

STJEPAN LUKAČ
(Budimpešta, Mađarska)

Bartolove i Krležine *Lutke* u intermedijalnom kontekstu¹

*Čovjek postaje jedno jedino, veliko oko, koje gleda
i promatra ono što jest i što se zbiva oko njega.*

(Bartol: *Lutke*)

KFT: *Bábu vagy* (Lutka si)

Sažetak: Usporedna analiza Bartolove crtice *Lutke* i Krležine scene *Lutke* iz *Banketa u Blitvi* otkriva iznimno kompleksnu mrežu intermedijalnih veza, u kojoj ključnu ulogu igra nova optička umjetnost – film. Od podvajanja subjekta i iskustva „više objektivacije”, preko lutkarske metaforike kao simbola ljudske determiniranosti, pa sve do estetskih i filozofskih konzekvenci tih vizija, u oba slučaja moguće je prepoznati doticaje s poetikom nijemog filma i njegovom specifičnom depersonalizacijom glume. Nematerijalni upisi filma u književnost svjedoče o dubokim promjenama koje je filmski medij donio u ukupnu kulturu prve polovice 20. stoljeća. U kontekstu slikovnog obrata i šireg procesa interakcije jezičnog i slikovnog sustava, Bartol i Krleža mogu se čitati kao autori koji su, svjesno ili nesvjesno, u vlastite tekstove upisali iskustvo novog vizualnog medija. Njihovi tekstovi, s gotovo identičnim simboličnim motivima i misaonim zaključcima, pokazuju kako književnost postaje mjesto refleksije i transpozicije filmskih postupaka.

Ključne riječi: Vladimir Bartol, Miroslav Krleža, *Lutke*, nijemi film, intermedijalnost

Kada je riječ o okolnostima nastanka Bartolove kratke crtice *Lutke* (koju i sam autor tako naziva), nekoliko važnih i relevantnih podataka nalazimo u komentarima njegovih *Sabranih djela* (Zbrana dela), koje je priredio Tomo Virk (BARTOL 2012: 730–737). U kontekstu naše središnje teme (intermedijalnost) izdvajamo tek one informacije koje smatramo ključnima za daljnju analizu. Riječ je o jednom od najranijih Bartolovih književnih tekstova (prvi je put objavljen 1930. godine), u kojemu je autor, prema vlastitu dnevničkom zapisu od 12. ožujka 1930, uspio „pronaći sebi primjeren izraz, pronaći vlastiti stil”. Sama je crtica nastala još 1927. godine u Parizu pod naslovom *Otekla lica*, no objavljena je tek tri godine kasnije, nakon što ju je Bartol temeljito preradio.

¹ Izvorni znanstveni rad

Činjenica da je riječ o važnom autorovu ostvarenju potvrđuje se i u njegovim zapisima nastalim više od trideset godina poslije (17. svibnja 1962), koji nude ne samo dragocjen uvid u genezu teksta, nego i svojevrsni ključ za njegovo tumačenje.

Navedene zapise možemo, dakle, promatrati i kao oblik autointerpretacije književnog teksta. To, međutim, ne znači da bi ih bilo potrebno nekritički prihvatiti. Premda autorova razmišljanja o vlastitome djelu nedvojbeno usmjeravaju moguću strategiju čitanja, ona istodobno otvaraju i pitanje može li se, polazeći od motiva i elemenata o kojima Bartol sam ne govori, doći do novih i drukčijih zaključaka – onih koji crticu smještaju u intermedijalni i komparativni kontekst. Analitička strategija ovoga rada počiva upravo na takvom pristupu. Ipak, držimo nužnim da na samome početku predstavimo i Bartolovu vlastitu ocjenu i interpretaciju *Lutki*, kako bismo time stvorili polazište za daljnju kritičku analizu i intermedijalno-komparativno čitanje.

U tom je smislu osobito znakovito da je Bartolov tekst oblikovan prema Cankarovu autobiografskom modelu crtice (ČEH 2008). To se ne očituje samo na naratološkoj razini, kroz pripovijedanja u prvom licu, nego i u samom književnom transponiranju osobnog iskustva (što potvrđuju i Bartolovi kasniji zapisi o nastanku teksta). Pripovjedač koji živi u Parizu jednoga jutra s natečenim licem odlazi u kavanu. Nakon što uđe i pronade za sebe „primjeren prostor”, izrađuje svojevrsni „inventar” prisutnih gostiju, pri čemu nailazimo na pravu međunarodnu družinu: tri Japanca, dvojicu Indijaca i jednu damu, skupinu Srba te dvije Rumunjke. Kada se pripovjedač smjesti za prazan stol, započinje sustavno promatranje prostora i gostiju, zaključujući kako su oni u biti poput „lutaka”. U kavanu potom ulazi novi posjetitelj, također s natečenim licem, koji zauzima mjesto kraj pripovjedača te na sličan način promatra okolinu. Slijede dolasci novih gostiju, koje pripovjedač-pripovjedni promatrač opisuje s istom preciznošću. Uskoro ulazi još jedan gost s natečenim licem i pridružuje se pripovjedaču i njegovu susjedu. Svi promatraju sve. Na završetku crtice pripovjedač konstatira da je svijet zapravo „golema pozornica” ispunjena mnoštvom sitnih lutaka.

Kao što je ranije istaknuto, o genezi crtice prilično precizno izvještava sam Bartol više od trideset godina nakon njezine objave. Najprije opisuje zajedničko lutanje s prijateljem Valterom po Parizu, kada su se zaustavili pred velikim robnim magazinom ispred kojega je čekala gomila ljudi. U trenutku kada su se otvorila ulazna vrata, iz zgrade je izletio „roj djevojaka”, švelja, koje su se na ulici počele užurbano našminkavati i pridruživati svojim partnerima, roditeljima ili prijateljicama. Taj ga je prizor snažno pogodio: „Odjednom me proželo ono rijetko, čudesno osjećanje, kada se odjednom otvori neki novi pogled na život, i obuzela me slatka jeza” (BARTOL 2012: 732). Taj naizgled svakodnevni prizor metropolskog života očito je imao dubok odjek, jer ga Bartol u nastavku povezuje s filozofskim kontekstom svojega otkrića. Usklikom „L’homme – machine” referira se na Descartesove *Passions*, gdje filozof navodi da su životinje automati, dok se čovjek razlikuje slobodom

odlučivanja. Bartol uviđa vezu s De La Mettriejevim djelom *L'homme – machine*, koje tu tezu proširuje i na čovjeka: „Čovjek – automat – lutka!” To iskustvo, iako samo po sebi nedostatno za nastanak književnoga teksta, mijenja njegov pogled na gradskog čovjeka. „I ja sam bio takav automat, a ipak sam s jednoga mnogo višega kuta gledao na ljude i na sebe, kako smo podvrgnuti slijepim zakonitostima” (BARTOL 2012: 733). Taj „viši kut”, odnosno zauzimanje objektivne pozicije, postaje ključno u procesu Bartolova distanciranja od vlastite stvarnosti. Nekoliko dana kasnije ponovno spominje iskustvo „izlaska iz sebe”. Piše o zubobolji i natečenom licu, a potom odlazi u kavanu, poput pripovjedača u *Lutkama*. Ondje prepoznaje vlastite automatske radnje te se prisjeća rasprave između Jacquesa Loeba, zagovornika mehanicističkog poimanja organizma i Emila Jenningsa, utemeljitelja biheviorizma. Nakon duljega razmišljanja zaključuje da je uspostavio neposredan kontakt s kozmosom: „Izašao sam, takoreći, iz sebe; neka se instanca odvojila od mene i ta instanca sada je iz mene pogledala i na mene i na moj svakodnevni zemaljski dio” (BARTOL 2012: 735).

U Bartolovoj interpretaciji vlastite crtice mogu se izdvojiti tri ključna elementa: prvi je svakodnevna neugodnost (natečeno lice uzrokovano zuboboljom), drugi neobično velegradsko, premda banalno iskustvo („roj djevojaka”, švelja), a treći vlastito intelektualno znanje, odnosno poznavanje određenih filozofskih teza (čovjek – automat). Sve se to na kraju sabire u Bartolovu zaključku da se u njegovoj crtici manifestira „kozmički doživljaj” (BARTOL 2012: 735) svijeta.

Bartolova autointerpretacija, dakako, pokazuje se kao vrlo precizna, logična i, moglo bi se reći, prilično egzaktna. Ako prihvatimo njegova stajališta, tada bismo mogli ustvrditi da je riječ o književnom tekstu nastalom s ciljem potvrđivanja stvarnosti određenih filozofskih teza. Upravo zbog toga crtica funkcionira poput književnog egzempluma – kratke fabularne ilustracije jedne opće, univerzalne istine.

Iz Bartolova opisa geneze crtice osobito se zanimljivim čini prilično neobično udvajanje subjekta: on „s nekoga mnogo višega kuta” promatra ljude i samoga sebe, izlazi iz sebe, a od njega se odvaja „neka instanca”. Pitanje koje nas zanima jest kako se to udvajanje subjekta odražava u samoj crtičnoj strukturi te na koji se način može tumačiti, odnosno kakvo je moguće intermedijalno podrijetlo toga fenomena.

Odmah na početku crtice, kada pripovjedač ulazi u kavanu, traži stol: „Kod ulaza se malo zaustavim da pogledom pronađem primjeren prostor.” U sintagmi „pogledom pronađem” prisutno je nešto tautološko, prisilno, možda i neobično, jer bi pisac istu rečenicu mogao oblikovati i bez dodatka „pogledom”. U tom se slučaju ljudsko oko zapravo odvaja od subjekta i postaje tek instrument opažanja. Da je riječ o početku mehaničke prezentacije subjekta kao stroja, potvrđuje i sljedeća rečenica, kada se pripovjedač približava dvjema mladim Rumunjkanama: „Noge me same od sebe odnesu u njihovu blizinu.” Naravno, kada crtica ne bi bila koncipirana kao književni tekst koji želi

čitatelju predstaviti ideje o kojima Bartol precizno piše u svojim kasnijim komentarima (što smo već istaknuli), tada ovakvi formulirani iskazi ne bi djelovali nimalo neobično. Da je uistinu riječ o postupnom intenziviranju, jasno oblikovanom konceptu, zapravo vidljivo građenoj kulminacijskoj strategiji i namjernom pozicioniranju pripovjedača kao stroja, pokazuje i rečenica koja potom slijedi: „Čovjek postaje jedno jedino, veliko oko, koje gleda i promatra ono što jest i što se zbiva oko njega.” Što se time govori? Identifikacija samog čovjeka s okom koje gleda i promatra nije ništa drugo nego postavljanje ljudskog subjekta u funkciju obične filmske kamere. To pripovjedačevo oko-kamera motri ljude, goste zatvorenog prostora kavana, koji su jednako tako dehumanizirani i ponašaju se poput običnih lutaka, maski, složeno konstruiranih organizama ili voštanih figura.

Posebno je zanimljivo što pripovjedač s natečenim licem nije sam: pridružuju mu se još dvojica, također s natečenim licima, koji jednako tako promatraju goste u kavani. Time se narator-fokalizator, oko-kamera, zapravo utrostručuje, a promatranje kavanskog prostora postaje totalno. To trostruko oko-kamera, dakako, ne vidi identične prizore, jer je svako istodobno i zaseban subjekt, no njihova optika ipak ne „funkcionira” samostalno. Čitatelju je svijet predstavljen isključivo kroz pripovjedačev fokus, iako potencijalno postoje još dva. Oni, međutim, čine jedinstvenu skupinu, što se jasno očituje na samome kraju crtice, kada dvije lijepe Rumunjke napuštaju kavanu: „Kao na zapovijed, spogledasmo se nas trojica, čija su lica bila natečena.“

Zaključak crtice započinje parafrazom poznate Shakespearove misli (*Cijeli svijet je pozornica, a mi smo svi glumci*) i istodobno predstavlja idejnu sumu teksta:

Kada su se vrata zatvorila za njima, svijet mi se odjednom učinio poput goleme pozornice, na kojoj plešu i premeću se sitne lutke. Silna ih ruka drži privezane za ogromne prste i svojim pokretima izaziva njihova bizarna kretanja. Ponekad ih nekoliko povezuje zajedno, kao da joj se ne da za svaku pojedinačno izmišljati nove, posebne kombinacije. Pa ipak, svaka je od tih lutaka sveto uvjerena da je njezino skakutanje i kruženje po svijetu beskrajno različito od skakutanja i kruženja svih ostalih, te da je ono osobito jedinstveno i važno.

Još jednom sam se spogledao sa svoja dva susjeda. Nasmijali smo se jedni drugima, pri čemu su se naša natečena lica groteskno iskrivila, platili smo i otišli. Iza nas je ostala mala kavana sa svojim izjednačujućim ozračjem, u kojem se kretao spretni konobar. (BARTOL 2012: 269)

Bartolov stariji hrvatski suvremenik s iznimno bogatim stvaralačkim opusom, Miroslav Krleža, objavio je 1938. i 1939. godine roman *Banket u Blitvi* u dva sveska (treći svezak objavljen je 1962). Sam ga je autor označio kao „simboličnu viziju evropske političke stvarnosti” i „pokušaj političkog pamfleta”. Na kraju drugoga sveska nalazi se marionetska kazališna predstava

„romantične komedije” *Lutke* fiktivnog blitvijskog pisca Patricija Baltika – zapravo književni tekst unutar književnog teksta (KRLEŽA 1953: 390–399). O ovome je tekstu opsežnu analizu napisao Viktor Žmegač, smjestivši ga u europski duhovni i književni kontekst (ŽMEGAČ 1986). Jedno od ključnih pitanja Žmegačeve studije jest kako tumačiti Krležino/Baltikovo djelo kao dramski tekst unutar okvira europske književnosti, osobito u odnosu na njegovu središnju metaforu *ljudi kao lutke*.

Na ovome mjestu nećemo detaljno iznositi bogatu i izuzetno lucidnu Žmegačevu studiju, u kojoj se navode sve moguće europske književne relacije metaforičkih motiva *životne pozornice* i *marioneta*, budući da za to nemamo prostora. Zanima nas isključivo neuobičajena sličnost između Bartolove crtice (napose zgusnutoga opisa kavanskog lutkarskog prizora na samome završetku) i Krležinih *Lutaka* iz *Banketa u Blitvi* kao teksta u tekstu i teatra u teatru. „Figura-reflektor” (kako piše Žmegač) lutkarske drame Patricija Baltika jest Niels Nielsen, intelektualac koji je pobjegao iz blitvijske diktature Barutanskoga i sada je disident u Blatviji. On se pojavljuje kao gledatelj na premijeri *Lutaka*. Sva se zbivanja čitaju i promatraju kroz Nielsenovu svijest, što znači da je upravo on u naraciji istinski fokalizator. Uvodni opis pozornice te neobične predstave pokazuje se vrlo sličnim Bartolovu završetku.

Scena je prikazivala ogromno marionetsko kazalište iza kulisa, gdje su pojedini glumci na žicama, pobacani kao marionete iza kulisa, prikazivali lutke u raznim kostimima. Bilo je tu robijaša, bludnica, bolesnika u štivalskim košuljama, vojnika-ratnika u potpunoj bojnoj opremi s kacigama, i čitavo to šarenilo kraljeva u svečanom ornatu, gospođa u balskim haljinama, pajaca, plebsa, kardinala, biskupa, gospode u frakovima i sredovječnih krvnika bilo je slikovito i neobično impresivno... Scena je bila evropska. Na tzv. evropskoj visini! Jedno cijelo malo čovječanstvo našlo se ovdje iza kulisa marionetskog kazališta, gdje visi na nitima Nevidljivog Redatelja... (KRLEŽA 1953: 390)

Jedina razlika između Bartolove kavanske lutkarske scene i Krležine lutkarske predstave jest u tome što je prva tek virtualna, budući da ju konstruira pripovjedačeva-fokalizatorova svijest, dok je druga, unutar okvira romana kao fikcijskog književnog teksta, stvarna, dakle konkretna simbolička lutkarska predstava. Metaforički konstrukt ove „životne pozornice” u oba je slučaja potpuno identičan. U jednom i u drugom slučaju lutkama upravlja ista viša sila: „silna roka” (Bartol), „Nevidljivi Redatelj” (Krleža).

Kao što je na početku spomenuto u vezi s genezom Bartolove crtice, u nastanku teksta iznimno je važan bio „kontakt s kozmosom”, kada on, takoreći, izlazi iz samoga sebe, kada se od njega odvaja „neka instanca”, kada ta instanca iz njega „pogleda van”, na njega samoga kao na lutku i na njegov „svakodnevni zemaljski dio”. O sličnom neobičnom kontaktu s kozmosom, o izlaženju „neke instance”, svjedoči i Krleža u svome dnevniku u vrijeme Prvoga svjetskog rata,

dok je neko vrijeme (1916) boravio u Budimpešti. Godinu dana poslije (11. 11. 1917) ovako se prisjeća svojih suicidalnih misli na budimpeštanskom Lančanom mostu:

Šta radim? Gdje se nalazim? Ah, da... da... Promatram svoj vlastiti život iz takozvane više objektivacije, kao da sam lutka. Dišem. Kuca mi srce. Rastu mi nokti i brada! Sve bez moje subjektivne volje! Kroz mene rastu dlake kao trava u Pompejima kroz mramorne ploče i mozaike. Znati sve to, to je već nešto što se vulgarno zove: ne biti živ... I ja sam rastem kroz druge neke gradove nesumnjivo pompejanske sudbine, kroz civilizaciju koje će neminovno nestati kao što je nestalo i Pompeja.

Promatra li čovjek sama sebe kao voštanu lutku i ne shvaća li više stvarnost od krvi i od mesa kao svoje vlastite stvari, osjećajući kako je predmet, kako kroza nj, kroz njegovu supstanciju, raste trava, kako on sam raste bez svoje volje kroz tuđe prostore, to znači da se doista već odvojio, da je otputovao, da sjedi u Haronovoj lađi, da će krenuti na drugu obalu, da je zapravo već krenuo. (KRLEŽA 1981: 304–335)

U iznimno bogatom leksikonskom članku o Krleži i filmu u enciklopediji o Miroslavu Krleži (<http://krlezijana.lzmk.hr/>) posebno se naglašava njegov ambivalentan odnos prema filmu, naime on je gledao na film kao na iluziju moći i slave, veću laž od tiska, opijum za mase, rušitelja ukusa, idiotsko i žalosno ogledalo radosti. Unatoč tome, zanimali su ga odnosi između književnosti i filma, njihove međusobne veze i granice. Najviše je prigovora imao prema adaptacijama vlastitih književnih djela, upravo zbog toga inzistirao je na tome da sam bude scenarist svojih djela (Put u raj). Zbog kontradiktornih Krležinih stavova o filmu nije jednostavno rekonstruirati njegov stvarni odnos prema toj suvremenoj i novoj umjetnosti. Sigurno je, međutim, da se film kao novi atraktivni medij postupno upisuje u Krležinu svijest, slično kao i ostali neliterarni mediji. Njegov odnos prema filmu precizno je rekonstruirao Ante Peterlić na temelju piščevih dnevnčkih zapisa (PETERLIĆ 2006). Neki su kritičari i ranije spominjali inspiracije nove optičke umjetnosti, no sve do Peterličeve studije nitko nije posvetio veću pozornost mogućim intermedijalnim prožimanjima u njegovu stvaralačkom opusu. (O tome najnovije LUKÁCS 2023)

Nakon svega ovoga, logično se postavlja pitanje što bi moglo povezivati te sličnosti kod Bartola i Krleže: od izdvajanja „neke instance” i „više objektivacije” kod obojice, do nastanka crtice i kazališne simbolične igre o lutkama s vrlo sličnim, srodnim simboličkim motivima i misaonim (filozofskim) zaključcima. Naš je odgovor da je sedma umjetnost, osobito nijemi film, morala igrati važnu ulogu u svemu tome, ponajprije zbog svoje objektivno postojeće depersonalizacije (glumci bez glasa). Jedan od svjetski poznatih mađarskih filmskih redatelja, koji je imao značajnu ulogu u nastanku mađarskog nijemog filma, kasniji oskarovac Michael Curtiz (Mihály Kertész, Casablanca, 1942),

u svome kraćem tekstu *Redatelj, glumac, dramaturg* piše o ulozi svih djelatnosti povezanih s nastankom filma (KERTÉSZ 1918). Časopis u kojem je ovaj prilog objavljen (*Színházi Élet*) bio je jedna od prvih važnih stručnih kritičkih revija koja se, osim kazališnim životom, bavila i filmom, a među urednicima je bio i kasnije svjetski poznati redatelj Sándor Korda.

Kertész u svome prilogu ističe da je mađarski film nastao tek nekoliko godina ranije i da su se svi koji su u tome sudjelovali silno trudili da mađarski film postane jednako kvalitetan kao strani, još umjetničkiji i zanimljiviji, pa i kao izvozni proizvod. U početku nitko od mađarskih redatelja nije posjedovao nužno potrebno znanje za režiranje filmova, kazališni glumci također nisu imali pojma kako moraju igrati pred kamerom, kako trebaju prenijeti određene emocije, pa su molili redatelje za savjet. Prema Kertészu, umjetnost filmske glume ne može se shvatiti na temelju ikakve teorije – glumac mora steći što je moguće više rutine u toj djelatnosti, a bez dobrog scenarija nema ni dobrog filma. Budući da je to razdoblje nijemog filma, Kertész je bio posve svjestan da dijalozi tu nemaju nikakvu ulogu, već jedino prava akcija daje smisao filmu. Dobra filmska glumačka praksa može se steći jedino mukotrpnim vježbama, no sve dok glumac ne dosegne tu razinu, nužno je da u potpunosti slijedi redateljeve upute. Nakon tih uvodnih razmatranja Kertész zaključuje: „Filmski glumac u rukama je redatelja poput marionete, koju treba voditi, povlačiti amo i tamo, da bi se postigao dobar, lijep, učinkovit, razumljiv, a prije svega umjetnički rezultat.” (KERTÉSZ 1918: 7). Kako bi dokazao istinitost svoje teze da filmski glumac kao marioneta „pripada“ redatelju, Kertész navodi primjer iz vlastite karijere. Poznato je da je od 1913. do 1914. dulje vrijeme surađivao kao asistent, redatelj i glumac u filmskoj kući *Nordisk* u Danskoj. Redatelj Richard Davidson prethodno je sve sam odigrao kako bi pokazao poznatom glumcu Psylanderu što se od njega očekuje. Kertésza je iznenadilo Davidsonovo ponašanje, jer je poznatoga glumca povlačio amo-tamo, vikao na njega i prepirao se s njim, što je ovaj bez riječi trpio i maksimalno se prilagođavao redateljevim željama.

Iako je nijemi film, kako je zapisao poznati hrvatski filmolog Ante Peterlić, „prije svega biće slike i montaže“ (PETERLIĆ 2008: 155), ipak se na temelju Kertészovih lucidnih opažanja može zaključiti da su najbolji redatelji i glumci bili svjesni određenih granica nijemog filma te su ga doživljavali kao „lutkarsko kazalište”.

Reprezentativni predstavnik europske teorije filma mađarskog podrijetla Béla Balázs u svojim se filmološkim studijama bavi, naravno, i prapoviješću filma, odnosno nijemim filmom. Već spomenuti Viktor Žmegač u svome kratkom pregledu poetike drame i teorije filma između 1910. i 1930. godine najviše pozornosti posvećuje izlaganju njegovih temeljnih teza te mu priznaje da je njegova dijagnoza o razvoju filma bila precizna (ŽMEGAČ 1988). Balázs o počecima filma kaže da je to zapravo bilo „fotografirano kazalište”, koje se od pravoga kazališta razlikovalo samo po tome što je bilo nijemo. U kasnijem razvoju nijemog filma, kako bi se na neki način nadoknadio taj nedostatak (bezglasnost), kamera se sve više približavala ljudskoj glavi, licu (krupni plan),

čime su izražajna mimika i vizualnost sve snažnije prenosile informacije. Ipak, unatoč tome, film je i dalje bio nijem, pa su glumci „nužno morali glumiti pantomimom, uz pomoć pretjerano velikih, grotesknih, gluhonijemih gesta, što se današnjem gledatelju čini prilično komičnim” (BALÁZS 1948: 17). Na taj su način ranu manjkavost nijemog filma, njegovu nijemost, kompenzirali komičnim pretjeranim pokretima. U komičnom, grotesknom tipu nijemog filma takva je dramaturgija, odnosno pretjerani pokreti, još izrazitije prisutna.

Smatramo da je novi optički medij, zahvaljujući slobodnom kretanju u vremenu i prostoru (DELEUZE 2008), odigrao važnu ulogu u neobičnom dinamiziranju cjelokupne kulture, osobito, dakako, književnosti (posebno dramskog stvaralaštva i kazališnog eksperimentiranja), dijelom zbog vrlo agresivnog prodora i povezivanja s ekonomskim silama (filmska industrija), dijelom i zbog svojih novih tehničkih mogućnosti izražavanja, koje su nužno generirale globalne promjene u intermedijalnim odnosima. Zašto je film postao tako važan i inspirativan za sve ostale umjetnosti, pa tako najvjerojatnije i za pisce, za Bartola i Krležu? Film kao novi medij ne prikazuje misli i načine razmišljanja, kako je to istaknuo mađarski filmolog i prevoditelj Deleuzeovih djela na mađarski jezik Bálint András Kovács: film je naime sama misao, zapravo slika misli (KOVÁCS 1997). Ako prihvatimo tu Deleuzeovu tezu, tada možemo reći da se film u osnovi razlikuje od svih ostalih medija. Prema J. M. Lotmanu, u umjetnosti postoje dva znakovna sustava – jezični i slikovni (književnost i likovna umjetnost) – no između ta dva sustava postoji permanentna interakcija (LOTMAN 1977: 15). Tekstovi Bartola i Krleže živ su dokaz međusobne interakcije jezičnog i slikovnog.

U kontekstu slikovnog obrata (*pictorial turn*) (MITCHELL 2008), na temelju kojega u određenom trenutku pojedini mediji „doživaju” kodove drugih medija, čini nam se očitim da su Bartol i Krleža, kao pisci, umjetnici riječi, jezičnog medija, svjesno ili nesvjesno morali percipirati konstrukte posve novoga, vizualnog medija 20. stoljeća, koji se nalazi „u virtualnom prostoru vremenu, uokviren među filmskim kadrovima što se međusobno montiraju”, zapravo u svijesti samoga promatrača (RISMONDO 2019: 115), ili, drukčije rečeno, njihovi tekstovi s istim naslovom očiti su primjeri „nematerijalnog upisa medija” (KULCSÁR SZABÓ 2004) u književni tekst.

Za kraj bismo, kao zanimljivost, dodali da iz vrlo ranog razdoblja nijemog filma postoji kratak dokumentarac koji uprizzoruje sličnu scenu kakvu spominje Bartol, kada je zajedno s prijateljem Valterom pred prodajnim magazinom u Parizu promatrao „roj djevojaka”, midinetki, koje žurno izlaze iz zgrade. Pioniri filmske tehnike i umjetnosti, braća Lumière, snimili su film u Lyonu 19. ožujka 1895. ispred tvornice u kojoj su se proizvodile fotografske ploče. Na 46-sekundnoj snimci (*Izlazak radnika iz tvornice – Sortie de l’usine Lumière de Lyon*) vidimo kako radnici (pretežito žene) izlaze iz tvorničke zgrade (<https://fidelio.hu/vizual/nezze-meg-a-tortenelem-elso-filmjet-9442.html>).

Kada bi Bartol slučajno vidio taj prizor, najvjerojatnije bi ga i u tom slučaju obuzela „slatka jeza”.

Literatura

- BALÁZS 1948 = BALÁZS B. Filmkultúra (A film művészetfilozófiája). Budapest, 1948.
- BARTOL 2012 = BARTOL V. Zbrano delo I. Uredil in opombe napisal Tomo Virk. Ljubljana, 2012.
- ČEH 2008 = ČEH J. Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi // Jezik in slovstvo, 2008. №3-4. 23–35. DOI: [10.4312/jis.53.3-4.23-35](https://doi.org/10.4312/jis.53.3-4.23-35)
- DELEUZE 2008 = DELEUZE G. A mozgás-kép. Film 1. Az idő-kép. Film 2. Budapest, 2008.
- KERTÉSZ 1918 = KERTÉSZ M. A rendező, a színész, a dramaturg // Színház Élet, 1918. №15. 6–7.
- KOVÁCS 1997 = KOVÁCS A.B. A gondolat filmje: a deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból. Metropolis, 1997. №2. 44–51.
- KERLEŽA 1981 = KRLEŽA M. Dnevnik 1914–17. Sarajevo, 1981.
- KERLEŽA 1953 = KRLEŽA M. Banket u Blitvi II. Sabrana djela Miroslava Krleže I. Zagreb, 1953.
- KULCSÁR 2004 = KULCSÁR Sz.E. Az immateriális beíródás: az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez. Az esztétikai tapasztalat medialitása. Budapest, 2004. 9–36.
- LOTMAN 1977 = LOTMAN J.M. Filmszemiotika és filmesztétika. Budapest, 1977.
- LUKÁCS 2023 = LUKÁCS I. Krležine nepokretne i pokretne slike. Maribor, 2023. DOI: [10.18690/um.ff.4.2023](https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2023)
- MITCHELL 2008 = MITCHELL W.J.T. A képi fordulat. A képek politikája. Szeged, 2008. 131–153.
- PETERLIĆ 2006 = PETERLIĆ A. Dnevnici Miroslava Krleže i film // Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII. Hrvatska književnost prema europskim (emisija i recepcija) 1940–1970. Split, 2006. 194–217.
- PETERLIĆ 2008 = PETERLIĆ A. Povijest filma: rano i klasično razdoblje. Zagreb, 2008.
- RISMONDO 2019 = RISMONDO V. Ontologija digitalne slike, računalnih igara i virtualnih stvarnosti na internetu. Mediji i medijska kultura: europski realiteti. Osijek, 2019. 103–122.
- ŽMEGAČ 1986 = ŽMEGAČ V. Univerzum marioneta // Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu. Zagreb, 1986. 196–285.
- ŽMEGAČ 1988 = ŽMEGAČ V. Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930. // Intertekstualnost & intermedijalnost. Zagreb, 1988. 241–249.

Bartol's and Krleža's *Lutke* (Dolls) in an Intermedial Context. A comparative analysis of Bartol's sketch *Lutke* and Krleža's scene *Lutke* from *Banket u Blitvi* (*The Banquet in Blitva*) reveals a highly complex network of intermedial relations, with the new optical art–film–playing a pivotal role. From the division of the subject and the experience of “heightened objectification,” through the puppet metaphor as a symbol of human determinism, to the aesthetic and philosophical implications of these visions, both texts display clear affinities with the poetics of silent cinema and its characteristic depersonalization of acting. The immaterial inscriptions of film within lite-

rature testify to the profound transformations that the cinematic medium introduced into the cultural landscape of the first half of the twentieth century. Within the framework of the pictorial turn and the broader process of interaction between linguistic and visual systems, Bartol and Krleža may be read as authors who, consciously or unconsciously, inscribed the experience of the new visual medium into their works. Their texts, sharing nearly identical symbolic motifs and intellectual conclusions, illustrate how literature becomes a site for reflection on and transposition of cinematic practices.

Keywords: Vladimir Bartol, Miroslav Krleža, *Lutke*, silent film, intermediality