

Filmična melankolija Mističnog soneta Antuna Gustava Matoša i Pompejske sličice Vladimira Vidrića

Markuš, Katarina

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:618942>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Repository / Repozitorij:

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



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

Katarina Markuš

**Filmična melankolija *Mističnog soneta* Antuna Gustava Matoša i
Pompejske sličice Vladimira Vidrića**

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2018.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Preddiplomski jednopredmetni studij Hrvatskog jezika i književnosti

Katarina Markuš

**Filmična melankolija *Mističnog soneta* Antuna Gustava Matoša i
Pompejske sličice Vladimira Vidrića**

Završni rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje književnosti,
grana kroatistike

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2018.

Sadržaj

1. Uvod	5
2. Tema	6
3. Stil	8
4. Forma	11
5. Subjekt	13
6. Zaključak	15
7. Literatura	16

Sažetak

Cilj ovoga rada pokušaj je interpretacije dva tekstna predloška te njih dovesti u vezu s filmom i stanjem melankolije. Metode koje su se koristile u radu su iščitavanje odabrane stručne literature, primjena iste na predloške te gledanje filma. Provođan motiva rada je melankolija koja pripada negativnim kategorijama koje su obilježile razdoblje moderne. U razdoblju moderne javljaju se razni oblici negativiteta kao što su tamnost, strah, sumornost, poniženost, a svi se mogu povezati s melankolijom.

Ključne pojmovi: film, melankolija, Mistični sonet, Pompejska sličica, Antun Gustav Matoš, Vladimir Vidrić

1. Uvod

Tema ovoga seminarskog rada je poredbena interpretacija pjesama *Mističan sonet* Antuna Gustava Matoša i *Pompejske sličice* Vladimira Vidrića te filma *Melankolija* Larsa von Triera. Glavna stručna literatura koju se koristilo u radu su *Kompozicija lirske pjesme* Josipa Užarevića te *Osnove teorije filma* Ante Peterlića. Interpretacija će se temeljiti na četiri tekstualne značajke, a to su tema, stil, forma i subjekt. Svaka od navedenih značajki će se pokušati objasniti te primijeniti na predlošcima i filmu. U poglavlju o temi će se obraditi pitanje teme, motiva koji su podijeljeni na pojmovne i slikovne te o samom naslovu. Zatim u poglavlju o stilu će biti donijeta definicija stila prema Krunoslavu Pranjiću, opis pjesma na osnovi 4 suprotnosti (glazbenost/ slikovnost, konkretnost/ apstraktnost, emocionalno/ refleksivno, narativnost/ deskriptivnost) te stilska izražajna sredstva i filmska sredstva. U poglavlju o formi će se pokušati objasniti pojam okvira u književnoj teoriji i u filmskoj teoriji te nešto o stihotvornoj formi pjesama. A u posljednjem koji je o subjektu bit će opisan subjekt u svakoj pjesmi te će se to pokušati dovesti u vezu s filmom. I na samom kraju će se izvući zaključak na temelju svega istraženoga.

2. Tema

Gledano s aspekta izraza, književni je tekst sastavljen od riječi uključenih u rečenice, a te rečenice se uključuje u veće cjeline kao što su strofe, prizori, pjevanja ili poglavlja. Dok s aspekta sadržaja takve rečenice dobivaju određeno značenje u okviru cijelog teksta što omogućava da tekst gledamo kao jedinstvenu cjelinu. Jedinstveno značenje teksta se može odrediti kao tema. Tema je usko povezana s naslovom što se može vidjeti i po predlošcima koji se obrađuju u ovom radu. Prema Užareviću naslov se stavlja nad tekstem, ali se njegove funkcije nipošto ne svode na funkciju započinjanja teksta. Naslov funkcionalno pripada zapravo cijelom tekstu kao njegovo ime. Kao ime naslov je način samoutvrđivanja teksta u odnosu na izvantekstnu realnost, ponajprije s obzirom na druge tekstove. Naslov ipak može biti i strukturno relevantan element pjesme. Odnos naslova i teksta nerijetko je pjesnička analogija teme i reme u gramatici, to jest danoga i novoga, predmeta i njegovih obilježja. Značenje ili funkcija naslova u strukturi pjesme mogu biti različite. Bilo da najavljuje temu, bilo da ima formu oslovljavanja, bilo da upućuje na prostorno-vremenske koordinate, žanrovsku pripadnost pjesme ili čak na stihotvornu formu (Užarević, 1991: 52 – 53). Naslov *Mistični sonet* najavljuje temu teksta što potvrđuju motivi tame, mističnosti i zagonetnosti, ali najavljuje i žanrovsku pripadnost teksta te stihotvornu formu. Zatim naslovom *Pompejska sličica* kojim se od nas traži izvanknjiževno znanje o samom gradu Pompeju, a i najava same radnje. A isto je i s filmom čiji je naslov provodni motiv cijelog filma, a to je motiv melankolije.

Temu možemo razlagati na manje značenjske jedinice, a to su motivi koji su najmanja tematska jedinica. Motive možemo podijeliti na slikovne i na pojmovne. U *Mističnom sonetu* prevladavaju pojmovni motivi kao što su uspomena, Bog, zagonetka, čežnja i misteriji, dok u *Pompejskoj sličici* prevladavaju slikovni motivi. Svaku strofu si možemo predočiti kao slikovni prikaz ili kao jedan isječak filma. Svaka je strofa cjelina za sebe, svaka je velika metafora koja izražava bitno ljudsko emotivno stanje. Svaka velika metafora sinonim je za cijelu pjesmu koja djeluje jednom čudnom magijom doživljaja tek kao takva apsolutna, netaknuta cjelina. Dok prema Šicelu impresija i impresivnost poznata su karakteristika Matoševa stvaralaštva i dolaze do izražaja u svakoj rečenici, u kratkoći, sažetosti izraza, u ponavljanju, statičnosti, u izbjegavanju glagolske radnje. A iznad svega stoji izrazito poetski element: boja i zvuk (Šicel, 2005: 101). Povezivanje boje i zvuka možemo pronaći i u *Mističnom sonetu* u sljedećem citatu: *O ponoći, kad crne ruže snijevahu// Uz hihot zvijezda u šedrvana pjenu, // U gradu, kad me svi ismijavahu, // O zlatnoj sjeni snatrih, o dragoj ženi.* (Matoš, 1996: 37). U navedenom citatu se može vidjeti veza između crne i zlate boje sa zvukom hihota zvijezda. Također u oba teksta se obrađuje tema pejzaža, ali s malim razlikama u opisivanju. U *Mističnom sonetu* pejzaž djeluje na stvaraoca, uznemiruje ga i pokreće

ne samo emotivan stanja nego i asocijacije pomoću kojih subjekt naglašava i izražava svoja raspoloženja. Pejzaž više nije samo izraz vizualnog dodira s prirodom i izvor širokog razvijanja samostalnih asocijacija, nego dobiva i dubinu. To jest, postaje građom za unutarnji doživljaj svijeta i života i poistovjećuje se s duševnim stanjem i karakterom subjekta. Dok u *Pompejskoj slici* pejzaž ili u ovom slučaju klasični rimski mit samo su sredstvo, tek vanjski, površinski sloj preko kojega se uvodi puni i pravi doživljaj teksta. Pejzaž je zapravo samo prividna tema, u biti stvarna tema izrasta iz samog konteksta cijele pjesme kao organski nerazdvojive cjeline i uvijek novi i nepovoljni uvjeti. Prema Užareviću Vidrićev pejzaž napučen je mitološko-povijesnim likovima i situacijama kojih je svrha da u pejzažnu shemu (zaustavljenost, statičnost) unesu vremensko-narativnu dinamiku. Pejzaž je prema njemu neka vrsta pozornice ili okvira unutar kojega se odvija lirsko događanje ili naracija (Užarević, 2009: 20). Oba teksta su na drugačiji način usporediva s filmom *Melankolija*. Tematski gledano sličnost između filma i *Mističnog soneta* najbolje vidljiva u citatu: *I zemlju, oblak, nebo i planete// Ko dragu gledah.* (Matoš, 1996: 37). Usporedba teži povezivanju različitih sfera života i zapažanja onih sličnosti koje kao da upozoravaju na neki dublji smisao uspoređivanih pojava kao i u navedenom citatu. Motiv drage u citatu možemo protumačiti kao nekakav misteriji, nešto nepoznato u čemu se sažeti bitni pojmovi kao što su Bog, ljubav, sreća i čežnja, to je upravo ono što razara subjekta u tekstu. Upravo u toj usporedbi vidimo sličnost s filmom, točnije dragu s Plavim planetom koji ide prema Zemlji. Scena u filmu kada sestre Justine i Clarie gledaju u Plavi planet koji je prikazan u krupnom planu, koji dominira cijelim filmom, one na planet gledaju kao na nešto veličanstveno, veliko, prekrasno i neobjašnjivo, a s druge strane planet je njihov uništenje i kraj. Film započinje odtamnjenjem nakon kojega se uočava lice u krupnom planu, a nakon nekoliko minuta i sam Plavi planet. Krupni plan prema Peterliću jedno je od najeminentnijih filmskih izražajnih sredstava te jedno od najspektakularnijih filmskih mijenja u viđenju izvanjskog svijeta (Peterlić, 2000: 70). U kadru je sam planet, eliminirana je čitava okolina te smo fokusirani samo na njega. Isto kao što je lirski subjekt fokusiran na dragu, tako je i gledatelj fokusiran na planet. A sličnost je i u tome što planet, kao i draga, predstavlja nešto razarajuće, mistično i nepoznato. S druge strane veza s *Pompejskom slicom* je u opisu idiličnog života i pejzaža unatoč približavanju katastrofe kao i u filmu kada Justine, Clarie i njezin muž John nastoje normalno živjeti i funkcionirati, iako znaju da im se bliži kraj. Ali preko fizičkog uništenja se zapravo želi naglasiti destrukcija koja se događa unutar čovjeka. To jest ostvarivanje određenih raspoloženja alegorijskim putem donoseći istovjetne dekore i situacije. Iskorištavanjem jezičnog medija, a i filmskog izražava se neposredni čovjek u svojim najdubljim emocionalnim, senzibilnim potresima te prikaz čovjeka kao izvanvremenske i izvanprostorne pojave u sukobu između neba kao doživljaja vječnosti i zemlje kao osjećaja prolaznosti.

3. Stil

Stil bi prema Pranjiću ima nekoliko značenja. Stil bi značio ono kako je što rečeno, a ne ono što je rečeno; pa je definiran kao individualna uporaba jezika za razliku od kolektivne; pa je stil izjednačavan s vrijednosnom oznakom kakva djela, pa je temeljen na kategoriji individualnog izbora među ukupnošću izražajnih sredstava kad oblikujemo kakav iskaz. Zatim je definiran kao jezikovna kvaliteta koja do u tančine točno priopćuje osjećaje i misli (Pranjić, 1983: 253). Tekstove *Pompejsku sličicu* i *Mističan sonet* možemo opisati na razini četiri suprotnosti: glazbenost/ slikovnost, konkretnost/ apstraktnost, emocionalno/ reflektivno i narativnost/ deskriptivnost. U *Mističnom sonetu* zastupljenija je glazbenost zbog zvukova koji su dočarani stihovima: *Uz hihot zvijezda u šedrvana pjeni te A dušom mojom, njenom harfom, pjevahu* (Matoš, 1996: 37). Prema Užareviću sama riječ „zvuk“ ne upućuje samo na to da se radi o fizičkoj pojavi koja je rezultat vibracijskog kretanja čestica zraka ili druge sredine, to jest da je riječ o nekoj pojavi „po sebi“, već i na to da pojava može biti „po sebi“ samo tako da je ona istodobno i pojava „za nekog“. Prema njemu „lirski zvuk“ je „zvuk za nekog“ i „svjetski zvuk“, a to potvrđuju atributi kao što su oprezan, prigušen koji upućuju na određenu interpretaciju zvuka. Na razini doslovnih ili predmetnih značenja vidimo da jezik uvijek pretpostavlja određenu perspektivu, određeno gledište bilo ono vizualno, auditivno, prostorno, vremensko ili svjetonazorno koje sa svoje strane podrazumijeva određenog nosioca (Užarević, 1991: 135). Dok u *Pompejskoj sličici* prevladava slikovnost što potvrđuje većina stihova koje kad iščitavamo gledamo kao sličice. A u filmu *Melankolija* uočljiv je spoj slikovnosti i glazbenosti, posebice u prvih osam minuta filma. U tih osam minuta izmjenjuje se slike uz pratnju glazbe koja ima vodeću ulogu. Peterlić navodi da se glazba može na različite načine postavljati uz prizor te izdvaja tri tipa: imitatorska, ilustrativna i autonomna. U filmu *Melankolija* se koristi tip autonomne glazbe. Takva uporaba glazbe prizoru pridaje posebno značenje, to jest kad ta glazba ne bi pratila prizor, prizor bi tvorio posve drukčiji doživljaj i imao drukčije značenje. Često se takva glazba pojavljuje u filmu kao lajt-motiv, ista se glazba ponavlja, čime gledateljeve osjećaje i misli usredotočuje na nešto što je bitno za čitav film (Peterlić, 2000: 136). Glazba koja se čuje na početku filma se ponavlja nekoliko puta u filmu, a i na samom kraju film što potvrđuje da je lajt-motiv filma uz lajt-motiv melankolije.

Sljedeća suprotnost je konkretno/ apstraktno. *Mistični sonet* opisuje nešto apstraktno, nešto nepoznato, a to je potkrepljeno i apstraktnim motivima: duša, Bog, ljubav, sreća i misteriji. S druge strane *Pompejska sličica* opisuje konkretnu situaciju što možemo dovesti u vezu s narativnošću zato što tekst možemo ispričati kao malu priču. *Mističan sonet* navodi nas na razmišljanje i možemo reći da je reflektivna, a *Pompejska sličica* emocionalna. Posljednja suprotnost je

narativno/ deskriptivno. Prema svom položaju u odnosu na subjekt predmet lirske pjesme dosta se jasno da razlikovati od predmeta književnih djela koja pripadaju narativnim ili prikazivačkim vrstama. Način egzistencije ljudskih sudionika u društvenom svijetu, njihovih akata, instrumenata i objekata, u usporedbi s načinom na koji egzistiraju sadržaji osobnih svjetova, odlikuje se znatno većom mjerom objektivnosti. Narativni i prikazivački tekstovi, kako su zainteresirani u prvom redu za ljudske sudbine i njihove objektivne interakcije, pretpostavljaju mogućnost viđenja ljudi, stvari i zbivanja u njihovoj samostalnosti u modusu u kojem ih sadržava društveni svijet (Kravar, 1998: 387). *Mističan sonet* deskriptivan je upravo zbog refleksivnosti, u tekstu se samo opisuje te se ne može prepričati. Dok *Pompejsku sličicu* možemo prepričati te je ona narativna.

U oba teksta jedno od najzastupljenijih stilskih izražajnih sredstava je metafora koja pojačava slikovnost teksta: *gdje lovori šume, i srebrene vode teku, ožarene dršću grane* (neki od primjera iz *Pompejske sličice*), *kad crne ruže snijevahu, uz hihot zvijezda u šedrvana pjeni* (neki od primjera iz *Mističnog soneta*). Možemo uočiti i uporabu onomatopeje u sljedećim primjerima: *hihot zvijezda; njenom harfom, pjevahu iz Mističnog soneta* te: *gdje lovori šume; kucaju srca; ožarene dršću grane iz Pompejske sličice* koja doprinosi glazbenosti. Posljednje stilsko izražajno sredstvo koje treba izdvojiti je opkoračenje koji pripada sintaktostilematici, a pronalazimo ga u oba teksta. Sintaktostilematika prema Pranjiću stilistička je disciplina koja popisuje-opisuje vrednuje izražajna sredstva i stilističke postupke na planu sintakse (proučava gramatička sredstva pomoću kojih se riječi spajaju u rečenične cjeline); jedinica stilskog pojačavanja na ovome planu jest *sintaktostilem* (Pranjić, 1998: 195 – 196). Uporabom opkoračenja se želi posebno naglasiti dio rečenice koji se prenosi u drugi stih pa tako u primjerima: *O grud satiru sakriva žena // Obraze milovane*. naglasak je stavljen na obraze te: *I zemlju, oblak, nebo i planete// Ko dragu gledah*. ne samo da je stavljen naglasak na dragu, nego je opkoračenje pojačano usporedbom u kojoj se dragu uspoređuje s motivima zemlje, neba, oblaka i planeta koji su sami po sebi veliki, nedostižni i neotkriveni. Opkoračenje kao stilsko izražajno sredstvo ima sličnu ulogu kao i krupni plan, a to je zaokupljanje čitateljeve ili gledateljeve pažnje. Dok s druge strane u filmskoj teoriji stil se prema Peterliću može shvatiti kao zaista posebna razina na kojoj se ili unutar koje se zbiva integriranje dijelova u cjelinu, jer autorov stil nešto je potpuno osebujno, nešto što se opire kanoniziranju i preciznom definiranju, to jest stil je individualni odnos prema svim izražajnim sredstvima filma i način uporabe pojedinih oblika filmskog zapisa te način integriranja tih oblika u cjelinu djela. Obavijest o djelu, o njegovoj strukturi kao i o njegovu specifičnom stilu postaje potpunijim kad se u nju uključi i pokušaj utvrđivanja stila u cjelinu, a njega najpreciznije karakterizira upravo

kvantitativan i kvalitativan odnos kadrova s obzirom na njihova promatrača (Peterlić, 2000: 216 – 217).

U filmu *Melankolija* najzastupljenije filmsko izražajno sredstvo je krupni plan. Veliki dio filma snimljen je krupnim planom kako bi se što bolje prikazali osjećaji i izrazi lica likova. Prema Peterliću krupni plan je jedno od najeminentnijih filmskih izražajnih sredstava. Kada je u krupnom planu ljudsko lice se pojavljuje samo, eliminirana je čitava okolina, pa se gledateljeva pozornost usredotočuje samo na nj. Lice je uvećano tako da se raspoznaju i otkrivaju i najsitniji detalji na njemu. Krupni plan je naročita mogućnost filma da gledatelja upozna s čovjekom, s njegovom ličnošću i s njegovim karakteristikama kao posebnog lika u filmu, kao osobe s kojom se treba pobliže upoznati (Peterlić, 2000: 70 – 72). Krupnim planom se stvara osjećaj dugotrajnosti, a posljedica toga je osjećaj napetosti, nelagode i nervoze što je u filmu i postignuto. Za radnju filma najistaknutiji su krupni planovi koji prikazuju lica Justine, Clarie i Johna te kada prikazuje Plavi planet. Prikazivanjem lica ta tri lika, koji su i glavni likovi filma, gledatelja se želi što više približiti likovima i prikazati osjećaje bola, nervoze, nelagode i tuge, ali ne samo prikazati nego i te osjećaje probuditi u samom gledatelju.

4. Forma

Užarević smatra da lirska pjesma predstavlja određenu fizičku realnost. To ne upućuje samo na njezinu uobličenosť u prostoru i vremenu, nego i na osebujuć način unutarnje organizacije, koja je mnogoćemu analogna ili čak istovjetna s fiziologijom ljudskog tijela. Jedna od bitnih odrednica lirskog teksta je kratkoća ili malenosť. Njezina osnova leži u jednoj misli, jednoj emociji, jednom doživljaju koji razvija lirska pjesma. U tekstu se sve vrti oko te jedne, jedine, apsolutne teme. S time je u vezi lirska bezvremenosť ili toćnije lirska svezvremenosť (Užarević, 1991: 40). Oba teksta su pisana u stihotvornoj formi. *Mistićan sonet* pisan je u formi soneta, a upravo taj osjećaj i potrebu za strogo određenim oblikom, smisao za muzikalnosť stiha, povezivanje u jedan opći sklad glazbe rijeći, boja i mirisa, dakle osjećaj za sinesteziju, neobićno profinjen ritam, te izmjena govorene i pjevane intonacije, to su one vanjske, vidljive odlike Matoševе poezije, za koje Šicel smatra da su uoćljive već na prvi pogled (Šicel, 2005: 103). Dok s druge strane *Pompejska slićica* nije strogo određen oblik. Užarević govori kako Vidrić nije robovao nikakvim pjesnićkim formalnosťima te da njegove pjesme obiluju pravopisnim, tiskarskim, metrićkim, a često i logićkim pogreškama i nedosljednosťima. Vidrić se samo u izuzetnim prilikama pridržavao takvih strogih versifikacijsko-formalnih kriterija kao što su jednak broj slogova u stihovima, dosljedna uporaba cenzura ili regularna rima, a od strofa je najviše volio ćetverostišja to jest katrene (Užarević, 2009: 28). Prikazivaćka funkcija lirske pjesme nije specifićna samo po mješovitom sastavu svog znakovnog potencijala, nego i po načinu na koji uokviruje svoj predmet i izgrađuje svoju temu. Za razliku od narativnih tekstova, koji prikazuju objektivno dovršene predmetne cjeline, zaključene same u sebi, prije ulaska u književno djelo, lirska pjesma najćešće referira o momentima otvornih, nedovršениh procesa ili stanja stvari. Tu fragmentarnosť ili čak fluidnosť svoga predmeta ona obićno nadoknađuje postupcima artifićijelnog oblikovanja svoje teme: njezini naglašenim uokviravanjem i njezinom geometriziranom dispozicijom (Kravar, 1998: 384). Funkcija okvira, prema Užareviću, sastoji se samo u tome da mehanićki upozori recipijenta na moguću prisuosťnosť umjetnosti u danom prostoru i vremenu (ekranu, pozornici, okviru slike, listu papira). S gledišta lirskog teksta okvirom bi se, prvo, moglo smatrati njezino grafićko tijelo, to jest grafićka fiksiranosť teksta na stranici, gdje praznina (bjelina) služi kao pozadina na kojoj se u doslovnome smislu ocrtavaju granice teksta. Kao drugo, okvir u lirskom tekstu može biti shvaćen kao odnos poćetka i kraja, na primjer prvog i posljednjeg stiha, prve i posljednje strofe, ali pritom se podrazumijeva da ta veza ukljućuje i ćisto semantićki (tematski) aspekt. Treće shvaćanje okvira, koje obuhvaća odnosno uvjetuje prva dva, vezujemo uz pojam završenosti teksta, i to završenosti svih njenih aspekata – grafićko-vizualnog, zvukovno-auditivnoga (intonacijskog, ritmićkog), te naravno semantićkog (smisaonog

općenito, a ne samo tematskog). Završenost ovdje upućuje u prvome redu na „organsku cjelovitost“, a ne na njezinu statičku odvojenost ili čak ograđenost od netekstnog svijeta. Granica prvobitno ne znači „granica od“ nego „granica za“, to jest granica je ovdje mišljena kao rezultat unutarnje sabranosti, odnosno povezanosti teksta, njegove unutarnje kohezijske moći. Tako shvaćen okvir ima sposobnost mijenjanja i prilagođavanja, pa čak i izobličavanja ili pak nametanja odnosa na izvantekstni svijet (Užarević, 1991: 49 – 50). U oba teksta možemo uočiti prvo shvaćanje okvira prema kojem se na okvir gleda kao na grafičku fiksiranost teksta na stranici. Okvir kao stalni oblik filmskog zapisa u teoriji film ima sličnu funkciju. Prema Peterliću okvir je prostorna konstanta filma, upravo kao što je kadar konstanta koja se primarno opaža i doživljava kao vremenska. Okvir nije tvorbeni faktor snimke koji je komplementaran jedino s kadrom te predstavlja stalno svojstvo filma i u funkciji je tvorbe ostalih oblika filmskog zapisa. Budući da se svijet vidi unutar nekog okvira, stvara se dojam ne samo izabranosti viđenja svijeta, namjernog izbora, nego i stanovite diskretnosti i tajnovitosti promatranja toga svijeta. Okvir može biti izvor očekivanja, iznenađenja, napetosti, obrata, a ti se doživljaji prvenstveno osjećaju kao stanovita nelagoda, kao osjećaj koji se želi nametnuti gledatelju i koji se može ritmički izmjenjivati s lagodom, a ti isti događaji i doživljaji sudjeluju u tvorbi fabule filma (Peterlić, 2000: 65 – 66). Film je uokviren crnilom i glazbom. Započinje s crnim prikazom koji se polako odtamnjuje, a završava se također s crnim prikazom kod kojeg se u pozadini čuje zvuk lomljenja i rušenja nakon udara Plavog planeta. Glazba koja se pojavljuje u film je također neka vrsta okvira jer svakim svojim ponavljanjem u film pojačava napetost, a time i nelagodu kod gledatelja.

5. Subjekt

Prema Užareviću u svakome iskazu potrebno je lučiti tri sloja ili tri razine subjekata: empirijski subjekt iskazivanja koji se javlja kao fizički nosilac iskaza, subjekt u iskazu koji izražava gledište iskazane situacije ili „priopćene činjenice“ te subjekt iskaza koji izražava gledište iskaza kao govorene cjeline i koji može, a ne mora strukturno-materijalno biti prisutan u iskazu. Gledano s aspekta proučavanja lirike subjekt u iskazu odgovara lirskom Ja, a subjekt iskaza lirskom Nad-Ja. Međutim, realni je život iskaza nezamisliv, to jest neostvariv je bez empirijskog subjekta iskazivanja. Realni subjekt uvijek nanovo revitalizira, unosi svježu krv u iskazani organizam. Vrijednosno-kvalitativna razlika među pojedinim vrstama iskaza postiže se dakle njihovom upućenošću na odgovarajućoj razini subjekta. U svakome iskazu su makar potencijalno prisutne sve tri razine subjekta, samo što se oni u strukturnome i funkcionalnom smislu obično raspoređuju tako da dominira jedan od njih (Užarević, 1991: 125 – 126). U *Mistično sonetu* prisutan je subjekt koji je istaknut uporabom zamjenice ja: Ja ne znam kakvi zvuci, psalam meni. Takav subjekt bi prema podjeli odgovarao subjektu u iskazu ili lirskom Ja, ali se uvodi i lik žene kao protuteža lirskomu Ja: *U gardu, kad me svi ismijevahu,/ O zlatnoj sjeni snatrih, o dragoj ženi*. Užarević govori kako je cjelokupno lirsko događanje nalazi svoju logički vrhunac u ženi, a svekoliki napor lirskog subjekta nalazi svoje osmišljenje samo u odnosu na nju (Užarević, 2009: 27). S druge strane kada lirskog subjekta nema u strukturnoj pojavnosti pjesme nikako ne znači da on ne postoji u svijetu pjesme. On je itekako prisutan, ali pripada pjesminoj trans-strukturnoj (nad-pojavnoj) dimenziji. Struktura pred-postavlja lirski subjekt kao neeksplicirano gledište kao što i lirski subjekt pred-postavlja (to jest stavlja pred sebe) cjelokupnu pojavnost pjesme. Perceptivna logika gledanja-viđenja pretpostavlja da onaj koji gleda sam ostaje nevidljiv u tome procesu gledanja, a onaj koji sluša sam ostaje nečujan i nečut. On načelno ostaje „transgredijentan“ stvarnosti koja se pred njim perceptivno ili umjetnički oblikuje te je on okvir koji kao nevidljiva opna drži oblik na okupu. Za tu instancu lirskog svijeta Užarević je predložio naziv lirski nad-subjekt ili lirsko Nad-Ja (Užarević, 2009: 75). Takav subjekt prisutan je u *Pompejskoj sličici*. Dobivamo dojam kao da taj lirski nad-subjekt stoji negdje sa strane i promatra te prenosi ono što vidi kao kamera u filmu. Također uz pjesmu *Pompejska sličica* možemo povezati postupak paralelizam. Paralelizam je kako kaže Užarević nastao iz nužnosti da se relacija subjekt – objekt shvati kao jezgrena struktura lirskog oblika te se paralelizam nameće kao osnovni postupak u lirici. U paralelizmu se ima na umu supostavljenost, uzajamna upućenost lirskog Ja i stvarnosti. Takav „ontološko-semantički paralelizam“ tehnički se realizira na različite načine i na različitim razinama tekstne strukture (verbalno – slikovni, verbalno – zvukovni, ritmički, kompozicijski) (Užarević, 1991: 159 – 160)

U teoriji filma Nad-Ja instancu možemo usporediti s subjektivnim kadrovima koji su zastupljeni i u samom filmu *Melankolija*. Subjektivan kadar, prema Peterliću, jest onaj kojemu prethodi kadar neke osobe koja koncentriranije gleda u nekome smjeru, pa sljedeći kadar nepogrešivo doživljavamo kao isječak izvanjskog svijeta što ga vidi prethodno prikazana osoba. Ti se kadrovi ne moraju razlikovati i najčešće se ne razlikuju od objektivnih, jer su likovi filma najčešće osobe s vrlo sličnim vidnim i slušnim sposobnostima kao i mi, a subjektivni kadar nas tek odlukom autora usredotočuje na onaj isječak svijeta što su ga oni izabrali da ga vide (Peterlić, 2000: 61). Primjer takvog kadra u filmu je kad prvo vidimo Justine kako zamišljeno gleda u nešto i zatim u sljedećem kadru vidimo nebo i zvijezde ili kad Clarie vidimo u krupnom planu zabrinutog i prestrašenog lica i u sljedećem kadru Plavi planet koji se približava.

6. Zaključak

Nakon detaljne analize uočili smo bliskost i usporedivost *Mističnog soneta*, *Pompejske sličice* i filma *Melankolija*. Tematsku bliskost odčitavamo u melankoličnom viđenju svijeta, a tome pridonosi uporaba tamnih, tmurnih, mističnih motiva i lajt-motiva melankolija. Melankolična slika svijeta pojačava se korištenjem metafora, onomatopeja te opkoračenja, a od filmskih sredstava najznačajniji je krupni plan koji stvara osjećaj dugotrajnosti, a posljedica toga je osjećaj napetosti i nelagode koje vežemo uz melankoliju. Forma i okvir su također sudjeluju u stvaranju melankoličnog ugođaja, posebice glazba u film koja je također lajt-motiv i neka vrsta okvira. I posljednja značajka subjekt bilo da je on lirsko Ja ili lirsko Nad-Ja dobivamo dojam kao da je potisnut i pažnja je preusmjerena na objekt, to jest na ono što je uzrokovalo određeno doživljavanje.

7. Literatura

1. Kravar, Zoran. 1998. *Lirska pjesma*, u: Škreb, Stamać 1998. *Uvod u književnost*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, Biblioteka Posebna izdanja, str. 379 – 412
2. Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
3. Pranjić, Krunoslav. 1986. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus
4. Šicel, Miroslav. 2005. *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga III, Moderna*. Zagreb: Naklada Ljevak
5. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
6. Užarević, Josip. 2009. *Vladimir Vidrić i njegove Pjesme*. Zagreb: Disput

Izvori:

Matoš, Antun Gustav. 1996. *Izabrane pjesme*. priredio Ivo Frangeš. Zagreb: Matica hrvatska

Vidrić, Vladimir. 1969. *Sabrane pjesme*. uredio Dragutin Tadijanović. Zagreb: Odjel za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti