Zrcaljenja filma i pjesništva

Delimar, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:572457

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti nastavnoga smjera

Ana Delimar

Zrcaljenja filma i pjesništva

Diplomski rad

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

Sumentorica doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2018.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti nastavnoga smjera

Ana Delimar

Zrcaljenja filma i pjesništva

Diplomski rad

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

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

Sumentorica doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2018.

Sažetak

Cilj ovog rada istaknuti je mjesta na kojima se kod poezije susreće s drugomedijskim kodovima. Intermedijalna će se stilistička analiza usmjeriti osvjetljavanju četiriju struktura: forme, odnosno kompozicije kojom će se biti nužno baviti u slučajevima opširnijeg zaokupljanja problemima forme i subjekta, zatim teme i subjekta. Takvoj će se analizi podvrgnuti korpus koji čine pet pjesničkih tekstova suvremenog hrvatskog pjesništva koji su nastajali od sedamdesetih godina 20. stoljeća, nakon eksplicitnog teorijskog imenovanja pojave intermedijalnosti. Budući da se ti tekstovi najradije obraćaju audiovizualnom mediju filma, promotrit će ih se u usporedbi s predlošcima igranog i eksperimentalnog filma. U ovom su radu zastupljeni tekstovi *Snimak Ezre Pounda u kavezu* Danijela Dragojevića, *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* Branka Čegeca, *Contacting my angel* Kornelije Mlinarević, *Mulholland okomito, Drive vodoravno* Blaženke Brlošić i *Zatišje 1* Josipa Severa. Od igranofilmskih predložaka, to su filmovi *Trumanov show* (1998) Petera Weira, *Nebo nad Berlinom* (1987) Wima Wendersa i *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha. Zastupljena su i tri eksperimentalna filma multimedijalnog umjetnika Ivana Faktora, a to su *Pustara* (2010), *Strange Fruit* (2013) i *Sve bih ostavio ovdje* (2016).

Ključne riječi: *stilistika, intermedijalnost, pjesništvo, igrani film, eksperimentalni film*.

Sadržaj

1. Uvod 1

2. Zrcaljenja filma i pjesništva 2

2.1. Teorijska prevencija od udaljavanja kodova pjesništva i igranog filma 2

2.1.1. Intermedijalni spojevi između pjesničkog teksta *Snimak Ezre Pounda u kavezu* Danijela Dragojevića i odabranog filmskog predloška 4

2.1.2. Kontakt pjesničkog i filmskog koda u tekstovima *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* Branka Čegeca i *Contacting my angel* Kornelije Mlinarević 10

2.1.3. Ispreplitanje filmskog i pjesničkog koda u tekstu *Mulholland okomito, Drive vodoravno* Blaženke Brlošić 16

2.1.4. Kadar kao glavni postupak oblikovanja pjesničkog teksta *Zatišje 1* Josipa Severa 23

2.2. Eksperimentalni film, to jest pjesništvo u pokretu 26

2.2.1. Slavonska ravnica i njezine implikacije u *Pustari* i *Strange Fruit* Ivana Faktora 27

2.2.2. Mala kamera kao ključni Faktor u *Sve bih ostavio ovdje* 32

3. Zaključak 34

4. Literatura 35

5. Prilozi 38

5.1. Danijel Dragojević, *Snimak Ezre Pounda u kavezu* 38

5.2. Branko Čegec, *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* 40

5.3. Kornelija Mlinarević, *Contacting my angel* 41

5.4. Blaženka Brlošić, *Mulholland okomito, Drive vodoravno* 42

5.5. Josip Sever, *Zatišje 1* 43

1. Uvod

Temeljnim je polazištem ovoga rada komparatistično shvaćanje pojma intermedijalnosti kao postupka između umjetničkih usporedbi. Pritom valja upozoriti da se kontakt različitih medija događa izvan, odnosno, prije teksta ili kojeg drugoumjetničkog ostvaraja. Susreću se kodovi u procesu nastajanja novog izvoda jednog koda i odašiljanja nekog pojedinačnog teksta, odnosno ostvaraja, drugog koda. Upravo će takvi susreti dvaju kodova, kodova pjesništva i filma, biti interesom ovoga rada koji će pokušati istražiti sličnosti i razlike na razini tekstualnih struktura pomoću kojih će se vršiti intermedijalna analiza. To su forma, odnosno kompozicija kada je riječ o filmu, tema i subjekt. Također, usporedit će se učinci pojedinih postupaka u raznomedijskim predlošcima i pokazat će se primjenjivost korelacijskog pristupa. Korpus tekstova zastupljenih u radu izdvojen je iz studije medijski interaktivnih pjesničkih tekstova, nastalih kao podkorpus postmodernitetnog hrvatskog pjesništva na potezu od četrdesetih do 1991. godine. Riječ je, naime, o studiji *Pogo i tekst* Gorana Rema. Naglasak će neprestano biti na poredbovnosti pjesničkih i filmskih predložaka koji su proizvoljno odabrani, a koji na razini naslova, motiva i subjekta korespondiraju s pjesničkim predlošcima. U prvom će se dijelu rada uspoređivati pjesnički predlošci s trima predlošcima igranog filma, i to tekst *Snimak Ezre Pounda u kavezu* Danijela Dragojevića s filmom *Trumanov show* (1998) Petera Weira, *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* Branka Čegeca i *Contacting my angel* Kornelije Mlinarević s filmom *Nebo nad Berlinom* (1987) Wima Wendersa i tekst *Mulholland okomito, Drive vodoravno* Blaženke Brlošić s filmom *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha. Samostalno će se promotriti i tekst *Zatišje 1* Josipa Severa koji na razini teme ili subjekta ne upućuje na konkretan filmski predložak s kojim bi se mogao stilistički usporediti, već koji svojim pravokutnim početkom simulira kadar i tako aludira na film. U drugom će se dijelu rada navedeni pjesnički tekstovi uspoređivati s filmskim triptihom multimedijalnog umjetnika Ivana Faktora koji čine tri eksperimentalna filma, *Pustara* (2010), *Strange Fruit* (2013) i *Sve ih ostavio ovdje* (2016).

2. Zrcaljenja filma i pjesništva

2.1. Teorijska prevencija od udaljavanja kodova pjesništva i igranog filma

Kao što je u uvodu istaknuto, prvi će dio rada biti usredotočen na otkrivanje intermedijalnih relacija između nekoliko pjesničkih predložaka i odgovarajućih im igranofilmskih predložaka, no prije nego sama analiza započne, potrebno je objasniti koju vrstu filmske umjetnosti označava pojam igrani film.

Kako navodi Ante Peterlić u *Osnovama teorije filma*, igrani je film, uz dokumentarni i eksperimentalni, jedan od tri filmska roda čija je važna karakteristika sjedinjenost njegovih dijelova pričom, odnosno smislenim uzročno-posljedičnim nizom događaja s nekom vremenskom perspektivom.[1] Međutim, u igrani su film uključena i druga načela sjedinjavanja, a to su načelo logičkog izlaganja i načelo sjedinjavanja ritmom. Budući da film, općenito govoreći, nije nasumična snimka, već pomno osmišljena tvorevina koja podrazumijeva niz čimbenika kao što su, primjerice, scenaristički predložak, scenografske pripreme, glumačka prisutnost i autorska nužnost, on će određenim mehanizmima navoditi gledatelja da osjeća, misli i zaključuje ono na što ga logika strukture filma upućuje. Takvi se mehanizmi nazivaju strukturama logičkog izlaganja, a u filmu se manifestiraju kao stilske figure (Peterlić, 2000: 217). I ritam, najčešće tvoren montažnim izmjenama kadrova, može sudjelovati u konstituiranju priče. To čini djelujući na gledateljevo raspoloženje, a to raspoloženje zatim uzrokuje interpretaciju prikazanih događaja (isto: 237).

Nikica Gilić u knjizi *Filmske vrste i rodovi* ističe fikcionalnost kao još jedno važno svojstvo igranog filma.[2] Za razliku od dokumentarnog filma koji nastoji što uvjerljivije reproducirati zbilju ili eksperimentalnog filma koji ju nastoji očuditi, za igrani je film karakteristično stvaranje zatvorenog svijeta u kojem se događaji ili likovi slažu u cjeloviti sustav (Gilić, 2013: 13–14). Taj je sustav usporediv sa stvarnim svijetom i prema brojnim značajkama sličan stvarnom svijetu, ali važno je napomenuti da filmski svijet ne nastoji oponašati izvanfilmske pojavnosti, već se na njih samo referira.

Neosporno je da temeljne značajke igranog filma ukazuju na tijesnu povezanost tog roda i opširnijih fiktivnih književnih djela, čemu ide u prilog postojanje međuoblika poput scenarija koji dozvoljava i filmsku i književnu analizu, jer scenarij nije ništa drugo nego film

[1] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 236.
[2] Nikica Gilić, 2013. *Filmske vrste i rodovi*, https://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/ (pristupljeno 31. 8. 2018.)

pisan riječima, ali i brojne filmske adaptacije, najčešće romana. No postoji li poveznica između igranog filma i kratkih, semantički gustih pjesničkih oblika? Traženju odgovora na to pitanje posvetit ćemo se u poglavljima koja slijede.

2.1.1. Intermedijalni spojevi između pjesničkog teksta *Snimak Ezre Pounda u kavezu* Danijela Dragojevića i odabranog filmskog predloška

U ovom će se poglavlju provesti usporedna stilistička analiza pjesničkog teksta *Snimak Ezre Pounda u kavezu* Danijela Dragojevića i filma Petera Weira *Trumanov show*.[3] Poseban će naglasak biti stavljen na subjektne strukture u navedenim predlošcima.

Prema kriterijima koje Josip Užarević navodi u knjizi *Kompozicija lirske pjesme*, pjesnički je umjetnički tekst onaj koji ima sposobnost držati samoga sebe na okupu, koji je semantički samodostatan, a to se njegovo svojstvo očituje u mehanizmima zrcaljena i ponavljanja motiva, zaključujemo da je u slučaju promatranoga teksta svakako riječ o pjesničkom tekstu.[4] S druge strane, film je cjelina koju sačinjavaju pojedinačni sastojci, kao što su filmske naprave i mogućnost ozvučenja, ali i privid viđenja zbilje, koji se postiže izmjenom svjetlijih i tamnijih površina, što daje dojam dubine filmskog prostora, i predočenje živih i neživih bića u stanju mijene, u pokretu (Peterlić, 2000: 16–19). Za razliku od pjesničkog teksta koji je isključivo prostorni medij jer je vezan za materijal na kojemu je zapisan i na njemu zauzima određeno mjesto i položaj, Peterlić će upozoriti da film uvijek svjedoči o prostoru jer se prostire preko neke izmjerljive površine, filmskog platna ili televizijskog ekrana, ali i o vremenu jer je za njegovo projiciranje potrebno neko satom izmjerljivo trajanje (2000: 16).

Budući da je forma najjači indikator koda, jezika kojemu tekst pripada, analizu ćemo započeti njome.[5] Vertikalnost je ona formalna značajka koja pjesnički tekst distancira od proznoga (Užarević, 1991: 41). Primjećujemo da forma promatranog teksta odgovara konvencionalnoj vertikali i od nje ne odstupa, što omogućuje vizualnu perceptibilnost, to jest obuhvatljivost pjesničkoga teksta, odnosno primanje teksta kao vizualne informacije (isto: 41). Također, vizualna perceptibilnost omogućuje semantičku perceptibilnost koja obuhvaća semantičku ekvivalentnost različitih tekstnih dijelova (isto: 40). Jednostavnije rečeno, sve motivske sastavnice koje čine pjesnički tekst semantički upućuju jedne na druge. Nadalje, na razini forme uočavamo i strofičnost. Tekst se sastoji od pet strofa nejednake dužine, prva se i treća i druga i četvrta strofa podudaraju s jednim stihom manje ili više, dok peta strofa svojom kračinom potpuno odudara od ostalih.

[3] Weir, P. (1998.), *The Truman show*, igrani film, Paramount Pictures.
[4] Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 100.
[5] Goran Rem, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011), str. 133.

Sljedeća sastavnica forme je okvir (isto: 50). Iako odnos početaka i završetaka na vertikalnoj razini upućuje na organsku, ali ne i semantičku završenost promatranoga teksta, što sugeriraju bjeline među strofama koje označavaju njihovu zaokruženost, ali i interpunkcija, grafostilem prisutan i dosljedno proveden u cijelom tekstu, isto ne možemo potvrditi na horizontalnoj razini.[6] Neki stihovi posreduju stilogenost ili svojom dužinom ili kračinom. Tri su stiha reducirana na jednu riječ, a nekoliko je stihova dužih u odnosu na ostale.

Formu pjesničkog teksta uspoređujemo s filmskom kompozicijom. Filmski predložak, Weirov *Trumanov show*, na prvi pogled nema jasno određenu kompoziciju. Međutim, središnja se filmska priča o *Trumanu*, filmskom protagonistu, može podijeliti na četiri dijela. Ako se složimo da je kriterij uspostavljanja kompozicije *Trumanova* spoznaja o sebi i svijetu koji ga okružuje, tada prvi dio filma čini njegov život prije spoznaje, drugi sumnja i pokušaj pronicanja u neobične događaje koji se odvijaju oko njega, treći spoznaja o sebi kao objektu *showa* o njegovu životu i, četvrti, pokušaj i konačan bijeg iz simuliranog svijeta u koji je zatvoren *Seaheavena*. Takav je način podjele priče uvjetovan isključivo uopćavanjem događaja, ali ne i montažnim sponama koje imaju istu ulogu kao interpunkcije u pjesničkom tekstu, a to je spajanje kadrova ili, ako govorimo o pjesničkom tekstu, stihova i strofa (Peterlić, 2000: 143). Od montažnih spona, najčešće je zastupljen rez koji omogućuje skokovito prikazivanje različitih informacija i on je neprimjetan (isto: 144). Praznine od događaja u filmu metajezične su usmjerenosti iskaza na vlastiti kod. U trenutcima kada se kadrovi zatamne dobivamo informaciju o glumcima koji glume različite likove u filmu i o, uvjetno rečeno, broju epizode, zapravo 10 909. danu u *Trumanovu* životu koji se snima i izravno prenosi rekordnom broju gledatelja. Događa se i jedno potpuno zatamnjenje, zapravo zatamnjenje televizijskog ekrana svih onih koji prate *Trumanov show*, što označava važnu prekretnicu u filmu. Redatelj odlučuje prekinuti prijenos jer je *Truman* pobjegao budnom oku kamere i ne mogu ga pronaći.

Osvrnut ćemo se i na filmski okvir kojim se, kaže Peterlić, često uspostavlja odnos vidljivoga i nevidljivoga (2000: 65). Taj odnos moramo promotriti iz *Trumanove* perspektive. Iako taj odnos za gledatelje ne postoji jer je nama sve vidljivo, ono što *Truman* na početku filma ne vidi zapravo su filmske naprave, kamere koje prate svaki njegov korak. Proboj

[6] Grafostilemom Krunoslav Pranjić u poglavlju *Stil i stilistika* naziva jedinicu stilskog pojačavanja u okviru grafostilistike, stilističke discipline (1983: 257). Stilogenost se može ostvariti na razini grafike teksta i na razini interpunkcijskog označavanja, ali to se u promatranom tekstu ne događa.

filmske tehnike događa se kada umjesto spikera na radiju počne govoriti član snimateljske ekipe govoreći drugima gdje i kada mogu očekivati *Trumana*. Tada on postaje svjestan da ga netko prati. Ono što je njemu nevidljivo, jer se u njemu nalazi, već je spomenuti studio *Seaheaven* u Hollywoodu u kojem je snimateljska ekipa smještena unutar lažnog Mjeseca. Iako Truman najavljuje da želi izići, to čini ne znajući gdje se nalazi i da je izvan granica studija neki drugi svijet.

Prelazimo na tekstualnu strukturu teme koju čine dvije sastavnice, naslov i motivi. U slučaju teksta Danijela Dragojevića, naslov ima konvencionalnu poziciju iznad teksta i funkcionira kao njegovo ime (Užarević, 1991: 52). Naslov *Snimak Ezre Pounda u kavezu* također je i intermedijalni signal koji upućuje na prekodiranje pjesničkoga koda kodom druge umjetnosti, i to filmske. Iako se termin snimak koristi i u značenju fotografije, motivi scenarija, snimatelja i kamere u nastavku teksta potvrđuju da se taj termin ovdje pojavljuje u kontekstu filmske umjetnosti, i to u značenju filmskog kadra. Taj je kadar dinamičan i ima učinak opisivanja što je najbolje vidljivo u prvoj strofi u kojoj dobivamo vizualnu informaciju o naslovno imenovanom Ezri Poundu „(...) u kavezu / u kojem se nije mogao / ispružiti, / s licem neuredno / izranjavanim (...)“ (Dragojević, 1974, navedeno prema Rem, 2011: 264). Približavanje kamere njegovu licu posreduje informaciju o psihi tog subjekta što se dodatno semantizira problematiziranjem lica čije je osnovno značenje najprije negirano, a zatim značenjski redefinirano kao snimka poslije zemljotresa. Lice je odraz katastrofe, moguće krize i/ili ukidanja identiteta subjekta što je posljedica zatočenosti u kavezu. Takvi su kadrovi karakteristični i za filmski predložak. Približavanje kamere ima jednak učinak, dati uvid u psihu lika (Peterlić, 2000: 72). Česti su autorovi kadrovi, zapravo kadrovi redatelja *Trumanova showa* u kojima je korištenje snimateljske tehnike namjerno vidljivo i kod gledatelja stvara svijest o tome da je *Truman* podvrgnut snimanju. Primjer takvog kadra najbolje se vidi u sceni *Trumanova* susreta s ocem u kojoj je sve isplanirano i redatelj izravno daje upute kako postaviti koju kameru i što izgovoriti.

Što se naslova filma tiče, ne možemo reći da je u njemu prisutan intermedijalni signal jer se već radi o kodu filmske umjetnosti, ali on je svakako metajezičan. Imenicom *show* naglasak se stavlja na način na koji će *Trumanov* život biti prikazan. Unutar filma gledamo televizijsku seriju, sadržaj zabavnog karaktera koji se emitira u epizodama.

Sljedeća sastavnica teme su motivi koje ćemo najlakše prikazati krećući se strofama, od prve do posljednje. Prva je strofa svojevrstan uvod u tekst u kojemu dobivamo informaciju

o onome koji se nalazi u kavezu. Već smo spomenuli da nam je njegovo ime poznato iz naslova, a ostale nam informacije o njegovu identitetu nisu dostupne. *On*, kako ga se u tekstu naziva, nečijih je godina. Toj ćemo informaciji posvetiti više pozornosti poslije, u okviru tekstualne strukture subjekta. Vrijeme radnje, što valja reći uvjetno jer se radi o pjesničkom tekstu, pa je stoga bolje reći stanje, nije konkretno. Subjekt u tekstu, onaj koji je iskazan prvim licem jednine, nalazi se i unutar i izvan vremena, a time vrijeme postaje nebitno kao informacija. Nekonkretiziranje vremena upućuje na svevremenost takve pojave. I film ima svoj uvod u kojemu se obavještava o vremenu, točnije o 10 909. danu *Trumanova* života što potencira epizodičnost, i prostoru u kojem se će radnja odvijati, gradiću *Seaheavenu*. Već se u uvodu događa proboj filmske tehnike, redatelj i dva glumca koji govore o *showu* u obliku intervjua, zatim objektiv kamere kroz koji promatramo *Trumana* i reflektor koji pada s neba.

U drugoj su strofi u odnosu pojedinac, semantostilematskim postupkom metonimije uveden kao lice, i kolektiv iskazan zamjenicom *vi*.[7] Taj je pojedinac odbačen od kolektiva koji se od njega odmiče i zatvara oči nad njegovim stanjem što je sugerirano sljedećom metaforom, također postupkom semantostilematike: „Sila teža najjača je oko očiju“ (Dragojević, 1974, navedeno prema Rem, 2011: 265). Takav je odnos vidljiv već u prvoj strofi u četiri završna stiha, a manifestira se u obliku savjeta da na taj prizor subjekta u kavezu ne treba obratiti pozornost, već samo brzo proći ne razmišljajući o tome. Za razliku od pjesničkog teksta, *Truman* koji je glavni subjekt u filmu nije ignoriran od strane kolektiva. On kao glavni, zapravo nesvjesni glumac u svom *showu* mora biti u središtu pozornosti. Sve je njemu podređeno i nastoji se spriječiti i maknuti sve što bi mu moglo signalizirati da njegov život i ljudi oko njega nisu stvarni. No, jednako kao subjekt u pjesničkom tekstu, i on je zatvoren u svoju ćeliju koja funkcionira kao simulacija vanjskog svijeta.

U trećoj se strofi potencira odnos ništa – sve. Budući da je svega suviše, kako se navodi u posljednjem stihu te strofe, zapravo nema ničega. Došlo je do inflacije vrijednosti, a time i do ukidanja. Može se samo kriknuti. Taj glagol nije neutralan i mogli bismo ga tumačiti kao intermedijalni signal, ali ovoga puta likovne umjetnosti. Naime, Edvard Munch naslikao je 1893. godine *Krik*. Nije nemoguće zamisliti da će biće zatvoreno u kavez osjećati egzistencijalni strah i tjeskobu, baš kao što ga osjeća biće na slici. Također, ta je strofa jednim dijelom svoje motivske strukture citatna aluzija na filmski scenarij u kojem se donose upute o

[7] Semantostilematika stilistička je disciplina koja popisuje, opisuje i vrednuje postupke na razini značenja riječi, a jedinica stilskog pojačavanja koja se unutar nje ostvaruje naziva se semantostilemom (Pranjić, 1983: 257).

načinu snimanja i o položaju kamere: „Neka snimatelj vuče polako, / neka snima sivo / bez neba. / Neka okreće kameru (...)“ (Dragojević, 1974, navedeno prema Rem, 2011: 265).

U četvrtoj je strofi naglasak na skučenosti dimenzije koja je jedna i jedina. Njezin je prostor gust i kao takav može simulirati kavez iz kojega se ne može izići. Posljednjim se četirima stihovima naglašava ponavljanje, neprekinuti vremenski slijed i kretanje u krug, što samo pojačava dojam bezizlaznosti. Ovdje jasno vidimo razliku između pjesničkog teksta i filma. *Truman* činom izlaska iz studija, koji predstavlja njegov kavez, negira bezizlaznost i ulazi u neku novu budućnost koja, naslućujemo, za njega može biti samo bolja.

Peta će strofa, posljednja, a ujedno i najkraća, donijeti poantu promatranog pjesničkog teksta. Situacija koju smo prethodno opisali bezizlazna je i besmislena jer su dokinute vrijednosti kojih je suviše, stoga ih nema, ali svevremenska i univerzalna jer je tako zapisano u scenariju. Nitko se, kaže prvi stih, nije igrao govora. Scenarij se spominje i na samom početku filma. Međutim, redatelj *showa* će za razliku od govornog subjekta u pjesmi opovrgnuti postojanje scenarija. Upravo zbog toga što *Trumanov* život nije zapisan, on ima mogućnost izbora, ostati zatočen ili pobjeći.

Time dolazimo do subjektivitetnog bića u pjesničkom predlošku koje pokušava govoriti, ali je zapravo prekasno jer je već u kavezu, izopćen iz kolektiva koji ne propituje stanje stvari. Tekstualne strukture subjekta dotakli smo se na nekoliko mjesta, a sad je sve ustaviti. Od tri moguća subjekta, za promatrani će tekst biti važna dva, subjekt u tekstu ili *Ja* i subjekt teksta ili *Nad ja* (Užarević, 1991: 105). Subjekt u tekstu gramatički je iskazan ili osobnom zamjenicom ili prvim licem jednine, što je ovdje slučaj (isto: 106). Subjekt teksta onaj je koji percipira iz perspektive trećih očiju, on je gotovo kamermanski subjekt (isto: 124). Na temelju prethodno rečenog, zaključiti je da se obje subjektne strukture pojavljuju u tekstu, ali treba naglasiti da njime dominira subjekt teksta. Subjekt teksta ili *Nad ja* prvi se pojavljuje, a uspostavlja se zrcaljenjem svijeta, postupkom u kojemu iz pozicije trećeg lica govori o onome što vidi. *Nad ja* govori o nekom drugom subjektu koji se nalazi u kavezu i o njemu govori do trenutka dok ga upravo taj subjekt ne prekine. Taj je prekid signal da se radi o subjektu u tekstu koji u zagradama(!) u prvome licu jednine, govori: „Ne znam da li o tome / treba govoriti, / ponestaje mi poleta, / dolazi do navale proze)“ (Dragojević, 1974, navedeno prema Rem, 2011: 264). Ti stihovi funkcioniraju kao svojevrsne didaskalije, odnosno tekst koji je, u činu izvođenja, poznat ograničenom broju ljudi, glumcima i redatelju, ali ne i gledateljima. Didaskalije, upozorava Elma Tataragić u *Stilu filmskog scenarija*, nisu

isključivo termin dramske umjetnosti.[8] Prisjetimo se, posljednja strofa također, uz naslov, upućuje na kod filmske umjetnosti terminom scenarij. U scenariju, didaskalija je obvezan dio teksta. Unutar didaskalije krije se kontekst samog filma, a u ovom slučaju kontekst pjesničkoga teksta. Budući da je riječ o lirskom obliku, ti stihovi moraju biti vidljivi jer su ključ potreban za dekodiranje. *Nad ja* u promatranom tekstu ima ulogu performera, onoga koji govori, ali o čemu, ili točnije, o komu? Subjekt teksta i subjekt u tekstu zapravo su ujedinjeni unutar iste osobe, onoga koji je u kavezu, naslovno identificiranog *Ezre Pounda*. Didaskalije, stihovi u zagradama, nisu ništa drugo nego unutrašnji mikromonolog koji subjekt u tekstu govori sam za sebe, prekidajući *Nad ja*, točnije, svoj govor koji je javan. Jednostavnije rečeno, subjekt teksta pojavljuje se kao disocijativna osobnost subjekta u tekstu. Do takvoga smo zaključka mogli doći samo reverzibilnim ili, kako ga Miroslav Beker u poglavlju *Semiotika lirskog pjesništva* naziva, retroaktivnim čitanjem.[9] Posljednja nam strofa otkriva da nema igranja govora, a upravo to *Nad ja*, performerski dio dvojnoga subjekta, čini. Zbog toga se subjekt našao u kavezu, izoliran od svih koji bi ga mogli čuti.

[8] Elma Tataragić, *Stil filmskog scenarija* (Sarajevo: University Press: Akademija scenskih umjetnosti, 2011), str. 156.
[9] Miroslav Beker, *Semiotika lirskog pjesništva*, u: *Semiotika književnosti* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 131.

2.1.2. Kontakt pjesničkog i filmskog koda u tekstovima *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* Branka Čegeca i *Contacting my angel* Kornelije Mlinarević

Slijedi usporedna stilistička analiza triju predložaka, pjesničkih tekstova *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* Branka Čegeca i *Contacting my angel* Kornelije Mlinarević, i filmskog predloška *Nebo nad Berlinom* Wima Wendersa.[10]

I ovoga ćemo puta analizu započeti tekstualnom strukturom forme, odnosno kompozicije kada je riječ o filmskom predlošku. Ponovno nam je primijetiti da forma promatranih tekstova odgovara konvencionalnoj vertikali i od nje ne odstupa, što nam omogućava da i te tekstove primimo kao vizualne informacije. Ta nam značajka olakšava već spomenuto reverzibilno čitanje koje je ključ za dekodiranje teksta, a kojeg ćemo se dotaknuti kada bude riječ o naslovu (Beker, 1991: 131). Nadalje, uočavamo da je formalna značajka strofičnosti prva točka razilaženja među dvama tekstovima. Tekst *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* nije strofičan, dok se tekst *Contacting my angel* sastoji od dvije strofe jednake dužine. Na vertikalnoj su razini tekstovi završeni jer je na kraju prisutna interpunkcija, ali to ne možemo potvrditi na horizontalnoj razini. Naime, dok je interpunkcija u tekstu Branka Čegeca dosljedno provedena, u tekstu Kornelije Mlinarević uočavamo stilogenost upravo na razini interpunkcijskog označavanja. Odsutnost interpunkcije posreduje učinak neprekinutog govora, asocijacije ili tijeka misli. Premda nema formalnih stanki, osim bjeline među strofama, ritam čitanja usporava asonanca, fonostilem koji se ostvaruje izmjenjivanjem vokala *a*, *e* i *o*.[11]

Dolazimo do kompozicije, značajke filmskog predloška koja odgovara tekstualnoj strukturi forme. Wendersov film *Nebo nad Berlinom* nema jasno određenu kompoziciju. Vrijeme ne može biti kriterij njezina uspostavljanja jer je u filmu prisutno samo jedno godišnje doba, zima, a dan i noć smjenjuju se bez logično utvrđenog reda. Berlinski zid jedini je svjedok vremena u kojem se odvija radnja. Riječ je, naime, o osamdesetim godinama 20. stoljeća. Priča prati dvojicu anđela Damiela i Cassiela koji se neprimjetno kreću među ljudima, osluškuju njihove misli i bilježe njihove osjećaje. Radnja se često čini nasumičnom, što je uvjetovano fizičkim kretanjem anđela s jednog mjesta na drugo, pa je stoga rez najzastupljenija montažna spona jer omogućava upravo skokovito prikazivanje prostornih i vremenskih informacija (Peterlić, 2000: 144). Na samom početku filma prikazuje se detalj

[10] Wenders, W. (1987.) *Der Himmel über Berlin*, igrani film, Road Movies GmbH/Argos Films S.A.
[11] Fonostilem je jedinica stilskog pojačavanja koja se ostvaruje unutar fonostilematike (Pranjić, 1983: 256). Ta stilistička disciplina popisuje, opisuje i vrednuje jedinice na razini fonema, odnosno na razini glasa.

ruke koja zapisuje početne stihove pjesme austrijskog književnika Petera Handkea *Lied vom Kindsein* na papir. Takav se citat naziva intersemiotičkim citatom jer se citatni odnos uspostavlja između različitih umjetnosti, u ovom slučaju između književnosti i filmske umjetnosti.[12] Pisanje prati muški glas koji izgovara stihove, a melodičnost njegova izgovora posreduje stilogenost zvuka i potvrđuje da je zaista riječ o pjesmi. Nakon tog kadra slijede najavni natpisi koji kao da su ispisani kredom na crnoj ploči. Konačno slijedi naslov filma i zatim montažna spona koja se naziva pretapanjem (Peterlić, 2000: 146). Jedan kadar u kojemu vidimo stilizirani naslov postupno nestaje dok se istovremeno drugi kadar, kadar neba u crno-bijeloj tehnici, preko njega pojavljuje. Uočavamo i različite kutove i planove snimanja. Kut snimanja ili rakurs odnos je kamere prema snimanom objektu, dok plan predstavlja udaljenost kamere od tog objekta (isto: 68–88). Detalj oka koji se u kadru pojavljuje sugerira nam prisutnost subjekta, a s obzirom na to da već u sljedećem kadru vidimo djelomičan prikaz grada, odnosno polutotal naslovno impliciranog Berlina snimanog iz gornjeg rakursa, zaključujemo da je zastupljen subjektivni kadar. U takvom se kadru prikazuje sadržaj što ga vidi netko od promatrača iz samog filma (Peterlić, 2000: 61). Naknadno saznajemo da je riječ o anđelu koji se nalazi na vrhu crkvenog tornja, a upravno njegov položaj u prostoru i u odnosu prema ljudima koje promatra određuje koji će kut snimanja biti zastupljen.

U prethodnom smo poglavlju utvrdili da se filmskim okvirom često uspostavlja odnos vidljivoga i nevidljivoga (Peterlić, 2000: 65). Taj je odnos prisutan i u Wendersovu filmu. Anđeli su ljudima nevidljivi, pasivni su promatrači koji ne mogu izravno utjecati na materijalni svijet. Mogu ih vidjeti samo djeca. Međutim, jedan od likova, glumac Peter Falk koji glumi samoga sebe, dokida granicu nevidljivoga. U jednom trenutku naizgled razgovara sam sa sobom, ali gledatelji vide da kraj njega stoji anđeo. On osjeća njegovu prisutnost i izgovara: „I can't see you, but I know you're here. I can feel you“ (Wenders, 1987). Poslije ćemo saznati da je i sam bio anđeo, a čovjekom je postao prije trideset godina. Zato je mogao razotkriti drugog anđela.

U nastavku ćemo se dotaknuti naslova i motiva. Naslovi obaju tekstova konvencionalno su smješteni, nalaze se iznad tekstova. Naslov Čegecova teksta *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* posreduje intermedijalnu informaciju imenovanjem njemačkog filmskog redatelja Wima Wendersa. Reverzibilno pročitavši taj tekst, uočili smo da je temeljno načelo uspostavljanja teme izjednačavanje filmske i realne stvarnosti, odnosno

[12] Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), str. 21.

kadrova Wendersova filma i kadrova zagrebačke svakodnevice. Riječ je o filmu *Der Himmel über Berlin*, odnosno *Nebo nad Berlinom*. Naslov teksta Kornelije Mlinarević *Contacting my angel* također bismo mogli tumačiti kao intermedijalni signal, ali ovaj put glazbene umjetnosti. Naime, naslov teksta ujedno je i naslov pjesme *Contacting my angel* sjevernoirskog pjevača i tekstopisca Van Morrisona. Budući da se korelacija tih dvaju naslova ne može sa sigurnošću potvrditi, valja se usmjeriti na ono što sam naslov signalizira, a to je prisutnost subjektne strukture izražene posvojnom zamjenicom. Što se naslova filma tiče, Wendersova *Neba nad Berlinom*, zaključiti je da je apostrofirano nebo metafora za anđele koji bdiju nad Berlinom i njegovim stanovnicima.

U prethodnom smo odlomku utvrdili da se tekst Branka Čegeca zasniva na odnosu dvaju stvarnosti, filmske i realne. Da bismo to potvrdili, prijeći ćemo na analizu pojedinih motiva. Na samom početku teksta dobivamo informaciju o vremenu i subjektu. Doznajemo da subjekt muškog roda, iskazan glagolom, kasno u noći promatra dvije plohe ekrana. Ekran je prvi intermedijalni signal koji se eksplicitno imenuje u tekstu, a odnosi se na televizijski ekran odnosno zaslon, površinu na kojoj se reproducira slika. Na tom se ekranu prikazuju kadrovi Wendersova filma *Nebo nad Berlinom,* najmanje formalne jedinice u filmu, a ujedno i drugi intermedijalni signal u tekstu (Peterlić: 55). U tekst se uvodi drugi ekran, ali ovaj put u prenesenom značenju jer se taj pojam odnosi na prozor koji svojim pravokutnim oblikom oponaša omeđenu plohu kadra. U tom se kadru vide monotoni prizori zagrebačke svakodnevice. Prisutna je igra riječima, a upravo se njome posreduje ta paralelnost filmske i zagrebačke stvarnosti, što potvrđuju sljedeći stihovi: „(...) dvije plohe ekrana: desno, / na televiziji, lagano su se kotrljali / kadrovi *Der Himmel über Berlin*; / lijevo, na prozoru, nervozno je / kljuckala monotonija *Der Himmel über Trnsko*.“ (Čegec, 1992, navedeno prema Rem, 2011: 536). Iako subjekt semantički različitim i udaljenim izrazima opisuje promatrane prizore, već u sljedećem stihu ponovno afirmira njihovu bliskost i potencira ju motivom iz filma, anđeoskim krilima koja se u tekstu dodiruju, ali koja nisu vezana za konkretne subjekte, već za gradove Berlin i Zagreb: „Sve je izgledalo tako blizu / kao da se dodiruju anđeoska krila / Berlina i Zagreba (...)“ (isto: 536). U stihovima koji slijede odvija se igra tijela i medija koja se tiče instance subjekta. Uvođenjem još jednog medijskog motiva, mikrofona falusoidnog oblika, i gotovo antiteznog mu pojma grotla, što u širem značenju podrazumijeva otvor, uspostavljena je relacija muško – žensko, ali se prijelaz iz jednog u drugo ne ostvaruje: „(...) stojeći iza tamna grotla mikrofona, / koji je zapravo falusoidan / a ja se uopće ne osjećam poput žene / koja bi htjela ukrotiti / njegovu hinjenu moć.“ (isto: 536).

U prvome stihu prve strofe teksta Kornelije Mlinarević zastupljen je intertekstualni citat, odnosno intertekst. Tim pojmom Beker u radu *Tekst/intertekst* naziva uglavnom nesvjesne ili automatske citate bez navodnih znakova.[13] Riječ je o početnom stihu pjesme Petera Handkea *Lied vom Kindsein* koju na početku filma muška ruka zapisuje na papir, a čiji ćemo nastavak čuti tijekom filma, gotovo poput refrena koji evocira sklad i nevinost djetinjstva. U prijevodu na engleski jezik, početni stih glasi: „When the child was a child (...)".[14] Tim stihom započinje i tekst *Contacting my angel*, a u nastavku prevladavaju pjesničke slike koje podsjećaju na određene scene iz filma, ali iz druge perspektive – dječje. Prisjetimo se, na samom početku filma anđeo Damiel nalazi se na vrhu crkvenog tornja i promatra prolaznike na pješačkom prijelazu. Među njima je i jedna djevojčica koja podiže pogled prema njemu. U nastavku filma naglasak će biti na njegovu viđenju ljudi, a tekst donosi upravo suprotno, dječje viđenje anđela: „Kad je dijete bilo dijete / mislilo je da se anđeo rađa / na posljednjem katu nebodera i / hoda samo bijelim prugama pješačkih / prijelaza (...)" (Mlinarević, 2002, navedeno prema Rem, 2011: 632). Prvom strofom dominira bjelina, eksplicitno prikazana bijelim prugama i pretpostavljenom visinom među oblacima koju doseže posljednji kat nebodera, a implicitno motivima djeteta i anđela koji sugeriraju čistoću i nevinost. Bjelina je ujedno i granica među strofama, a taj se prostor dodatno semantizira posljednjim stihom prve strofe. Riječ prijelaz prestaje biti motivom i postaje doslovan prijelaz iz jedne u drugu strofu u kojoj će i dalje biti aktivni isti motivi, dijete i anđeo. Međutim, poveznica među njima ovaj će put biti zvuk zasnovan na gradaciji: „(...) kad sam bilo dijete jedno je / dijete govorilo kako kad ono / na uho prisloni školjku, u njoj / ne šumi nego lepeće, leti, / krilima udara tajno." (isto: 632). Gradacijskim pojačavanjem glagola naglašava se dinamičnost i kretanje, dok se zvučnost postiže upotrebom onomatopeje i izmjenom asonance i aliteracije. Tajnost tog prizora još je jedna dodirna točka s filmom jer anđele u filmu mogu vidjeti, a u tekstu i čuti, samo djeca. Urbanističkim je motivima nebodera i pješačkih prijelaza, koji su u korelaciji s filmom, u drugoj strofi suprotstavljen motiv školjke. Budući da je autorica podrijetlom, životom i radom vezana uz prostor sjeveroistočne Hrvatske koji je dno nekadašnjeg Panonskog mora, pojavnost tog motiva možemo tumačiti kao signal

[13] Miroslav Beker, *Tekst/intertekst*, u: *Intertekstualnost i intermedijalnost* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1988), str. 131.
[14] Peter Handke, 1987. *Lied vom Kindsein*, https://www.babelmatrix.org/works/de/Handke%2C_Peter-1942/Lied_Vom_Kindsein/en/42791-Song_of_Childhood (pristupljeno 20. 8. 2018.)

geološke prošlosti prostora.[15] Školjka pritom postaje i nosač zvuka koji premošćuje granice medija i omogućuje susret filmskog i pjesničkog koda na motivskoj razini.

Preostaje nam zaokružiti poglavlje i ustanoviti prethodno rečeno o subjektnim strukturama. U oba su teksta zastupljena oba subjekta, subjekt teksta ili *Nad ja* i subjekt u tekstu ili *Ja* (Užarević, 1991: 105). Prisjetimo se da na početku Čegecova teksta dobivamo informaciju o muškom subjektu koji je gramatički iskazan prvim licem jednine, što znači da se radi o subjektu u tekstu. Taj je subjekt dominantan, njegovo se medijsko iskustvo projicira na realnu stvarnost koja ga okružuje i upravo je on taj koji će nakratko dopustiti proboj subjektu teksta. Uzmemo li u obzir Dragojevićev tekst u kojemu je *Nad ja* bio dominirajuća instanca, a *Ja* tek glas zatočen unutar zagrada, tada je lako primijetiti da su se u Čegecovu tekstu uloge okrenule. Subjekt teksta očituje se samo u „(...) rečenicama koje si izgovaram kao treće lice (...) (Čegec, 1992, navedeno prema Rem, 2011: 536). Pritom ta subjektna instanca omogućuje i osmišljuje odnos *Ja* i zbilje. Naime, dok *Ja* subjekt implicira još postojeći razmak između medijske i realne stvarnosti, približavanje se odvija u slijepoj točki njegove percepcije, u trećeosobnom odmaku, pa on i nije svjestan da je njegova neposredna percepcija zbilje već posredovana, odnosno da je riječ o postpercepciji proizašloj iz percepcije televizijski posredovanog filmskog simulakruma.[16] Odnos subjekata dodatno se problematizira uvođenjem motiva falusoidnog mikrofona, antitezno suprotstavljenog grotlu/otvoru, što omogućuje subjektu u tekstu identificiranje sa ženom, no on to ne čini. Taj dio teksta možemo tumačiti kao eksperiment u kojemu se dokidaju granice medija i tjelesnosti, prožete utišanim erotskim elementima. U tekstu Kornelije Mlinarević filmske će aluzije biti konstitucijski elementi filmičnosti lirskog subjekta (Jukić, 2013: 133). Budući da je tekst svojevrsna lirska reinskripcija Wendersova filma, medijska se subjektnost ostvaruje tako što subjekt reinterpretira preuzete govorne replike filmskih likova (isto: 134). Subjekt u tekstu prisutan je već u naslovu, a prepoznajemo ga u posvojnoj zamjenici *my*. Međutim, već se u prvoj strofi događa prijelaz iz subjekta u tekstu u subjekt teksta, pa se tako iz perspektive *Nad ja* donosi dječje viđenje anđela prepričano u perfektu. U drugoj strofi vremenska perspektiva ostaje nepromijenjena, pri čemu se zadržava narativan karakter, ali sada *Ja* iskazan prvim licem jednine preuzima ulogu govornika. Oslovljavajući se srednjim rodom u potpunosti se interpolira u dječji svijet u kojemu mogu postojati razna bića, pa tako i anđeli.

[15] Sanja Jukić, Goran Rem, *Panonizam hrvatskoga pjesništva I: Studij Slava Panonije, uvod u teoriju stila, s intermedijalnom studijom Vlastimira Kusika* (Osijek: Krešendo, 2014), str. 24.
[16] Sanja Jukić, *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu* (Osijek: Krešendo, 2013), str. 302.

Tako iskaz obaju subjekata ne gubi na pouzdanosti i vjerodostojnosti, već se smješta u područje mašte i fine infantilnosti.

2.1.3. Ispreplitanje filmskog i pjesničkog koda u tekstu *Mulholland okomito, Drive vodoravno* Blaženke Brlošić

Usporedna je stilistička analiza koju ćemo provesti u ovom poglavlju motivirana samim predlošcima koji naslovno ukazuju na svoju motivsku bliskost. Riječ je o tekstu *Mulholland okomito, Drive vodoravno* Blaženke Brlošić i filmu *Mulholland Drive* Davida Lyncha.[17]

Tekst Blaženke Brlošić se na razini forme ne razlikuje mnogo od prethodno promatranih predložaka. Vertikalnost će i ovog puta ukazati na to da se radi o pjesničkom tekstu koji možemo vizualno obuhvatiti, a zatim i izdvojiti sve motivske sastavnice koje čine tekst i semantički upućuju jedne na druge. Strofična (ne)orijentiranost bliska je Čegecovu tekstu, dok odsutnost interpunkcije na vertikalnoj i horizontalnoj razini gotovo u potpunosti podsjeća na tekst Kornelije Mlinarević. Međutim, posebnost ovog teksta uočavamo na razini grafičkog oblikovanja. Tekst je, naime, oblikovan kao akrostih. Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* akrostihom naziva izraz koji, na vertikali teksta, oblikuju početna slova stihova, distiha ili strofa pjesme.[18] Taj izraz može biti riječ ili rečenica koja upozorava na temu, ideju, osnovnu misao teksta ili pak ponavlja njegov naslov. Primjećujemo da se u slučaju promatranog teksta radi o početnim slovima stihova koja oblikuju naslov filma *Mulholland Drive* Davida Lyncha, pri čemu je riječ *Mulholland* ispisana okomito, a riječ *Drive* vodoravno u posljednjem stihu, baš kako stoji u naslovu. Taj akrostih, koji se proteže uz lijevu marginu, čini granicu između bjeline stranice i tekstualnog dijela, a ujedno i motivsku okosnicu teksta ispunjenu motivima iz filma. Također, takvo nas oblikovanje teksta vizualno može asocirati na znak u službi identifikacije ambijenta, što je pak postupak karakterističan za imenovanje prostora u igranom filmu. Kako bi se imenovalo mjesto gdje se radnja odvija, pokazuje se neki ambijentalni znak s imenom tog mjesta.[19] Tako se na samom početku filma, nakon niza kadrova automobila koji u mraku prolazi ulicama, prikazuje osvijetljeni znak ulice *Mulholland Dr.* koji nam potvrđuje da se radnja odvija u Los Angelesu, a kadar čuvenog losangeleskog brda na kojem je smješten natpis *Hollywood* upućuje na važnost tog simbola za cijeli film. Budući da je tekst motiviran filmskim predloškom, možemo zaključiti da grafičko isticanje u obliku akrostiha može imati funkciju imenovanja ne samo naslova filma nego i mjesta važnog za odvijanje radnje.

[17] Lynch, D. (2001.), *Mulholland Dr*., igrani film, StudioCanal.
[18] Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012), 12. str.
[19] Hrvoje Turković, 2003. *Mrtvi opis*, http://www.matica.hr/vijenac/239/mrtvi-opis-12684/ (pristupljeno 26. 8. 2018.)

Lynchev je *Mulholland Drive* film koji miješanjem pripovjednih redoslijeda, paralelnih pripovjednih varijanti i identiteta likova pokušava zapetljati um gledatelju. Takvom je određenju podređena i dvodijelna kompozicija, a da bismo otkrili kriterije njezina uspostavljanja, izložit ćemo pregled pojedinosti koje čine radnju. Dio koji slijedi može se učiniti zalihosnim u radu čijim su glavnim predmetom proučavanja tijesne intermedijalne analize među filmskim i pjesničkim predlošcima, ali s obzirom na to da je tekst Blaženke Brlošić motivski reducirao Lynchev film i upleo ga u svoj pjesnički kod, smatramo ga nužnim.

Na samom početku filma, nakon nekoliko najavnih natpisa koji donose informacije o produkciji i redatelju, događa se zatamnjenje kadra koje signalizira početak filma. Kadar se zatim odtamnjuje u prizore umnoženih parova prikazanih u različitim planovima koji plešu *jitterbug*, vrstu *swinga*. Ti se kadrovi dalje pretapaju u prizor nasmiješene žene plave kose u pratnji stare žene i muškarca. Glazbu zamjenjuje pljesak, a blijeda lica žene i staraca detalj kreveta na kojem se nalazi crvena posteljina. Nastupaju subjektivni kadrovi u kojima netko od promatrača iz filma spušta glavu na jastuk, nakon čega se kadar ponovno zatamnjuje. Kadrove koji slijede, a koji prikazuju vožnju automobila mračnim ulicama i osvijetljeni znak ulice *Mulholland Dr.*, spomenuli smo u prethodnom odlomku. U nastavku doznajemo da se u autu nalazila tamnokosa žena koju su vozači pokušali ubiti, ali uspjela je izbjeći vlastito ubojstvo preživjevši prometnu nesreću u kojoj su se našli. Ozlijeđena i u šoku, luta ulicama Los Angelesa i konačno zaspe u nečijem vrtu skrivajući se od ljudi. Sljedeći dan kriomice ulazi u stan koji napušta starija crvenokosa žena i ponovno zaspe.

Nakon reza slijede nepovezani prizori u kojima dvojica muškaraca razgovaraju u zalogajnici *Winkie's*. Mlađi muškarac govori starijem da je htio doći baš u taj *Winkie's* jer je sanjao zastrašujuć san o čovjeku koji se nalazi iza zalogajnice. Ubrzo shvaća da se sve odvija točno kao u snu, a kad konačno vidi lice koje ga je proganjalo u snovima, ostaje mrtav na mjestu. Slijedi još nepovezanih prizora u kojima tajanstveni ljudi telefonski prosljeđuju informaciju da određena djevojka još nije pronađena, ali na zadnji se telefon u nizu nitko ne javlja.

Nakon novog reza nastupaju kadrovi koji prate plavokosu ženu s početka filma. Zove se *Betty*, došla je u Los Angeles jer želi postati glumica i odsjest će u stanu svoje tete Ruth koja trenutno snima film u Kanadi. Nakon što dobije ključ od *Coco*, upraviteljice zadužene za zgradu u kojoj je tetin stan, *Betty* na podu spavaće sobe nalazi nečiju odjeću i torbicu, a zatim

u kupaonici zatiče crnokosu ženu. Kada ju *Betty* pita kako se zove na ženinu se licu, prikazanom u krupnom planu, vidi zabrinutost jer shvaća da se ne sjeća svog imena. Prije nego izađe iz kupaonice, na zidu vidi plakat za film *Gilda* u kojem glumi Rita Hayworth. Zbog toga crnokosa žena laže *Betty* da se zove *Rita*.

U kadrovima koji slijede pratimo filmskog redatelja *Adama Keshera* koji je izgubio kreativan nadzor nad svojim novim filmom zbog mafije, čiji su predstavnici braća *Castigliane*, koja od njega zahtijeva da za glavnu ulogu u svom filmu uzme nepoznatu glumicu *Camillu Rhodes*. Kada *Adam* to odbije, čovjek koji je predvodio sastanak s mafijašima odlazi o tome izvijestiti tajanstvenog čovjeka skrivenog u mračnoj sobi iza stakla imenom *Mr. Roque*.

Nakon zatamnjenja slijede prizori u kojima nespretni ubojica umjesto jednog čovjeka slučajno ubije još dvoje ljudi, ukrade poznatu *Edovu crnu knjigu* sa stola čovjeka kojeg je došao ubiti, koja je zapravo telefonski imenik, i bježi kroz prozor.

U nastavku ćemo saznati da *Bettyna* teta ne poznaje *Ritu*, ali *Betty* će joj ipak pomoći da otkrije svoj pravi identitet. Nakon što pronađu novac i neobičan plavi ključ u *Ritinoj* torbici i *Rita* se sjeti da je išla u *Mulholland Drive*, *Betty* predlaže da nazovu policiju i raspitaju se o nesreći koja se tamo dogodila. Policajac koji se javio potvrđuje da se u toj ulici dogodila nesreća, a *Betty* i *Rita* zatim odlaze u *Winkie's* i pretražuju novine pokušavajući saznati što više informacija o *Ritinoj* nesreći. Poslužuje ih konobarica *Diane* čije ime *Ritu* podsjeti na ime *Diane Selwyn*. Nada se da bi to moglo biti njezino ime, ali kada nazovu broj naveden u telefonskom imeniku, čuje se glas neke druge osobe. Prije nego se drugi glas javi, *Betty* izgovara rečenicu koja će biti važna za uspostavljanje kompozicijskog ustroja, a koja glasi: „It's strange to be calling yourself“ (Lynch, 2001).

U međuvremenu, *Adam Kesher* nalazi se u *Park Hotelu* nakon što ga je ženin ljubavnik izbacio iz kuće. Dolazi *Cookie*, vlasnik hotela, i upozorava ga da ga traže ljudi iz banke. *Adam* u razgovoru s tajnicom saznaje da je bankrotirao i da je snimanje filma obustavljeno, ali i da čovjek koji se naziva *Kauboj* želi razgovarati s njim. Nalazi se s njim na dogovorenom mjestu, a *Kauboj* isprva govori nepovezane stvari. Konačno kaže *Adamu* da se vrati na posao, održi audiciju i uzme glumicu koju su mu odredili. Ako dobro postupi, *Kauboja* će vidjeti još jednom, a ako postupi loše, vidjet će ga još dva puta.

Betty odlazi na audiciju za film i savršeno izvodi svoju ulogu zadivljujući sve prisutne, ali joj poslije agentica govori da film neće uspjeti i da će ju upoznati s redateljem za čiju bi ulogu ona bila savršena. Riječ je o *Adamu Kesheru* i njegovu filmu *The Sylvia North Story*. Iako on odmah primjećuje *Betty*, njezina se audicija neće održati jer je prisiljen uzeti *Camillu Rhodes,* glumicu koju je mafija odredila. *Betty* bježi prije nego upozna Adama, opravdavajući se da je obećala nešto prijateljici. Već u sljedećem kadru vidimo *Betty* i *Ritu* koje odlaze potražiti *Diane*. Njezina im susjeda kaže da su se ona i *Diane* zamijenile za stanove i da će ih odvesti tamo, ali zazvoni joj telefon i *Betty* i *Rita* odlaze same. Nakon što im nitko ne otvori, provaljuju u stan kroz prozor. Isprva osjete strašan smrad, a zatim na krevetu ugledaju mrtvu *Diane*. Vraćaju se u svoj stan gdje se *Rita* maskira, stavljajući na sebe plavu periku. Djevojke spavaju zajedno, a *Rita* nakon toga u snu počinje buncati ponavljajući riječ „silencio“. Kada ju *Betty* probudi, *Rita* inzistira da pođe negdje s njom. Odlaze u klub *Silencio* koji izgleda poput kazališta. Na pozornici je čovjek koji na nekoliko jezika objašnjava da je sve što vidimo i čujemo samo iluzija. U jednom se trenutku *Betty* počinje nekontrolirano tresti i čini se da na nju utječe glumac na pozornici. Nakon njega nastupa pjevačica koja se usred pjesme sruši, ali njezin se glas i dalje čuje. *Betty* u svojoj torbici pronalazi plavu kutiju koja odgovara *Ritinom* plavom ključu. Nakon povratka u stan, *Rita* uzima ključ, a *Betty* misteriozno nestaje. *Rita* zatim otključava kutiju u koju ulazi objektiv kamere i kutija nakon toga pada na pod uz tup udarac. U sljedećem se kadru kamera nalazi u sobi u kojoj leži mrtva *Diane Selwyn*. *Kauboj* stoji na vratima i kaže joj da je vrijeme za buđenje.

Slijedi duže zatamnjenje koje označuje kraj prvog kompozicijskog dijela filma. Odtamnjenje donosi prizor žene koja leži u krevetu *Diane Selwyn,* ali ona je sada živa i izgleda baš kao *Betty*. Budi ju kucanje susjede koja je došla po svoje stvari, a kada joj otvori, žena ju oslovljava s *Diane* i govori joj da ju traže dva detektiva. Nakon što susjeda ode, *Diane* kuha kavu i odjednom se uz nju pojavljuje *Rita* kojoj se Diane obraća s *Camilla*. Isprva je sretna što ju vidi jer zaključuje da se odnekud vratila, ali ubrzo se počinje tresti i postaje uplašena. U sljedećem trenutku vidimo nju i *Camillu* u intimnoj sceni u dnevnoj sobi. Kada joj *Camilla* kaže da to više ne bi trebale raditi, *Diane* se razbjesni i želi znati je li to zbog njega, pritom misleći na redatelja *Adama Keshera* koji je na setu filma *The Sylvia North Story* ljubio *Camillu*. U sljedećem kadru zvoni telefon na koji se na početku filma nitko nije javio, ali sada se *Diane* javlja na *Camillin* poziv. *Camilla* joj govori da ju ispred kuće čeka auto i daje joj adresu na *Mulholland Driveu*. Ponavljaju se prizori automobila u mraku i osvijetljenog znaka, ali ovaj put u autu sjedi *Diane*. *Camilla* ju dočekuje i prečacem ju vodi na

zabavu u *Adamovoj* kući. Na večeri *Diane* upoznaje *Coco*, koja je sada *Adamova* majka, i priča joj o sebi. Govori da ju je pobjeda na plesnom natjecanju iz *jitterbuga* navela da postane glumica, a u Los Angeles je došla nakon tetine smrti. *Coco* želi znati kako je upoznala *Camillu*, a *Diane* odgovara da su postale prijateljice kada je *Camilla* dobila ulogu u *Adamovu* filmu umjesto nje. U pozadini prolazi *Kauboj*, a *Adam* i *Camilla* žele podijeliti važnu obavijest s uzvanicima. Prizor prekida tresak pladnja s posuđem. U sljedećem kadru *Diane* u zalogajnici *Winkie's* pokazuje *Camillinu* fotografiju nespretnom ubojici i naručuje njezino ubojstvo. Ubojica joj pokazuje plavi ključ koji će joj ostaviti kada sve bude gotovo. Kadrovi se pretapaju u prizor zastrašujućeg čovjeka iza zalogajnice koji najprije u rukama drži plavu kutiju, a zatim ju sprema u vreću iz koje izlaze minijaturni starac i starica. *Diane* sjedi u svom stanu gledajući plavi ključ na stoliću. Počinju ju opsjedati priviđenja starca i starice i ona vrišteći odlazi do svog kreveta i ubije se pištoljem iz ladice u kojoj se nazire plava kutija. Nakon njezina samoubojstva, preko kadrova koji prikazuju nebodere Los Angelesa, pretapaju se kadrovi čovjeka iza zalogajnice i zatim nasmiješene *Betty* i *Rite*. Na kraju filma žena s plavom perikom u loži kluba izgovara riječ „silencio".

Brojne interpretacije nastoje proniknuti u simboliku i značenje tog filma, ali mi ćemo se u ovom radu prikloniti onoj koju nameće sam kompozicijski ustroj i jedna značajna montažna spona. Riječ je, naime, o teoriji snova i alternativne stvarnosti.[20] Kako smo već napomenuli tijekom izlaganja sadržaja, filmska je kompozicija organizirana u dva dijela, formalno odijeljena jednim dužim zatamnjenjem koje signalizira smjenu važnih poglavlja. Subjektivni nam kadrovi s početka filma, u kojima netko spušta glavu na crveni jastuk i zatvara oči, i kadrovi kojima počinje drugi kompozicijski dio, a koji prikazuju ženu koja se budi i ustaje s kreveta na kojemu je crvena posteljina, ukazuju na to da je cijeli prvi dio filma zapravo bio njezin san. Drugi će dio filma donijeti preobrazbu dvaju ključnih likova iz sna, *Betty* i *Rite*, u posve druge, i rekonstrukciju prethodno predočenih zbivanja u novom ključu, ali s tim novim likovima. U snu, *Betty* je nadarena mlada glumica kojoj sve polazi za rukom, za razliku od *Diane* koja je osobno i profesionalno propala. Naručila je ubojstvo svoje bivše ljubavnice *Camille* koja ju je izdala upustivši se u ozbiljnu vezu s redateljem *Adamom Kesherom* za čiju su glavnu ulogu u filmu obje konkurirale, ali ulogu je ipak dobila *Camilla* jer se *Adamu* nije svidjela *Diane*. Tamnokosa žena u snu, *Rita*, zapravo je *Dianina* projekcija svega onoga što želi da *Camilla* bude. Budući da *Rita* pati od amenzije, potpuno je ovisna o

[20] Jean Tang, 2001. *All you have to do is dream*, https://www.salon.com/2001/11/07/mulholland_dream/ (pristupljeno 29. 8. 2018.)

Betty koja ju kontrolira kao lutku. Svoj profesionalni neuspjeh *Diane* u snu pripisuje činjenici da u *Hollywoodu* postoje tajne strukture, mafija koja unaprijed određuje koje će glumice dobiti određenu ulogu. U filmu je, uz navedeno, prisutan i konkretan signal koji razbistruje taj zamagljeni redoslijed događaja. Naime, kada *Betty* i *Rita* na telefonskoj govornici razgovaraju s policijom o nesreći koja se dogodila u ulici *Mulholland Drive*, kamera se fokusira na naljepnicu na kojoj su brojevi 1, 2 i 3. U stvarnosti, dok *Diane* kuha kavu nakon buđenja, na kuhalu se nalaze isti brojevi, ali obrnutim redoslijedom. Ta nam brojevna informacija signalizira da od tog trenutka gledamo obrnuti slijed događaja, to jest ono što je prethodilo samom snu, odnosno *Dianinoj* smrti.

Time dolazimo do filmskog okvira. Peterlićev ćemo odnos vidljivoga i nevidljivoga u ovom filmu tumačiti odnosom svjesnoga i podsvjesnoga (2000: 65). Sferi svjesnoga odgovaraju, dakako, stvarni događaji iz drugog kompozicijskog dijela, a podsvjesnoj projekciji tih događaja san iz prvog dijela. Vrhunac urušavanja podsvjesne iluzije događa se u klubu *Silencio* kada nas glumac eksplicitno upozorava da je sve što vidimo i čujemo, kako na pozornici, tako i u snu, zapravo varka. Otključavanje plave kutije na kraju prvog dijela materijalni je znak prijelaza iz područja podsvijesti u svijest. U prvom su dijelu prisutni i likovi koji predstavljaju fizičke manifestacije osjećaja grižnje savjesti koji nije moguće zatomiti čak ni u snu, a to su zastrašujući čovjek iza zalogajnice i *Kauboj*. Potonji je lik u tom smislu važniji jer on istovremeno simbolizira i mogućnost izbora. Budući da smo ga u filmu vidjeli ukupno tri puta, a ne dva puta koliko bismo ga vidjeli da je netko postupio dobro, pouzdano zaključujemo da je netko učinio nešto loše. To se zaista potvrđuje jer *Diane*, nakon što smo treći put vidjeli *Kauboja*, naručuje *Camillino* ubojstvo.

Prelazimo na tekstualnu strukturu teme. Naslova teksta Blaženke Brlošić dotaknuli smo se u okviru tekstualne strukture forme, a sada ćemo to koncentriranije ustanoviti. Sam naslov *Mulholland okomito, Drive vodoravno*, osim što intermedijalnim postupkom izmeđuriječno imenuje drugoumjetnički medij, već toliko puta spomenuti film *Mulholland Drive* Davida Lyncha, ne posreduje neko konkretno značenje dok ga ne stavimo u kontekst cijelog pjesničkog teksta. Kada to učinimo, uočavamo da naslov posreduje informaciju o akrostihovnom grafičkom oblikovanju teksta. Naslov riječima opisuje ono što se na razini grafike događa u tekstu, a to je prelamanje akrostiha na pola, pri čemu je riječ *Mulholland* smještena na vertikalnoj razini, a riječ *Drive* na horizontalnoj razini teksta. O naslovu filma ne treba duljiti, nego samo ponoviti da je naslov u službi imenovanja mjesta značajnog za odvijanje radnje, ulice *Mulholland Drive* u Los Angelesu.

Na motivskoj je razini kod teksta u cijelosti zasnovan na komunikaciji s kodom Lyncheva filma. Filmska je priča pritom reducirana na elementarne čestice, detalje i prizore koji prestaju biti isključivo filmskim kadrovima i postaju semantičkom okosnicom teksta. Već se u nekoliko početnih stihova događa snažan proboj filmske citatnosti: „Mislim o klokanu boksaču / U Park Hotelu kod Cookia odsjela / Lagala o novcu, o ključu, o Davidu / Hodala s Ritom do tete Ruth (...)“ (Brlošić, 2004, navedeno prema Rem, 2011: 652). No, što je još važnije, u tim se stihovima razotkriva struktura zaslužna za *mulhollandiziranje* teksta, a to je lirski subjekt, točnije subjektkinja u tekstu ili *Ja*, formalno iskazana prvim licem jednine koja se identificira kao medijski lik (Jukić, 2013: 341). Vlastita joj medijska osjetljivost omogućuje da pomoću medija, prvenstveno filmskog medija, odnosno Lyncheva filma, prepoznaje svijet u kojem se kreće i u njega se u potpunosti uroni. Budući da na razini teksta nema interpunkcijskih granica koje bi odredile ritam njezina kretanja, dinamičnost se može pripisati neprimjetnim rezovima između stihova koji omogućuju skokovito prikazivanje informacija. Izjednačavanje tih dvaju pojmova u ovom je slučaju moguće jer u promatranom tekstu stihovi zaista oponašaju filmske kadrove. Ako je tomu tako, onda mora postojati i neka struktura koja će sve to zabilježiti. U kamermanskoj se ulozi našao subjekt teksta ili *Nad ja*, jer kao što je film rezultat viđenja kamere, tako je i tekst rezultat viđenja tog subjekta (Užarević, 1991: 127). Stoga čitatelj, da bi uspješno detektirao gdje prestaje film, a gdje počinje tekst, mora ujedno biti i gledatelj razvidne medijske kompetencije i bogatog medijskog iskustva.

2.1.4. Kadar kao glavni postupak oblikovanja pjesničkog teksta *Zatišje 1* Josipa Severa

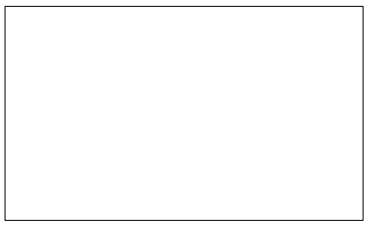
Posljednje ćemo poglavlje prvoga središnjega dijela rada posvetiti tekstu koji strukturno najglasnije upozorava na svoju izravnu vezu s medijem druge umjetnosti, naravno filmske. Time činimo logičan prijelaz s tijela pjesništva na tijelo filma koji se i sam nalazi na razmeđu filmske umjetnosti i pjesništva – eksperimentalnog filma. Riječ je o tekstu *Zatišje 1* Josipa Severa koji na razini teme ili subjekta ne upućuje na konkretan filmski predložak s kojim bismo ga mogli stilistički usporediti, već koji svojim pravokutnim početkom simulira kadar i tako aludira na film.

Formalna značajka vertikalnosti ni ovoga puta neće posredovati stilogenost, ali će, naravno, ostati onom koja pjesnički tekst distancira od proznoga i koja nam omogućuje primanje teksta kao vizualne informacije. Imajući na umu vizualnost teksta, prelazimo na drugu formalnu značajku, semantizaciju prostora, koja naglašava važnost rasporeda znakova u spomenutom prostoru (Užarević, 1991: 41). Utvrditi nam je najprije da je tekst strofičan i da se sastoji od pet strofa, a zatim i dodati da su i međustrofične praznine ispunjene informacijama, točnije leksemima brojevnih vrijednosti koji funkcioniraju kao podnaslovi strofa. Prisutnost brojeva u mediju koji Peterlić veže isključivo uz prostor nije slučajna (2000: 16). Štoviše, radi se o intermedijalnoj indikaciji koja nam sugerira da tekst trebamo promatrati i kao vremenski medij, a nije li upravo film medij koji sjedinjuje dimenzije prostora i vremena? Preostaje nam osvrnuti se na okvir koji ne upućuje na završenost teksta ni na vertikalnoj ni na horizontalnoj razini jer je interpunkcija izostavljena u potpunosti. Interpunkcijska neraspoloženost posreduje stilogenost i dovodi sve motive u simultanost, odnosno pretapanje.

Prelazimo na tekstualnu strukturu teme u okviru koje ćemo se osvrnuti na razinu naslova i motiva. Jedan će motiv biti izuzetno važan za semantizaciju prostora, ali najprije valja nešto reći o naslovu koji također možemo tumačiti kao intermedijalni signal. Dvodijelni naslov *Zatišje 1* posreduje dvije informacije. Prva je ta da navedeni naslov daje tekstu dimenziju zvuka. Budući da je pjesničkom tekstu tišina imanentno obilježje, naslovljavanje teksta leksemom koji dodatno naglašava privremenu odsutnost zvuka intermedijalni je postupak koji tekst određuje kao fragment audiovizualne umjetnosti, ponovno filma. Nadalje, drugi je intermedijalni signal sažet u glavnom broju koji izriče količinu. To pak možemo povezati s obrojčavanjem filmskih naslova snimljenih u nastavcima. U slučaju da svi nastavci nose isti ili sličan naslov, razlikovat ćemo ih prema broju koji se nalazi na kraju naslova. U

tom je smislu i Severov tekst *Zatišje 2*, također sadržan u zbirci *Diktator* iz 1969. godine, naslovni nastavak *Zatišja 1*. Time dolazimo do razine motiva na kojoj će se uspostaviti najčvršća intermedijalna spona između dvaju umjetnosti, vidljiva već u prvoj strofi koja, uvjetno rečeno, glasi:

„*jedan*



ne vidim ništa“ (Sever, 1989, navedeno prema Rem, 2011: 300).

Uvjetnost prethodnog iskaza opravdana je pojavom vizualnog i verbalnog motiva unutar iste strofe. Spomenuti nas vizualni motiv, točnije pravokutnik, nakratko vraća semantizaciji prostora. Da bismo uspješno protumačili njegovu funkciju, prizvati nam je jedan termin koji smo u ovome radu nekoliko puta posudili iz rječnika filmskih pojmova, a to je kadar. Peterlić kadrom naziva najmanju formalnu jedinicu u filmu, prostorno omeđenu pravokutnim okvirom platna ili ekrana, čije je vremensko trajanje, koje počinje i završava u nekim graničnim trenutcima, izmjerljivo, a s obzirom na to da smo svjesni da se snimljeni prostor nastavlja iza rubova okvira i da prikazanom zbivanju nešto prethodi i nešto iza njega slijedi, svaki kadar možemo smatrati pomno izabranom cjelinom, prostornovremenskim isječkom nečeg većeg i duljeg (2000: 56). Primjećujemo da je svaki dio Peterlićeve definicije filmskog kadra primjenjiv na pravokutnik koji se pojavljuje u tekstu. Zaista je riječ o prostorno omeđenu obliku čije su nam granice jasno vidljive, čije je vremensko trajanje izmjerljivo podnaslovnim obrojčavanjem strofa, izvan kojeg se nastavlja tekstni prostor, kojemu nešto prethodi i nešto ga slijedi, a uz to je i isječak iz teksta. Dakle, zaključiti je da taj pravokutnik simulira kadar i izravno aludira na film. Subjektna struktura u stihu koji slijedi otkriva nam da je riječ o subjektivnom kadru, odnosno o informaciji koju vidi subjekt, a odnos vidljivoga i nevidljivoga otkriva drugu subjektnu strukturu koja tim viđenjem manipulira. Time smo zaokružili raščlambu prve strofe koja nas uvodi u tekst posredujući total informaciju o praznini događaja. Dodati je još da prvom i drugom strofom, a i ostatkom teksta, dominira prezent koji je karakterističan za filmski scenarij (Tataragić, 2011: 25). Međutim, druga strofa

donosi obrat u smislu objave konkretnosti u prvom stihu: „(...) vrlo konkretno vidim stvari (...)“ (Sever, 1989, navedeno prema Rem, 2011: 300). Najavljeno se u sljedeća dva stiha iznevjeruje i potvrđuje se upravo suprotno, nešto apstraktno što ne možemo prepričati, ali ipak se nudi nova informacija. Motivom pretka aludira se na vrijeme prošlosti, ali prošlosti koja je upisana u sadašnjost: „(...) melodiozni žustri predak / komunicira kroz herbarij / kojeg uzimam na pregled (...)“ (isto: 300). U trećoj su strofi motivi fokusirani na oblikovanje psihograma subjekta u tekstu iskazanog prvim licem jednine. Pojavljuje kao problemska instanca koja se identificira negativnim kategorijama, a naglasak je njegovu odnosu s apostrofiranim zemljama čija gramatička umnoženost sugerira kolektivnu percepciju subjekta koji se njima kreće: „(...) i znam da nisam za taj ogled / suviše štur i odveć mračan / da l su me zemlje vidjet mogle / kroz koje sumorno koračam (...)“ (isto: 300). U četvrtoj će se strofi taj odnos produbiti impliciranjem podređenosti zemlje i nadređenosti subjekta. Subjekt će zemlju personificirati, zatim antropomorfizirati i konačno otkriti postojanje interioriziranog govora koji je spreman izaći čime možda sugerira na naslov teksta, odnosno na zatišje koje je privremeno: „(...) imam u sebi govor spremljen / jedan govornički tloris (...)“ (isto: 300). Peta strofa donosi potpunu konkretizaciju odnosa nadređenog i podređenog. Superiornost pojedinca i inferiornost svijeta rezultira apokalipsom: „(...) gigantski uzlet velikana / sad dominira cijelim svijetom / kolona vatre i duhana / služi se zadnjom cigaretom“ (isto: 300).

Došli smo do posljednje tekstualne strukture, strukture subjekta. U Severovu tekstu simultano djeluju subjekt u tekstu i subjekt teksta. *Nad ja* je nadređen, hijerarhijski je snažniji i njegovoj kompetenciji pripadaju nadnaslovi strofa koje imenuje pri svojim izlascima iz teksta, što ga čini metasubjektom. On je također taj koji manipulira onim što *Ja* vidi i koji mu svojim kretanjem onemogućuje da se ostvari.

2.2. Eksperimentalni film, to jest pjesništvo u pokretu

Drugi će dio rada, kako smo u uvodu istaknuli, biti usmjeren na detekciju intermedijalnih zahvata u trima predlošcima eksperimentalnog filma. Naglasak će ponovno biti na poredbovnosti filmskih i pjesničkih predložaka zastupljenih u prvome dijelu rada.

Prije nego prijeđemo na samu analizu, teorijski ćemo rasvijetliti pojam eksperimentalnog filma. Taj je filmski izraz nastao suprotstavljajući se komercijalno uspješnom igranom filmu i svim postojećim konvencijama (Peterlić, 2000: 238). Jedno je od temeljnih značajki eksperimentalnog filma načelo sjedinjavanja u cjelinu po zakonima logičkog povezivanja, ali ne izostaje ni filmskim postupcima stvoren ritam koji je u suprotnosti s prirodnim ritmom nizanja pojava. Nije zanemarena ni priča, ali njezine komponente ne predstavljaju pouzdano uporište cjeline, nego tek jednu sastavnicu strukture filma koja ne slijedi kronološke i uzročnoposljedične zakonitosti.

Takve filmove karakterizira i visok stupanj očuđavanja zbilje (isto: 239). U skladu s tom odlikom je i autorova nesamozatajnost, pa tako u eksperimentalnom filmu dominiraju autorovi kadrovi. Takvi se kadrovi nazivaju još i kadrovima komentara jer se u njima zapažaju izrazitije preobrazbe svijeta i često je namjerno vidljivo korištenje tehnike, što kod gledatelja stvara svijet o autoru (isto: 61). Zbog toga eksperimentalni film djeluje kao područje filmskog stvaralaštva nad kojim je autor ostvario potpuni nadzor, odnosno kao područje u kojem zbilji nije dopušteno iskazati svoju autonomiju. Vratimo se spomenutom očuđavanju zbilje koje se može ostvariti na dva načina. Prije svega, zbilja se može preobraziti tako da se njezini neizmijenjeni dijelovi ne povezuju prema načelu uzročnosti koje je karakteristično za snimljenu građu, već prema nekim drugim, najčešće asocijativnim načelima, dok će se druga mogućnost preobrazbe zbilje ostvariti primjenom filmske tehnike kojom će se izobličiti, okrnjiti ili mijenjati kvaliteta prikazanih bića (isto: 240).

Kratkometražnost formata eksperimentalnog filma značajka je koja premošćuje medijske razlike i koja taj filmski kod približava pjesničkom kodu. Budući da oba ta umjetnička izraza karakterizira sažetost forme, a opet gustoća značenja, oni neprestano moraju biti blizu onome što prikazuju. U svom će kratkom trajanju promatrati i posredovati stanja i osjećaje, a veliku će naraciju prepustiti nekim drugim oblicima koji za to imaju više vremena.

2.2.1. Slavonska ravnica i njezine implikacije u *Pustari* i *Strange Fruit* Ivana Faktora

Prije nego se upustimo u analizu prvih dvaju filmova koji čine filmski triptih Ivana Faktora, kratko ćemo se osvrnuti na pojam likovne umjetnosti kojim umjetnik označava svoje radove. Riječ je o pojmu triptih kojim se označavaju tri umjetnička djela koja čine neku cjelinu. Iako je slikarstvo primarna domena u kojoj je taj pojam zastupljen, umjetnik se upravo njime odlučuje imenovati svoje radove jer su i sami vrlo bliski likovnosti.[21] Naime, u tim je trima filmovima vizualno naglašena svjetlost i njezin odraz na objektima, osobama i dijelovima tijela, a to se čak i eksplicitno potvrđuje na kraju prvoga filma, i to u posveti američkom *underground* filmašu Stanu Brakhageu koji je pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća radio filmove o svjetlu. Takav odnos prema svjetlosti nije stran ni igranim filmovima, a od onih koji su obilježili vlastito medijsko iskustvo, spomenut ćemo filmove *Drvo života* (2011) američkog redatelja Terrenca Malicka i *Torinski konj* (2011) nama bližeg mađarskog redatelja Béle Tarra.

Filmovi *Pustara* i *Strange Fruit* isprva su mišljeni kao diptih.[22] Umjetnik je, razmišljajući kako napraviti film o slavonskom selu Crnac u kojem je rođen, a da ostane u svojoj dosadašnjoj poetici, odlučio da mu polazištem za film *Strange Fruit* budu određena sjećanja iz djetinjstva. Ta sjećanja, međutim, nisu ugodna jer ih je obilježio velik broj samoubojstava koji se dogodio u Crncu. Sam se film protiv toga bori zavodljivom fotografijom i fragmentariziranjem pjesme *jazz* pjevačice Billie Holiday čija istoimena pjesma *Strange Fruit* melankoličnim prizorima galantnog američkog juga suprotstavlja motiv neobičnog drveta na kojemu umjesto plodova rastu izmrcvarena crnačka tijela. U tom se postupku očituje i Faktorova igra jer umjetnik u film koji je sniman u mjestu koje se zove Crnac uvodi pjesmu takve tematike, a u podtekstu svega stoji da je i tamo raslo čudno drvo, voćka na kojoj je čovjek, nažalost, okončao svoj život. Vizualnost je ta koja na sebe preuzima kontrastnu ulogu u odnosu na tematsku crninu. Drugi je film, *Pustaru*, prvu realiziranu, ali drugu mišljenu, umjetnik snimao u jednoj baranjskoj pustari koja mu se učinila lokacijski zanimljivijom i vizualno privlačnijom od pustara kojima je okružen Crnac. Ono što je zajedničko tim dvama filmovima svakako je slavonski pejzaž i prostor ravnice. Ravničarska, nizinska područja uz rijeke i njihove pritoke najopsežniji su dio panonskog prostora u Hrvatskoj kojemu pripadaju Slavonija i Baranja, a s obzirom na to da je tjelesnost prostora

[21] Svi su podaci koji se u ovom radu navode o filmskom triptihu Ivana Faktora, koji čine filmovi *Pustara* (2010), *Strange Fruit* (2013) i *Sve bih ostavio ovdje* (2016), prikupljeni tijekom razgovora s umjetnikom.
[22] Faktor, I. (2010.) *Pustara* i (2013.) *Strange Fruit*, eksperimentalni filmovi, Hrvatski filmski savez.

neposredno suoznačena biću koje mu pripada svojim podrijetlom ili kojom fazom svoje egzistencije, upravo će taj prostor i njegova obilježja biti polazištem pri oblikovanju tematsko-motivskog sloja, kompozicije i subjekta (Jukić, Rem, 2014: 29). Nadalje, za taj su triptih karakteristični i dinamični kadrovi, zatim pokretna kamera, slobodna kamera ili kamera iz ruke i snimanje samo dijelova tijela i kombinacija detalja s totalima.

Važno je još navesti i neka literarna polazišta koja se vežu uz ta dva filma. Za *Pustaru* je značajan esej o pustari koji je za umjetnika napisao Delimir Rešicki. Esej je priložen aplikaciji za odobravanje sredstava za film, a Rešicki ga je poslije uvrstio u svoju zbirku priča *Ubožnica za utvare*.[23] U tom eseju/priči, naslovljenoj *Pustara*, pripovjedač u prvom licu progovara o trenutku u kojem je zbog straha od govorenja propustio priliku da živi onako kako je istinski želio, a sada mu preostaje samo borba protiv prošlosti i praznine koja se gotovo slikarski poklapa s pojmom pustare. Pustara prestaje biti isključivo prostornom kategorijom i postaje kategorija duha, oksimoronska tamnica bez zidova i rešetaka.

Za *Strange Fruit* važan je talijanski avangardni književnik Giorgio Manganelli i njegovo djelo *Centurija* ili *Sto malih romana rijeka*.[24] U toj su knjizi sadržani mikroromani, brojčano naslovljeni od jedan do sto, a za Faktorov je film indikativan sedamdeset i treći roman o tajanstvenom kriku koji se čuo u jednom selu, ali nitko nije mogao odgonetnuti tko ili što ga je proizvelo. Pretražili su čak i dno skromnog potoka, a kako nisu ništa našli, uzbuđenje se stišalo i krik je postao samo sjećanje. No nitko nije mogao naslutiti da će se krik već sljedeće noći ponoviti. Krik u Faktorovu filmu predstavljaju spomenuta samoubojstva, a prizor u kojemu na početku filma četvorica muškaraca hodaju selom i zatim nešto traže u plitkom potoku, upućuje na izravnu vezu Faktorova filma s Manganellijevim romanom. Poveznicu možemo povući i prema romanu *Simurg* Stanka Andrića.[25] U tom se romanu, koji afirmira slavonski prostor i ravnicu, u devetom poglavlju nalazi odlomak koji senzibilitetno pristupa razotkrivanju tame u svjetlosti pitajući se: „Kako priopćiti taj osjećaj velikog početka, otpočinjanja novog eona, novog velikog Ljeta sa svim njegovim izazovima i uzbuđenjima? I istodobno osjećaj da se negdje daleko zbivaju potresni i strašni događaji koji neodgodivo traže našu prisutnost?“ (Andrić, 2005: 89–90). U filmu se taj učinak postiže

[23] Delimir Rešicki, *Ubožnica za utvare* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2007), str. 133–143.
[24] Giorgio Manganelli, *Centurija: Sto malih romana rijeka* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1982), str. 149–150.
[25] Stanko Andrić, *Simurg* (Zagreb: Durieux, 2005), str. 89–90.

prebacivanjem pozornosti sa središnjeg plana na pozadinska zbivanja.[26] Naime, u istom se kadru suprotstavljaju prizori bezbrižne dječačke igre i neba prošaranog munjama.

U nastavku ćemo se posvetiti ispitivanju strukturnih elemenata eksperimenalnofilmskih predložaka koje ćemo zatim dovesti u vezu s tekstualnim strukturama zastupljenim u pjesničkim tekstovima, ponajprije sa subjektom i temom koju čine naslov i motivi.

Počnimo od strukture naslova. U slučaju filma *Pustara,* intermedijalna se signalizacija na razini naslova odvija retroaktivno. Naime, na doticaj filmskog koda s kodom književnosti ne upozorava naslov filma, već to čini istoimeni esej Delimira Rešickog čiji je nastanak izravno motiviran filmom, ali i izvanfilmskim okolnostima. Filmski je naslov ponajprije označitelj konkretnog geografskog prostora. Pustarama su se nazivali nekada rašireni stočarski i obrtnički prostori koje su naseljavali sezonski radnici. Na motivskoj se razini taj pojam resemantizira i postaje odrednicom osamljenog stanja u kojem se nalaze filmski protagonisti. Njihovu socijalnu, pa čak i geografsku odvojenost, pojačavaju totali sela okruženog mrakom i maglom, i prizori u kojima se nalaze blizu jedan drugoga, ali ne razgovaraju. Premda se čuje šapat i utišano govorenje, razgovor se vizualno ne potvrđuje, a čak su im i lica zamućena u odrazu na staklu. Temeljni su motivi samoća, izoliranost, suživot čovjeka i prirode i traganje za izgubljenom prošlošću, a svoj će vrhunac doživjeti u prizoru u kojem protagonist ne može naći grob voljene osobe jer je obrastao granjem. Paljenje će grana, u tom smislu, predstavljati otpor zaboravu. Spomenuti je opet i instrument koji omogućuje uranjanje u svijet pustare, a to je svjetlost. Igra sunca na licima, vratu i rukama, odsjaji upaljenog televizora i noćne svjetiljke, posveta su već spomenutom filmašu Stanu Brakhageu, ali i element koji oneobičava prikazane objekte i koji, u nedostatku strukturiranije kompozicije, zaokružuje filmsku cjelinu.

Taj je Faktorov film na razini naslovljavanja najsličniji Severovu tekstu *Zatišje 1*. U oba se predloška imenuje neko privremeno stanje koje lirski subjekt i protagonist nastoje prevladati. U tekstu je to tišina, odnosno zatišje, a u filmu pustara kao stanje duha. Na motivskoj se razini filmski kod susreće s kodom Dragojevićeva teksta *Snimak Ezre Pounda u kavezu*. Pustara i kavez u kojem je stiješnjen subjekt u tekstu istovjetni su pojmovi. Budući da je pustara geografski izolirana i okružena nepreglednom ravnicom i mrakom, ona ne mora imati opipljive granice koje bi spriječile protagoniste da ju napuste. Uranjajući se u njezinu

[26] Hrvoje Turković, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988), str. 25.

prirodu, oni postaju sastavnim dijelom pustare. Premda mogu ostvariti komunikaciju s kolektivom, za razliku od lirskog subjekta kojeg je kolektiv marginalizirao, oni to ne čine.

Za razliku od toga, naslov filma *Strange Fruit* intermedijalni je signal koji upućuje na prekodiranje pjesničkoga koda kodom druge umjetnosti, i to glazbene umjetnosti, a mišljen je kao igra riječi u korelaciji s istoimenom pjesmom Billie Holiday. Temeljni postupak oblikovanja tih dvaju predložaka je kontrast, odnosno suprotstavljanje vizualno lijepog i privlačnog nečem stravičnom. Sukladno tomu, i u ovom je filmu vizualno naglašena svjetlost, no ona više nije samo odraz na objektima ili dijelovima tijela, nego prevladavajući element prisutan čak i u tami. Raznovrsni izvori svjetla, kao što su vatra, sunce koje prolazi kroz otvore na roleti u mračnoj sobi ili kroz krošnju drveta, svjetla automobila koja tijekom noćne vožnje osvjetljavaju polje suncokreta ili ulična rasvjeta, postaju prevladavajući element, kako na vizualnom, tako i na značenjskom planu. Dakako, melankolični minimalizam kojim je obojen povratak u prostore djetinjstva povremeno prekidaju kadrovi koji signaliziraju da se na ravnici događa nešto loše, da postoji tama od koje čak i kamera mahnito bježi okrećući se prema selu i prema svjetlu. Signaliziraju to i lastavice u niskom letu, tamni oblaci nad ravnicom i munje, a vrhunac je upravo pljusak koji na samom kraju filma zahvaća selo.

Naslov filma *Strange Fruit* moguće je usporediti sa svakim pjesničkim predloškom u čijem je naslovu prisutna intermedijalna referenca na drugoumjetnički kod. Dodirna mjesta na motivskoj razini potražit ćemo u odnosu svjetla i tame. Pritom će se istaknuti tekst Branka Čegeca *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* u kojem se osvijetljenoj plohi ekrana suprotstavlja poslijeponoćna zagrebačka monotonija viđena kroz prozor. Motivom povratka u djetinjstvo zaokupljen je tekst *Contacting my angel* Kornelije Mlinarević, ali u tom su tekstu sjećanja na to razdoblje pozitivno intonirana.

Preostaje nam reći nešto o subjektu. U *Pustari* su subjektivitetna bića istaknutija i analogna su subjektu u tekstu. Iako njihova tijela služe kao površina na kojoj će se bilježiti odraz svjetlosti, oni nisu samo objekt promatranja. Njihovo kretanje u prostoru uvjetuje kretanje kamere koja ih prati, a na temelju njihova ponašanja možemo rekonstruirati osnovnu misao filma. Suprotno tomu, u *Strange Fruit* prikazane su osobnosti u službi rekonstrukcije slike sela iz djetinjstva. Ako nisu dijelom seoskog interijera i eksterijera, onda su intermedijalne figure koje ukazuju na odnos filmskog koda prema drugoumjetničkom kodu. To će dodatno problematizirati odnos subjektnih struktura u tom filmu jer će doći do izjednačavanja subjekta čije je iskustvo upisano u film i subjekta filma koji je usporediv s

kamermanskim subjektom teksta. Dok će u *Pustari* biti jasno čijoj kompetenciji pripada djelovanje i osjećanje, a čijoj promatranje, u *Strange Fruit* će biti gotovo nemoguće razlučiti promatrača od promatranog. Tome ćemo možda doskočiti ako tu strukturu, koja je ujedno i autor i objektivirani subjekt, imenujemo pojmom koji se može razlučiti u svakom iskazu, a to je empirijski subjekt ili nositelj iskaza (Užarević, 1991: 125).

Subjektne su razine tih dvaju filmova usporedive sa svim pjesničkim predlošcima u kojima se izmjenjuju subjekt u tekstu i subjekta teksta, a kao reprezentativan primjer ponovno ćemo istaknuti Severov tekst *Zatišje 1*. U tom je tekstu najrazvidnija kamermanska uloga subjekta teksta koji manipulira onim što subjekt u tekstu vidi. Valja još napomenuti da empirijski subjekt nije zastupljen u pjesničkim predlošcima.

2.2.2. Mala kamera kao ključni Faktor u *Sve bih ostavio ovdje*

Posljednji film koji čini Faktorov triptih naslovljen je *Sve bih ostavio ovdje*.[27] Nastao je kao skica za *Strange Fruit* za koji je umjetnik snimao probne snimke kroz prozor svoje kuće u Crncu. Budući da je snimao kroz otvore prozorske rolete koji izgledaju kao filmska perforacija ili sličica, taj je vizualni učinak bilo moguće postići samo mini-DV kamerom. Film je u tom smislu posveta malim kamerama jer je svaki novi sustav, smatra umjetnik, medij za sebe. Materijal zastupljen u filmu čini jednogodišnje autorovo bilježenje prizora prirode i ljudi kroz prizmu četiriju godišnjih doba.

Literarno polazište za taj film priča je mađarskog autora Lászla Krasznahorkaija zastupljena u zbirci *Svijet ide dalje*.[28] Protagonisti te zbirke razmješteni su po cijelom svijetu i patološki su opsjednuti odlaskom iz svoje svakidašnjice, ali kada treba donijeti odluku o prvom koraku, oni se gube u beskrajnim teorijama o mogućim posljedicama svojeg djelovanja. Za Faktorov je film posebno važna posljednja priča u zbirci *Ne treba mi odavde ništa* u kojoj se pripovjedač u prvom licu oprašta, u poglavlju naslovljenom upravo *Oprašta se*, od svega zemaljskog jer je pogledao u ono što slijedi i siguran je da mu odavde ništa neće trebati. Metafizičko se pripovjedačevo razmatranje u Faktorovu filmu očituje u prizorima svakodnevnog življenja, oneobičenih načinom prikazivanja, čiji fragmenti obasjani svjetlom postaju osobito lijepima. Cikličnošću koju posreduje izmjena godišnjih doba naglašeno je trajanje određenih subjektivitetnih stanja čije bismo signale mogli potražiti u uzdisajima iza objektiva kamere, ali to se razrješava dolaskom nekog novog proljeća oslobođenog od svega ostavljenog zimi, tom predsvjetlosnom razdoblju.

Film *Sve bih ostavio ovdje* jedini je u triptihu u kojemu je razvidna strukturirana kompozicija. Kriterij njezina uspostavljanja je vrijeme, a organizirana je u četiri cjeline, odnosno u četiri godišnja doba. Takvim se kompozicijskim ustrojem naglašava ponavljanje, ali i obnavljanje jer naposljetku slijedi proljeće koje simbolizira buđenje i novi početak. Budući da je umjetnik cijeli film snimio sam, neizbježni sz autorovi kadrovi u kojima dolazi do izrazite preobrazbe svijeta. Dinamičnost tih kadrova posljedica je snimanja kamerom iz ruke za koju su karakteristični nepravilni pokreti i nemirna slika, ali i dojam autentičnosti snimke. Od montažnih je spona zastupljen rez, a zatamnjenja su uzrokovana prelaskom objektiva kamere preko rolete.

[27] Faktor, I. (2016.), *Sve bih ostavio ovdje*, eksperimentalni film, Hrvatski filmski savez.
[28] Lászlo Krasznahorkai, *Svijet ide dalje* (Zagreb: OceanMore, 2017), str. 309.

Kompozicijski bismo ustroj filma mogli usporediti s pjesničkim predlošcima čija forma također naglašava cikličnost i ponavljanje, ali takav predložak nije zastupljen u promatranom korpusu.

Naslov filma intermedijalni je citat, točnije sažeta parafraza priče Lászla Krasznahorkaija s kojom film nadalje korespondira na motivskoj razini. Filmski se kod prema kodu druge umjetnosti odnosi kao prema knjizi snimanja u kojoj su ispisani sadržaji kadra i njegovi parametri. Riječi se pretapaju u slike, a o tome najbolje svjedoči sljedeći citat: „Sve bih ostavio, doline, brda, staze i šojke iz vrta, ostavio bih sve i sva, nebo i zemlju, proljeće i jesen (...)“ (Krasznahorkai, 2017: 309).

Sličan se odnos filmskog i pjesničkog koda ostvaruje u tekstu *Mulholland okomito, Drive vodoravno* Blaženke Brlošić. U tom se tekstu filmska priča reducira na svega nekoliko kadrova koji zatim čine semantičku okosnicu teksta. Naslovima tih dvaju predložaka zajedničko je i navođenje intermedijalnih referenci unutar samog naslova.

I ovo ćemo poglavlje zaključiti raspravom o subjektu. Obje se subjektne strukture u ovom filmu nalaze iza objektiva kamere, u prostoru koji je gledateljima nevidljiv. Subjekt filma je dominantniji i u ulozi je kamere, dok se proboj subjekta u film(u) događa samo na razini zvuka. Iako neka njegova obilježja možemo pretpostaviti na temelju onoga što čujemo, naglasak nije na njegovu identitetu, već na onom što je uzrokovalo određeno doživljavanje. U tom ga smislu ne možemo nazvati empirijskim subjektom.

Slabo se zapažen proboj subjektne instance događa i u Dragojevićevu tekstu. Identitet subjekta u tekstu također je zanemaren jer se nalazi na margini, a naglasak je na čimbenicima koji su ga doveli do tog stanja.

3. Zaključak

Provedenom su poredbovnom stilističkom analizom pjesničkih i filmskih predložaka osvijetljena mjesta na kojima se kodovi tih dvaju umjetnosti najčešće susreću. Ponajprije se to odvija na razini motiva, nešto manje na razini naslova, a najveće se razlike mogu uočiti pri tumačenju subjektnih instanci. Iako su u svim predlošcima zastupljeni subjekti unutar teksta ili filma i kamermanski subjekti koji su im nadređeni, njihove se uloge i kompetencijska područja razlikuju. Od intermedijalnih je postupaka najčešća signalizacija na razini naslova kojom se upućuje na prekodiranje pjesničkog i filmskog koda kodom druge umjetnosti, ali javljaju se i citatne reference na ishodišne kodove. Nadalje, provedena je analiza pjesničkih i igranofilmskih predložaka na konkretnim primjerima pokazala da se kombiniranjem različitih subjektnih struktura u pjesničkom tekstu može postići učinak koji didaskalije imaju u filmskom scenariju. Potvrđeno je da se na intermedijalnim kontaktima može zasnivati tema pjesničkog teksta, pri čemu dolazi do izjednačavanja filmske i realne stvarnosti, ali i da se pjesnički tekst može u cijelosti zasnivati na komunikaciji pjesničkog koda s kodom filma. Razvidno je i posuđivanje pojmova koji pripadaju prvenstveno filmu, primjerice kadra, pomoću kojih se onda oblikuje pjesnički tekst. No još se tjesnija veza dvaju kodova uspostavila pri analiziranju pjesničkih tekstova i eksperimentalnih filmova. Sažetost forme natjerat će te umjetničke izraze da neprestano budu blizu objektima i osobama koje promatraju, a rezultat toga bit će pretapanje strukturnih elemenata filma i tekstualnih struktura. S jedne će strane neki filmovi djelovati poput ekranizacije određenih tekstova jer su na motivskoj razini zaokupljeni istim stanjima, dok će s druge u pjesničkim tekstovima odnos subjektnih struktura oponašati odnos promatranog i promatrača, odnosno kamere.

4. Literatura

Izvori

a) Pjesnički predlošci

Brlošić, Blaženka, 2004. *Mulholland okomito, Drive vodoravno*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 652.

Dragojević, Danijel, 1974. *Snimak Ezre Pounda u kavezu*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 264–266.

Čegec, Branko, 1992. *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 536.

Mlinarević, Kornelija, 2002. *Contacting my angel*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 632.

Sever, Josip, 1989. *Zatišje 1*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 300.

b) Filmski predlošci

Faktor, I., red. 2010. *Pustara*

Faktor, I., red. 2013. *Strange Fruit*

Faktor, I., red. 2016. *Sve bih ostavio ovdje*

Lynch, D., red. 2001. *Mulholland Dr.*

Weir, P., red. 1998. *The Truman Show*

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

Literatura

Bagić, Krešimir, 2012. *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.

Beker, Miroslav, 1988. *Tekst/intertekst*, u: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, 1988. ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 9–20.

Beker, Miroslav, 1991. *Semiotika lirskog pjesništva*, u: *Semiotika književnosti*, 1991. Miroslav Beker, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, str. 111–132.

Jukić, Sanja, 2013. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*, Osijek: Krešendo.

Jukić, Sanja, Rem, Goran, 2014. *Panonizam hrvatskoga pjesništva I: Studij Slava Panonije, uvod u teoriju stila, s intermedijalnom studijom Vlastimira Kusika*, Osijek: Krešendo.

Oraić-Tolić, Dubravka, 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

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

Pranjić, Krunoslav, 1983. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost*, 1983. Zdenko Škreb, Ante Stamać, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 253–302.

Rem, Goran, 2011. *Pogo i tekst*, Zagreb: Meandarmedia.

Tataragić, Elma, 2011. *Stil filmskog scenarija*, Sarajevo: University Press: Akademija scenskih umjetnosti.

Turković, Hrvoje, 1988. *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Mrežne stranice

Handke, Peter, 1987. *Lied vom Kindsein*, https://www.babelmatrix.org/works/de/Handke%2C_Peter-1942/Lied_Vom_Kindsein/en/42791-Song_of_Childhood (pristupljeno 20. 8. 2018.)

Gilić, Nikica, 2013. *Filmske vrste i rodovi*, https://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/ (pristupljeno 31. 8. 2018.)

Tang, Jean, 2001. *All you have to do is dream*, https://www.salon.com/2001/11/07/mulholland_dream/ (pristupljeno 29. 8. 2018.)

Turković, Hrvoje, 2003. *Mrtvi opis*, http://www.matica.hr/vijenac/239/mrtvi-opis-12684/ (pristupljeno 26. 8. 2018.)

5. Prilozi

5.1. Danijel Dragojević, *Snimak Ezre Pounda u kavezu*[29]

On mojih godina,
stajao je u kavezu
u kojem se nije mogao
ispružiti,
s licem neuredno
izranjavanim,
izvan vremena:
unutra izvan vremena.
(Ne znam da li o tome
treba govoriti,
ponestaje mi poleta,
dolazi do navale proze.)
Da li lice? Ne, snimak poslije zemljotresa
koji treba proći brzo,
bez misli,
jedino nogama.

I u najotvorenijem svjetlu
vi ste tom licu
ispod površine trave,
ispod vode,
ispod svakog ispod.
Sila teža najjača je oko očiju.
Hodate, odmičete sporo.

Neka snimatelj vuče polako,
neka snima sivo
bez neba.

[29] Dragojević, Danijel, 1974. *Snimak Ezre Pounda u kavezu*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 264–266.

Neka okreće kameru.
Ničega izvan čela,
ono se kilometrima guši sobom u sebi.
Lijepa riječ bi bila
cvijet pustinje.
Nema ničega.
Ne sjećate se ničega.
Da li svatko zemlju gdje živi
doživljava prokletom, zaobiđenom?
Zemlja nije uspjela uvjeriti bilje,
nagovoriti kišu.
Crnica zakašljava vlažno.
Može se i kriknuti bez pravca:
svega je suviše!

Gust prostor jedne jedine dimenzije.
Čitali smo, o tome nema ni riječi u Evanđeljima.
Zašto? Što o tom (u tom) predjelu može reći Prorok?
To je prije siromaha, a u suštini:
najprije je bilo to,
kasnije to,
i opet to,
to.

Nikada se nitko još nije igrao govora,
toga nema.
Tako stoji u scenariju.

5.2. Branko Čegec, *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa*[30]

Sat iza ponoći usmjerio sam pogled na
dvije plohe ekrana: desno,
na televiziji, lagano su se kotrljali
kadrovi *Der Himmel über Berlin*;
lijevo, na prozoru, nervozno je
kljuckala monotonija *Der Himmel über Trnsko*.
Sve je izgledalo tako blizu
kao da se dodiruju anđeoska krila
Berlina i Zagreba, kao da se napipavaju
u rečenicama koje si izgovaram kao treće lice,
stojeći iza tamna grotla mikrofona,
koji je zapravo falusoidan
a ja se uopće ne osjećam poput žene
koja bi htjela ukrotiti
njegovu hinjenu moć.

1988/1991.

[30] Čegec, Branko, 1992. *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 536.

5.3. Kornelija Mlinarević, *Contacting my angel*[31]

Kad je dijete bilo dijete
mislilo je da se anđeo rađa
na posljednjem katu nebodera i
hoda samo bijelim prugama pješačkih
prijelaza

kad sam bilo dijete jedno je
dijete govorilo kako kad ono
na uho prisloni školjku, u njoj
ne šumi nego lepeće, leti,
krilima udara tajno.

[31] Mlinarević, Kornelija, 2002. *Contacting my angel*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 632.

5.4. Blaženka Brlošić, *Mulholland okomito, Drive vodoravno*[32]

Mislim o klokanu boksaču
U Park Hotelu kod Cookia odsjela
Lagala o novcu, o ključu, o Davidu
Hodala s Ritom do tete Ruth
Otkidala golubovima mrvice
Ležala sa skitnicama da bih
Lizati naučila slogove
Analogno s Edovom crnom knjigom
Nešto me gadno ugrizlo dok sam
Drive gutala okomito i vodoravno

[32] Brlošić, Blaženka, 2004. *Mulholland okomito, Drive vodoravno,* u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 652.

5.5. Josip Sever, *Zatišje 1*[33]

jedan



ne vidim ništa

dva

vrlo konkretno vidim stvari
melodiozni žustri predak
komunicira kroz herbarij
kojeg uzimam na pregled

tri

i znam da nisam za taj ogled
suviše štur i odveć mračan
da l su me zemlje vidjet mogle
kroz koje sumorno koračam

četiri

za sebe privežem tu zemlju
i ona pokornički stoji
imam u sebi govor spremljen
jedan govornički tloris

pet

[33] Sever, Josip, 1989. *Zatišje 1*, u: *Pogo i tekst*, Goran Rem, Zagreb: Meandarmedia, str. 300.

gigantski uzlet velikana
sad dominira cijelim svijetom
kolona vatre i duhana
služi se zadnjom cigaretom