

Matoševo mjerilo dramskog stila u Moderni

Vukoje, Thea Stefanie

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:630999>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-03**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Preddiplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Thea Stefanie Vukoje

Matoševno mjerilo dramskog stila u Moderni

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2018.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Preddiplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Thea Stefanie Vukoje

Matoševno mjerilo dramskog stila u Moderni

Završni rad

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

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2018.

SAŽETAK

U radu će se interpretirati i usporediti različite književne vrste i rodovi iz razdoblja hrvatske moderne. Riječ je o dvije pjesme, dva romana, drami, secesijskim prozama te suvremenom igranom filmu s modernističkom tematikom. Ukazat će se na razlike i sličnosti među književnim predlošcima i filmskim predloškom na razini četiri tekstualne strukture: forme, subjekta, teme i stila, a Antun Gustav Matoš, kao središnja ličnost hrvatske moderne, poslužit će nam kao mjerilo za sagledavanje dramskog stila u ostalim tekstovima.

Ključne riječi: hrvatska moderna, pjesme, romani, Matoš, dramski stil

Sadržaj:

1. Uvod	5
2. Forma	6
3. Subjekt	10
4. Tema	13
4.1. Kriza identiteta	13
4.2. „Promašen“ život i želja za životom	15
4.3. Pijanstvo i bludnost	17
5. Stil	19
5.1. Slikovnost – glazbenost	19
6. Zaključak	22
7. Literatura	23

1. Uvod

U radu će se predstaviti i usporediti, u kontekstu hrvatske moderne, pjesme *Une vie*, osječkoga autora Vladimira Jelovškega Teharskog i *Iz selske jeseni*, Ivana Kozarca, kao i Kozarčev roman *Đuka Begović* te roman Janka Polića Kamova, *Isušena kaljuža*, osam secesijskih proza iz Donatove antologije *Tijelo tvoje duše*, film *Melancholia* redatelja Larsa von Triera te drama *Malo pa ništa*, središnje ličnosti hrvatske moderne Antuna Gustava Matoša. Kao središnja ličnost hrvatske moderne, Matoš će nam poslužiti kao mjerilo za sagledavanje ostalih tekstova odnosno dramskog kao stila. U svojoj knjizi *Temeljni pojmovi poetike*, Emil Staiger navodi da imenice lirika, ep i drama nisu istovjetne pridjevima lirsko, epsko i dramsko. Dramski stil definira kao napetost (Staiger, 1996: 129), a njegovim osnovnim karakteristikama smatra patos i problem. Staiger piše da se u patosu intendira zbilja koja u sklopu svijesti ili realnosti, za govora još nije dosegnuta (Staiger, 1996: 137). Nadalje navodi da „pjesnikova svrha nije, kao u epici, u svakoj točki gibanja, a ni u načinu gibanja, kako je to u lirici, nego u cilju tog gibanja“, odnosno da se u dramskom kao stilu sve svodi na kraj (Staiger, 1996: 141).

Analiza pjesama temeljit će se ponajviše na knjizi Josipa Užarevića *Kompozicija lirske pjesme* (1991), Matoševa drama *Malo pa ništa* analizirat će se na temelju *Stilistike dramskog diskursa* (2003) Marine Katnić-Bakaršić, a *Osnove teorije filma* (1977) Ante Peterlića poslužit će nam za analizu filma *Melancholia*.

Iako pripadaju različitim književnim vrstama i rodovima, pa i filmskoj umjetnosti, predložke je moguće povezati na temelju tekstualnih struktura forme, subjekta, teme i stila, a ondje gdje nema sličnosti među predlošcima, ukazat će se na njihove razlike. Također će se pod poglavljima forme i teme reći nešto više o odrednicama dramskog stila kako ga je definirao Emil Staiger te će se pomoću njega povezati navedena djela.

2. Forma

Temeljna razlika među književnim tekstovima i filmom upravo je na formalnoj razini, odnosno razlikuju se prema književnim vrstama i rodovima. Najprije će se analizirati i usporediti pjesme *Une vie* i *Iz selske jeseni*, zatim romani *Đuka Begović*, *Isušena kaljuža* i secesijske proze, Matošev dramski i kazališni prvijenac, drama *Malo pa ništa* te *Melancholia*, film s modernističkom tematikom koji će se na formalnoj razini povezati s pjesmom *Iz selske jeseni* zahvaljujući detalj-planu i krupnom planu kojim Kozarac prikazuje selo u jesen. Prikazat će se i na koji način je moguće, kroz odrednicu dramskog stila, povezati navedena djela.

Kada govorimo o formi pjesme mislimo na njezin vanjski oblik i način gradnje. Pjesme *Une vie*, Vladimira Jelovškega Teharskog i *Iz selske jeseni*, Ivana Kozarca, obje imaju naslov smješten konvencionalno iznad tijela teksta te je i u jednoj i u drugoj naslov u funkciji određivanja teme pjesme. *Une vie* prevedeno s francuskoga jezika znači „jedan život“, kao što je i u pjesmi prikazan jedan život, odnosno djetinjstvo, mladost i sadašnje promišljanje lirskoga subjekta, dok pjesma *Iz selske jeseni* prikazuje tmurne seoske jesenske dane: *Kiša pada, u zemlju propada, / Lišće pada, po blatu se valja. / (...) / Selom, širom, mušice se roje* (Kozarac, 2005: 169). Iako slične kada govorimo o naslovu, ove se pjesme znatno razlikuju na razini forme. Profesor Goran Rem za Vladimira Jelovškega Teharskog drži da je *kopneni protoavangardist* te da je kroz prve *Simfonije* napravio prijelaz iz tradicijskoga stiha i tradicijskih tema rodoljubno-domoljubnih zanosa do naturalističkih prikaza slaboga i lošega muškarca, čime je došao i u blizinu slobodnoga stiha, grafičkih lomljenja teksta te izdvajanja gramatičkoga lika Ja (Rem, 2001: 320 – 328), što je vidljivo u primjeru *I očajno rade / Svi, i – / Ja...*, u kojemu se usamljeno, jednostihovno „ja“ javlja prvi put u književnosti. Također, Teharski u pjesmi često koristi trotočje u funkciji stišavanja značenja i svojevrsne nedorečenosti: *A srce je bilo puno, / Oh puno, puno!...*, kao i tiskana slova i crtice kako bi se naglasilo ili pojačalo značenje najvažnijih motiva: *Ko da ih dira eterična ruka / Mistične SILE – – –*. Na kraju pjesme, lirski subjekt govori da ide *Mirno i oprezno / Naprijed!*, a interpunkcijski znak uskličnika ukazuje na njegovu odlučnost, dok pjesma *Iz selske jeseni* završava trotočjem: *I pljuckaju jetko i – onako / Kako i njih život zapljuckava...* (Kozarac, 2005: 169) što upućuje na semantičku nezavršenost pjesme. Još je jedna razlika vidljiva u tome što je pjesma *Une vie* napisana u jednoj strofi, stihovi su nejednake duljine te nema rime, dok je u Kozarčevoj pjesmi forma drugačije organizirana: pjesma se sastoji od četiri strofe, a svaka strofa ima četiri stiha te je rima isprekidana: *Selom, širom, mušice se roje / Kisom koma, mira svi budžaci, / Kazan radi... a kraj njega leže / I galame pijani seljaci...* (Kozarac, 2005: 169).

Romani *Isušena kaljuža* te *Đuka Begović* ne odudaraju jedan od drugoga što se tekstualne strukture forme tiče. To su romani, pisani prozom, a jedina je razlika u tome što je *Isušena kaljuža* opsegom dulji roman te su dvije trećine romana, odnosno poglavlja *U šir* i *U vis*, pisana u formi dnevnika, dakle u prvom licu jednine, dok je *Đuka Begović* roman podijeljen na dvadeset i šest dijelova, pisan u trećem licu jednine. Na formalnoj razini istovjetne romanima su i secesijske proze te se mogu izdvojiti proze Galovića i Kamova u kojima se često pojavljuju crtice ili točkice koje razdvajaju tekst te su prikaz nekakve promjene samoga subjekta i njegovih misli te promjene perspektive pogleda na objekt, kao što je slučaj u Kamovljevoj *Ženi* (Donat, 2004: 440 – 447) kada subjekt govori općenito o ženskoj ljepoti, a nakon točkica koje razdvajaju tekst prebacuje priču (fokus) na konkretnu ženu, ženu svoga prijatelja. U Galovićevoj *Ispovijedi* (Donat, 2004: 447 – 478) tekst je također razlomljen kvadratićima što upućuje na unutrašnju razlomljenost samoga lika i njegovih misli koje se asocijativno nižu, a prema kraju, što je rastrojenost subjekta veća, to je i tekst više razlomljen.

Malo pa ništa, Matošev dramski i kazališni prvijenac, ima klasičnu formu drame. To je komedija podijeljena na prolog, tri čina, od kojih prvi ima šesnaest, drugi osamnaest, a treći dvadeset i jednu pojavu. Drama ima klasičan formalni dramski oblik, dakle dijaloški, što znači da se izmjenjuju replike likova. Didaskalije su također u tradicionalnim relacijama te daju kontekst u kojemu se radnja događa: *Tragedija je savremena, a događa se za dva tjedna u Europi, u županiji zagrebačkoj, na zaseoku dra Matizevića* (Matoš, 1973: 251), pojašnjavaju stanja likova, povezuju dijaloške dijelove teksta, naznačuju atmosferu koja se provlači kroz dramu, tumače replike te objašnjavaju situacije. Zanimljivo je primijetiti Matoševo poigravanje žanrom, što čini naslovljavanjem komedije *Tragedija u tri čina, sa prologom!!!* Marina Katnić-Bakaršić u knjizi *Stilistika dramskog diskursa* navodi da drama nije ni proza ni poezija te da ona ima svoje zakonitosti u formalnom i stilskom smislu. Također navodi da je u suvremenoj drami dijalog češće realiziran u prozi nego u stihu te navodi Pavličićevu podjelu postojanja stiha u dramskom tekstu (Katnić-Bakaršić, 2013: 36), prema kojoj bi se drama *Malo pa ništa* mogla odrediti kao drama u prozi sa stihovnim segmentima. Iako u Matoševoj drami nema mnogo dijelova napisanih u stihu, stih se pojavljuje odmah na početku drame, u prologu koji *deklamuje dugokosi Vudrić, u surci i ličkoj kapici, s gitarom* (Matoš, 1973: 253).

Posljednje umjetničko djelo, film je *Melancholia* iz 2011. godine u režiji Larsa von Triera. Pripada drugoj umjetnosti, filmu, što znači da se i svojim formalnim obilježjima najviše razlikuje od svih spomenutih djela. Forma filma stvara se scenama i kadrovima, a upravo je ovaj film specifičan po svojim kratkim scenama i kadrovima, kao i brzim i čestim promjenama filmskih

perspektiva i planova. Iako je teško povući paralele između romana i filma, podijeljenost filma u dva dijela: Justine i Claire podsjeća na oblik romana *Isušena kaljuža* koji je također podijeljen na dijelove. Kamera je u filmu dinamična, ona je u pokretu te se na taj način okvir gubi i film ostavlja dojam dokumentarnoga filma, jer kamera kao da pokušava „uhvatiti“ sve što se događa. Ante Peterlić u knjizi *Osnove teorije filma* navodi da dojmju dokumentarnosti, realističnosti ili istinitosti pridonose i dulji kadrovi (Peterlić, 2001: 53), a njih vidimo odmah na početku filma, kada se polako izmjenjuju različite scene te njima kao da se najavljuju ključni elementi koji će se dogoditi u filmu. Kamera često približava i udaljava lica i različite predmete te svoj „pogled“ diže prema gore, prema planetu Melancholia. Prva scena kada vidimo Justine prikazana je u krupnome planu, za koji Peterlić navodi da prikazuje ljudsko lice kao nešto najindividualnije te da „potencijalno uvijek zrači važnošću, značajnošću svoje pojave u filmu i da je, i zbog toga, neoporeciva vrijednost krupnog plana u upoznavanju s nekom osobom kao bićem diferenciranim od drugih“ i rabi se u filmu s namjernom da se nekoga zapamti kao posebnoga lika (Peterlić, 2001: 68). U filmu se pojavljuje i total plan koji je u funkciji prikaza okoliša i planeta Melancholie koji se približava. Total plan želi nas upoznati s mjestom radnje te ima veliku informativnu vrijednost jer prikazivanjem kakvoće okoliša prikazuje uvjete u kojima ljudi žive (Peterlić, 2001: 72). Plan-detalj i krupni plan u filmu možemo usporediti s Kozarčevom pjesmom *Iz selske jeseni*. Na početku pjesme Kozarac koristi detalj-plan u prikazu kiše i lišća: *Kiša pada, u zemlju propada, / Lišće pada, po blatu se valja* (Kozarac, 2005: 169), a zatim se „kamera“ odmiče i prikazuje širi kontekst: *Selom, širom, mušice se roje* (Kozarac, 2005: 169), da bi se na kraju opet približila objektu promatranja toliko da subjekt čuje galamu seljaka i osjeti miris duvana: *Kazan radi... a kraj njega leže / I galame pijani seljaci, / I papkaju iz lulica malih / Duvan smrdljiv...* (Kozarac, 2005:169).

Iako je književne predloške i film teško povezati zbog njihove pripadnosti različitim književnim rodovima i umjetnostima, neke je paralele moguće povući. Dijelovi od kojih se film sastoji podsjeća nas na dnevničku formu Kamovljeve *Isušene kaljuže*, također podijeljenu na dijelove, a zahvaljujući Kozarčevom prikazu sela u izmjeni krupnoga i detalj-plana, kao i total plana u funkciji prikaza širega konteksta, i tu su vidljive poveznice s filmom. Forma drame najviše se razlikuje od ostalih predložaka, iako je klasična, dijaloška, što podrazumijeva razmjenu replika likova te didaskalije obavljaju svoju primarnu funkciju, a to je naznačivanje konteksta same radnje, opis likova i ambijenta te tumačenje replika. Ono što povezuje sva djela je i dramski stil koji ih prožima. Kao i u Matoševoj drami *Malo pa ništa*, i u romanima *Isušena kaljuža* i *Đuka Begović* prisutan je dramski stil jer u romanima, kako navodi Staiger, „težit će se da ono izvanjsko nagovijesti s nekoliko poteza, a ono bitno naprotiv istakne u značajnim događajima“ (Staiger,

1996: 145). Nadalje navodi da se publika dok čita roman, kao i dok čita dramu, ne smije opustiti jer „onaj tko nešto zaboravi izlaže se mogućnosti da mu cjelina ostane tamna.“ (Staiger, 1996: 145). Iz drame, konkretno Matoševe drame *Malo pa ništa*, ne možemo izdvojiti samo jedan čin, jer bi ostao nerazumljiv, odnosno to bi bilo besmisleno bez poznavanja cjeline djela i upravo se preko toga drama može povezati s romanima i filmom, u kojima je naglasak također na zaokruženosti i na cjelini dijelova. Dramski pjesnik ne opisuje toliko detalje i pojedinosti, kao primjerice, epski pjesnik. Staiger navodi da „dramski pjesnik niže pojedinosti drame te ne nalazi počinka dok sve ne bude suvislo u toj jednoj ideji, dok sve ne upućuje na nju te u njezinu svjetlu bude savršeno jasno i prozirno.“ (Staiger, 1996: 155). Matoš u svojoj drami daje kratke natuknice o izgledu i razmišljanju likova, ali naglasak je na njihovim odnosima i interakcijama. U romanima je vidljivo da su detalji dobro oslikani, ali je naglasak ipak na cjelini jer se želi prikazati cijela osobnost subjekta, a i u pjesmama *Une vie* i *Iz selske jeseni* također je potrebno sagledati cjelinu jer pjesnici iznose jednu ideju. Dakle, kao što navodi i Staiger u opisu dramskog stila, za razumijevanje pojedinih dijelova neophodan je pogled na cjelinu (Staiger, 1996: 176).

3. Subjekt

Pozicija subjekta u književnim predlošcima i u filmu razlikuje se. Najprije će se analizirati pjesme *Une vie* u kojoj se očituje subjekt u tekstu te Kozarčeva pjesma *Iz selske jeseni* u kojoj je vidljiva Nad-Ja instanca subjekta. S obzirom na poziciju subjekta u tekstu, pjesmu *Une vie* možemo povezati s romanom *Isušena kaljuža*, u kojemu se dvije trećine romana pripovijedaju u prvom licu jednine. Pojavljivanje subjekta na samom početku teksta ono je što povezuje pjesmu *Une vie* i romane s filmom u kojemu se Justine pojavljuje odmah u prvoj sceni.

Subjekt u pjesmi *Une vie* pojavljuje se u prvom licu jednine, što znači da je riječ o lirici koju Josip Užarević naziva „subjektnom lirikom“, koja izvire iz centralne pozicije lirskog Ja (Užarević, 1991: 106), a na nju upućuju zamjenice u prvom licu jednine. To vidimo već u početnim stihovima kada lirski subjekt govori o svome pjesnikovanju, zatim o djetinjstvu i doživljaju istoga, o svojim emotivnim, unutrašnjim stanjima kroz koja je prolazio, svojim željama i pogledu na svijet koji ima sada kao odrastao čovjek. U stihovima *Nad onom nizinom, / U kojoj se svakdan mučno biju / I očajno rade / Svi, i - / Ja...* lirski subjekt progovara o svome odnosu prema svijetu, on se samoutvrđuje kroz razlikovanje sebe, „ja“ i drugih, „svi“. Nasuprot subjekta u tekstu koji se pojavljuje u pjesmi Teharskoga, u Kozarčevoj je pjesmi *Iz selske jeseni* lirski subjekt promatrač. Njegova je blizina očita jer on vidi pijane seljake, čuje njihovu galamu te osjeti njihov *duvan smrdljiv*. Nema zamjenica u prvom licu te se subjekt ostvaruje kao Nad-Ja instanca, za koju Užarević govori da je analogna poziciji kinokamere u odnosu na film te iako je neprisutna (nevidljiva) u samoj materiji filma, ona je njezin bitan, neizostavni dio (Užarević, 1991: 127). Promatračev je pogled-sluh u cjelosti koncentriran na objekt promatranja: *Kiša pada, u zemlju propada, / Lišće pada, po blatu se valja. / Mutni dani – goli sirotani, / Sam žalosni bogalj do bogalja*. (Kozarac, 2005: 169). „Instanca subjekta opisivanja maksimalno je potisnuta odnosno neizražena: nema ni lirskog Ja ni drugih strukturno izraženih nosilaca lirskoga doživljavanja.“ Svaka riječ izražava „određenu (lirsku) svijest o objektu, određeni kut gledanja, doživljavanja, koji nužno mora nekome pripadati“ (Užarević, 1991: 135), a vidimo u pjesmi da lirski subjekt prvo doživljava svijet vizualno: *Kiša pada, u zemlju propada, / Lišće pada, po blatu se valja*, zatim auditivno: *Kazan radi... a kraj njega leže / I galame pijani seljaci*, a onda i oflaktivno: *I papkaju iz lulica malih / Duvan smrdljiv ko zatrula trava*, što upućuje na subjektovo približavanje, kako fizičko tako i „psihološko“ jer on kao da „ulazi“ u život seljaka i opisuje ga istodobno se distancirajući.

Kamovljeva *Isušena kaljuža* ne počiva na fabuli, već je ona smještena u sferu psihološkoga razvoja glavnoga junaka. Roman se sastoji od triju dijelova (*Na dnu, U šir, U vis*) i svaki od njih predstavlja dio pripovjedačeve svijesti. Pripovjedač je subjektivan te pripovijeda u prvom i trećem licu. Prvi dio, *Na dnu*, u kojemu upoznajemo prilike i osobe koje ulaze u svijet glavnoga junaka, Arsena Toplaka, pisan je u trećem licu, dok se u drugom i trećem dijelu pripovijedanje odvija u prvom licu jednice te se diskurs pripovjedača i diskurs lika zapravo i ne razlikuju. Prisutni su Arsenovi unutarnji monolozi ili dijalozi sa samim sobom, a pojavljuju se i njegove crtice koje ubacuje u tekst. U *Isušenoj kaljuži* subjekt se pojavljuje početkom teksta, no ne izravno prvom riječju, već u kontekstu prostora na početku, u sredini prve rečenice: *U malenoj, ispratoj flašici poslao je Arsen nekoliko pljuvački na analizu svojem liječniku.* (Kamov, 1957: 9) u trećoj osobi jednine, dok subjekt Arsena u sljedećim dvama poglavljima romana, kako je spomenuto, preuzima poziciju u prvoj osobi jednine. U romanu *Đuka Begović* također se subjekt pojavljuje na samom početku teksta, kao početna riječ u tekstu: *Đuka Begović vratio se iz M.* (Kozarac, 2005: 13). U romanu je vidljivo klasično autorsko pripovijedanje, u trećem licu, a pripovjedač je sveznajući. Radnja počinje *in medias res* povratkom glavnoga lika iz zatvora, a onda se retrospektivno vraća u djetinjstvo. Pripovjedač kasnije preuzima Đukinu vizuru i motri svijet njegovim očima te izvještava o tome što Đuka vidi i kako doživljava viđeno. Fabula je podređena psihološkoj karakterizaciji glavnoga lika, a u središtu je pozornosti razotkrivanje njegova emocionalnoga i misaonoga svijeta. Subjekt prikazan odmah prvom riječju poveznica je romana *Đuka Begović* s filmom *Melancholia* u kojemu se subjekt Justine pojavljuje odmah u prvoj sceni, i to u krupnome planu koji ukazuje na njezinu posebnost. Kasnije, u drugom dijelu filma, poziciju subjekta preuzima sestra Claire. I u secesijskoj prozi *Moj plavi prijatelj*, Dragana Melkusa, odmah na početku saznajemo da je subjekt u prvom licu jednice: *Jednog lijepog dana, – kišica je sipila – dan je za mene kadgod lijep, ako i kišu nosi – primio sam kartu kratkog i jezgrovitog sadržaja:...* (Donat, 2004: 80). On prepričava radnju koja se događa i aktivno u njoj sudjeluje. Subjekt u prvom licu vidljiv je i u *Prvom cjelovu* Ive Pilara: *Bili smo u mraku, ona i ja* (Donat, 2004: 178), a subjekt se samoutvrđuje postojanjem drugoga, objektom „ona“.

U drami *Malo pa ništa* subjekt je nemoguće odrediti na način na koji je određen u filmu i u književnim predlošcima. Matoš na scenu stavlja tadašnju malograđanštinu, a temeljni dijalozi odvijaju se između liječnika dr. Eugena Matizevića i njegova prijatelja Janka Sučića i između dr. liječnika Eugena Matizevića i njegove neprežaljene ljubavi, Matilde pl. Lenković. Ostali likovi javljaju se kao marionete kojima glavna tri lika upravljaju. Protagonisti komedije, dr. liječnik Eugen Matizević i njegov prijatelj Janko Sučić govore o ljubavi, feminizmu, ženskoj emancipaciji,

o raznovrsnim etičkim pitanjima itd. Ivan Trojan navodi da su čak i likovi protagonista naznačeni samo u glavnim crtama (Trojan, 2015: 128), naglasak se ne stavlja na njihovu psihološku karakterizaciju kao što je to slučaj u primjerice romanima, gdje se razvoj ličnosti Arsena Toplaka i Đuke Begovića prati od djetinjstva. Likovi su u drami *Malo pa ništa* socijalno motivirani, prije svega novcem, dok bi se naznaka potencijalne dublje psihološke motivacije mogla iščitati samo u tragovima, kada Sučić Matizeviću govori o ljubavi prema Matildi te sugerira sljedeće: (...) *igrat ćete mladence jedno pred drugim, to će vas umoriti i ostaviti osjećaj neke međusobne napetosti, sitosti, prevarenosti. (...) Ona očekuje previše od tebe, a ti od nje. Bog, stvarajući ženu, bijaše najzagonetniji* (Matoš, 1973: 278).

Na temelju analiziranih predložaka dolazimo do zaključka da se subjekti razlikuju, ali se paralele mogu povući s obzirom na pojavu subjekta u prvoj rečenici, ili u slučaju filma, u prvoj sceni. Potpuno je različita jedino Matoševa drama gdje je teško odrediti subjekt budući da se i protagonisti naznačuju samo u glavnim crtama.

4. Tema

Za razliku od prethodnoga razdoblja, realizma, koje pokušava prikazati širu sliku i donosi detaljne opise ambijenata po kojima se likovi kreću, u modernizmu se umjetnost približava čovjeku, propituje njegova unutrašnja stanja, misli i tjeskobe koje su rezultat života u modernom, kaotičnom društvu. „Moderna obuhvaća stilska obilježja impresionizma, secesije, dekadentizma, simbolizma, realizma, naturalizma i neoromantizma. Književnost osvaja visok stupanj autonomije... pisci se okreću svojoj unutrašnjosti te žele izraziti ono nedokučivo, podsvjesno i neistraženo.“¹ Pojedince u tom svijetu uokviruje stanje tamnosti, on se osjeća otuđen od drugih, od hladnoga svijeta koji mu ne pruža razumijevanje. Viktor Žmegač u knjizi *Duh impresionizma i secesije* navodi da je „svaki pojedinac sa svojom osjetljivošću i svijesti kao u nekoj ćeliji, zapravo osamljen, odijeljen nevidljivim zidom od drugih ljudi“ (Žmegač, 1993: 32), a upravo je to karakteristično za likove koje susrećemo u književnim predlošcima i u filmu. Približavanje čovjeku i putovanje njegovom unutrašnjošću prisutno je i u pjesmama, a pogotovo u romanima, kao i u filmu *Melancholia* u kojemu se naglasak stavlja na melankoliju i depresiju glavne junakinje. Unutar tekstualne strukture teme možemo izdvojiti neke uočljive elemente koji se provlače kroz književne predloške i film. Junaci promišljanjem o svom životu i svojoj ulozi u svijetu, prolaze kroz krizu identiteta, oni kao da žive „promašen“ život, u kojemu teže za slobodom te se često odaju pijanstvu i bludu kao jedinom izlazu iz teške životne situacije. Od tih se tema razlikuje tema Matoševe drame *Malo pa ništa*, napisane 1912. godine i objavljene u *Savremeniku* 1923. godine, koja tematizira i kritizira malograđansko hrvatsko društvo.

4.1. Kriza identiteta

Matoš dramom *Malo pa ništa* iznosi kritiku malograđanskoga društva i njegovih negativnosti. Kritikom malograđanskih odnosa, Matoš je dijagnosticirao krizu duha u prvom desetljeću 20. stoljeća te je najavio novi svjetonazor 20. stoljeća, svijet razmravljenoga identiteta. Kriza identiteta, kao i promišljanje o životu i „promašen“ život, česta je tema modernizma. Krizu identiteta nekoga pojedinca karakterizira njegova nesigurnost uloge koju u svijetu zauzima te analiziranje i propitivanje samoga sebe. U Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža* najbolje je vidljiv primjer „razmravljenog“ pojedinca Arsena Toplaka, plućnoga bolesnika književnih ambicija, koji kroz razgovore i intimne zapise iznosi svoje buntovničko stanje, razmišlja o samoubojstvu te

¹ Hrvatska moderna. <http://hrvatskijezik.eu/hrvatska-moderna/>

upravo zbog toga kroz cijeli roman stječemo dojam kaotičnosti i razmrvljenosti njegove ličnosti. On je nervozna ličnost koja promišlja o melankoliji: *Eto vidiš, psihoza i nervoza. T. j. kod psihoznih je bolest melanholija ono, što hipohondrija kod nervoznih. Melanholik si umišlja, da je duševno bolestan, hipohondrik, da je tjelesno. Psihoze se rađaju, nervoze se obično stiču.* (Kamov, 1957: 304). Kroz promišljanje o životu, on „gubi“ svoj život i postaje ironičan, a na kraju romana govori: *Ne mogu psovati, pa ironiziram. Ne da mi se govoriti pa se smješkam. Slabost je dakle moja snaga i bezvoljnost moja volja. I to sam ja. Jer ja – nisam ja!* (Kamov, 1957: 340). Nakon što izgovara te riječi, Arsen se potpisuje i na taj način daje do znanja čitatelju da on i na kraju svoga života nije saznao tko je. Dojam razmrvljenosti identiteta ostavlja i junak Galovićeve *Ispovijedi* koji živi u svijetu otuđen od drugih, uvučen u sebe i svoja promišljanja, a njegova je kriza još više naglašena činjenicom da on ne zna jesu li njegovi doživljaji stvarni ili sve sanja: *Na javi ili u snu? Eto, to je ono, što ne znam i što neću nikada doznati...* (Donat, 2004: 464). Posljedica njegovoga samoanaliziranja povlačenje je od svijeta te je svijet prikazan kao strašno mjesto koje ne pruža razumijevanje: *Nitko me ne razumije... Pa ni ja njih!* (Donat, 2004: 459). Arsena, kroz njegovo promišljanje o melankoliji i samoubojstvu možemo dovesti u vezu i s likom Justine iz filma *Melancholia* koja na vijest o apokalipsi reagira smireno i rezignirano upravo zbog činjenice da su nju melankolija i negativitet toliko okupirali da joj se smrt čini kao jedini izlaz. Dok Arsen ostavlja dojam razmrvljenosti i opterećenosti svojim problemima i brigama, Đuka Begović proživljava kizu identiteta na drugačiji način. On živi bečarskim načinom života, a iako je njegova slavonska krv kriva što na kraju gubi sve i radi kao čuvar stoke, nagađa se da će se on vratiti starom životu koji ga je i doveo do uništenja: *Nego, bog zna hoće li on u tomu završiti. Teško je to rasuditi na Đuki Begovićâ. Ne da se to. Zagonetka je on. Možda će se on i opet izmijeniti, možda već sutra, prekosutra... Možda će se i opet dati na opijanje, i bečarovanje, a pošto ne ima imetka, varat će, krast će...* (Kozarac, 2005: 117). Poanta cijeloga romana smisao je pojedinca u svijetu. Retrospektivno je prikazan Đukin život od djetinjstva do njegove materijalne i duhovne propasti. Đuka često razmišlja o životu i vodi unutarnje monologe o tome kako bi trebalo živjeti te se bavi pitanjem smisla života i svoga položaja u svijetu. On kao da živi u neprestanom previranju dviju osobnosti, dobre i razumne i one divljačke, među kojima ne može uspostaviti ravnotežu te na kraju propada: *Na mrtvoj je točki njegov život. I kao na kraju je. Čini se barem, zapao je u jaz, zadnio do dna i sad više – ni makac.* (Kozarac, 2005: 115). Kriza identiteta prisutna je i u secesijskoj prozi *Histerično umorstvo*, u kojoj Josip Baričević prikazuje lik Irene Čačanski koja promišlja o svome životu i o čudnoj bolesti koja u njezino ponašanje ulijeva nehaj i ravnodušnost prema svemu što je okružuje: *Cijela je njena strojna i bujna pojava bila pridahnuta tromašču, umorom i sustalošču.*

Uz ova ju je duševna stanja trajno morila i neka nehomična, neobična i tjeskobna ravnodušnost...
(Donat, 2004: 427).

U romanima *Đuka Begović* i *Isušena kaljuža* te u secesijskim prozama *Histerično umorstvo* i *Ispovijed*, kriza identiteta prikazana je na različite načine: Arsen Toplak prepušta se depresivnom raspoloženju, on propada i na kraju više nije siguran tko je, Đuka Begović osjeća nerazumijevanje okoline, u njemu se bore razumna strana koja ga tjera da propituje svoj život i da razmišlja o promjeni te slavonska krv koja ga tjera na bečarski način život i zbog koje na kraju propada, Irena Čačanski osjeća duboko u sebi promjenu, a nezadovoljstvo koje je trpjela u svome braku uzrokom je promišljanja o svemu te je na kraju i povod njezinoj histeriji i ludilu u kojemu ubija svoga supruga, dok kod junaka u Galovićevoj *Ispovijedi* stječemo dojam da junak bježi od samoga sebe, ali na kraju biva poražen te osjeća da je njegovom odajom *prošla noć i smrt* (Donat, 2004: 477).

4.2. „Promašen“ život i želja za životom

Uz krizu identiteta nužno se veže promišljanje o životu i upravo se zbog toga likovi često prisjećaju i svoga djetinjstva kao bitnoga elementa za razvoj njihove ličnosti, kao i dojam junaka da žive „promašen“ život. Unatoč osjećanju besmislenosti i promašenosti vlastitoga življenja, likovi nerijetko pokazuju i želju za životom.

U pjesmi *Une vie* prikazan je hladan i pesimističan svijet, u kojemu se na trenutke može pronaći optimizam i ljepota. Pjesmu možemo odrediti kao misaono-refleksivnu zbog promišljanja lirskoga subjekta o životu i djetinjstvu. Lirski subjekt progovara o svojem životu i osjećajima koji su ga kroz život pratili: *Za četiri kukavnih godina / Gazio sam ovu stazu / Svoga pjesnikovanja* te o promjenama kroz koje je prolazio: *Sreća i nesreća, / Veselje i očaj, / Mir i oluja - / Sve se mijenjalo u duši mojoj...*, a kontrastna stanja u funkciji su naglašavanja tuge. Posebno se u pjesmi ističe motiv djetinjstva: *Bio sam dijete / Koje je trebalo toplom rukom / I milim, pametnim rječima / Vodit po širokom putu / Velikog ZNANJA, -...* Dakle, lirski je subjekt bio željan znanja, htio je *i zraka i svježosti i slobode i obijesti i ljubavi i borbe...*, a umjesto toga, previše su ga pazili te on sada prolazi svijetom mirno i oprezno. Njega nekad obuzmu uzvišeni osjećaji, ali se na kraju ubrzo opet priklanja masi, kolektivu i stapa se s njima: *Tek katkad / Za tihe samoće, / Ili radosti burne; / Ustrepte čudno zamrli nervi, ... / (...)* / *Nad onom nizinom, / U kojoj se svakdan mučno biju / I očajno rade / Svi, i - / Ja....* Iako njegovo oko i dalje *Neprestance gleda u svijet* i želi prodrijeti do srca ljudi, on ide *Mirno i oprezno / Naprijed!* Lirski subjekt bio je željan života, htio je i slobode i svježosti i ljubavi i obijesti, a želju za životom pokazuje i glavnik lik *Isušene kaljuže*, Arsen

Toplak: *Ah! Kako bijaše teško skupiti i opet snagu jave, kretanja, otpora; živjeti! A Arsen je želio živjeti...* (Kamov, 1957: 101). Iznosi se njegova želja za životom, ali nju je teško ostvariti. Želju za životom možemo povezati i sa slobodom koju likovi osjećaju, a Arsen Toplak osjeća slobodu kada mu je umrla majka: *Ona je umrla i ja sam oživio; ona je izdahnula i ja sam odahnuo. Sloboda!* (Kamov, 1957: 130). Ista situacija vidljiva je i u *Đuki Begoviću* gdje glavni lik Đuka odahne nakon ubojstva oca i odslužene kazne. Đuka Begović primjer je autodestruktivne energije koja karakterizira specifičnost mentaliteta slavonskoga čovjeka koji je nošen neiscrpnom vitalnošću, a istodobno je zarobljen osjećajem osamljenosti. On misli i radi spontano, ispunjen osjećajem slobode i neograničen konvencijama, a slobodu doživljava kroz trošenje novca, nerad i opijanje. Na kraju, i lirski subjekt u pjesmi *Une vie*, i Arsen Toplak i Đuka Begović završavaju nesretno te imamo dojam kao da su živjeli promašen život. Svijet je u lirskome subjektu „ubio“ volju za veseljem i životom, Arsen na kraju romana nije siguran tko je, dok Đuka potpuno propada zahvaljujući svojim lošim navikama.

Ono što romane povezuje sa secesijskom prozom *Jedan od onih...* Zdenke Marković subjekt je koji retrospektivno promišlja o svome životu. Riječ je o subjektu koji vjeruje da osim svijeta koji nas okružuje, postoji jedan ljepši svijet u nama koji biva razoren zbiljom: *Taj svijet stvaraju časovi mladosti. U gdje kojima razori zbilja života to lijepo carstvo...* (Donat, 2004: 421). Tako je razoren i njegov život koji je proživio sa ženom koja je od njega otuđena i koju uspoređuje sa svojom ljubavi iz studentskih dana. Kao i subjekt pjesme *Une vie*, on se „smirio“ od svojih želja, pokleknuo je pred utjecajem kaotičnoga svijeta: *S vremenom se smirio. Ta život je stavio na njega velike dužnosti i velik rad, da nije ni imao slobodna vremena za razmišljanje. (...) Tko je bio svemu kriv? Sam ono ili život – svejedno...* (Donat, 2004: 425).

U filmu *Melancholia* vidljiv je, u likovima dviju sestara, Claire i Justine, primjer opreke želje za životom i „promašenog“, depresivnog života koji teži samouništenju. Dok u liku Claire prepoznajemo volju za životom kroz cijeli film, a najviše u trenutku kada ona bojažljivo provjerava je li se planet koji donosi uništenje približio, kao i na kraju kada se planet Melancholia približava, ona strepi i pokazuje strah upravo zbog volje za životom, a Justine je smirena, rezignirana i njoj približavanje planeta koji donosi smrt donosi i olakšanje. Kroz cijeli su film prikazane njezine emocionalne tenzije, ona je nestabilna osoba, sklona depresiji i melankoliji, dok je Claire prikazana kao smirena i staložena. Na kraju se situacija mijenja te Claire paničari, a Justine dočekuje uništenje s olakšanjem. Poveznica filma, odnosno lika Justine i lirskoga subjekta u pjesmi *Une vie* uočljiva je kada subjekt govori: *Danas mirnije stupam. / Ne brišem već očajnih suza, / Ne idem s radosnim sm'ješkom, – / I srce je prazno, / Oh prazno, prazno... / Nema ni boli, nema ni sreće – /*

Tek jednolična svakidašnjost. Njegov život postaje jednoličan i tmuran te mu nedostaje energije i poleta, što vidimo i u liku Justine koju i najljepši životni trenutci, kao što su njezino vjenčanje, ne mogu u potpunosti usrećiti.

U Matoševoj drami *Malo pa ništa* ne vidimo takvo promišljanje o životu, jer likovi nisu psihološki motivirani. Sam je Matoš psihološku motivaciju odredio kao obilježje pripovjedačke proze, a ne drame: „Drama nikad ne može imati tako motiviran, izrađen psihološki dio kao roman. U dijaloškom obliku ne može se izraditi tako tačna analiza kao u nevezanom obliku pripovijetke, gdje autor može govoriti kada njegove osobe čute“ (Flaker, 1964: 151). U romanima, pa i u pjesmi, budući da su likovi, između ostaloga, i psihološki motivirani, pratimo razvoj njihove osobnosti od djetinjstva i upravo na temelju njihovih snova s početka života vidimo opreku u odnosu na neispunjujući život koji žive kao odrasle osobe.

4.3. Pijanstvo i bludnost

Uz krizu identiteta i „promašen“ život često se veže i pijančenje, pribjegavanje alkoholu kao jedinome izlazu iz nastale situacije, jer on omamljuje i savladava sve, trza iz ružne sadašnjosti. Tako se Arsen Toplak opija: *Opio bih se odmah – uvjerava Arsen...* (Kamov, 1957: 73) te govori majci da se školuje kada zapravo troši novac na alkohol i žene. I u *Đuki Begoviću* jasno se daju prikazi pijančevanja kojima je uzrok upravo Đukino nezadovoljstvo životom: *Đuka pije eto i zato što mu je pijanu lakše oko srca, što pijan može svakomu pljunuti na lice. I zato – svoju pamet da opije i zaludi da ga ne muči i ne mori!* (Kozarac, 2005: 55). Poveznica je to i s Kozarčevom pjesmom *Iz selske jeseni* u kojoj se prikazuje „promašen“, nesretan život pijanih seljaka koji galame kraj kazana te *pljuckaju jetko i - onako kako i njih život zapljuckava* (Kozarac, 2005: 169). Taj neuredan život pijančevanja vrlo često dovodi i do bluda. Prikazi bluda često se pojavljuju u *Isušenoj kaljuži* kada Arsen prepričava svoja iskustva iz mladosti: *Jer ona je njega primila oko pasa, povela k sebi i posjela na svoj krevet. Ona je prva potapkala njegova uzrujana stegna i počela se igrati s njegovim tijelom, što drhtaše kroz njenu silovitu igru. I tako je došlo ono...* (Kamov, 1957: 60). Bludničenje i razvrat prikazani su i u *Đuki Begoviću* kada muči svoju Marijicu: *Grli me, gnjavi, grizi... Vidiš kako ja tebe... tako... Onda bi je razodijevao, razmrsivao joj kose i nju, nagu, dizao kao pero, prenosio kao slamku i grizao njeno bijelo meso, zubima je grizao...* (Kozarac, 2005: 21). I u filmu *Melancholia* prikazan je blud, preljub, kada Justine prevari svoga supruga na dan vjenčanja, a razlog je njezina neuravnoteženost.

Dok u romanima pijanstva i bludničenja ima najviše, u pjesmi *Iz selske jeseni* vidljive su tek naznake toga razvrata u svrhu prikazivanja tmurnoga, besmislenoga života slavonskih seljaka, kao i u filmu gdje je preljub nastao ponajprije iz neuravnoteženosti. Motiva bludničenja i pijanstva uopće ne nalazimo u pjesmi *Une vie*, kao ni u Matoševoj drami *Malo pa ništa*.

Tema drame razlikuje se od tema navedenih u prethodnim predlošcima. Cijela je drama svojevrsna kritika društva. Kritizira se malograđanština i upravo bi se iz te tematske odrednice mogla povući paralela s podnaslovom *tragedija*. Također, dok su likovi romana, Arsen i Đuka motivirani psihološki, u drami psihološka motivacija nije izražena, već su likovi socijalno motivirani, prije svega novcem. Kritizira se društvo u kojemu su ljudi ograničenih pogleda (filistri), sposobni živjeti u današnjem društvu. Janko Sučić prikazan je upravo kao predstavnik takvoga društva, što saznajemo iz njegova razgovora s dr. liječnikom Eugenom Matizevićem kada mu govori: *Čudnovato: ti si marljiv, sposoban, silno radiš i uvijek radiš, pa ipak nisi ništa uradio, i ništa, baš ništa nisi postigao. Sve sposobnosti za život dovele su te dotle da si nesposoban za život.* (Matoš, 1973: 255). Nešto nade u uspjeh ima još jedino u liku dr. Eugena Matizevića koji želi angažirati društvo oko sebe, time i Sučića, pokretanjem zdravoga pučkoga lista: *Evo mog programa. Najprije treba tebe, mrtvi kapital, to Lonjsko polje, oživiti i pustiti u promet. Proti ovdašnjem otrovnom i glupom listiću pokrećemo zdrav pučki list.* (Matoš, 1973: 256). Razvijanjem radnje saznajemo da su ti listovi samo prenositelji malograđanskih tračeva, a ne listovi koji bi trebali promijeniti društvo.

Staiger u knjizi *Temeljni pojmovi poetike* kao odrednicu dramskog stila navodi i tragično te govori da će „tragično iskusiti samo neumoljivo konzekventan duh. Ali taj neumoljivo konzekventni duh ono mora i razoriti. On će skončati u ludilu ili u samoubojstvu...” (Staiger, 1996: 166). Tragično je vidljivo i u romanima *Isušena kaljuža* i *Đuka Begović*, kao i u secesijskim prozama i filmu u kojima likovi završavaju tragično, gube u životnoj igri. Staiger navodi da i komično pripada dramskom stilu, jer komično kao i tragično, stvara napetost. Razlika je u tome što „Komičar stvara napetost da bi opuštao. Postupa kao da hoće uvis i van, da bi nam u trenutku kad se i mi vinemo prištedio taj trošak te pokazao nešto što se bez daljnega skriva. 'Čemu?' – 'Ma čemu?' – to je ta ritmika kojom se odvija naše razumijevanje.” (Staiger, 1996: 173). Komično kao odrednicu dramskog stila možemo primijetiti kod Matoša jer on kroz komične situacije i dijaloge prikazuje zapravo tragičnu situaciju te kritizira malograđanštinu.

5. Stil

Stil podrazumijeva način izražavanja nekog autora. U književnim predlošcima uočljiva su stilska obilježja secesije koja spaja različite stilove i umjetnosti te se koristi mnoštvom boja, kao i impresionističkim opisima pejzaža koji su često u funkciji prikaza unutrašnjega stanja samoga lika. Na temelju kategorija slikovnosti i glazbenosti prikazat ćemo sličnosti i razlike između književnih predložaka i filma.

5.1. Slikovnost – glazbenost

U svim se književnim predlošcima i u filmu može pronaći mnogo elemenata glazbenosti i slikovnosti koji utječu na atmosferu. Uz slikovnost većemo impresionističke prikaze pejzaža koji su često u funkciji karakteriziranja unutrašnjih stanja likova. Pejzaž i vrijeme koji su u funkciji prikaza unutrašnjih stanja javljaju se u obje pjesme, kao i u romanima, a dok su Đukina stanja kao uvjetovana vremenom, vrijeme se u *Isušenoj kaljuži* javlja kao kontrast. Glazbenost je također važan element koji pojačava dojmove i djeluje na stanja likova.

U pjesmi *Une vie* lirski subjekt uspoređuje lijepe dane s vremenom: *Kadikad se potkrao smiješak, / Nevin i sretan, / Sretan i topao, / Ko ono mило proljetno sunašće, / Što se probija kroz aprilske kišne oblake.* I u Kozarčevoj pjesmi *Iz selske jeseni* prikazuju se mutni, kišni dani i mlako sunce, a sve je to u funkciji prikaza „jadnog“, tmurnog života seljaka. Za Kozarca se kaže da „kao pjesnik dekadencije, klouća i umiranja donosi jesenske krajobraze sa sivim maglama, prokaljuženim cestama, omagljenim poljima, mutnim vodama što su u suglasju sa slikom dekadentne, bolesne, umorne Slavonije...“² U romanima je pejzaž također u funkciji prikaza emocija likova ili izravno utječe na njihovo emocionalno stanje, kao što vidimo u *Đuki Begoviću*: *Okrenuo se licem nebu i što je duže tako ležao i motrio to istom ozareno nebo (...) – bilo mu je sve ugodnije, toplije i lakše. Kad se pak uskoro razletjele prve zrake velikog crvenog sunca i s njima se začele dizati orumenjele isparine s njiva i livada – usjeo mu na lica, na oči i na usne smijeh... (Kozarac, 2005: 14).* Kada je došla zima, Đuka sve manje radi i zapada u teška stanja te razmišlja o samoći: *U tome je došla i zima... Đuka, kako je odjednom s hitnjom radio i smagao, tako je ojednom i sustao. Dani, doba, baš kao da su bili za to... Bude dan pa vani romoni kiša, mrzla i lagana, sustajkiva na časove i opet onda udara mrzovoljno, vjetar lama, uzdiše i cvili (...), a on samo sjedi i sjedi, bez volje za rad, bez pregnuća. Promišlja... (Kozarac, 2005: 38).* Za razliku

² Kozarac, Ivan. *Stvaralaštvo*. <https://www.ivankozarac.com/stvaralastvo>

od prirode koja izravno utječe na raspoloženja Đuke Begovića, u *Isušenoj kaljuži* opis prirode pojavljuje se u funkciji naglašavanja kontrasta. Dok se cijela priroda budi i priprema za život u proljeće, u Arsenu se život polako gasi bolešću: *Jer eto - proljeće je tapkalo mladim, nestašnim noškama, obavitim u sjajnim čarapama. I šuma je listala kao da iza okanca proviruju nosioci ženske mladosti. I ptice se natrkivahu dječjim ćeretanjem (...). Arsen je gledao cijelu tu proljet od neba do zemlje, (...). A on je samo pljuckao zemlju...* (Kamov, 1957: 9). U filmu *Melancholia* mjesečina se pojavljuje kao kontrast, planet koji dolazi predstavlja negativitet, prolaznost i apokaliptičnost, dok Justine koja leži na mjesečini predstavlja život. Također, na vjenčanju prevladavaju svijetle boje, u prvom planu to su bijela i žuta koje stvaraju osjećaj ugodnosti, dok se u trenutku njezina odlaska u sobu prikazuju tamnije boje u svrhu kontrasta sreće i tuge. U drugom dijelu filma dominantne su tamnije boje, kao što je i planet *Melancholia* plave boje što možemo povezati i sa secesijskom prozom Dragana Melkusa *Moj plavi prijatelj* u kojoj se o plavoj boji govori kao boji melankolije: *Tamno je plava sa finim prelazom u ljubičasto. Kad hoću da slikam ozbiljnost, energiju, melankoliju, ovdje radim; ta tamna boja upliviše na moju dušu, na moje živce, na moje moždane.* (Donat, 2004: 81). U prozi *Histerično umorstvo* Josipa Baričevića vrijeme je u funkciji prikaza tjeskobe i ravnodušnosti Irene Čačanski: *Cio je grad počivao sakrit u vlažnim njedrima sive i nedogledne jesenske magle. Sve bijaše u njoj poralo, raskvasilo se i poprimilo mrgodan izraz, a ona tihovaše nepomična...* (Donat, 2004: 427).

Važni su i glazbeni elementi koji se pojavljuju u književnim predlošcima i u filmu. Pjesma Vladimira Jelovškega Teharskog *Une vie* uvrštena je u njegovu zbirku *Simfonije I*. Sam naziv zbirke upućuje na glazbenost koja se očituje u njegovu radu. Za Jelovšekovu poeziju, Branka Brlečić-Vujić navodi: „Secesionističko načelo Jelovškova panesteticizma u duhu je glazbe riječi u orkestraciji boja zvukova s izrazitim elementom dekorativnosti lelujave krivulje tonova unutar kojeg je simbolički tekst – gigantizam pojedinca-umjetnika koji dramatično u stvaralačkom procesu prevladava mračne i demonske sile svoga bića.“³ (Brlečić-Vujić, 2007: 253). Na glazbenost pjesme utječu i različite stilske figure, kao što su anafora: *I visokim umnim čelom, / I mičisam' jakim, / I bezbrojnim nervima, / I svevidnim okom...*, anadiploza: *Nevin i sretan, / Sretan i topao,...*, te asonanca: *Ko ono milo proljetno sunašce, / Što se probija kroz aprilske kišne oblake...* U pjesmi *Iz selske jeseni* također ima elemenata glazbenosti, odnosno auditivnih pjesničkih slika: *Kazan radi... a kraj njega leže / I galame pijani seljaci* (Kozarac, 2005: 169) kako bi se osvijestilo subjektovo približavanje. I u *Đuki Begoviću* često se spominju zvukovi iz okoline: *...dopirali zvuci svinjarskog i govedarskog pognivanja i dizala se nasmijanom plavilu nebesa žudna pjesma o*

³ https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=108695

šljiviku, stazama, diki i prsima njenim. (Kozarac, 2005: 22) i pjevanje seljaka: *Kola škripe i cijuču. I svi su veseli i berači i kočijaši. Sve njive u sav dan, svi oni: jedna su pjesma, jedan hihotaj i smijeh...* (Kozarac, 2005: 101). Sličan opis nalazimo i u Kamovljevu romanu: *A akordi, pjesma i glazba, riječ i nota, čitavi orkestar i čitavi zbor ozvanjaše u njegovim grudima. I melankolija Slavonije i potištenost Bosne i naricanje Primorja: jer u svemu se tome nosio vjetar izgubljene mladosti...* (Kamov, 1957: 92). U filmu *Melancholia*, glazba je važan element, posebno na početku kada čujemo Wagnerovu operu *Tristan i Izolda*. Glazba je to koja se nebi smatrala melankoličnom, već romantičnom te se time stvara dojam romantičnoga filma.

U Matoševoj drami pojavljuju se elementi glazbenosti u dijelovima pisanima stihom, ali o slikovnosti i pejzažu te njihovu utjecaju na stanje likova ne možemo govoriti. Za Matošev stil kojim je napisao dramu *Malo pa ništa* Julije Benešić navodi da taj komad nema sadržaja koji bi se dao ispričovijedati kao kakav događaj (Matoš, 1973: 326). Odredio je dramu kao nemotivirani slijed događaja te je istaknuo da je Matošev komad nelogičan, i tehnički i scenski nemoguć jer likovi nisu ljudi već su to gospoda A i B, koja govore ono što im padne na pamet (Matoš, 1973: 327). Iako je Georgij Paro dokazao da se drama može izvesti, kada je izvedena 11. studenog 1970. godine u zagrebačkom gradskom kazalištu „Komedija“, profesor Ivan Trojan slaže se s Benešićem u procjeni drame, te govori da „lepršavost stila na kojoj je Matoš inzistirao u cjelokupnom svom opusu, a ne samo u ovoj drami, uzrokuje nepovezanost dramskih likova.“ (Trojan, 2015: 129).

6. Zaključak

Kroz analizu književnih predložaka i filma na temelju forme, subjekta, teme i stila, možemo zaključiti da postoje brojne razlike, ponajprije na planu forme zbog pripadnosti predložaka različitim književnim vrstama i rodovima, pa i filmskoj umjetnosti. Unatoč razlikama, vidljive su i brojne sličnosti, posebno na tekstualnoj razini subjekta koji se pojavljuje često odmah na početku djela kako bi se ukazalo na njegovu važnost. Tema je najčešće putovanje subjektovom unutrašnjošću i njegovu promišljanju o vlastitom životu i položaju u svijetu, što je tipično za modernizam. Na tekstualnoj razini stila izdvajaju se sličnosti na temelju elemenata slikovnosti, glazbenosti i pejzaža koji je u funkciji prikazivanja unutrašnjih raspoloženja likova. Od svih predložaka, najmanje je poveznica uspostavljeno s Matoševom dramom *Malo pa ništa*, budući da su protagonisti slabo ocrtni, a tema nije kriza identiteta pojedinca već kriza cijelog jednog društva. Ipak, drama se s ostalim predlošcima dovodi u vezu putem dramskog stila koji ih prožima. Drama, kao i ostali predlošci, naglasak stavlja na cjelinu i zaokruženost. Kao odrednice dramskog stila Staiger navodi tragično i komično čija je funkcija stvaranje napetosti, pa dok je u romanima, filmu i pjesmama prikazana tragična sudbina likova, Matoš u drami tragiku tadašnjega društva prikazuje na komičan način.

7. Literatura

1. Brlenić-Vujić, Branka. „Prešućeni Jelovšekov dnevnik“, u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku, 2007., str. 228-244., https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=108695 (27.6.2018.)
2. Donat, Branimir. *Tijelo tvoje duše: Antologija proze hrvatske secesije*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004.
3. Flaker, Aleksandar, Škreb, Zdenko. *Stilovi i razdoblja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.
4. Hrvatska moderna. <http://hrvatskijezik.eu/hrvatska-moderna/> (26.6.2018.)
5. Jelovšek Teharski, Vladimir. *Une vie*, zbirka *Simfonije I.* (1898) (predložak)
6. Katnić-Bakaršić, Marina. *Stilistika dramskog diskursa. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje*, University Press, Sarajevo, 2013.
7. Kozarac, Ivan. *Đuka Begović; Sudoperka; Pjesme*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
8. Kozarac, Ivan. *Stvaralaštvo*. <https://www.ivankozarac.com/stvaralastvo> (26.6.2018.)
9. Matoš, Antun Gustav. *Sabrana djela (svezak II)*, JAZU; Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1973.
10. Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma (III. izdanje)*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
11. Polić Kamov, Janko. *Isušena kaljuža*, „Otokar Keršovani“, Rijeka, 1957.
12. Rem, Goran. „Vladimir Jelovšek Teharski - kopneni protoavangardist“, u: *Dani hvarškog kazališta/Književnost i kazalište hrvatske moderne*, urednici: Batušić, Nikola, Bogišić, Vlaho, Pavličić, Pavao, Moguš, Milan, Švelec, Franjo, Vončina, Josip, HAZU; Književni krug, Zagreb-Split: HAZU, 2001., str. 320-333., <https://hrcak.srce.hr/73945> (26.6.2018.)
13. Staiger, Emil. *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb, 1996.
14. Trojan, Ivan. „'Malo pa ništa' Antuna Gustava Matoša“, u: *XII. međunarodni kroatistički znanstveni skup*, urednik: Blažetin, Stjepan, Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh, Mađarska, 2015., str. 123-130.
15. Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1991.
16. Žmegač, Viktor. *Duh impresionizma i secesije (Hrvatska moderna)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993.