

Fragmentni studij Ciraki : poredbeni kolokvij : o Cirakijevu elegičnom kadriranju

Rem, Goran; Filipović, Katarina; Pavić, Brankica; Rašić, Ivana; Samolec, Maja; Lulić, Sanda; Ribarić, Jelena

Source / Izvornik: **Nova prepiska Ciraki : radovi s kolokvija o Franji pl. Cirakiju, 2006, 73 - 121**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:737370>

Rights / Prava: [Attribution-NoDerivatives 4.0 International](#)/[Imenovanje-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Knjižnica
PANNONIUS

Nakladnik
Društvo hrvatskih književnika
Ogranak slavonskobarnjskosrijemski

Sunakladnik
Grad Požega

Za nakladnika
Mirko Ćurić

Za sunakladnika
Zdravko Ronko

Urednik
Goran Rem

Privrediteljica
Helena Sablić Tomić

Recenzenti
Milorad Stojević
Branimir Donat

Prijelom i tisak
Grafika, Osijek

Zbornik

udrijeti slova ↓

NOVA
PREPISKA
CIRAKI

radovi s kolokvija o Franji pl. Cirakiju
Požega 14. siječnja 2005.

pannonius

Osijek/Požega, 2006.

Goran Rem

*(kolokvijski rad Katarine Filipović, Brankice Pavić,
Ivane Rašić, Maje Sambolec, Sande Lulić te Jelene
Ribarić)*

**FRAGMENTNI STUDIJ CIRAKI –
POREDBENI KOLOKVIJ
o Cirakijevu elegičnom kadriranju**

0. Post, neo, intra, inter, meta

Gledajući suvremeni film i njegovu polimorfnu kodnu osjetljivost, s nenametljivim fokusiranjem njegova blagog neoromantizma, tragali smo, svojom vrlo opuštenom i gdjekada nužno ludističkom gestom, za usporedivom strukturnom sviješću Cirakijeva postromantizma. *Post* i *neo* su označnice intersemiotičkog ili intrasemiotičkog odnosa i svakako pojačavaju razloge za misliti o njihovoj kodnoj “drugotnosti”, za reflektirati njihovu različitu *metastrategiju*

0.1. Projektno izabrani film

Najkraće, za početak, nesumnjivo: kada je u pitanju *žanrovska* pripadnost, niti jedan projektno iza-

brani film (studijski projekt *Kinokultura* Ivana Faktora i Gorana Rema, Kinematografi Osijek 2005./2006.) iz suvremene svjetske produkcije nije jednostavno korespondentan s Cirakijevim *Florentinskim elegijama*.

Možda tek dokumentarni Herzogov *Grizzly Man* ima neki minimum korespondentnosti na razini putopisnoga subjekta. Međutim, jedan se kreće kultiviranim a drugi ne kultiviranim prostorom, jednome je identitenim osloncem rahla i klasična umjetnička baština, a drugome pučki tv-show, jedan je staloženo ponosan i uzvišen, tankočutan i profinjnen, drugi je vulgarno i shizofreno uzbuđen zbog odgode spektakla vlastite pogibije... Međutim, možda i Jarmushovo *Slomljeno cvijeće* najkonzistentnije signalizira jednu emocijsku strukturu, prema Sanjinu Sorelu omjerivu o elegičnost, prisličivu melankoliji...

Također, dijelom usporedbi i kontekstuiranja bit će i romantičarski lirski korpus devetnaestoga stoljeća, od temeljnog dijela (Preradović, Vraz, Gaj...) do produljenog (Harambašić, Juzbašić, Badalić), kao i s pretapanjem u iskustvo moderne lirike (Badalić, Harambašić, Tresić Pavičić, Kranjčević), ili pak s punim nastupom Moderne (Kranjčević, Tresić Pavičić, Matoš, Begović, Kozarac). U toj povijesnoj naraciji, kao i preskoku u partikularni neoromantizam prijelaza 20. stoljeća u treće tisućljeće, tražiti je mogućnosti osobito vizualne osjetljivosti i njoj sukladne

osjećajnosti, te razloge i refeleksivnu pokretljivost subjekta koji je nakon romantične bespogovorne i ultimativne projekcije prema Drugom, kroz umnožak projekcija i reprojekcija, ili tradicionalnijih manjeviše globalno postavljenih putovanja (često nebom, mirisom, bojom, pejzažnom arabeskom i napokon, nakon ceste – najfilmskije - avionom) – osvijestio mnoge dimenzije promjena u slici, svijeta, i svakako identitetu subjekta.

0.2. Niz osjećajnih izložaka

Ipak, tugaljivi niz osjećajnih izložaka u filmovima uzet je kao minimalno opravdanje za usporedbe. Razočaranje, renovacija subjekta pejzažnim inputom, e-mail kao neoromantična informacija, sms kao javni intimizam, autorska depresija arhitekturne informacije ili kao rasprostorenje komunikacijskog analogizma ali i digitalne reemocionalne strukture. Benigna i nježno sućutna psihotičnost, za razliku od intertekstnog Hichockova hororizma, dakle prilično velika scena svakodnevnice emocije.

0.2.1. Na granici između

Dok su *Barbarske invazije* (režija: Denys Arcand, Kanada) film hibridnoga žanra, na granici između komedije i melodrame, s nekim elementima obiteljske drame, *Whisky* (režija: Juan Pablo Rebel-

la& Pablo Stoll, Urugvaj) apsurdistička komedija, ali i drama iz svakodnevnog života, *Go Home* (režija: Li Chensheng, Kina) obiteljska drama s nekim komičnim, ali i nekim tužno-tragičnim elementima koji manje-više (uspješno) prikrivaju kulturnonacionalnu propagandu, *Slomljeno cvijeće* (režija: Jim Jarmusch, SAD) drama, komedija s nekim elementima detektivskog žanra te nekim elementima filma ceste, putovanja, a mogli bismo je nazvati i dramom života, *Ti i ja i svi koje poznajemo* (Miranda July, SAD) niskobudžetna je srednjostrujaška komedija s nekim čak neoromantičnim elementima, a *Grizzly man* (režija: Werner Herzog) metamassmedijski fenomenološki dokumentarni film, dotle je Cirakijeva pjesma elegija, dakle malena iako kondenzirana sličica, prikaz prekrasnog neo/klasičnog firentinskog noćnog pejzaža obogaćenog ljepotom imaginarne djevojke/ljepote.

0.3. Oslonac na motivske podudarnosti i analogije

I kako ih dakle, u kontekstu devetnaestoga stoljeća i sve brže urbane slike u motivskim interesima moderne lirike, dovesti u polilog, kako uhvatiti minimalni prijevodni kod? Hoće li biti dostatno dovoditi osim Cirakija i druge romantičarske i moderne liričare, i hoće li izbor za emociju ili Emociju biti već uvišestručeno pitanje? Je li kumulativnost urbane

osjetljivosti hrvatske lirike 19. stoljeća nekako dovodiva u komunikaciju s umjetnošću koja je cijelom svojom poviješću stara tek stotinjak godina? A neupitno se *prvim* svojim interesima okrenula Gradu?

Kako će izgledati osnovna motivska i stilska razluka filmskih i pjesničkih tekstova?

Što s kompozicijskim gledištima i posebno otvorenim ciklusnim preskocima i okvirima u pjesničkim tekstovima. Kako oni otvaraju i zatvaraju značenja?

0.4.

Kolokvijski i proseminarski su u pojedinim dionicama Cirakijeva novog čitanja sudjelovale Katarina Filipović, Brankica Pavić, Ivana Rašić, Maja Sambolec, Sanda Lulić i Jelena Ribarić, studentice osječke kroatistike, na kolegiju Nova hrvatska književnost.

1. Listanje kompozicijskoga pitanja

Sixtine čežnje Milana Begovića bile su podijeljene na dva dijela, kao i pjesma Ante Tresića Pavičića *Vjenčić ljubica na grob Marici* koja je podijeljena na šest soneta. Cirakijeva šesta elegija najbližnja je Matoševoj pjesmi *Lamentacije*. Sam naziv pjesme *Lamentacije* označava naricaljku, tužaljku, jadikovku i tužnu pjesmu. Dok subjekt u Matoševoj pjesmi izravno i šire govori o prošlosti, dotle lirski subjekt

u Cirakijevoj pjesmi označava retrospekcijski okvir, ali kao projekcijski nazočan u "sadašnjosti". Obje pjesme započinju pitanjem. Pitanje koje se javlja u Matoševoj pjesmi započinje istom riječju "gdje" i ponavlja se u svakoj strofi, naprimjer: "Gdje je miris ruža tihe mladosti što sam ih u tihom vrtu disao?". U Cirakijevoj pjesmi pitanje se javlja samo na početku: "Jesi li vidio, družo sjajna Ghilbertova vrata, Umjetno valjani kov, komu se divi sav svijet?"

Kao što se, prepričajmo malo, Cirakijev subjekt obraća svom drugu, tako se svojim drugovima obraća i Matošev subjekt. Subjekt se u Matoševoj pjesmi pita gdje su njegovi dični drugovi, gdje je Janko, gdje je topli pogled Tkalčića, gdje su Kvaternik i Starčević, ali nitko mu ne daje odgovor na ta pitanja. Subjekt u Cirakijevoj pjesmi pita svog druga je li vidio Ghilbertova vrata kojima se divi sav svijet. Govori mu da u tom kovu može gledati stvaranje svijeta. Tamo Adam i Eva trgaju zlokobni plod, a i on sam je jučer stajao pred njima cijelo popodne. Gledao je niz tih slika i sjetio se prošlosti. Knezovi, vladari i kraljevi kitili su dvor. Srebrom i zlatom častili su kiparsko željezno dlijeto i slikarov tanki kist. Gospođe su lovorovim vijencima kitile slavne glave. Tu je umjetnost stvarala djelo za djelom. Sa svih krajeva preko snježnih vrhova Alpa dolazili su ljudi diviti se vječnim ljepotama. Slavi se prošlost, ali ta prošlost postala je sadašnjost.

Sva ta umjetnička djela koja su nastala u prošlosti živa su i danas.

Subjekti u ostalim pjesmama su lirski zaljubljenici koji pate za svojom dragom. Tako u pjesmi Milana Begovića *Sixtine čežnje* subjekt je emocijski usmjeren na svoju dragu i čežne za njom. Očaran je. Njene neumorne usne ulile su slast ljubavi u njegovu dušu. Kad je prvi put poljubio te rumene usne, kroz dušu mu je prošao trzaj itd. Taj trzaj je bio dovoljan da se on zaljubi u nju...itd. Draga je "zlato". Tako ju i oslovljava: "Daj se ljubiti zlatu!" Za nje ga su njena čuvstva zlatu i čuvat će ju škrto. Subjekt je proromantičarski spreman na najteža prostorna iskušenja. Prijeći će kopna i vode. Subjekt u pjesmi je toliko siguran da će ga njegova draga čekati na žalu kraj vode, a kad ju on nađe ispit će joj dušu. Tu dakako romantizam posustaje a erotski metaforizam postaje prejak i moderno destruktivan.

U pjesmi Ivana Kozarca *Dođi draga...* subjekt je željan strasti i zove svoju dragu da dođe k njemu. Njegova draga ga nije napustila, ali ne znamo da li će se ona odazvati na njegov poziv. Govori joj da ostavi svoj jastuk i da dođe k njemu. Subjekt, koji dakle više nema romantičnih skrupula nego "nadčovječno" kreće iz modernih mimokonvencionalija, kaže, vrlo narcisističkim zrcaljenjem, svojoj voljenoj da je ljepše njenim usnama kada su na njegovim.

U pjesmi Stanka Vraza *Duga* priroda ima značajnu ulogu. Sva ta priroda u kojoj se putnik nalazi, otkriva nam da je putnik zbunjen, uplašen i tužan sve dok se ne pojavi duga. Kad se pojavi duga njegova zbunjenost i uplašenost nestaju, jer je svjestan da submetafizična informacija o Drugom, o Njoj, počinje komunicirati afirmiranjem njene neprijeporne ljepote, Ljepote. Tužan gard, samozatajan, ali ta tuga će nestati kad ugleda svoju voljenu. Subjekt u pjesmi ostavlja tugu iza sebe. Ta tuga više neće postojati i nitko neće biti tužan, a njemu ne treba ni jedna druga dimenzija komunikacije..

U pjesmi Ferde Juzbašića *Zelen-goro!* lirski subjekt obraća se zelenoj gori jer mu je ona jedina povezanost s njegovom dragom. On čezne za njom i ona mu nedostaje. Lirski subjekt ne može doći do svoje drage. Zelena gora mu predstavlja dragu.

U pjesmi Ante Tresića Pavičića *Vjenčić ljubica na grob Marici* ispovijeda se sjećanje na Dragu. *Ljuta sudbina* odvukla ju je iz života. Odnosi vjenčić ljubica na grob svojoj Marici. Lirski subjekt se sjeća, kako ga je nježnost njegove drage napajala.

Napokon, naš Glavni lik, lirski subjekt u elegiji Franje Cirakija ne žali i ne čezne za svojom dragom. Svoju dragu ne spominje ni u jednom stihu. On nije neutješni lirski zaljubljenik. Sjeća se prošlosti, ali u toj prošlosti nema njegove drage, tek postoji estetizirani

trag bića ljepote, odgoda, i opušteni skoro razgovorni ton koji je nositeljem traga klasičnog sklada, i koji stoga ne zaboravlja protokadrove smrti/prošlosti (Tresić Pavičić će tu biti puno gotičniji) ali ih mekim nizanjem osjeća kao trajanje Ljepote, možda kao zadovoljstvo osobnopovijesnim hedonizmom u *Barbarskim invazijama*, ili kao postdepresijska potraga u *Slomljenim cvijeću*. U poredbama izviru ozbiljne razlike ali a/simbolični detalji postaju vrlo produktivni i uspostavljaju moguće digitaliziranje.

Povezuje ih ljubav prema voljenoj osobi, sjećanje na voljenu osobu i osjećaj čežnje, ali i osviještenje zagubljenog osjećaja, želja pronaći i obnoviti osjećaje, potražiti identitetnu ovjeru, nepretenciozni tzv. "razlog".

Subjekt u Matoševoj pjesmi *Lamentacije* spominje svoju dragu "Onoj, koju ljubljah, jer je nemazato!" Iako se sjeća prošlosti i imena koja pripadaju prošlosti, sjetio se i svoje drage.

Priroda, kultivirana ili ne, imala je važnu ulogu u pjesmama, ali i u filmovima. Kao što su subjekti u filmovima u prirodi tražili mir i utjehu, tako je i priroda u pjesmama pružala mir i utjehu. Zelena boja jezera i drveća koja je prevladavala u kadru filma *Barbarske invazije* pružala je subjektu mir. Ta zelena boja okoliša predstavljala je život subjekta, a narančasti zalazak sunca njegovu smrt. Kao što sunce zalazi i

dan nestaje tako se gasio i život problemskog subjekta toga filma, dakako, ukupno ipak žrtvovana i za humornu komunikacijsku obnovu nekadašnjega kolektiva. Patetična je moguća kriptokršćanska sažetnica: Kad nam se bliži kraj života tražimo oprost od svih koje smo povrijedili, a priroda nam jedina pruža mir i utjehu. U ovoj pjesmi subjekt se ne oprašta, ne traži oprost, niti umire. Ovaj subjekt je poseban. On spominje prošlost, ali ne žali za njom. Svjestan je da Adam i Eva, kao i Michelangelo više nisu na ovom svijetu, ali je svjestan da će oni živjeti vječno u našim sjećanjima. grijeh koji su učinili prvi ljudi pamtit ćemo do kraja svog života, a za taj grijeh će znati i naša djeca. Michelangelo je poznati talijanski kipar i slikar koji će također živjeti vječno jer nam je iza sebe ostavio svoja djela. Ta imena prenose se s koljena na koljeno i nikada neće nestati.

U filmu *Go Home* čuvaju se običaji i prenose se s koljena na koljena, ali tu tradiciju će prekinuti kći subjekta u filmu. Svjesna svoje pogreške dovodi svog sina pred očeva vrata i ostavlja mu pismo. U pismu mu priznaje da je pogriješila i da umire. I u ovom filmu kao i filmu *Barbarske invazije* traži se oprost. Ljudski je griješiti, ali i oprostiti. U filmu *Slomljeno cvijeće* traži se odgovor koji ne postoji. Subjekt u filmu se boji pitati jer ne zna što bi mu taj odgovor sve mogao donijeti. On je zadovoljan svojim dosadašnjim

životom i ne želi ga mijenjati. On jednostavno ne zna koga pitati i tko bi mu na to pitanje mogao odgovoriti. Svi subjekti u filmu žive nekim neobičnim životom. Za nas neobičnim, ali za njih sasvim normalnim. Subjekt u filmu *Whisky* je šutljiv. S dvije radnice u svojoj tvornici uopće ne komunicira, a s trećom koja je ujedno i njegova desna ruka izmjenjuje kratke pozdrave i poneku riječ vezanu uz posao. Na starački pohabanim licu kao da mu se zauvijek zaustavio izraz umora i mrzovolje. Bio je vjeran svojoj bolesnoj majci i svojem monotonom životu. Svoj život promijenio je na trenutak, ali ta promjena mu se nije svidjela i vratio se svom prijašnjem životu. U filmu *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* subjekt želi postati slavan, a to i postiže svojom upornošću i voljom. U filmu *Ti i ja i svi koje znamo* pitamo se tko su zapravo ti subjektu i tko su svi ti ljudi koje oni znaju. Ako oni zarezi i točke predstavljaju ljude na svijetu, a na tom svijetu nema mjesta za jednog oca, pitamo se znaju li se oni svi dovoljno i zašto svi zaslužuju svoje mjesto osim oca. Čitajući pjesmu ne čujemo samo riječi i glasove, njihov pjev i žubor kojim zvone u našem uhu, nego vidimo slike koje nam donose misli i osjećaje koje otkrivaju i iskazuju, a riječi sa svim svojim mislima i pojmovima, njihov zvuk, njihovu melodiju i glasovni sastav prihvaćamo kao sredstva prenošenja pojedinih misli i osjećaja. U pjesmama se javljaju kratke rečenice, ali ritmične i zvučne. Upotrebljavaju

se konkretne, slikovite, zvučne i metaforične riječi. Javlja se bogatstvo imenica, glagola i pridjeva. Pjesnik je slobodan u svom izražavanju i u ovoj pjesmi. Upotrebljava riječi kao što su: l' umjesto li, stajo umjesto stajao, prek umjesto preko i druge riječi. Nije **bilo** () lako usporediti filmove s pjesmama. U filmu čujemo glas, intonaciju, naglasak, način izgovora glasova, stanke, zamuckivanja i druge osobine kojima se razlikuje osoba od osobe, a u pjesmi, malom prostoru, to moramo zamisliti na svoj način, zapravo - upravo tako obuhvaćamo vrijeme, korespondiramo s medijem filmskih zahtjeva. Kao gledatelji nismo sudjelovali u nekom predstavljanju radnje, ali smo bili sredstva filmskog izraza. Bili smo uključeni u imaginarni prostor filma. Prikazujući nešto što pripada zbilji, film djeluje na nas. Radost, žalost, šok i nemir samo su neki od elemenata koje smo kao gledatelji mogli doživjeti u filmu. S nekim subjektima mogli bismo se složiti, ali neke nikada nećemo shvatiti. Pjesma je otvoreniji a naoko perceptibilno dohvatniji medij, ali je film narativno obmanjiviji. U pjesmi više moramo domaštavati, odnosno "dopisivati". Onako kako prirodu i subjekt zamislimo tako izgledaju, a film i prostor u filmu ne moramo zamišljati, vidimo ih, ali izmiču. Taj subjekt i priroda su nam nametnuti i tako ih prihvaćamo. Kada se subjekt u filmu pojavi odmah vidimo njegove stalne i privremene pojedinoosti. Svaki film i pjesma imali su i ne samo estetsku

poruku, nego i neku vrstu intervencije/aplikacije u sliku svijeta, Globalnu ili Lokalnu, Istočnu ili Zapadnu. *Jedanput se živi na ovom/tom svijetu* i u pjesmi i u filmu. Svatko želi iskoristiti priliku koja mu se pruži jer nikad se ne zna kad će nam se prilika opet pružiti ako ju sada ne iskoristimo. To bi bila poruka pjesme *Dođi draga...* i filma *Go Home*. Biti čovjek je znati oprostiti. To bi bila poruka filma *Barbarske invazije* i *Go home*. Čovjeku je ponekad teško oprostiti, ali kada osjeti da mu se bliži kraj, ne može napustiti ovaj svijet ako mu se ne oprost. Neće moći pronaći onaj mir koji mu je potreban, sve dok mu ne oprostite oni koje je povrijedio. Opaska filma *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* bila bi život učiniti boljim. Shvaćamo da je život onakav kakvim ga sami učinimo. Želimo li da on bude bolji moramo se potruditi i učiniti sve kako bi nam bilo dobro, bolje i najbolje. U životu ne treba odustati.

Kao što u filmu glazba i boje imaju važnu ulogu, tako u pjesmi interpunkcijski znakovi i rima imaju važnu ulogu. Svi filmovi snimani su u boji, ali ako je bilo potrebno pojedini dijelovi prikazani su crno-bijelo-sivom tehnikom. Na taj način vidjeli smo dijelove koji su pripadali prošlosti. Sve tehnike snimanja bile su značajne. Tako smo primali značenja iz stanja kamere, različite udaljenosti od snimanog objekta, glazbu i šumove.

2. Uz refleksiju i razliku romantične i moderne tamnosti i motivski najzastupljenije - nokturalnosti

Promišljajući o Cirakijevoj pjesmi, može se zaključiti da je riječ o vrsti elegije koja praktično utjelovljuje i dokazuje tvrdnju da u Cirakijevu opusu nalazimo susretanje modernističke lirike i produljenog romantizma. Budući da je riječ o nokturalnoj pjesmi u kojoj se jasno daje do znanja da je pjesma smještena u kontekst noći:

("Noćca se hvata,"

"Nigdje svjetiljke nema da gustu raspršuje tminu,"(Ciraki 1968 : 348)),

a i cijela je pjesma prožeta nokturalnim motivima (krov taman, gusta tmina, mračnjački roj, crna slova), možemo jasno vidjeti Cirakija kao modernističkog pjesnika, imamo li na umu da je bitna odrednica moderne lirike upravo ta tamnost. S druge strane, romantička odrednica ove pjesme bila birazina subjekta u iskazu tj. Lirsko Ja, budući da u pjesmi možemo iščitati određenu radnju i fokusirati subjekt koji tu radnju proživljava, a znamo da su romantičari skloni specificiranju prostorno-vremenskog konteksta i unošenju u pjesmu detalja iz svog života.

Najviše sličnosti s Cirakijevom pjesmom pronaći je u pjesmi Ante Tresića Pavičića *Cvrčci i šturci* i to u prvom redu stoga što se i na Pavičića može odnositi tvrdnja o susretu moderne i romantizma. Prva sličnost bila bi što su obje pjesme nokturalne s puno pjesničkih slika pejzaža te mnoštvom nokturalnih detalja, što se može vidjeti i u sljedećim stihovima:

"Glasovi noći bude se."

"Kad vječne noći slutnja me omota?"(Tresić Pavičić 1963 : 54)

"...Noćca se hvata,

Nepoznat posve nam kraj grada se prostire tuj."(Ciraki 1968 : 348)

U kontekst ovih dvaju pjesnika možemo uvrstiti i Ferdu Juzbašića s pjesmom *Mjesec sija*, budući da je i ta pjesma izrazito nokturalna što se može zaključiti iz samog naslova, a i iz stihova i motiva kao npr.

"Mjesec sija, - "Zvjezde trepte
Noć je krotka, sjajna;!" Gori na nebesih,"
(Juzbašić 1994 : 37)

Poveznicu ovih triju pjesnika možemo naći i u njihovoj sklonosti retoričkim pitanjima:

(Tresić Pavičić 1963 : 54)

”Al zašto dušu spopada mi strava
Kad vječne noći slutnja me omota?”

(Juzbašić 1994 : 379)

”Sunu zviezda,
Al kamo pade?
-Hoće l' moja
Sunut k meni kade?”

(Ciraki 1968 : 348)

”Ne bi li i nam, djevice, prave pokazala pute,
Prijatno dovela nas opet u svjetliji kraj?”

Ovu posljednju možemo shvatiti i kao zaziv djevici za izbavljenjem (za svjetlijim krajem).

Razliku između Cirakijeve elegije i šest ovdje odsutnih ali referentnih pjesama (Vraz, Begović, I. Kozarac, Matoš, Tresić Pavičić, Juzbašić) naći je u vanjsko-vizualnoj kompoziciji. Za razliku od ostalih, ova elegija nije raščlanjena na strofe već se stihovi nižu jedan za drugim, sami stihovi nešto su duži od prijašnjih pjesama, budući da se, kako piše Zoran Kravar, nepravilnim ritmom protežu od trinaesterca do čak šesnaesterca i nema rime za razliku od ostalih pjesama. Budući da nema strofa, nema ni rime koja bi vršila organizacijsku funkciju i regulirala povezivanje

manjih ritmičkih nizova kao što su stihovi u složenije strofe. Nedostatak je rime uzrokovan time što pjesma izriče svojevrsnu priču i prikazuje određeni slijed događaja na uzročno-posljedičnoj razini, čega nema u prethodnim pjesmama, pa odatle i duži stih.

Nadalje, na tematsko-motivskoj razini može se uočiti sličnost ove Cirakijeve pjesme s Kozarčevom *Pljuni* koja je izrazito socijalno motivirana, a notu te socijalne problematike možemo uočiti i u 4. *elegiji*. Ta se tvrdnja može oprimirati stihovima:

“I nije mu to jedino
Iz truleža dok je niko,
U truležu mutnom živi,
Na brizi ga nema niko.” (Kozarac 1997 : 41)

“Danguba mračnjački roj sumnjivo gmiže uz zid.
Poštena uboštva, vjere mi, nikad preziro nisam,
Al mi je mrzak nad svim besposlen, dangubi
skot.” (Ciraki 1968 : 348)

Dok je u Kozarčevoj pjesmi taj socijalni motiv ujedno i središnji motiv cijele pjesme (koja govori o beskućniku tj. biedniku), u Cirakijevoj elegiji to nije glavni motiv i ne zauzima veći lirski prostor od ova dva navedena stiha, pa ga stoga možemo okarakterizirati kao svojevrsni bočni motiv¹, ali bez većeg

¹ Bočni motivi druga su po redu komponenta razvoja lirske teme; prema: J. Užarević, Kompozicija lirske pjesme, Zagreb, 1991.

značaja za sam slijed događaja i služi za dočaravanje prostornog konteksta u kojeg je pjesma smještena.

U odnosu na ostale pjesme Ciraki spominje jednu drevnu ličnost, i to tako što ga naziva najvećim italiskim pjesnikom, a iz daljnjih se stihova može zaključiti da se radi o Danteu Alighieriju, a spominje se i bajni Beatričin lik, te anđel što ga je vodio vjerno tj. Vergilije, uz pomoć kojeg je Dante ušao u podzemlje, prošao svih devet krugova pakla, pohodio Plutonov dvor te se vratio opet zdravo na svijet. Ovakvo intertekstno apostrofiranje drugih pjesnika nije vidljivo ni u jednoj od prijašnjih pjesama.

Cirakijeva 4. *elegija* također je i stilski različita od nekih prethodnih pjesama. Samim time što je tužaljka, nedostaje joj pjesničke zanesenosti, kao kod Stanka Vraza narodnim jezikom a kod Begovića prirodom i zaljubljenošću, a također izostaje i duboka obraćajna emotivnost kao u Matoša i pjesmi *Djevojčici umjesto igračke*.

Budući da se u pjesmi pojavljuju religiozni motivi (anđeo, Madonin kip, djevice), postoji otvorena i privlačna analogija s filmom *Whisky* gdje smo se upoznali s izraženom religioznošću Marte i djevojaka iz njene radne skupine. Taj je film, osim u udaljenom i značajnom motivskom apsurdizmu, u pitanju statične kamere najsličniji s Cirakijevom elegijom, a osim religioznosti, zajednička odrednica ovog filma i ele-

gije je i socijalna dimenzija motivacije te tmurnost i konstativnost filma, određena meditativnost, koje su prisutne i u elegiji budući da je smještena u noćni ambijent.

Ta tmurnost i mističnost Cirakijeve elegije u suprotnosti je s izraženom i simboličkom upotrebom kolora u filmovima *Go Home* - ružičasta, crvena, žuta... i *Slomljeno cvijeće* - ružičasta. Još jedna razlika elegije i filma *Go Home* je ta što ovaj posljednji ima vrlo univerzalnu poruku i tematizira sukob tradicije i globalizma, kako u umjetnosti, tako i u odgoju djeteta, dok je elegija "prizemljenija" i nije toliko zaokupljena odašiljanjem poruke već opisuje, dočarava te je naoko prilično religiozno motivirana.

Što se tiče filma *Slomljeno cvijeće* koji tematizira motiv potrage i putovanja, taj motiv putovanja nalazim i u 4. *elegiji* i to vrlo očito u pozivanju na Dantea i njegove suputnike te njihov prolazak kroz devet krugova pakla. Osim toga, motiv putovanja može se prepoznati i u sljedećim stihovima:

"Ne bi li i nam, djevice, prave pokazala pute,
Prijatno dovela nas opet u svjetliji kraj?
Zahvalni odmah poč' ćemo sutra k ponosnom
hramu
Noseć vijenac na dar, okitit pjesnikov grob."

3. Inzistirati na problemu opsega i ritma

Budući da je forma ta koja nam signalizira kod određenoga predloška (lirika , epika, drama...), odnosno da je pjesnički tekst stihičan (sastoji se samo od stihova koji se redaju jedan iza drugoga) dok su svi ostali prethodno tekstovi strofični, osim pjesničkoga teksta Stanka Vraza *S margarca na ništa* koji je, također, stihičan, onda moramo biti koncentrirani na način poredbi te strukture sa tehnički implikacijama gradnje filma, njegove forme.

Sveukupno *Elegija IV.* ima 26 stihova, i to dugih (od 12- eraca do 16- eraca) što bi ujedno činilo i prvu poveznicu između ovoga pjesničkoga teksta i prethodnih filmova jer su i u njima prevladavali i dominirali dugi kadrovi, dok su u prethodnim pjesničkim stihovima bili zastupljeni, uglavnom, kraći stihovi (8- erci, 9 – erci), a u pojedinima bi se javljali i 12- erci i 13 – erci, ali duži od tih ni u jednom. Dok je fizikalni materijal predmetnih filmova bio prožet kroz 90 minuta, a u nekima i više, za pjesničke tekstove je također, ustvrditi da su relativno dugi, uključujući i ovaj. Dok su svi referentni pjesnički tekstovi pripadali lirici, uključujući i ovu *Elegiju IV.*, kao književno – rodovsku odrednicu filmovima, uglavnom, sam pridruživala dramu (*Barbarske invazije, Go Home...*) bila ona psihološka ili sa primjesama, odnosno ele-

mentima komedije ili tragedije, dok je film *Whisky* shvatiti kao “crnu komediju”.

... Dok se u svim prethodnim tekstovima rima javljala u različitim rasporedima (ukrštena, obgrljena, pravilna...), u elegiji prave rime uopće nema. Stoga, za razliku od ostalih pjesničkih tekstova, u ovome se javlja skoro slobodan stih (izmjenjuju se stihovi različite dužine, što je i grafički uočljivo, dok pravih rima uopće nema). Što se tiče boja, u filmovima se mogao uočiti čitav spektar boja (a pojedinima su se čak određene boje i izdvajale svojom simbolikom i važnošću: npr. u filmu *Slomljeno cvijeće* – ružičasta, a u filmu *Go Home* – crvena...), dok je u pjesničkim tekstovima prevladavala tamnost (tamne, sive boje...) s malim naznakama svjetlosti (npr. u Matoševoj pjesmi *Živa smrt* spominje se blaga mjesečina...), o čijem je simboličkom značenju kasnije reći nešto više. Sljedeća razina, odnosno svakako, konvencionalno najnametljivija struktura kroz koju je pronalaziti poveznice među svim tim pjesničkim tekstovima i filmovima jest tematsko – motivska razina. Što se tiče šire tematske razine, uočljivijih poveznica i sličnosti nema budući da sama tematika kako pjesničkih tekstova (npr. humornoetička u pjesničkom tekstu Stanka Vraza *S margarca na ništa*; ljubavna u tekstu Milana Begovića *Pastourelle*, intimno-ljubavna - tekst Ferde Juzbašića *Ti si moja* ...), tako i filmova čini svojevrsnu “lepezu”. No dok se priča koju nam iznosi pjesnički tekst može sažeti u dvije – tri rečenice, priča

filma se neprestano razgraničuje u novim smjerovima, uvođenjem novih likova koji opet svojim postupcima dovode do novih situacija. Upravo je zbog toga motivska razina puno zahvalnija kada je riječ o ovakvoj usporedbi. Kao i u pjesničkom tekstu Stanka Vraza *S magarca na ništa*, tako se i u tekstu Franje Cirakija uočava motiv književnosti, doslovce pisanja, stvaranja: u pjesničkom tekstu *S magarca na ništa* intertekstira se Horacije, dok se u elegijskom pjesničkom tekstu spominje Dante. I to su jedina dva pjesnička teksta u kojima je pronaći tako otvoren intertekstni motiv, dok u filmovima, također, osim u filmu *Barbarske invazije* (scena u kojoj se nakon dugogodišnje razdvojenosti prijatelji ponovo okupljaju i vode intelektualne razgovore pozivajući se na književnike – Proust, Camus...), taj aspekt nije razvijan. Također se u ovome pjesničkome tekstu uz Dantea spominje i Beatrice i govori kako je njezin lik sveprisutan u njegovu životu i kako je vječan što me je podsjetilo na pjesnički tekst Ferde Juzbašića *Ti si moja* u kojoj lirski subjekt prati voljenu ženu kako i sam kaže poput sjene.

“Nigdje svjetiljke nema da gustu raspršuje tmini”²

Prethodno navedeni stih izdvojiti je zbog toga što u određenim pjesničkim tekstovima kao i u filmo-

² Franjo Ciraki, Djela, Pet stoljeća hrvatske književnosti (Knjiga 38.), Matica hrvatska, Zora, Zagreb, 1968.

vima nailazimo na tu oprjeku mračno / osvijetljeno. U pjesničkom tekstu A. G. Matoša *Živa smrt* prevladavaju nokturalni motivi dok se motiv kontrastne blage mjesečine javlja kao jedino osvjetljenje u cijelom pjesničkom tekstu (koje sam na simboličan način shvatila kao nagovještaj nade). Istu situaciju uočiti je i u *Elegiji IV.* u kojemu na samom početku subjekt kazuje/opisuje spuštanje noći (koje možda i simbolički doznajuje nesigurnost u kojem se nalaze kazivač/putnik i njegov prijatelj budući da su se našli u novom kraju) a zatim nailaze na svjetiljku (jednostavno simboličnu?, jer upravo ta svjetiljka raspršuje mrak i na izvjestan im način utire put ka novim saznanjima). Tu oprjeku mračno / osvijetljeno uočiti je i u filmu *Slomljeno cvijeće* u kojemu se mračno vezuje uz Donovu dnevnu sobu u kojoj on sjedi potpuno sam sa svojim mislima, u prilično depresivno-ravnodušnom stanju (zbog sadržaja pisma te je opet taj mrak shvatiti na posredan način kao odraz stanja u kojemu se glavni lik nalazi), dok je kuća njegova prijatelja Winstonona puna živih i veselih boja. A također je slično uočiti i u filmu *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* u kojemu su gotovo svi kadrovi i ambijenti mračni i sivi, u egzistencijalnom smislu svakako, dok je stan Glazbenice Kineskinje kod koje je Thomas išao na sate klavira uvijek osvijetljen i prozračan. Kod Cirakija izlaže se natpis koji opet govori nešto novo lirskom subjektu i njegovu prijatelju, znamo i sadržaj

natpisa na kamenoj ploči koji je ispisan crnim slovima – “Sasso di Dante”³, što je povezano sa pjesničkim tekstom Stanka Vraza *S margarca na ništa* u kojemu lirski subjekt citira Horacijeve stihove te je to shvatiti kao svojevrsan natpis, odnosno drugotnost, dakle - pismo. Taj natpis podsjeća na motiv pisma koji se javlja u dvama filmovima: *Slomljeno cvijeće* u kojemu je upravo to pismo na određen način i pokretač radnje, te u filmu *Whisky*, ali s tom razlikom što je to pismo koje je Marta napisala Hermanu ostalo implicirano, prostorom dopisa, ukratko naša “informacija odsuća” budući da nam je sadržaj, u doslovnom smislu ostao nepoznat iako je izveden. Dok je u elegijskom tekstu uočiti da se spominje značajan više estetski nego svjetonazorski orijentir - Djevica, dotle - u filmu *Whisky*, je Marta bila ta koja je uvijek na kraju radnog dana, kada bi ispraćala radnice koje su govorile kako će se i sutra vidjeti, izgovarala kontekstno sve crnohumorniju svjetonazorsku rečenicu/frazu: *Ako Bog da* . U posljednjem stihu elegije lirski subjekt kazuje kako će sutra sa svojim prijateljem otići odnijeti cvijeće na pjesnikov grob. Doslovno usporedivu i izvedenu situaciju imamo u filmu *Slomljeno cvijeće* kada Don pred sam kraj filma odlazi sa buketom cvijeća na grob jedne od svojih bivših djevojaka, signalizirajući humor-

³ Franjo Ciraki, *Djela, Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Knjiga 38.), Matica hrvatska, Zora, Zagreb, 1968.

noidealizacijska značenja. Dok je Matošev pjesnički tekst *Živa smrt* te pjesnički tekst Ivana Kozarca *U luci* označiti kao statične (budući da se u Matoševu tekstu vlada jedno te isto stanje – bol, tuga lirskoga subjekta, i to bez vidnih promjena što na određen način rezultira statičnošću; a u Kozarčevu tekstu sve se temelji na opisu ambijenta luke sa laganim prijelazom na okolinu – more), elegijski je tekst označiti kao dinamičan zbog toga što svakim novim stihom lirski subjekt u nama probuđuje zanimanje, pa čak i određenu napetost (prvo vlada mrak, zatim nailaze na svjetiljku, otkrivaju natpis na kamenoj ploči...) koja rezultira putopisnom znatiželjom odnosno *žeđu za saznanjima*. Što se tiče funkcije subjekta, lirski subjekt preuzima ulogu lirskoga Ja, odnosno subjekta u iskazu (upotrebljava osobnu zamjenicu Mi u različitim padežima kada govori o sebi i svojem prijatelju), a istu takvu funkciju preuzeli su i lirski subjekti u pjesničkim tekstovima Ferde Juzbašića *Ti si moja*, Milana Begovića *Pastourelle*, A. G. Matoša *Živa smrt* . Uvijek na toj razini ima ponajviše dvojbi i nekako je motivski gledano “ nesigurno tlo “. Pismom i instrukcijama prijatelja navođeni “izgubljeni Ja” Glavnog Lika u filmu *Slomljeno cvijeće* najbliže je usporedivosti modernih lirskih subjektiviteta, ali je nezamislivo slabih gesta spram romantičkog osobnosnog konstitutiteta.

4. Naznačiti otvorenost putovanja

“Nuto u kutku ulice slabašna svjetiljka tinja.” Stih elegije bez metafore, bez prenesenog značenja spominje slabašnu svjetiljku što tinja, i ta jednostavna deskriptivska značenja lako prebacujemo na analogije. U filmu *Barbarske invazije* jasno uočavamo postojanje “slabašne svjetiljke”, tu ulogu je dodijeliti glavnom junaku (subjektu), njegov život je prikazan kao povijesno slabašna svjetiljka. Naime, lik Remy se iz prizora u prizor opršta sa svojim bližnjima, a ujedno sa svojim životom. Uz deskripciju “...stigosmo skoro do svjetiljke željne...”, jasno nam je da se subjekt i njegov drug primiču određenom cilju, ali ključna riječ koju je izdvojiti je “skoro”, ta riječ nam daje signal da punktirati cilj ipak nije interes lirske priče, što asocira na film *Slomljeno cvijeće*, gdje je tematika traženje (navodnoga sina. Ideja Sina je blizu, ali ipak nije prenešena u događaj, u objekt. “Kronika prošlosti zna o njoj kazivati.” Iz ovog stiha izdvojiti je samo dvije riječi “kronika prošlosti”, jer spoj tih dviju riječi asocira na pogledani film *Slomljeno cvijeće*, pošto je upravo u tom filmu prošlost jasno naznačena kao pozadina, o njoj saznajemo postupno, lagano, kap po kap, i upravo ona oblikuje junakovu sadašnjost, i pokreće cjelokupnu priču filma. Pjesma koju uspoređujemo s filmom je također i pjesma Antuna Gustava Matoša pod nazivom *Kraj druma*, u njoj

pozadinu obnaša krajolik, i upravo se na njega junak oslanja iznoseći osjećaje, dok je u spomenutom filmu tu funkciju obnašala junakova prošlost. I film i pjesma prikazuju samo jedan dio prostora, samo jedan dio izdvojen iz cjeline, uvijek se prikazuje manji dio veće cjeline. Tako subjekt pjesme to čini pjesničkim slikama, on predstavlja jedan dio krajolika kraj druma, sukladno tome mi samo saznajemo jedan dio prošlosti glavnog junaka, on je izdvojen iz veće cjeline. “Uz njega bi stajao anđel što bi ga vodio vjerno.” Naglasak ovaj puta stavljati je na riječ anđel, tu riječ povezuje motivska nit s filmom *Go Home*, djed gubi svoga anđela, on gubi unuka koji mu je nenadano ušao u život, ali jednako nenadano on i odlazi. On (unuk) je transformirao djedov život, prepričajmo malo, davši mu jedan pozitivan predznak, on ga je naveo da pokaže svoje osjećaje, da promijeni život nabolje. Od unukova pojavljivanja do kraja filma djedovo ponašanje ima snažnu emocionalnu obojenost, što čini kontrast njegovome predhodnom ponašanju, u kojem gotovo da i nije bilo emocionalnosti, samo komunikacijska rutina i socijalna fraza. Fokusrati je još i riječ gubitak koju možemo povezati gotovo sa svakim filmom; u prvom filmu Remi doživljava gubitak, on polako gubi svoj život, opršta se sa onim najvažnijim, poslije čega nema našeg postojanja. U drugom filmu, filmu *Whisky*, nanovo se tematizira jedina vrsta gubitka, Jacobo na samom kraju gubi svoju

dugogodišnju suradnicu, prijateljicu, zaposlenicu... Martu. Na neki način on predstavlja lik paradoksalno benignog gubitnika, jer je sve u životu malo po malo izgubio, a da to nije bitno redefiniralo njegov subjektivitet, dok *Slomljeno cvijeće* prikazuje jednako osobnosni gubitak, riječ je o jednom specifičnom gubitku, životnog projekta, naime. U filmu *Otkucaj koji je moje srce preskočilo*, ističe se arhetipski gubitak oca, dok u filmu *Ti i ja i svi koje poznajemo*, jedva nešto uočljiviji lik na freski socio scene se rastao od svoje žene, on je izgubio obitelj. Može se usmjeriti na postojanje dvaju svjetova u gotovo svakom filmu. Svaki film ujedno prikazuje i prošlost, ali i sadašnjost. Elegijska priča vrlo je nenametljivo ali konstantno oslonjena na zalihe prošlosnog iskustva, pojačanog signalima putopisa kao nužno poredbenog žanrovskog lika. Dimenzija prošlosti jasno je naznačena i u elegiji, spominju se likovi i događaji koji pripadaju prošlosti i oni diminiraju kroz čitavu elegiju. Priču se filma *Whisky*, vezuje uz životnu svakodnevicu, kroz koju glavni junak pasivno prolazi ne pokazujući gotovo nikakve osjećaje, pristajući na vrlo sivu sliku života danas, u svakom trenutku jednako neproduktivnog danas. U filmu se čest pojedini prizori ponavljaju, iz dana u dan sve se odvija jednako, gotovo identično, sve to dodatno pojačava jednoličnost i monotoniju, a ta oduljena emocionalnost ima neke podudarnosti razlikom sa tugaljivošću koja pripada svijesti

lika-subjekta elegije... Prikazivanje životne svakodnevice jasno se vidi i u filmu *Otkucaj koji je moje srce preskočilo*, gdje subjekt prolazi kroz životnu svakodnevicu, on ostaje čvrst i uspijeva ostvariti svoj ideal. Sličnost je uočiti i u filmu *Ti i ja i svi koje poznajemo*, gdje se subjekt prikazuje i predstavlja u životnoj svakodnevici i životnim lutanjima. Dakako da fenomen prikazivanja čovjeka u filmu zaslužuje posebnu pažnju, prikazivanje čovjeka u pjesmama nije toliko učestalo, a film gotovo da i ne može postojati bez čovjeka. U Cirakijevoj elegiji susrećemo mnogobrojne likove, na samom početku pjesnik se obraća nepoznatom drugu, drug je nepoznat samo nama, ne saznajemo tko je on. Spominje se Madonim kip, bajni Beatričin lik, Pluton, Sasso di Dante...o tim likovima se ne govori ništa detaljno, oni se spominju tek usputno, ali ipak su oslovljeni intertekstno jasno usmjerenim imenima. Film je medij unutar kojeg se mogu afirmirati i neživa bića, antropomorfne crte se mogu pridodati i predmetima, i bilo bi zanimljivo intenzitet elegijske doživljajne emocije konvertirati u tako atropomorfizirano pokrenutu animaciju. U Begovićevom *Mističnom sonetu*, pratimo junaka Xeresa koji hiti ranom zorom u crkvu, dakle, riječ je o živom biću, čovjeku. Njegov postupak izaziva čuđenje svjetine. To je cjelokupna funkcija koju subjekt u pjesmi obnaša. S druge strane možemo promotriti funkcije, uloge koje Jacobo u filmu *Whisky* ima u odnosu s dru-

gim likovima, najviše prostora zauzima prikazivanje njegova odnosa sa zaposlenicom Martom, te na drugom mjestu je njegov odnos sa bratom Hermanom, u oba slučaja riječ je o jednom melankoličnom i suzdržanom odnosu. U Kozarčevoj pjesmi *Magle*, tematske subjektice su se nadvile i cijeli kraj tone u njima, one se svijaju u bijeg, ali ih ipak na kraju divovi ubijaju. Pjesmu je povezivati s filmom *Go Home*, osnovna poveznica je motiv neba. Magle "haraju" nebom zbog njih se ne vidi daljina, one se protežu nebom, sve dok se ne pojavi sunce. Motiv neba susrećemo nekoliko puta u filmu s jakim metaforičkim značenjem. Posljednji kadar filma pokazuje nebesko prostranstvo, njime leti maleni avion, prizor daljine, upravo taj maleni avion mijenja djedov život zauvijek, baš kao što čini sunce maglama, ali sa suprotnim značenjskim okvirom u biću negativiteta. Postaviti je još jednu opoziciju život - smrt. Opoziciju možemo vezivati uz subjekt pjesme *Magle*, koje ipak na kraju pogibaju, a paralelno se može vezivati i uz subjekt/lik (djeda) kojemu umire kćer koja ga je napustila prije mnogo godina; opoziciju je pronaći i u primjerice filmu *Barbarske invazije*, gdje se smrt vezuje uz glavnog junaka, nasuprot tome njegovi prijatelji asociraju na život, ako tražimo poveznicu u elegiji, uočavamo imena mnogih likova koji svojim životom pripadaju prošlosti, njih je svrstati u drugi dio opozicije, a subjekt i njegovo obraćanje Bližnjem,

prvom dijelu. Na ovu opoziciju nadovezati je još jednu: dinamičnost - statičnost. Film *Slomljeno cvijeće* u cijelosti je dinamičan, predstavljena nam je dinamika putovanja, ona se provlači kroz cijeli film. Otkucaj koji je moje srce preskočilo; glazba zauzima ulogu pokretača, ona stvara dinamičnost. U pjesmi *Na obali beskraj*a Ante Tresića Pavičića subjekt ne prestaje sanjariti, on nastavlja sanjarenje, dinamičan je. U elegiji subjekt i njegov drug hodaju, zabludili su, noć pada, oni se nalaze u nepoznatom kraju, kuće se nižu neprekinutim nizom, nigdje svjetiljke nema da rasprši tminu, nakon toga su u uglu ulice ugledali slabiju svjetiljku... subjektov opis se nastavlja do posljednjih stihova elegije. Subjekt nam daje opis svega što susrećemo kao da sami gledamo, upravo te motive oka, očiju, pogleda susrećemo u filmu *Go Home*, djed je završio u bolnici, ima povez na očima, ne vidi, unuk ga dotiče kako bi djed osjetio da je on uz njega, i tu dolazi do eksplikacije dotadašnja parabola njihove veze, značaj zalihe obiteljske /porodične /nacionalne konzistencije.

Sama elegija ima otvoren kraj, nije riječ o završenoj cjelini, subjekt kazuje kako će on i njegov drug krenuti k ponosnom hramu... u primanju se javlja estetsko pitanje, pitanje koje se pojavilo i poslije odgledanog otvoreno strukturiranog filma, osobito *Whiskya*, te *Slomljenog cvijeća* ali i *Grizzly Mana*.

5. Osvijetliti filmičnost

Cirakijeva *IV Elegija* sadrži dvadeset i šest stihova koji su različite dužine

(od trinaesteraca do sedamnaesteraca). To je prva sličnost sa svim projektnim filmovima jer se i oni sa-
stoje od kadrova koji su i dugi i

kratki. Dužina kadrova

ovisi o filmu, jer ako je u jednom filmu dug kadar, u drugom to može biti kratak.

Ante Peterlić u svojoj knjizi *Osnove teorije filma* go-
vori o tome na sljedeći način:

“ Kadrovi se mogu razlikovati s obzirom na duljinu,
na trajanje, a to se

razlikovanje, dakako,

ne može zasnivati na njihovoj stvarnoj duljini jer je
nemoguće utvrditi granicu

između dugog i

kratkog kadra. Da je duljina relativna vrijednost
zaključuje se i iz toga što će

kadar koji traje

pet sekundi djelovati kao kratak ako se nalazi unutar
skupine kadrova koji svi

traju, recimo,

dvadesetak sekundi.”[1]

Najviše sličnosti i različitosti u ova dva medija do
sada je pronalaziti na

tematsko - motivskoj

razini pa je i sada pokušati veći dio promišljanja za-
snivati na tome.

Cirakijeva *IV Elegija* počinje stihom u kojem se
obraća svom prijatelju i pita kuda su
zabludili . To

je povezati s filmom *Otkucaj koji je moje srce
preskočilo* i scenom u kojoj Thomas
sjedi u kafiću i

dolazi mu žena njegovog prijatelja. Thomas ga
pokušava izvući govoreći joj da ne zna

gdje je, iako

bezuspješno. Kao pravi prijatelj pokušava ga “pokri-
ti” i na neki način

osjeća se krivim

zbog toga jer je donekle upleten u tu situaciju između
supružnika.

Ciraki oblikuje motiv noći koji je repetitivno dovesti
u vezu s većinom navedenih

filmova. U

Barbarskim invazijama bolesnik provodi besane noći
u bolnici. Isti motiv postoji i

u filmu *Whisky*

kada Jacobo i Marta završavaju s poslom i izlaze iz
tvornice. Noć se javlja i u

Begovićevoj pjesmi

U poljima

(usporediti ju s filmom *Whisky*) gdje on u Zoinom zagrljaju čeka da padne noć.

Isti se motiv

javlja i u *Zločinu* Ivana Kozarca gdje se deskribira stanje u mrtvim noćima. Noć predstavlja

ono tamno, mračno

baš kao što je, iako humorna, Donova prošlost u filmu *Slomljeno cvijeće*. Isti motiv podsjeća i

na film *Otkucaj*

koji je moje srce preskočilo u kojemu se scene zločina i postavljanja štakora

događaju po noći. Kao i skoro sve drugo, uostalom, u tome filmu!

Cirakijev Govornik/Putnik u Elegiji konstatira kako im se prostire nepoznat kraj grada tamo gdje su sad stigli. U *Barbarskim*

invazijama bolesnikov sin dolazi prvi put kupiti drogu za oca; sve mu je to

nepoznato; i ljudi i

kraj. *Slomljeno cvijeće* također ima taj motiv. Don kreće u potragu za sinom, dolazi

u nepoznato

mjesto. Isto se javlja i u filmu *Ti i ja i svi koje poznajemo* kada glavni lik seli

sa svojim

sinovima u novi grad, djeca kreću u novu školu i upoznaju nove ljude.

Ciraki spominje poštena ubojstva. U filmu *Barbarska invazija* na neki način postoji

taj motiv jer na

samom kraju bolesnika skidaju s aparata i on umire.

Otkucaj koji je moje srce

preskočilo također

sadrži ubojstvo. Prvo ubiju Thomasovog oca, zatim on sreće ubojicu i želi mu se

osvetiti za zlo koje

mu je nanio, ali na kraju, skoro neočekivano, prevlada razum.

Pjesma govori kako najviše mrzi besposličare, one koji "dangube". U

svim ovim filmovima svatko nešto radi, a izdvojiti je samo one koji

asociraju na

suprotnost ovog pojma. Na prvom mjestu to je *Whisky* i rad u tvornici, a na drugom

glavni lik u filmu

Ti i ja i svi koje poznajemo, koji radi u prodavaonici cipela.

U *Elegiji* spominje se ulica koju je povezati sa scenama ulica u predhodno navedenom

filmu. Dvojica

braće idu iz škole, a za njima hodaju dvije djevojčice i zadirkuju ih. Elegija

pripovijeda i o tome kako

Madonin kip resi pocrnjeli zid. U navedenom filmu glavni lik skida sliku sa zida (sliku je pošarao mlađi sin, a zid i nije baš najčišći). Motiv pocrnjelog zida dovesti je u vezu i sa zidom tvornice (cijelom njenom unutrašnjošću) u filmu *Whisky*.

Cirakijev Kazivač, Putnik, izvješćuje o tome kako su požurili i stigli do željne svjetiljke.

U prenesenom, metaforičkom smislu ima sličnosti s Donovim putovanjima, traženjima i nalaženjima,

odonosno ne nalaženjima, pokušajima osvjetljavanja egzistencije. U Elegiji spominje se i kronika prošlosti koja ima

poveznice sa svim

navedenim filmovima. U *Barbarskim invazijama* starac je u prošlosti imao skladnu

obitelj koja se

raspala zbog njegovog ponašanja. U filmu *Go Home*, Lao Zhang nosi teret prošlosti u

kojoj je izgubio

kćer i na tom motivu temelji se nesreća njegova daljnjeg života. U *Whiskyu* znamo da

Jacobo nema

dobre odnose s bratom Hermanom zbog nekih, nama nepoznatih razloga. U *Slomljenom*

cvijeću Dona

susreće prošlost koja je vrlo mračna i neizvjesna. Thomasa također prate sjene

prošlosti, pokojna

majka i odabir životnog zanimanja.

Pjesma opisuje određeni kraj i Kazivač-subjekt govori kako bi baš tu provodio krasne večeri odmarajući se. U

Barbarskoj invaziji starac govori kako najviše voli sjediti ispred kućice s pogledom

na jezero,

razmišljajući, maštajući i odmarajući se. Lirski Kazivač-putnik spominje Beatrice. Svatko ima svoju Beatrice. U Elegiji se

podsjeća kako je

Dante išao paklom, a vodio ga je vjerni anđeo. U *Barbarskim invazijama* to su starac

i sin. Starac

prolazi kroz pakao bolesti, a sin je do zadnjeg trena uz njega.

U *Go Home*, Lao Zhang prolazi pakao (svađa s kćeri, njen odlazak i smrt), a uz njega je vjerna

supruga. U *Slomljenom cvijeću* Don traži svog sina, a puno pomoći ima od svog vjernog

prijatelja i

smatram da ga nije bilo vrlo je upitno bi li Don uopće krenuo u potragu. Thomas

prolazi kroz mnoge

ružne stvari u životu, a njegov anđeo koji ga vodi, po mom mišljenju, njegova je pokojna majka. U filmu *Ti i ja i svi koje poznajemo* glavni glumac prolazi kroz tešku fazu života (rastava, selidba, novi život), ali uz pomoć sinova ide dalje. Ovaj motiv nije moguće u cijelosti povezati jedino s filmom *Whisky*. Jacobo ne prolazi kroz neki pakao, kod njega je sve očekujuća svakodnevnica, iako ga u svemu vjerno prati Marta. Njegov svijet je djetinjasti um, stoga nema tragedije u njemu, nego oko njega, makar i s njim u glavnoj ulozi. Nama je predana pozicija gledatelja tragedije, iako nema glavne žrtve. Cirakijev motiv kraja i podzemlja povezati je s Thomasom (*Otkucaj koji je moje srce preskočilo*) koji se bavi "crnim" poslovima i dolazi do neke vrste dna, ali na kraju kao da je prosvijetljen, izvlači se iz svega lošeg (naročito kad je imao priliku osvetiti očevu smrt, ali nije to učinio, zahvatila ga je individualna odluka dobrote, kao uostalom jedino rješenje za bilo što).

6. Zaključno, kroz oduljeni stih

Kao najočitija razlika između spomenutih umjetničkih ostvarenja izdvaja se njihova uobličenaost, odnosno njihova forma. Dok je Cirakijeva *Florentinska elegija III* lirska pjesma⁴, filmovi koje joj se zrcale su ili nacionalno-ideologijski transparentni, egzistencijalistički traktati, obiteljske postglobalističke humoreske-melodrame, apsurdistički, humorni ili dokumentarni⁵. Osim formom spomenuti se ostvaraju razlikuju i svojim trajanjem, duljinom. Cirakijeva je pjesma relativno malena opsega, dok su filmovi svojim minutažama od oko stotinjak minuta relativno dugi uratci.

Skoro slobodan stih, zapravo prilično stroge antičke metrike, medij Cirakijeve pjesme, koji je u pravilu uvijek dug, ne korespondira uvijek s duljinom medija odgledanih filmova. Dok se u nekim filmovima podjednako izmjenjuju dugi i kratki kadrovi⁶, u nekim filmovima uvjerljivo prevladavaju dugi kadrovi, kao npr. u filmu *Grizzly man*, za koji bismo mogli

⁴ Tomaševski, Boris, 1998, *Teorija književnosti. Tematika*, Zagreb, str. 76., kaže da "Lirskim žanrovima pripadaju stihovna djela malena opsega."

⁵ Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb, str. 36., film definira kao "fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta"

⁶ Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb, str. 55., kadar definira kao "jedan neprekinuti čin snimanja, jedan neprekinuti rad kamere; za gledatelje to je jedna neprekinuta filmska snimka."

reći da korespondira s Cirakijevom pjesmom kada je u pitanju duljina korištenog medija izražavanja, odnosno da dugi recitativni stih korespondira s dugim filmskim kadrom. Ciraki je na uspješan način uspio upotrijebiti klasičnu metriku na osnovu akcenta u riječima.

Kada je u pitanju *žanrovska* pripadnost, niti jedan film nije korespondentan s Cirakijevim Florentinskim elegijama. Dok su *Barbarske invazije* film hibridnoga žanra, na granici između komedije i melodrame, s nekim elementima obiteljske drame, *Whisky* apsurdistička komedija, ali i drama iz svakodnevnog života, *Go Home* obiteljska drama s nekim komičnim, ali i nekim tužno-tragičnim elementima koji manjeviše (uspješno) prikrivaju nacionalnu propagandu, *Slomljeno cvijeće* drama, komedija s nekim elementima detektivskog žanra te nekim elementima filma ceste, putovanja, a mogli bismo je nazvati i dramom života, *Ti i ja i svi koje poznajemo* niskobudžetna je srednjostrujaška komedija s nekim čak romantičnim elementima, a *Grizzly man* fenomenološki dokumentarni film, dotle je Cirakijeva pjesma elegija, dakle malena sličica, prikaz prekrasnog neoklasicističkog firentinskog noćnog pejzaža obogaćenog ljepotom zamišljene djevojke.

Florentinska elegija III pjesma je protkana iskrenim divljenjem ljepoti talijanske Firence, s je-

dne strane, te elementima hrvatskoga rodoljublja i domoljublja, s druge strane. Iako s udivljenjem promatra ljepotu firentinskog, za njega lijepog, ali tuđeg, noćnog pejzaža, subjekt ističe da je i njegov, hrvatski stan krasan te u njemu nudi zaklon i utjehu svojoj imaginarnoj, lijepoj sugovornici.

Subjekt Cirakijeve pjesme usamljen u smirenoj noći sjedi na klupi u firentinskom parku. Ometa ga samo zvuk nečijih koraka po pijesku. Pred oči mu dolazi predivna, ali tužna, zamišljena djevojka. U brojnim retoričkim pitanjima subjekt pokušava dokučiti uzrok njezinih jada da bi je naposljetku pozvao neka pođe s njim u hrvatske krajeve. Njezina slika iščezava mu ispred očiju zajedno s tamom mjeseca koji se skrio iza oblaka.

Upravo se na tematsko-motivskoj razini može uočiti najviše podudarnosti Cirakijeve pjesme s navedenim filmskim ostvarenjima.

Patriotizam se javlja kao jedan od temeljnih motiva u Cirakijevoj pjesmi i u filmu *Barbarske invazije*, kanadskog redatelja Denysa Arcanda. No dok u Barbarskim invazijama profesor Remy glasno viče kako ne želi iz svoje domovine u izgnanstvo, uz jasno izražen negativan stav prema svemu što nije kanadsko, posebno prema svemu onome što je američko, subjekt se u Cirakijevoj pjesmi divi ljepoti talijansko-

ga grada, grada koji ne pripada njegovoj domovini, istovremeno pozivajući u svoj hrvatski kraj tuđinku.

Motiv nacionalnosti, pripadnosti određenoj naciji, također se pojavljuje u oba djela, ali i u filmu *Go Home*. No dok Cirakijev subjekt s ponosom ističe svoju nacionalnost ne prezirući tuđu, profesor Remy i stari Lao Zhang ksenofopski odbacuju strance.

Krajolik je, također, jedna od dodirnih točaka uspoređivanih ostvarenja. Krajolik je kod Cirakija povod dubokog, impresionističkog pjesničkog doživljaja. Očaran ljepotom noćnog pejzaža firentinskog parka, kao u nekom polusnu ili kao u mašti, razgovra s imaginarnom ljepoticom, očarava se njome i nudi joj ljubav pozivajući je k sebi.

Ta Cirakijeva tamnost, noćuralnost nije kao u romantizmu projekcija unutrašnjeg stanja subjekta, ona je simbol, ali je njezino simboličko značenje nejasno. Boja krajolika, pejzaža, u Barbarskim invazijama posjeduje svoje simboličko značenje: crveno-smeđi jesenski pejzaž, snimljen prije profesorove smrti, psihološki upozorava na jesen njegova života. Nakon njegove smrti, isti pejzaž snimljen istim planom, totalom, proljetno-zeleni pejzaž simbolizira jedan novi početak onih što su ostali iza njega. Iako je film *Barbarske invazije* izveden u kolor tehnici, u njemu se pojavljuju i crno-bijeli kadrovi. Riječ je za-

pravo o jednom te istom kadru koji se pojavljuje dva puta, ali u različitim kontekstima.

Don se, u jesen svog života, kao usamljeni lovac u Taurusu, vozi kroz bezbrojne jesensko-šumske krajolike u filmu *Slomljeno cvijeće*.

Možda bi bilo bolje o boji govoriti u odlomcima koji se tiču stila, ali u ovim se umjetničkim ostvarenjima motivsko-tematska i stilska razina isprepliću.

Film *Go Home* blješti od vatrometa boja s pozornice kineske opere. I Li Cheng Sheng koristio je postupak kontrasta. Umetanjem tek jednog jedinog crno-bijelog kadra, kroz koji lepršavo pada crvena marama nasmrt bolesne Laove kćeri Guange, u film u boji, autor je vjerojatno želio psihološki sugerirati prolaznost njezina života, pad njezina bića iz jedne u neku drugu dimenziju postojanja.

Iako je *Slomljeno cvijeće* film u boji, boje djeluju nekako sivo, isprano, te tako pospješuju uočljivost ružičastih detalja koji su od velike važnosti za radnju filma. Film *Grizzly man* dokumentarni je film sastavljen uglavnom od kadrova snimanih u prekrasnoj prirodi aljaškog nacionalnog parka pa tako prevladavaju zelene i smeđe boje. One nemaju nikakvo simboličko značenje. Film *Ja i ti i svi koje poznajemo* snimljen je u boji, ali boje u njemu nemaju nikakvo skriveno, simboličko značenje niti su signalizatori nečega.

Kada se krajolik prikazuje u filmu, on je obično signalizator nekakve usamljenosti pojedinca u velikome svijetu. Ta usamljenost obično je popraćena nekakvim mukom, tišinom. I subjekt je u Cirakijevoj pjesmi usamljen. Njegova usamljenost popraćena je tišinom noći kroz koju mило ječi pjev slavuja (???) , a tu ljepotu ometa samo nečije koračanje kroz pijesak. Kod Cirakija usamljenost nije praćena otuđenošću pojedinca od drugih ljudi, njegovom izoliranošću, kao što je to slučaj u većini odgledanih filmova.

Dok Cirakijeva pjesma daje prikaz samo jednog trenutka, samo jednog događaja i jednog osjećaja jednog pojedinca, prikazani filmovi prikazuju dulje vremenske periode iz života uglavnom nekoliko pojedinaca.

Motiv putovanja zajednički je Cirakijevoj pjesmi i većini odgledanih filmova. No dok Cirakijevo putovanje ide u metafizičkom smjeru, filmska su putovanja konkretna fizička kretanja prema konkretnim odredištima, iako njihov konačan cilj i nije uvijek određen, kao što je to slučaj u Donovanom putovanju u filmu *Slomljeno cvijeće*. Dok se putovanje u filmovima *Go Home*, *Whisky* i *Barbarske invazije* pojavljuje na kraju filma te tako označava kraj filmskog ostvarenja, ali i jedan novi početak likova koji se u tom ostvarenju nalaze, kroz cijeli film *Slomljeno cvijeće* odvija se jedno kružno, odisejsko putovanje. I u filmu

Grizzly man protagonisti putovanjima dolaze na svoja odredišta.

Uspoređivana umjetnička ostvarenja odlikuje nekomplikiranost izraza i stila. Iako su ostvarena na različitim jezicima i pomoću različitih medija, sva su ostvarena jednostavnim jezikom.

U Arcandovim se *Barbarskim invazijama* dinamično, ali opet s nekom jednostavnom lakoćom, smjenjuju dijalozi prepuni humora, ironije, satire, cinizma, duhovitosti koja pršti optimizmom, iako se izgovaraju u kontekstu skore smrti jednog od likova. Jednostavne i nekomplikirane škrte kineske rečenice, prevedene slobodnim engleskim, obilježje su Li Chen Shengovog filma *Go Home*. Stil Slomljenog cvijeća karakterizira izvjestan minimalizam - minimalizam dijaloga, zvukova, boja. Škrti dijalozi te mnoge geste pridonose tomu da zaključimo kako je neverbalnost bitna odrednica ovog Jarmuscheva filma. Naraciju filma *Whisky*, autora Juana Pabla Rebelle i Pabla Stolla, odlikuje nedostatak dijaloga, a oni dijalozi koji se pojavljuju vrlo su precizni i škrti, tj. kratki, jasni i nedvosmisleni. Vjerojatno bismo radnju filma mogli shvatiti i kada bi on bio prikazivan kao nijemi film. Dijalozi su u filmu *Ja i ti i svi koje poznajemo*, autorice Mirande July, kratki i jasni te ponekad djeluju pomalo nedovršeno. Herzogov je film *Grizzly man* dokumentaran pa je i naracija s tim u skladu, poput objekti-

vnog novinskog izvještaja. No puko dokumentarno izvještavanje ponekad prelazi u filozofske i emotivne subjektivne ispovjedi Timothyja Treadwella.

Cirakijeva *Florentinska elegija III* također je ostvorena jednostavnim i razumljivim, nekomplificiranim izrazom. Svojim stihovima, izvjesnim dokumentarizmom, baš kao u Herzegovom filmu, slika pejzaž i stanje u kojem se subjekt nalazi, maštu ili nekakav polu-san.

Nabrajanje je jedna od tehnika koja se pojavljuje u mnogim ostvarenjima. U filmu *Barbarske invazije* nabrajaju se svi oni negativni "-izmi", u filmu *Whisky* autor je neke kadrove ponavljao ili ih snimao tako da izgledaju identično onima prije snimljenima, a u Cirakijevoj pjesmi u nabrajanju se postavljaju brojna retorička pitanja.

Pri montiranju, spajanju kadrova u cjelinu, kao najčešćih postupci korišteni su zatamnjenje⁷ kadra te rezovi.

U Slomljenom su cvijeću na zanimljiv način korištene elipse⁸, tj. u nizu kadrova zbivanje nije prikazano u kontinuitetu, već s prekidima.

⁷ Peterlić, 2000, str.146., "Zatamnjenje zapažamo, na što nas navodi sama riječ, ...kao zacrnjenje, postupno nestajanje prizora u tmini."

⁸ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Zagreb, str.157., "Također se u razvijanju priče ili prikazivanju neke radnje mogu izostavljati međufaze, ono što nije bitno ili ono što se "podrazumijeva". Kad se,

Najčešće korišteni planovi⁹ su srednji plan te blizu, a česti su također i polutotal i total. Posebno je zanimljiva uporaba detalja.

Kamera je u prostoru obično aktivnija, ona se pokreće, dinamičnija je. U filmu *Grizzly man* kamera je ponekad čvrsto smještena na postolju te snima iz tog statičnog položaja, ali najčešće se nalazi na Timothyjevom odnosno snimateljevom ramenu.

Subjekt se, kao jedna od struktura teksta, u Cirakijevoj *Florentinskoj elegiji III* pojavljuje kao subjekt u tekstu, odnosno kao ja, kao lirski subjekt, a u jednom trenutku o sebi govori kao o pjesniku. Iz daljnjih se stihova jasno razabire da je taj subjekt hrvatske nacionalnosti.

Prisutan je osjećaj da se kamera nalazi na rame-nu subjekta. Zavarava nas da prikazuje nešto objektivno, nešto što pripada nama, našem pogledu. Kameranjskim smo sustavom deskripcije uvedeni u svijet pjesme.

tako, prikaže početak neke radnje i kad se istodobno u tom kadru istakne njezin cilj, pa kad se u slijedećem kadru odmah prikaže ostvarenje toga zakazanog cilja, takav se montažni spoj nazivlje elipsom."

⁹ Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb, str. 68., plan definira kao "udaljenost kamere od snimanog objekta ili skupine objekata, i to udaljenost kako je gledatelj doživljava gledajući te objekte na platnu (ili na televizijskom ekranu)."

Također su prisutni i subjekti teksta – personificirane stvari i prirodne pojave. Kao subjekt teksta pojavljuje se i djevojka koja je zapravo samo milena slika, koja iščezava skupa s mjesecom.

Kada su u pitanju uspoređivana filmska djela, pitanje subjekta nešto je složenije. Kao subjekti u tekstu pojavljuju se svi oni likovi koji obitavaju u tim filmskim ostvarenjima, a kao subjekti teksta pojavljuju se sve one teze, viđenja, stavovi i poruke koje su ti filmovi nosili. Budući da se radi o šest filmskih ostvarenja, broj subjekata koji se u njima pojavljuju vrlo je velik, a njihovi su karakteri šaroliki i različiti.

U subjektima teksta tih filmskih uradaka uglavnom se nalazi humanost, prihvaćanje, potreba za ljubavlju u svim njezinim oblicima, težina usamljeničkog života, potraga za identitetom itd.

7. ZAKLJUČAK

Iako je Cirakijev umjetnički sastavak različite forme a i stila u odnosu na filmove *Barbarske invazije*, *Whisky*, *Go Home*, *Slomljeno cvijeće*, *Otkucaj kojeg je moje srce preskočilo*, *Ja i ti i svi koje poznajemo* te film *Grizzly man*, u nekim se dijelovima tematski i motivski podudaraju, a problematiziraju i povremeno sličnu subjektu strukturu. Stil književne i filmske umjetnosti uvelike se razlikuje, ali se i na

toj strukturalnoj razini mogu pronaći neke sličnosti. U tim se uspoređivanim tekstovima pojavljuju različite komunikacijske situacije, referentne sociopovijesne slike, pa je ponajviše zbog toga i struktura subjekta u najstrožoj izvedenici – drugačija, iako povremeno međusobno zrcale problem romantičnog, kao nostalgичnog, sentimentalnog, emocijski negativitetskog dakle na različite načine konsekventno “slabog” i osjetljivog.