

Pokretljivost i statičnost lirskog okvira u Moderni

Šimunek, Tihana

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:871860>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-01**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



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

Tihana Šimunek
Pokretljivost i statičnost lirskog okvira u Moderni
Završni rad

Mentor : prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2016.

Sadržaj

| | |
|--|-------|
| 1. Uvod..... | 3 |
| 2. Predstavljanje književnih predložaka..... | 4-5 |
| 3. Usporedba književnih predložaka..... | 6-10 |
| 3.1. Statičnost lirskog okvira nasuprot filmskoj pokretljivosti..... | 11-13 |
| 3.2. Melancholia u drami Pred smrt..... | 13-15 |
| 3.3. Apoteoza vs. Melancholia..... | 16-18 |
| 4. Zaključak..... | 19 |
| 5. Literatura..... | 20 |

Sažetak

Cilj je ovoga rada pokazati i oprimjeriti epohu moderne kao stilski heterogeno razdoblje koje se svojim bogatstvom književnih postupaka, tema i motiva dovodi do razine na kojoj uspostavlja veze s drugim umjetnostima, od slikarstva do filma. Kao zadatak pred sebe stavljamo analize kojima ćemo pokazati kako u tim medijima ova stilska formacija pronalazi svoje literarne odraze. Najprije ćemo usporediti četiri književna predložka, pjesmu Antuna Gustava Matoša *Canticum canticorum*, Vladimira Nazora *Tajna*, dramu Frana Galovića *Pred smrt* i secesijsku priču Branimira Livadića *Apoteoza*. Zatim ćemo svaki od navedenih predložaka ukopiti i analizirati u odnosu na film *Melancholia*, redatelja Larsa von Triera, koristeći se pri tome teorijom filma.

Ključne riječi: *usporedba, Canticum canticorum, Tajna, Apoteoza, Pred smrt, Melancholia*

1. Uvod

U ovom ćemo radu provesti komparativnu analizu četiriju književnih predložaka, pjesme Antuna Gustava Matoša *Canticum canticorum*, Vladimira Nazora *Tajna*, drame Frana Galovića *Pred smrt* te secesijske priče *Apoteoza* Branimira Livadića. Uz komparativnu provesti ćemo i intermedijalnu analizu, koju će otvoriti medij filma redatelja Larsa von Triera, *Melancholia*. Budući da se nalazimo u epohi koju povijesti hrvatske književnosti nazivaju Moderna, potrebno je reći nešto o najznačajnijim obilježjima tog razdoblja. Dakle najprije ćemo predstaviti glavne značajke razdoblja, predstavljajući istovremeno književne predloške koji te značajke potkrepljuju, ističući pri tome posebnosti i glavna mjesta, gdje će se kasnije u usporedbi ti predlošci preklapati. Predstavljanjem književnih predložaka dat ćemo kratku najavu onoga što će u radu kasnije biti pomnije obrađeno. Nakon toga ćemo iznijeti usporedbu četiriju književnih predložaka najviše se oslanjajući na tematske, motivske i simboličke poveznice. Zatim ćemo prijeći na intermedijalnu stilističku analizu, pri kojoj ćemo već navedene književne predloške otvoriti prema mediju filma, vodeći se pri tome tekstualnim strukturama teme, forme i subjekta. Najprije ćemo intermedijalnim pristupom usporediti Matoševu i Nazorovu pjesmu s filmom *Melancholia*, a potom ćemo zasebna dva poglavlja posvetiti usporedbi filma s dramom *Pred smrt* i pripovijetkom *Apoteoza*. U poglavlju *Melancholia u drami Pred smrt* najviše će pažnje biti posvećeno temi, motivu i razinama smrti koje se u drami, kao i u filmu isprepleću, te motivu mjesečine koji u oba predloška ima snažno simboličko značenje. U poglavlju *Apoteoza vs. Melancholia* središnje mjesto zauzimat će figura žene te erotična čuvstva koja ta žena predstavlja. Uz navedene motivske poveznice kroz rad će neprestano kolati *Osnove teorije filma* Ante Peterlića, što će nam omogućiti da književni tekst postavimo u okvire filmske umjetnosti. Statičnost i dinamičnost filmskih scena, planovi i kutovi snimanja postat će jednaki lirskom okviru, njegovoj simbolici, mističnosti i značenjskoj zamagljenosti.

2. Predstavljanje književnih predložaka

Kao odjek srednjoeuropskih umjetničkih kretanja, moderna je u Hrvatskoj bila shvaćena na isti način kao i u ostalim europskim literaturama. Nova književna strujanja označavala su se i definirala kao dekadansa, simbolizam, impresionizam te neoromantizam.

Utjecaj virtuoznosti književne tehnike esteticizma prožeo je sve europske književnosti pa tako ni hrvatska književnost nije bila izuzetak. Mnogi hrvatski književnici upravo u tom razdoblju, osobito u lirici, dosežu razinu koja dopušta usporedbu sa svjetskim velikanima. Poezija Antuna Gustava Matoša, posebno kajkavska lirika Frana Galovića, zaslužuju ući u svjetske antologije. Tada počinje pisati i Vladimir Nazor, koji doseže vrhunac u predstojećim razdobljima.¹

Bitna novost nasuprot tradicionalnim shvaćanjima umjetnosti je spoznaja da se književnost ne može svoditi samo na nacionalnu i socijalnu funkciju, već joj treba priznati i specifični autonomni karakter. Počinje se naglašavati estetski smisao literarnog djela, razvijaju se novi stilski postupci u traženjima i izricanjima ljepota, ljudskih osjećaja na prvom mjestu.

U prvi plan se nameću motivi tajnovitih, ljudskom umu nedostupnih i posve individualnih, unutrašnjih čovjekovih psihičkih senzibiliteta.² Tim će motivima pribjeći Fran Galović u svojoj drami *Pred smrt*, odnosno Branimir Livadić u secesijskoj priči *Apoteoza*. Na tragu mistike bit će i Vladimir Nazor u svojoj pjesmi *Tajna*, a Antun Gustav Matoš će pjesmu *Canticum Canticorum* zaokružiti tajanstvenim motivom sjene koji će biti u službi izražavanja negativnih osjećaja lirskog subjekta prema ženi koja odstupa od idealnog tipa.

U moderni kao vrlo heterogenom razdoblju možemo govoriti o svojevrsnom stilskom pluralizmu kao tipičnoj karakteristikici te epohe, što je najizraženije u Galovićevoj drami te Livadićevoj priči gdje se miješaju naturalistička, ekspresionistička i simbolistička obilježja. Matoševu i Nazorovu poeziju povezuju simboličke i alegorijske vizije te uplitanje mitologije i legendi o čemu će biti govora u daljnjem radu.

Djela nastala u ovom razdoblju pogodna su za brojne intermedijalne analize zbog širokog spektra pravaca i stilova kojima su protkana. Upravo će zato u ovaj rad biti uveden i medij filma kao instanca ravnopravna književnim predlošcima u značenjskom, motivskom i estetskom smislu.

Odabrani filmski predložak je *Melancholia*, žanrovski određen kao drama, znanstvena fantastika, redatelja Larsa von Triera. U središte filma postavljen je misteriozni plavi planet koji

¹ Milivoj, Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., 284. str.

² Miroslav Šicel, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1997., 118. str.

se približava Zemlji te svojom blizinom razara odnose među likovima, razlučuje njihove osobine i psihička stanja. Pri usporedbi u daljnjem radu najzanimljiviji bit će nam lik Justine, koja ujedinjuje mističnost prisutnu u svim književnim predlošcima. Zatim, ženstvenost i seksualnost koja je naglašena u Galovićevoj drami, te Livadićevoj kratkoj priči. Dok će važan i najočitiiji motiv, kojim će se moći zaokružiti svi navedeni predlošci biti mjesečina, te igre svjetla i sjene koje će u filmu biti realizirane posebnim planovima snimanja.

3. Usporedba književnih predložaka

Matoševa tema žene često je doticana u susretu s temom ljubavi i domovine u lirici i umjetničkoj prozi. U sklopu svoje patrijarhalne filologinje Matoš je izgradio estetski i nacionalno obojen rodni imaginarij. U središtu se toga imaginarija nalaze dvije slike žene: žena-majka-domovina i žena-ljubavnica-ljepotica.³ Žena ljubavnica-ljepotica utemeljila je njegov esteticizam.

U njegovim iskazima o ženama lako su uočljiva protuslovlja koja proizlaze iz odnosa prema idealu žene, pa tako ono što taj ideal podupire Matoš ocjenjuje pozitivno, a ono što se od toga ideala odstupa izruguje, karikira, a ponekad i žestoko napada, kaže Dubravka Oraić Tolić.

Tako u pjesmi *Canticum canticorum* podvrgava ženu ruglu, uspoređujući je s vražjom kćeri: *Za zlatom samo tvoje srce teži, // Ti – vražja kćeri skrletnog Saronu* //. Putena žena je u pjesmi izvor zla, laži i prokletstva: *Pod njedrom sfinge tajiš gnijezdo zmije, // Ko herub tvoja putenost se smije, // Kad srž mi ločeš vampirski ko mora* //. Pjesma započinje i završava dvojbom lirskog subjekta, i izjednačavanjem žene s radošću, tugom, hijenom, sirenom i sjenom.

Upravo usporedbom žene i sjene u priču možemo uvesti sljedeći književni predložak, a to je drama Frana Galovića, *Pred smrt*. Drama je napisana u svibnju 1912, objavljena 1913. u *Savremeniku* u tri nastavka koji donekle odgovaraju razvoju radnje, a izvedena posmrtno 9. lipnja 1916. Drama jasno ukazuje na stilski pluralizam koji je karakterističan za modernu, pa tako nalazimo naturalističke, artistske i simbolističke elemente, koji pretežu. Da će biti riječ o simbolističkom tekstu najavljuje nam podnaslov *Dramska vizija u jednom činu*.

Kompozicijski se djelo može podijeliti u tri dijela, kao što je objavljeno u *Savremeniku*. Prvi bi dio činili prizori uz odar do dolaska mladog udovca, drugi bi završio odlaskom seljana, a treći bi obuhvaćao prizore razgovora Marka i sestre, i Marka i Neznanke, kao i Markovu smrt.

I upravo kako se sve više razlijeva mjesečina po sobi tako i drama dobiva sve više simbolističkih značajki, da bi u ovom posljednjem dijelu prešla u, koliko je to moguće reći, čisti artizam. Mjesečina koja ulazi u sobu zapravo je predznak cijelom djelu, mijenja atmosferu i dovodi do stanja u kojemu je teško razlikovati san i javu. Marko ostaje sam u sobi kraj odra na kojemu leži njegova žena, osjeća strah i tjeskobu, njegov nemir dolazi do vrhunca kada začuje kucanje na vratima koja ubrzo otvara Neznanka.

Upravo taj posljednji artistski dio, susret s Neznankom, povezuje ovu dramu s Matoševom pjesmom. Kada u sobu uđe žena u sivom odijelu, Marko nije siguran sanja li, da li je

³Dubravka Oraić Tolić, *Čitanja Matoša*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2013., 181. str.

žena koja stoji pred njim samo san, prikaza ili smrt u liku njegove žene: *Marko u najvećoj tjeskobi: Možda ja sve ovo samo sanjam?...// Neznanka: Ne. – Ti gledaš. – Evo, pred tobom je odar i mjesečina i ja...*

Mjesečinu koja probija u mračnu sobu možemo vizualizirati kao igru sjena, koje se kreću kroz likove Marka i Neznanke. Također lik Neznanke simbolizira ženu- ljubavnicu-ljepoticu kao kod Matoša, ali njezina ljepota očituje se tek na kraju kada skine rubac s lica: *Bojiš se? – Evo, ja ću sama... Skine rubac s glave, i u mjesečini se ukaže lijepo, blijedo lice.* Galovićeve drama izvedena je iste večeri kada i Nehajevljevi Spasitelj po kriteriju teme, budući da u to vrijeme izvođenje dviju drama iste večeri nije bilo neuobičajeno.

Općenito je drama dobila pohvale, a nama najbližu interpretaciju iznio je Branimir Livadić u *Obzoru*, uočivši dva sloja koja se isprepliću i tako zajedno pridonose uspjehu drame: “Slika je grozna – diljem čitave scene leži mrtvac na odru – ali je snaga umjetnička tu grozotu prekrila svojim velom: najprije jednim shvaćanjem smrti, koje je u našem narodu duboko istinsko i na svoj tajanstveni način prirodno, a onda poezijom vizije, fantastičnom slikom na oko posve nerealnom, a u istinu realističkom u srž, po zbilji čuvstava i osjećaja, iz kojih je nastala.”⁴

Ta Livadićeve interpretacije Galovićeve drame ovdje će biti mjesto uvođenja trećeg književnog predloška, secesijske priče *Apoteoza*. Ne treba smetnuti s uma da secesije nikada ne bi bilo, a da joj nije prethodio i s njom se miješao simbolizam. Dok taj književni pravac teži visokoj umjetnosti, secesija tu visinu smanjuje i pokušava ju na razne načine učiniti uporabljivom. Zasnovana na idealizmu, secesija sve pokušava uljepšati.

Branimir Donat zaključuje da to nije izraz sklonosti kiču, nego potreba za ugodom.⁵ Branimir Livadić, koji izdaje interpretaciju drame *Pred smrt*, stvara priču u kojoj je radnja, kao i u Galovićevoj drami, smještena uz odar, ovoga puta prikazuje oproštaj i rastanak oca i sina. Kao što je bio slučaj s Nehajevljevom, tako je i Livadićeve priča po istom kriteriju dovedena u svezu s Galovićeve dramom, dakle po tematskom kriteriju, tema smrti. U Livadićevoj priči kraj odra oca nalazi se Petar Danatić i čekajući da starčev život utihne, prisjeća se života uz svog dobročinitelja i suočava se s gubitkom. No njegova djetinja tuga i bol zbog gubitka ne traju dugo, u njemu se javlja surovost i poriv za bogatstvom koje će naslijediti, radost prevladava žalost.

To možemo usporediti s mjesečinom kod Galovića, koja probija mrak i najavljuje zaokret u drami. Mjesečina je ključna za značenje ove drame jer na neki način najavljuje dolazak

⁴Zrinka Pulišelić, *Fran Galović – Pred smrt, „Pretapanje“ verzima u artizam*, Dani hvarskog kazališta, Zagreb – Split. HAZU, Književni krug Split, 2001., 283. str.

⁵ Branimir Donat, *Tijelo tvoje duše*, antologija proze hrvatske secesije, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004., 533. str.

Neznanke, nekoliko puta se spominje kroz didaskalije, a uočavaju je i likovi: *Marko sav utopljen uvalu bijeloga sjaja, što pada kroz prozor: Kakova je to mjesečina!* Tako blještavilo ure koju Petar promatra predstavlja svjetlost i preokret u priči, ukazuje na dio njegove osobnosti kojemu se ne može oduprijeti i koji u njemu budi sreću, umjesto tugu zbog umirućeg oca: *Takvu uru on je sebi davno želio bio. I u njegovu srcu porodi se tračak veselja, da će ta ura sad pripadati njemu.* Taj pogled na zlatni sat, misli o ostavštini i boljem životu koje Petra razdiru i zbog kojih se u jednom trenutku prekora, a već u sljedećem im se potpuno prepušta, simboliziraju okret prema budućnosti. On se uz još umiruće tijelo oca veseli novcu kojim će isplatiti svoje dugove i postati gospodarom naslijeđene baštine, što se može usporediti sa seljacima u drami *Pred smrt*, koji neprestano Marku pokušavaju nametnuti misli o budućoj ženi. Okupljeni oko odra piju, šale se i očijukaju te tako tragediji i smrti daju tek prirodan značaj koji treba zamijeniti brigom za predstojeći život.

Zatim motiv mraka koji se pojavljuje u oba predložka, ima različito značenje za protagoniste, Marka i Petra. U Marku tama budi strah i jezu, kroz cijelu dramu jasno je koliko ga obuzima strah, govori kroz šapat, hrapavim glasom ili se ne može oteti muku: *Marko kao da je nešto hladno prostrujilo njegovim tijelom: Tako je strašno tiho sve ovdje...* Isto djeluje i na njegovu sestru Maru: *Groza noćnoga straha kanda joj je potkosila koljena, i ona klekne kraj brata užasnih, prestravljenih zjenica.* Dok je u Apoteozi suprotno, tmina koja zahvaća sobu, Petra smiruje jer mu vraća osjećaj žalosti: *A ta noć bila je tjeskobna, njezina je tama boljela nekom muklom boli. Petru je ta bol godila, jer mu je mirila misli i vraćala ga njegovoj iskrenoj tuzi.*

Motiv žene prisutan je i u ovom predložku, djevojka koju Petar promatra iza prozora u kući preko puta, ovijena je na neki način tajanstvenošću kao Neznanka u drami *Pred smrt*. Krije se iza bijeloga zastora, kao što Neznanka krije lice rupcem. Žena simbolizma je „tajanstvena dama“, svetica i svećenica tajnih kultova dok je secesija u svojim težnjama skromnija, žena je iskaz ljepote, a kako se umjetnost zanima za lijepo nije slučajno da je žena u središtu njene pažnje. Možda je toliko isticana u dekorativne svrhe da je gotovo opredmećena.⁶ Za razliku od Neznanke čiji opis djeluje uzvišeno, naga djevojka u Apoteozi predstavlja predmet muške požude.

Motiv svijeće također povezuje ove predložke, svijeće u Galovićevoj drami osvjetljavaju odar Markove žene, a u Apoteozi osvjetljavaju nagu djevojku koju Petar promatra. U drami *Pred smrt* u Markovu snu mistično nestajanje svijeće uvodi crvenu boju kroz svjetlost koja prodire

⁶ Branimir Donat, *Tijelo tvoje duše*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004. 534. str.

kroz prozore, a može se shvatiti kao simbol zalaska sunca, odnosno gašenje života. Dok s druge strane, u priči Apoteoza, svijeća koja se pali u kući preko puta otkriva crvenu boju pokrivača, a simbolizira požudu, strast i ljubav: *Osjetio je s kreveta miris i uzburnila mu se krv...*

Motiv tajanstvene žene koja predstavlja žudnju, povezuje Livadićevu Apoteozu s pjesmom Vladimira Nazora, Tajna, u kojoj lirski subjekt tajnu poistovjećuje sa ženom: *Vidim je s licem što ga rose suze// Kroz tanko tkivo jutarnijeh zraka,// A strašnu kao glava Meduze// Kroz paučine sutonskoga mraka//*. U navedenim stihovima prisutni su motivi mraka i koprene kao i u prethodna dva predloška, također u svrhu pojačavanja mističnosti i simbolizma.

Cjelokupno Nazorovo stvaralaštvo prožeto je mitskim temama, odnosno njegovim mitskim simbolikama. Mit je važan i nezaobilazan čimbenik u Nazorovim djelima. Gotovo u svim razdobljima njegova stvaralaštva prisutan je kao stilski zahvat, odnosno kao ideologem.⁷ Mitsku simboliku pronalazimo i u pjesmi Tajna, u gore navedenim stihovima, gdje se žena uspoređuje s Meduzom iz grčke mitologije.⁸ Matoš u svojoj pjesmi također koristi grčku mitologiju pri opisu žene, što potvrđuju sljedeći stihovi: *U tvome oku, oku svetih muza.*⁹ *Te Ja ne znam što si, sjena il sirena.*¹⁰ Također ju uspoređuje s Kirkom, mitološkom čarobnicom koja je svoje neprijatelje pretvarala u životinje te bi oni ostajali s njom na otoku. Uzrok propasti lirskog subjekta njezina je anđeoska ljepota, ali i njezina okrutnost koja mu ne dopušta da se te ljubavi oslobodi.

Mističnosti i simbolizmu vraćamo se u sljedećim stihovima: *Znam je i ne znam, te Stoji ko svjetlo u svjetlu i sjena u sjeni*, preko kojih možemo pronaći poveznicu za sva četiri predloška. Ta tajanstvenost i zamišljenost javlja se kod lirskih subjekata u pjesmama, kao i glavnih likova u drami i priči. U Matoševoj pjesmi odlikuje se kroz dvojbe i usporedbe žene sa sjenom, te brojnim antitezama i paradoksima kao što su na primjer: *radost-tuga, oblak-duga, Prokletstvo ti si mojih blagoslova,// Ti blagoslov si mojih svih prokletstava//*. U Galovićevoj drami je možda čak i najprisutnija simbolika svjetla i sjene, koja se postupno pojačava i na kraju kulminira smrću glavnog protagonista. Sjenu predstavlja Neznanka, a ulogu svjetla ima mjesečina. U Apoteozu svjetlo se javlja u dva konteksta, prvo kao zrake sunca koje se reflektiraju na zlatnom satu, a onda u obliku svijeće koja obasjava nago žensko tijelo i poziva na strast. Sjena

⁷Jevgenij Paščenko, 2011. *Mitološka simbolika u Nazorovom stvaralaštvu*, listopad 2011. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=128560, kolovoz 2016.

⁸Meduza je u grčkoj mitologiji jedna od Gorgona, čudovišna žena koja je ljude pretvarala u kamenje. Prikazivana je s krilima i kandžama te kosom od zmija.

⁹Muze su u grčkoj mitologiji boginje, zaštitnice pjesništva, umjetnosti i znanosti. Vjerovalo se da one nadahnjuju slikare, glazbenike i pjesnike.

¹⁰Sirene su u grčkoj mitologiji misteriozna bića koja imaju žensku glavu, a ptičje tijelo. Poznate su po neodoljivoj pjesmi.

se ovdje javlja skrivanjem djevojke iza zastora, ali isto tako i metaforičkim ostavljanjem sjećanja na oca i njegov život u sjeni.

Naslovi djela također se mogu povezati prema značenju, posebno drama *Pred smrt* i secesijska priča *Apoteoza*. Naslov *Pred smrt* nas eksplicitno upućuje na temu i glavni motiv djela te kao da pretpostavlja priču *Apoteoza*, uz brojne tematsko-motivske poveznice, naslov djeluje kao nastavak smrti koja je najavljena kod Galovića, jer značenje *apoteoze* u hrvatskom leksikonu objašnjeno je kao uzdizanje čovjeka među bogove; proglašavanje božanstvom.¹¹ Matoševa pjesma *Canticum canticorum*, odnosno *Pjesma nad pjesmama*, naslovom upućuje na istoimeni biblijski predložak, ali sadržajem čini upravo suprotno. Lirski subjekt značenje žene puni negativnim sadržajima, uspoređujući je s vragom i vampirom. Također, naslov *Nazorove pjesme Tajna* možemo s ostalim predlošcima povezati na simboličkoj razini, motivu tajne, tajanstvenosti koja prožima dramu i priču.

¹¹*Apoteoza* (grč.). 1. Uzdizanje čovjeka među bogove; proglašavanje božanstvom. 2. Tema u slikarstvu (Rubens, *Apoteoza Henrika IV*). 3. Završni skupni prizor nekoga kaz. komada, proslave i sl.

3.1. Statičnost lirskog okvira nasuprot filmskoj pokretljivosti

U ovom ćemo poglavlju provesti intermedijalnu stilističku analizu pjesme Antuna Gustava Matoša *Canticum canticorum*, zatim pjesme Vladimira Nazora *Tajna*, te filma *Melancholia*, redatelja Larsa von Triera.

Komparativnu analizu pokušat ćemo vršiti prema tekstualnim strukturama teme, forme i subjekta te ju otvarati zakonitostima filmskoga zapisa vodeći se literaturom Ante Peterlića, *Osnove teorije filma*. Analizu ćemo započinjati stilističkom analizom pjesama, te u nju upletati uočene filmske strukture. Uspoređivanjem dvaju umjetničkih kodova pokušat ćemo opisati značenja koja pjesme konstruiraju na grafičkoj i motivskoj razini, te na koje načine film odgovara tim razinama.

Forma pjesama odgovara konvencionalnoj vertikali, tekst je također konvencionalnog strofičnog oblika, a stihovi nisu jednake dužine, osim u pjesmi *Canticum canticorum*, gdje su stihovi u prvoj i posljednjoj strofi jednake dužine. Takav grafički oblik ne posreduje stilogenost.

Pozicija naslova u oba je teksta konvencionalna i funkcionira kao njegovo ime. Naslov Matoševe pjesme *Canticum canticorum*, za razliku od Nazorove pjesme *Tajna*, posreduje stilogenost jer upućuje na biblijski predložak.¹² No to pozivanje na biblijsku sliku ne prelazi u dublji doživljaj niti religiozno nadahnuće, već je u službi paradoksa ljubavi.¹³

U obje pjesme strofe čine završene sintaktičke cjeline, stoga svaku možemo primati kao zasebnu cjelinu. To povezujemo s filmom koji je podijeljen u tri dijela, prvi dio je neka vrsta najave i prikaza ključnih trenutaka, drugi dio nosi naslov *Justine*, a treći *Claire*. Svaki je dio moguće promatrati zasebno, a da je riječ o slaganju dijelova u cjelinu svjedoči i način snimanja, odnosno korištenje montažnih spona. Pojedini filmolozi nazivaju te spona i interpunkcijama, jer se u njihovoj funkciji može pronaći stanovita analogija s funkcijom pravopisnih znakova.¹⁴ U promatranom filmu koristi se spona zatamnjenja, jer upravo takav način sugerira gledaocu da je između dva prikazana događaja prošlo neko vrijeme, odnosno izražava definitivan završetak nekog razdoblja, tj. početak novog.¹⁵

Okvir obje pjesme tvori se izmjenom tekstualnog materijala i bjeline stranica, ali ponovno bez posredovanja stilogenosti. Prostorna ograničenost postoji i u filmu, a okvir čini pravokutan oblik ekrana ili platna. Isto tako okvirom smatramo i pojedine kadrove kao isječke

¹² Pjesma nad pjesmama jedna je od knjiga Svetog pisma Starog zavjeta, čini ju ciklus ljubavnih pjesama koje predstavljaju dijalog između zaručnika i zaručnice

¹³ Drago Šimundža, Bogu u djelima hrvatskih pisaca, Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, Matica hrvatska, Zagreb, 2004., 148. str.

¹⁴ Ante Peterlić, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 138. str.

¹⁵ Ante Peterlić, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 141. str.

nečega što je veće i dulje, kao što je i semantička sastavnica pjesme opsežnija od onoga što je uokvireno grafičkom kompozicijom kao okvirom.

Tema pjesme *Canticum canticorum* je borba lirskog subjekta s ljubavlju koja je u isto vrijeme slatka i pogubna, dok se u Nazorovoj pjesmi tajna izjednačava sa ženom zbog koje se lirski subjekt nalazi između straha i nadanja. U filmu *Melancholia* tema se projicira kroz dva ženska lika, odnosno njihove odnose, koji su također kao i u Nazorovoj pjesmi razapeti između straha i nade.

Motivi su u obje pjesme u službi konkretizirajućih elemenata teme, a motivi kojima povezujemo te predloške su: sjena, suze, bol i čežnja. U filmu pratimo događaje koji su povezani kronološki i donose priču, odnosno više povezanih priča veže se u cjelinu. Kao glavni motiv i poveznicu možemo izdvojiti plavi planet koji se javlja u samostalnim kadrovima i to u krupnom kadru ili totalu. Total je ovdje važniji zbog činjenice da se njime izražava čovjekova osamljenost, praznina duše i traganje za uporištem, a posebno *velikost prostora* kako to naziva Peterlić, koja se pridaje kao atribut ili epitet prethodnim događajima.¹⁶ Upravo to je naglašeno takvim scenama u filmu, ta velikost, odnosno snažan utjecaj predosjećaja i brige koju pratimo kroz ponašanje likova.

Kao što smo već spomenuli u predlošcima možemo iščitavati interliterarne ali i intermedijalne sadržaje. Interliterarne postupke uočavamo u naslovu pjesme *Canticum canticorum*, kojim se zapravo izražava suprotnost jer *Pjesma nad pjesmama* zasigurno ne govori o *vražjoj kćeri*. Također interliterarnost pronalazimo i dalje u pjesmi, a evo i citata koji to potvrđuje: *A starac tebi ko k Suzani bježi*.

U filmu ćemo pronaći mnogo intermedijalnih signala. Počevši od glazbe kao stalno prisutnog komentara prizora, zatim glazbe čiji izvor vidimo u prizoru, glazba je u filmu zapravo ono što je u pjesmi okvir, kada govorimo o zaokruženosti sadržaja. To potvrđuju početak i kraj filma koji su obilježeni pojavom glazbe kao neizostavnom sastavnicom. Osim medija glazbe javljaju se još i medij fotografije kao i medij slikarstva. U pjesmama ćemo pronaći i još neke signale grčke mitologije kao što su: sfinga, herub, meduza, sirena.

Subjekt u pjesmama je subjekt u tekstu, iskazan osobnom zamjenicom u prvom licu jednine, prema tome takve tekstove određujemo kao personaliziranu ili subjektu liriku. To znači da vlada subjekt u tekstu, koji se ostvaruje samoutvrđivanjem bez ometajućih elemenata i dvojbi oko identiteta. U filmu postoji više subjekata, no naglasak je stavljen na lik Justine koja

¹⁶ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 73. str.

prednjači po broju kadrova i planu snimanja, većinom je to krupni kadar kojim se ona izdvaja kao pojedinac od posebne važnosti.

Ovom analizom pokazali smo kako funkcionira pjesnički tekst u usporedbi s drugim medijem, tj. kako se mogu povezati dva umjetnička koda. U provedenoj analizi također primjećujemo kako tekstualne strukture po mnogočemu odgovaraju filmskim postupcima, stoga ćemo se i dalje u radu voditi istom metodom usporedbe.

3.2. Melancholia u drami *Pred smrt*

Stvarajući u razdoblju hrvatske moderne Galović je dijelom svog književnog opusa ponajviše u dramskom žanru, ostao ugrađen u taj stilski kompleks. U dramskom žanru ostavlja najočitiije svjedočanstvo svoje ovisnosti o modernističkim suvremenicima u smislu literarnog izraza. U svojim djelima od jednočinki *Tamare*, *Grijeha*, povijesne tragedije *Mors regni* do seoske ambijentalne drame *Mati*, misterija Marija Magdalena, a potom i ponajboljeg mu damskog ostvarenja *Pred smrt* pomiješao je razne stilske postupke: od realističko-naturalističkih scena do simboličkih vizija.¹⁷ Pri tome je, kako kaže Šicel, ostao dosljedan samo u jednom, a to je opsjednutost erosom i sudbinskim predosjećajem smrti.

Drama *Pred smrt*, koja se smatra jednom od najljepših i najkonzistentnijih prizora u njegovu pisanom teatru, sklapa se oko smrti, ali ne toliko kao tematskog čvora koliko kao dramskog lika.¹⁸

Smrt u toj drami pokazuje dva lica: fizičko i spiritualno. Fizički prikaz odnosi se na odar Markove žene koji do kraja drame leži na pozornici, a spiritualno se smrt prikazuje kroz lik Neznanke. U filmu *Melancholia* smrt također postoji na dvjema razinama, prva je spiritualna, to je predosjećaj koji se očituje u ponašanju Justine i Claire. Justine je u početku filma stalno u pokretu, uz nju pratimo brojne promjene raspoloženja od euforije do depresije, no kako film odmiče ona se smiruje i mirno prihvaća smrt koja je neizbježna.

S druge strane Claire djeluje suprotno, upoznajemo ju kao nježnu, brižnu i strpljivu stariju sestru, koja preuzima ulogu majke pri pokušaju rješavanja sestrina psihičkog stanja, te ulogu zagovornika obitelji i zdravih obiteljskih odnosa, no njezino se strpljenje i snaga brzo gube, pa na kraju ostaje samo neizmerno uplašena žena koja panično proživljava trenutke prije katastrofe.

¹⁷ Miroslav Šicel, *Fran Galović u kontekstu hrvatske moderne*, Kaj, 36, 2003., 6. str.

¹⁸ Boris Senker, *Antologijski doprinos Frana Galovića dramskoj književnosti Hrvatske moderne*, Kaj, 36, 2003., 17. str.

Dok se smrt promatra kao isključivo biološki fenomen i dramski se dijalog organizira oko pitanja vezanih za aspekte umiranja, preciznim riječima govori se o raspadanju tijela, zadahu i muhama koje lete oko odra. U filmu ćemo biološki aspekt pratiti u dva slučaja, prvi je Johnova smrt, odnosno ubojstvo i kukavički bijeg. Scena u kojoj se susrećemo sa smrću ne predstavlja ništa uznemirujuće, naprosto je nedovoljno emocionalno nabijena. Claire pronalazi mrtvo tijelo svoga muža u staji s konjima, no njezina reakcija je potpuno mirna i neočekivana.

U drami gašenjem svijeće i prodorom mjesečine u sobu, odnosno ulaskom Nezanke smrt prelazi s fizičke na spiritualnu razinu. Umiranje postaje tajanstven, u isto vrijeme zastrašujuć i primamljiv prijelaz u drugi svijet. Smrt je tu izlazak, odlazak na put, koračanje beskrajnom, svijetlom i čistom bijelom cestom, kako je to opisao Senker.¹⁹ On kaže da Markova smrt predstavlja istodobno pripadanje mimetičkom i dijegetičkom prostoru, a vrata i prag na kojemu se ruši čine okvir i granicu toga stanja i pripadanja.

U filmu se susrećemo sa smrću i na kraju, no taj susret više nije samo biološki fenomen, nije čak ni smrt jednog čovjeka, već predstavlja prestanak ljudskoga života i nestanak života na Zemlji uopće. Taj trenutak popraćen je glazbom kao glavnom popratnom sastavnicom filma, ritam glazbe prati tempo približavanja i proždiranja svijeta koje donosi plavi planet – Melancholia. Glazba pridodana filmskom prizoru, kojoj nema izvora u njemu, uvijek se u stanovitoj mjeri predstavlja kao nešto „drugoo“, nešto izvanjsko²⁰. Funkcija glazbe u ovom filmu je naglašavanje i izdvajanje planeta, pa kako je to opisao Peterlić „u trenutku svojega pojavljivanja ona usredotočuje gledaočevu pozornost na sadašnji trenutak filma i zbog nenadanosti njezine pojave gledalac osjeća da je nastupio poseban trenutak filma, odnosno da je počeo nov stadij u razvoju zbivanja. Takvi prizori imaju vrijednost posebnih sekvenci filma.“²¹

U Melancholiji se susrećemo s još jednim načinom o kojemu piše Peterlić, kada glazbena dionica prelazi s jedne sekvence u drugu, povezujući različita mjesta i vremena, pojačavajući ideju spojenosti i uzročnopsljedičnoga sklopa, što se očituje u početku filma, koji ima funkciju najave.²² Taj početak u kojemu primamo kratke slike, predstavljaju ključne scene filma, koje se prekidaju kadrovima plavog planeta. To je mjesto na kojemu su književni predložak i film najbliži pri usporedbi.

Kadrovi Melancholije predstavljaju stanja depresije i straha od neizbježne smrti. Plan kojim se prikazuje je total jer se totalom prikazuje čitav prostor, te on ima veliku informativnu

¹⁹ Boris Senker *Antologijski doprinos Frana Galovića dramskoj književnosti Hrvatske moderne*, Kaj, 2003., 12. str.

²⁰ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 130. str.

²¹ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 131. str.

²² Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 131., 132. str.

vrijednost zbog upoznavanja okoliša i uvjeta života.²³ To se najbolje vidi u početnim scenama kada se prikazuju velika zelena površina, drveće, voda, kao znakovi života i spokoja, nasuprot hladnoće i veličine plavoga planeta koji zakriljuje Zemlju. Od toga važnija je psihološka funkcija totala koji se rabi da bi se upoznali osjećaji i stanja prikazivanih osoba, a kad se ta stanja ne spoznaju izravno ili se žele prikazati na drugi način.²⁴ Na sličan način u drami *Pred smrt* djeluje mjesečina, koju možemo zamisliti kao plavu svjetlost koja u dramu unosi nemir i predosjećaj smrti, također njezina uloga oslikava psihičko stanje glavnoga lika kao i u filmu.

Posljednja scena u prvom od tri dijela filma završava bljeskom koji guta Zemlju, prizor završava zatamnjenjem, postupnim nestajanjem prizora u tmuni. Zatamnjenje kao da ima vrijednost točke u filmu, posebno točke na kraju posljednje rečenice nekoga poglavlja, neke veće cjeline.²⁵ To zatamnjenje simbolizira kraj i točku u životima glavnih protagonista u filmu, kao i u drami gdje zatamnjenje predstavlja Markova smrt.

²³ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 72. str.

²⁴ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 73. str.

²⁵ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., 142. str.

3.3. Apoteoza vs. Melancholia

Od trenutka kad je, kao dvadesetopetogodišnjak, u Vijencu 1896. godine objelodanio prvu novelu pod nazivom *Ivana* pa do posljednje pod nazivom *Moje drago čudo*, objavljene 1944. u sto trećem broju *Spremnosti*, Branimir Livadić ustrajno je i pažljivo gradio vlastiti poetički koncept. U zapravo malenu proznom opusu koji čine trideset tri teksta objavljena najvećim dijelom u Vijencu, *Nadi*, *Prosvjeti*, *Mladosti*, *Hrvatskom salonu*, *Životu*, *Obzoru*, *Savremeniku* i *Spremnosti* nastojao je utjeloviti one nazore o književnosti, njezinu smislu i funkciji koje je kao zacijelo najvažniji ideolog hrvatskih modernista s prijelaza stoljeća, koji se razvio u atmosferi bečke secesije iznio u tri programatska članka²⁶ tiskana u časopisu *Život*.²⁷

Iako zvuči kao potrošena fraza, Livadić se doista sve do smrti zalagao za “l’ art pour l’ artizam”, ali u jednom specifičnom smislu.²⁸ Iako nevelik, njegov opus od početka je ocjenjivan pozitivno, pa tako kako navodi profesor Tatarin, Matoš njegove novele smatra *velikom rijetkosti i novosti u sve banalnijoj i neukusnijoj novijoj produkciji*.

Livadićeve pripovijetke tematski obrađuju dva središnja fenomena ljudskoga postojanja, a to su ljubav i smrt. Mi ćemo se ovdje zadržati na jednoj od nijansi koju je Livadić razvio kada je u pitanju motiv smrti jer takav pristup nalazimo u Apoteozi. On uz taj trenutak veže buđenje erotičnih čuvstava, što nam se u prvi mah čini kao potpuno protuslovno, no profesor Tatarin to objašnjava ovako: *Miješanjem samo naoko neprimjerenih osjećaja, koji, u trenutku javljanja, užasavaju i same junake, Livadić je, zapravo, ukazivao na jednostavnu životnu logiku, na proces rađanja i umiranja*.²⁹

Isto to možemo primijetiti i u filmu, kroz scene kada se Justine predaje strasti, vodeći ljubav s nepoznatim muškarcem ili još bolje iz prizora gdje leži gola na mjesecini. Taj trenutak prikazuje se žena koja uživa u svome tijelu potpuno sjedinjena s prirodom, dok se istovremeno na duhovnoj razini miri s neizbježnim.

Takav erotični trenutak koji se odvija u okružju smrti donosi i pripovijetka *Apoteoza*. Petar je zamišljen nad životom koji mu slijedi nakon starčeve smrti, a misli koje nosi život ne podižu u njegovoj cijeni: *Čemu dakle taj život, te muke i grozno umiranje?*³⁰ No već sljedeći tren on zaboravlja svoje brige gledajući tijelo i grudi djevojčice preko puta, to je prijelaz i kako to

²⁶ *Hrvatska književnost i siromaštvo, Za slobodu stvaranja, O novijoj hrvatskoj književnosti*

²⁷ Tatarin, Milovan. 2001. *Novelistika Branimira Livadića*, travanj 2001.

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109781, rujan 2016.

²⁸ Tatarin, Milovan. 2001. *Novelistika Branimira Livadića*, travanj 2001.

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109781, rujan 2016. 309. st.

²⁹ Tatarin, Milovan. 2001. *Novelistika Branimira Livadića*, travanj 2001.

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109781, rujan 2016. 310. str.

³⁰ Branimir Donat, *Tijelo tvoje duše*, Dora Krupićeva, Zagreb 2004., 129.str.

naziva profesor Tatarin *jednostavna životna logika*, dok s jedne strane gori plamen uzavrele strasti i života, s druge se strane sprema smrt.

Sljedeću poveznicu ovih dvaju predložaka pronalazimo na kraju, koji oba junaka dočekuju u suzama. Te suze predstavljaju olakšanje kako za Petra kojemu plač godi zbog duboke boli njegove *gorko ojađene čovječje duše*, tako i za Justine koja napokon u završnoj sceni, prikazana krupnim kadrom, otkriva lice prošarano istodobno suzama i blagim osmijehom.

Krupni plan prati Justine i njezinu sestru Claire kroz čitav film jer taj plan uvijek zrači važnošću i značajnošću svoje pojave u filmu. Njime se nekoga izdvaja iz skupine kao individuum s posebnim značenjem za film.³¹ *Melancholia* započinje i završava krupnim kadrom središnje figure filma – Justine.

No vratimo se erotičnim elementima koji su utjelovljeni u ženskim likovima u priči i filmu. Kako je već prije spomenuto žena secesije neće biti nikakva magična svećenica ili dama, već ogoljena i gotovo opredmećena nositeljica ljepote. Ta ljepota bit će povod muškoj požudi, što Livadićeva kratka priča i dokazuje: *Kod svake kretnje zadržtao bi Petar. Kad bi se sagnula, dopirao bi njegov pogled dublje... i bilo mu je kao da se prolio topliji val njegovim tijelom.*³²

Iako ćemo se ponekad pitati kao Matoš: *Ja ne znam što si, sjena ili žena//, Ja ne znam što si, radost ili tuga*, Justine će pokazati da je žena i to u vrlo nagonskom, strastveno eruptivnom smislu. Obje scene gdje njezina seksualnost dolazi do vrhunca biti će prikazane prvo srednjim planom, koji se najviše pričinja kao viđenje svijeta kakvo je i čovjekovo jer su njime osobe i okoliš dane pregledno pa je omogućeno prikazivanje odnosa čovjek – priroda kao i jasno prikazivanje odnosa među ljudima kroz borbu, ljubav, rad i druge oblike ljudskog komuniciranja.³³ Nakon što se golo žensko tijelo prikaže kao sjedinjeno s prirodom, srednji plan se mijenja u plan blizu kojim se pojačava osnovni vidljivi sadržaj, što možemo preslikati i na *Apoteozu*, gdje se tijelo djevojke prvo skriva ispod košulje, a onda nakon raskidanja poveziće na ramenu njezina *bijela njedra zabjelasaju se pred njegovim očima*. Navedene, pomalo idealizirane, romantičarske scene predstavljaju odmak od težine glavnih motiva, depresije, smrti i apokalipse. Zanimljivo je, ono što primjećuje profesor Tatarin, da Branimir Livadić bira one situacije u kojima su junaci prepušteni sami sebi, u kojima su usamljeni i emocionalno napregnuti, što mu omogućava da provede detaljne introspektivne analize.³⁴ Ono što Justine proživljava na svjetlu *Melancholije*, zapravo preslikava njezino stanje psihe, a to je mir i

³¹ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 68. str.

³² Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 130. str.

³³ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 74. str.

³⁴ Milovan Tatarin, 2001. *Novelistika Branimira Livadića*, travanj 2001.

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109781, rujan 2016., 312. str.

prihvatanje sudbine, odnosno smrti, dok Petar prihvaća gubitak i osjeća snagu koja ga gura dalje u život.

4. Zaključak

Ovom analizom filmskog i književnih predložaka dolazimo do zaključka da je moderna uistinu bogatstvo boja, mirisa i zvukova. Upravo zbog svoje raznolikosti stilova pogodna je za analize koje izlaze iz literarnih okvira. Komparativna analiza književnih predložaka dovela nas je do sljedećih zaključaka o Matošu, koji je svojim literarnim opusom okrunio na neki način sve one težnje i želje koje je u svojim programima i tekstovima iznosio mladi naraštaj, koji je u Hrvatskoj započeo pokret moderne. U pjesmi *Canticum canticorum* on odstupa od svoje tipične ljubavne poezije, netjelesne i nematerijalne, koja se manifestira kao idealna sinteza duše i žene podignute na pijedestal. Iako žena u toj pjesmi neće biti idealan tip, opet simbolizira trajnost i neuništivost ljubavi s naglaskom na bol. Nazor također tematizira ženu i odstupa od svojih optimističkih i vedrih nota. Tekstovi Galovića i Livadića najbolje ocrtavaju preplitanje različitih modernističkih poetika, od simbolizma koji se očituje u simbolici boja, svjetlosti i tame, zvuka i mirisa, naturalizma za koji je karakteristično tematiziranje smrti, do artizma koji naglasak ne stavlja na radnju već na umijeće opisa. U sva četiri predložka pronalazimo poveznice, najčešće na motivskoj razini, odnosno simboličkoj, ponavljanja i preplitanja značenja, ali i samih naslova koji ili izravno upućuju na tematiku koja će u tekstu biti obrađena, ili će za njihovo razumijevanje biti potrebna detaljnija analiza. Intermedijalna analiza donosi nam jednu potpuno novu dimenziju kada su u pitanju okviri i granice književnih ostvarenja, spajajući i izjednačavajući lirske okvire s umjetnošću filma. Analizirani književni predlošci u kombinaciji s filmom potvrđuju pokretljivost i statičnost ili jednom riječju filmičnost razdoblja moderne.

5. Literatura

5.1. Izvori:

1. Galović, Fran. 1997. Izabrana djela, Matica Hrvatska, Zagreb, 423.
2. Livadić, Branimir. 2004. Apoteoza, u antologiji hrvatske secesijske proze Tijelo tvoje duše, Dora Krupićeva, Zagreb, 568. str.
3. Matoš, Antun Gustav. 1996. Izabrane pjesme, Matica Hrvatska, Zagreb, 127.
4. Nazor, Vladimir. 1981. Lirika, Slovo Ljubve, Beograd, 83.

5.2. Citirana literatura:

1. Donat, Branimir. 2004. Tijelo tvoje duše, Dora Krupićeva, Zagreb, 568.
2. Oraić Tolić, Dubravka. 2013. Čitanja Matoša, Naklada Ljevak, Zagreb, 396.
3. Peterlić, Ante. 2001. Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 252.
4. Pulišelić, Zrinka. 2001. Fran Galović – Pred smrt, „Pretapanje“ verizma u artizam, Dani hvarskog kazališta. Zagreb – Split. HAZU. Književni krug Split. 282-288.
5. Senker, Boris, 2003. Antologijski doprinos Frana Galovića dramskoj književnosti Hrvatske moderne, Kaj, 36, 1-2, 10-18.
6. Solar, Milivoj, 2003. Povijest svjetske književnosti, Golden marketing, Zagreb, 350.
7. Šicel Miroslav, 1997. Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća, Školska knjiga, Zagreb, 303.
8. Šicel, Miroslav, 2003. Fran Galović u kontekstu hrvatske moderne, Kaj 36, 1-2, 4-9.
9. Šimundža, Drago. 2004. Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, Matica hrvatska, Zagreb, 748.

5.3. Internetski izvori:

1. Paščenko, Jevgenij. 2011. Mitološka simbolika u Nazorovom stvaralaštvu, listopad 2011. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=128560 , kolovoz, 2016.
2. Tatarin, Milovan. 2001. Novelistika Branimira Livadića, travanj 2001. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109781, rujan 2016.