo sredstvo i povod bogaćenju moćnih i onih koji će od njega imati koristi: „(...) u ratu je profit puno veći... ja čak mogu izazvati ratno stanje ili barem doprinijeti da rat plane, kad bih to htio. Jer, ja sam neizmjerljivo bogat, osim toga imam jako utjecajne veze, s obje strane granice. Zapravo, mislim da bi jedan rat dobro došao...” (Meršinjak, 1978: 110). Također dolazi do karnevalizacije onih koji su u ratu sudjelovali i koji u njegovu odsustvu postaju putujući cirkus bez smisla i cilja: „(...) nekoć bijasmo vojska, ali ovdje oko granice već dugo ratova nema, zato mi postadosmo cirkus putujući i tako se

prehranjujemo...“ (Meršinjak, 1978: 34).²³ Nadalje, i u film su umetnuti fragmenti ratnih razaranja koji se očituju u prikazima ruševina grada i ljudi stradalih, ali i preživjelih u ratu. Najistaknutiji je podsjetnik na prošle događaje, Berlinski zid, koji čini opipljivu granicu između dvaju dijelova grada, ali i granicu u svijesti ljudi koji postaju države za sebe, zatvorene i za druge neprobojne utvrde: “Njemačka se raspala na onoliko državica koliko ima ljudi. Te su male države pokretne. Svatko nosi svoju sa sobom. I zahtjeva danak kada netko drugi želi u nju ući. U državu se može ući samo uz pomoć lozinke“ (Wenders, 1987). S druge strane kod Šeremeta očituje težnja za prevladavanjem rata i ratnih posljedica, u tom smislu očekujemo da balon u koji umjetnik upuhuje zrak svakog trenutka poleti i nadvlada teret prošlosti. Jednako tako i *Šejn* utjelovljuje borbu za pravdu i uspostavljanje nekog novog i boljeg društvenog poretka.

Kao i u filmu, i u *Predstavama* se granice smještaju u svijest ljudi, odnosno one su usađene u ljudsku podsvijest i postaju instrumentom straha koja za posljedicu ima uskratu slobode:

„Granica ne postoji. To što je mi proglašavamo tajnom ili čak zabranjenom, to su samo predstave pomoću kojih se održavamo; predstave u oba smisla: u vanjskom, službenom, koje, kako ste već vidjeli, ponekad naliči običnim cirkuskim predstavama, i u onom unutarnjem, u svijesti ljudi. Pa smo značaj granice usadili u ljudsku podsvijest; oni se nje, zapravo, boje, i to je najbolji način da sami sebi uskrate slobodu i da ne budu pritom odviše nesretni zbog toga“ (Meršinjak, 1978: 144).

Šeremet u performansu naslovljenom *Izici iz sebe* iz 2001. godine sjedi gol u lotos pozi u plastičnoj kocki ispod monitora s video projekcijom. Introvertna gesta povlačenja u sebe obećava mogućnost izlaska iz sebe: „Izaci iz sebe/ dotaknuti nebo“. Upravo je to međustanje između *htjeti* i *ne htjeti*, *moći* i *ne moći*, *povlačiti* se pred svijetom i *prodirati* u svijet (Šuvaković, 2013: 16). Umjetnik konstruira humorni, ironični, dvosmisleni događaj, odnosno događaj ispovijedanja i pokazivanja. Iako je umjetnik fizički stiješnjen u plastični kvadrat, on vlastitom projekcijom sebe na ekranu iznad čini simbolični izlazak i prekoračenje granice tog okvira. Subjektivitetno biće u samonametnutom okvirom omeđenom prostoru postaje stvorenje. Svojevrsni performans u romanu izvodi *Bohuslav Mrzli*. Naime, on postaje hodajućom reklamom, eksponatom u kavezu koji služi drugima za zabavu, ali i sebi za užitak jer se njegov način borbe protiv granice manifestira u pretjeranoj i neopravdanoj zaljubljenosti u sebe. Njegova je zatočenost u paradoksalnom odnosu prema njegovoj ulozi u

²³ Takav se postupak javlja i kod Šeremeta, a Šuvaković ga naziva „ironično-humornim komentatorom teatralizacije života, teatralizacije besmisla rata, teatralizacije žudnje za spasenjem i teatralizacije distanciranja od očekivanih dnevnopolitičkih izjava“ (2013: 20).

masovnoj popularizaciji slobode pri prelasku granice, on postaje „(...) reklamni agent za prijelaz preko granice“ (Meršinjak, 1978: 131). Pritom nije naglasak na granici nego na čovjekovim mogućnostima s obzirom na granicu koju je moguće ili prijeći ili ostati zatočen njezinim okvirima. Upravo taj izlazak izvan okvira granice Šerement čini svojim performansom. Smještanjem ekrana s video projekcijom vlastita lica na gornju plohu kvadratnog okvira, umjetnik dočarava nadređenost te projekcije fizičkoj ograničenosti unutar omeđenog prostora. Takav čin prevladavanja granice u romanu se očituje kroz lik *Bohuslava Mrzlog* kojemu granica predstavlja trenutno nedostižni ideal i razlog preživljavanja u putujućem cirkusu čija je on glavna atrakcija. Za razliku od toga, bolesni dječak *Fabijan* jedini odolijeva pritisku prisutnosti granice, a čak se i opire prelasku nadljudskom snagom, unatoč velikoj boli koju je osjećao u njezinoj blizini: „Ali, ja ne idem preko granice! Meni je ovdje sasvim dobro. Svi ste vi iskvareni tom prokletom željom da odete na onu stranu! Gadite mi se, gadite! (Meršinjak, 1978: 95).

Živa instalacija pod nazivom *Poslije Beuysa* u kojoj je umjetnik postavio zečeve u izložbeni prostor, čime je naglašena njihova prestrašenost u ljudskom svijetu, simbolizira granice svjetova, male uplašene nacije, izbezumljene potrošače, paranoidne vjernike i obezglavljenе ateiste (Šuvaković, 2013: 28). Pritom je zec viđen kao subjekt bez nanosa tragova zla, a zlo je doživljeno kao ljudsko zlo. Otvaraju se brojna pitanja, kao na primjer je li čovječanstvo jedino sposobno za zlo i time i za dobro i kakva je ekonomija zla i dobra? U romanu se na ta pitanja odgovara filozofskim razmatranjima koja nalikuju na ona njemačkog filozofa Friedricha Nietzschea, točnije koja promoviraju njegovu ideju o nadčovjeku i sveopćoj odsutnosti Boga i vjere. Zagovornik nietzscheanske filozofije o nadčovjeku i svijetu kao nezavršenom procesu u romanu je Vrahuslav Mrzli koji vjeruje u vječnog čovjeka, odnosno u ideal koje bi čovječanstvo trebalo dostići i osigurati svijetu bolju budućnost:

„Ako se i dogodi neka mogućnost... mislim, uništenja, siguran sam da će čovjek preživjeti... onaj totalan čovjek, koji sve zna... znate, ja vjerujem u Vječnog čovjeka... iznad sudbine i slučaja... potpunog čovjeka, slobodnog... možda on luta, živi od danas do sutra, ali živi sudbinski, jer sam je stvara... to je ujedno najbolje u njemu... i najljepše (...) (Meršinjak, 1978: 146).

Nadalje, nietzscheanska se filozofija očituje i u bezvjernim stavovima gospodina Bergama: „(...) bezvjerje. Nema Boga, ali nema ni čovjeka. Tako i jedino tako mogu postojati granice, razne granice, što više njih“ (Meršinjak, 1978: 145).

Za razliku od poništavanja svih političkih i vjerskih institucija u romanu, u filmu se afirmiraju mitski, ali i religijski aspekti, odnosno anđeli kao predstavnici pozitivno konotiranih osobina, koje se zatim dovode u kontrast s povremenim signalima krivovjerja čovjeka koji si je, poput kakvog vrhovnog bića, pa čak i Boga, uzeo za pravo upravljati sudbinama ljudi i svijeta.

5. 2. Prošlost kao simptom sadašnjosti

Šeremetov je umjetnički rad određen stalnim postojanjem na granici, a to postojanje istovremeno karakterizira kritiku i otpor istoj. Njega zanima nerazrješivost jer, kako kaže Miško Šuvaković, nerazrješivost je ono što privlači nas koji smo u istom času i Treći svijet i Europa.

Instalacijom pod nazivom *Ljubav*, Šeremet koristi melankoličnu strategiju rada s konotacijama margine usred kontinentalne Europe. On ispisuje riječ ljubav dvama jezicima, hrvatskim i srpskim, odnosno ispisuje ju dvama pismima, latiničnim i ćirilničnim: *LJYBAB*. Tekstualna instalacija izrađena je od slova načinjenih od crvenog stiropora. Taj zapis nerazumljiv je bez konteksta hrvatsko-srpskih odnosa, to jest razlika koje su nastale kao posljedica rata između te dvije strane. Šuvaković u toj instalaciji iščitava dva značenja. Prvo objašnjava kao nostalgичnu igru slovima koja pripadaju različitim pismima korištenim u jeziku kojega više nema, to jest u srpskohrvatskom i hrvatskosrpskom, dok u drugom tumačenju u toj instalaciji iščitava priču o ljubavi kao razlici.

Granica je ključan element tvorbe ove instalacije, granica između ljubavi i mržnje, ratom određena mržnja ovdje se slika i pretvara u ljubav, kao nadređenu strukturu koja granice ne poznaje. Čitljivost i razumljivost riječi ispisane slovima dvaju pisama simbolizira nadilaženje razlika koje ljudi i nitko do ljudi ne postavlja tako dobro i često. Upravo takvo viđenje projicira se kroz roman *Predstave na granici*, gdje se na razmeđu stvarnog i snovitog krije odraz svijeta, stvara se replika životnog iskustva, a arhetipovi mračnjaka postaju nam poznatiji. Pitanje o ljudskim vrijednostima nameće se kao neizbježno u svim predlošcima. U filmu se problematizira prošlost kao simptom sadašnjosti, baš kao i u Šeremetovoj *Ljubavi*, rat čini narušenu, ali vrlo vidljivu granicu kao posljedicu koja traje. Granica je u pjesmi Šejn također motiv koji traje, njezina se prisutnost stalno aktivira suprotstavljenim motivima rijeke, parobroda i juga.

Granicu u grafičkom smislu Šeremet ostvaruje u radovima ulja na platnu i kombiniranim materijalom drveta i ulja na platnu, gdje se kontrastom boja, odnosno crno-bijelom tehnikom ostvaruje učinak razgraničenja. U radovima *Razmicanje do* (1991.) i *Dvostruki križ s pomakom u gornjem* (1991.) oštrim se linijama crne boje na bijelom platnu/drvetu stvaraju pravokutni oblici nalik na labirinte uskih i rijetkih prolaza, koji u središnjem dijelu ne dopuštaju proboj bijele boje u prvom i pomalo propuštaju bjelinu u svoje okvire u drugom radu. Koncentracija crne boje koja zauzima središte u oba rada ima stilogenu funkciju, pa u prvom radu prostor koji se otvara između dvaju ploha predstavlja šupljinu koja ispunjena tamom crne boje simbolizira razdvojenost tih ploha, a ako uzmemo u obzir godinu nastanka, jasno je i što te plohe predstavljaju. Dva razdvojena bloka jednaka u svojoj crnini. U drugom se radu crnim pravokutnicima oblikuju križevi spojeni horizontalnim crnom bojom ispunjenim prostorom, na sličan način prikazuju povezanost između razdvojenih sfera kao i u prvom radu.

Vidljiva fizička prepreka Berlinskog zida u filmu može se usporediti s jasnim bridovima crnih i bijelih ploha koje su fizički vidljive, neprotočne jedna među drugom. S druge se strane u romanu javljaju nevidljive granice, točnije granice u svijesti ljudi. Paralela se može povući i s pjesmom *Šejn*, gdje se subjekt nalazi na razmeđu dobra i zla, odnosno kontrasta crne i bijele boje, koje posreduju takvo simbolično značenje.

6. Zaključak

Provedenom je usporednom stilističkom analizom istaknuta granica kao ključni pojam koji čini poveznicu među književnim, filmskim, glazbenim i likovnim predlošcima. Pri usporedbi romana i filma najsnažnija se intermedijalna spona ostvarila na tematsko-motivskom polju. Nadalje, na planu forme predlošci dijele kolažnu kompoziciju i simultanost fabula. Utjecaj granice na protagoniste ima funkciju oblikovanja subjekata u predlošcima, a kadrovi u filmu odgovaraju pripovjednim tehnikama u romanu. U romanu će, ali i u pjesmi, na tematsko-motivskoj razini i na razini subjekta prevladavati strukture koje će, s jedne strane, signalizirati prisutnost junaka *westerna*, kauboja kao organa vlasti koji nosi pozitivan predznak, dok će s druge strane likovi u romanu biti nositelji moralnog osjećaja pomoću kojeg pronicu u problematična mjesta u pitanjima religije, politike i društvenih odnosa uopće. U posljednjoj će analizi likovni radovi posredovati ideju o vidljivim granicama, koje gotovo da nalikuju materijalnim razgraničenjima u filmskom ostvaraju, dok će u instalacijama i performansima granica, kao i u romanu, biti smještena u svijest ljudi kao nevidljivi entitet koji utječe na formiranje psihograma likova, na njihovo fizičko stanje i na njihovu svijest o udaljenosti upravo te nedostižne granice. Taj će se problem dodatno produbiti i postati provokacijom i kritikom ustaljenih i općeprihvaćenih društvenih vrijednosti.

7. Literatura

Izvori

a) Književni predložak

Meršinjak, Saša. 1978. *Predstave na granici*. Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske. Zagreb.175.

b) Filmski predložak

Wenders, W., red. 1987. *Wings of Desire*

c) Likovni predlošci

Šeremet, Ivan. 1991. *Razmicanjem do*

Šeremet Ivan. 1991. *Dvostruki križ s pomakom u gornjem*

d) Performansi

Šeremet, Ivan. 1994. *Dotaknuti nebo*

Šeremet, Ivan. 2001. *Izići iz sebe*

e) Instalacije

Šeremet, Ivan. 2001. *Ljubav*

Šeremet, Ivan. 2008. *Poslije Beuysa*

Citirana literatura

Goldberg, RoseLee. 2003. *Performans: od futurizma do danas*. Teatar studentima : URK - Udruženje za razvoj kulture. Zagreb.

Jukić Sanja. 2014. *Panonizam hrvatskog pjesništva*. Budimpešta : Univerzitet Eotvosa Loranda, Filozofski fakultet ; Osijek : DHK [i. e. Društvo hrvatskih književnika], Ogranak slavonskobaranjskosrijemski : Filozofski fakultet Osijek.

Krivak, Marijan. 2012. *Suvremenost(i)*. Filozofski fakultet: Osijek.

Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Školska knjiga. Zagreb.

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

Pranjić, Krunoslav, 1983. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost*, 1983. Zdenko Škreb, Ante Stamać, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Šuvaković, Miško. 2013. *Ivan Šeremet*. Arca. Slavonski Brod

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

Internetski izvori

Angeleski, Zoran. 2015., http://www.novilist.hr/Scena/Glazba/Haustor-Izasao-box-set-kultnog-hrvatskog-benda?meta_refresh=true

Haustor, Šejn (tekst), <https://www.darko-rundek.com/det.php?mmoid=163&groid=2&moid=28> (pristupljeno 20. 9. 2018.)

Hrستیć, Petar. 2001., <https://mixer.hr/haustor-svi-su-opet-spremni-da-se-bore-za-san/>

Hrvatski leksikon. 1996., <https://www.hrleksikon.info/definicija/refren.html>

Radić, Višeslav. 2013., Elementi poetike postmodernizma opimjereni u filmovima Jarmuscha, Quentina Tarantina i braće Coen, <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/4021/1/Vi%C5%A1eslav%20Radi%C4%87%20->

%20Diplomski%20ELEMENTI%20POETIKE%20POSTMODERNIZMA%20OPRIMJERE
NI%20U%20FILMOVIMA%20JIMA%20JARMUSCHA,%20QUENTINA%20TARANTIN
A%20I%20~1.pdf