

Sanja Heraković, Mia Jurić, Sonja Smojver

GLAGOLJICA U EKSPERIMENTALNOM FILMU

Sažetak

Radom *Glagoljica u eksperimentalnom filmu* istražuju se mogućnosti ukla-panja toga drevnog slavenskog i hrvatskog pisma u okviru eksperimentalnog filma. Autorice donose teorijske postavke eksperimentalnog filma i određenih sastavnica filma. Nadalje, razmatraju se moguće polazišne spoznaje vezane uz glagoljicu. Pomnije se predstavljaju i razlažu gradbeni elementi glagoljične azbuke (oblici križa, trokuta, kruga i četvorine), uočava se njihova simbolička potentnost. Poveznica s kršćanstvom vidi se najprije u simboličkom obliku križa, ali i u svim ostalim oblicima. Preko kršćanstva glagoljica se dovodi u vezu i s grčkim filozofom Platonom, a zahvaljujući ideji Dobra koja je utkana u svaki simbolički oblik. Potom se donose mogućnosti funkcioniranja glagoljice u eksperimentalnom filmu, a prethodno se pojašnjavaju osnovne zakonitosti medija filma i njegova eksperimentalnoga uobličenja. Promatra se položaj glagoljice u različitim kadrovima, položajima kamere, detalju i totalu. Uz to, opisuje se uloga glazbe u eksperimentalnom filmu, odnosno učinak koji ista postiže. Naposljetku se opisuje uloga poezije u filmu te se pokušavaju prepoznati, i uspostaviti, osobite veze između znanstvenih činjenica, umjetničkih doživljaja i igre kao prostora ostvarenja smjelih povezivanja.

Ključne riječi: glagoljica, eksperimentalni film, igra.

Problem istraživanja

Eksperimentalni film specifičan je pojam u odnosu na umjetnički film. Pojam eksperimentalnog filma gradimo na teorijskoj literaturi dvaju filmskih teoretičara – Ante Peterlića (1977) i Hrvoja Turkovića¹.

¹ Turković, H. *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*. Preuzeto s internetske stranice: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192 (Vrijeme posjeta: 18. siječnja 2012. u 21, 19 sati)

Peterlić kao osnovne karakteristike roda eksperimentalnog filma navodi *dominantnost sjedinjavanja dijelova u cjelinu eksplicitno prema načelima logičkog mišljenja, zanemarivanje logike uzročnopsljedičnog razlaganja i povezivanja događaja*. Pritom se zanemaruje kronologija, a vremenska perspektiva krajnje je nedefinirana. Prevladava autorov komentar te visok stupanj očučavanja zbilje. Pod očučavanjem zbilje, koju eksperimentalni film izaziva, Peterlić podrazumijeva otkrivanje nepoznatoga u poznatomu. Visok stupanj očučavanja zbilje može se ostvariti na različite načine; jedan od njih jest da se zbilja može preobraziti tako da se njezini potpuno neizmijenjeni dijelovi ne povežu prema principima kauzalnosti koji su izravno očitovani u snimljenoj građi, nego prema kauzalitetu nekog „tajnovitijeg“ asocijativnog sustava. Također, dominiraju kadrovi komentara čija je funkcija onemogućavanje zbilje da iskaže svoju autonomiju. Isto tako, drugu mogućnost preobrazbe zbilje moguće je ostvariti primjenom nekih filmskih tehnika kao što su izobličenje, okrnjivanje, mijenjanje fizičkih kvaliteta prikazivanih bića, pri čemu se koriste različiti trikovi. Moguća je i laboratorijska obrada filma, a ponekad i krajnje bizarna scenografska ili kostimografska preobrazba zbilje.

Turković pak smatra da eksperimentalni film naglašava strukturalnu i estetičku ulogu samoga filma. Vodeći se njegovim teorijskim postavkama o eksperimentalnom filmu, u žarištu filma koji je takve naravi jest „istraživanje“ i neizvjestan „pokus“. Eksperimentalna struja² bavi se razvijanjem zakočenih mogućnosti.

Područje teorijskih podudarnosti istaknutih filmskih teoretičara predstavlja određenje eksperimentalnog filma kao nenarativnog te onog u kojemu prevladava usredotočenost na osobne opsesivne „mentalne slike“ i njihovo najviše ritmičko i „asocijativno“ povezivanje. S obzirom na sve prethodno istaknute osobine koje određuju narav eksperimentalnog filma, možemo zaključiti da je u ovom slučaju riječ o spajanju dvaju područja – područja znanosti i područja umjetnosti.

Glagoljično pismo kao polazište

Znanost danas poznaje brojne nazive kojima se kroz povijest imenovalo glagoljično pismo. Neki od starijih naziva su *slavensko pismo*, *Littera Hieronymiana*, *littera slava*, *hrvacke knjige*, a naziv *glagoljica* prvi je put zasvjedočen u talijanskom pismu Franje Glavinića rimskoj Propagandi od 11. siječnja 1626. Navedeni se naziv učestalije upotrebljava tek od 19. stoljeća. Izveden je prema glagolu *glagoljati* koji osim izvornog značenja *govoriti* označuje i obavljanje liturgije na staroslavenskom jeziku.³

² Hrvoje Turković pod pojmom *eksperimentalna struja* podrazumijeva općenito pojavu eksperimentalnog filma u filmskoj produkciji, a mi navedeni pojam u ovom kontekstu rabimo isključivo za eksperimentalni film.

³ usp. Žagar, M. 2009.

Glagoljica od 12. stoljeća bilježi živi hrvatski govor. Tomu svjedoče mnogi paleografski, napose epigrafski spomenici⁴. U njih je utisnuta povijest hrvatskoga naroda koju njegujemo i tretiramo kao kulturnu baštinu. Ne samo da trebamo izučavati, njegovati i pamtitu riječ koja je zapisana na mnogovrsnim materijalima nego je potrebno obratiti pozornost i na izvedbu pojedinih glagoljičnih slova kojima je poruka/riječ zasvjedočena. Konkretno, plan izraza treba istražiti koliko i plan sadržaja te poruke.⁵ Glagoljica kao pismo priča priču ne samo o povijesti hrvatskoga naroda nego i o prirodi u kojoj se nalazi, koje je dio. Dijelom koje smo svi mi. Možemo ju zvati hrvatskim pismom u pravom smislu, iako nije postankom hrvatska.⁶ Glagoljica, koja je prvenstveno promatrana i istraživana kao znanstveni fenomen zbog precizno uspostavljene simbolike, prožetosti kršćanskim elementima i numerološkim tvrdnjama, može se preslikati u likovnu umjetnost, književnost, arhitekturu pa i film. Konkretno: zadatak našeg projekta učiniti je glagoljicu predmetom eksperimentalnog filma. Smjestimo li glagoljicu u područje umjetnosti, tretiramo li ju kao umjetnički fenomen dajući joj glavnu ulogu u eksperimentalnom filmu, dopuštamo joj da ispriča svoju priču. Proces „prenošenja“ uspostavljen je na temelju četiriju oblika koje pronalazimo u svakom glagoljičnom grafemu.

Prema *Rječniku simbola* (Chevalier i Gheerbrant, 1983: 90) četvorina je među simbolima jedan od najčešće i najopćenitije rabljenih geometrijskih oblika. Osim toga ona je uz trokut, krug i križ jedan od četiriju temeljnih simbola koji čine glagoljične grafeme. Simbolizira zemlju u opreci s nebom, ali je na drugoj razini i simbol stvorenog univerzuma zemlje i neba naspram nestvorenog i stvoritelja. Ona je i anti-

⁴ U epigrafske se spomenike, počevši s najstarijima iz 11. i 12. stoljeća, ubrajaju Plominski natpis, Valunska ploča, Krčki natpis (stariji su od Bašćanske ploče, najvažnijeg spomenika hrvatske glagoljice), Jurandvorski ulomci, Senjska ploča, Grdoselski ulomak, Kninski ulomak, Plastovski ulomak, Supetarski ulomak i mnogi drugi. Neki od glagoljskih spomenika utisnutih (upisanih) u meki materijal su: Bečki listići s kraja 11. ili početka 12. stoljeća, nastariji hrvatskoglagoljski misal – Vatikanski Illirico 4 (Omišaljski) s početka 14. stoljeća, Misal kneza Novaka iz 1368. godine, prekrasni Hrvojev misal iz 1404. godine, Illirico 8 iz 1435. godine. Izvan liturgije glagoljica je prenosila poruke pravne ili beletrističke naravi. Među takvim su spomenicima Regula sv. Benedikta iz 14. stoljeća, Zapis popa Martinca o Krbavskoj bitci iz Drugoga novljanskog brevijara, dovršenoga 1495. godine i mnogi drugi. Ne smijemo izostaviti ni glagoljične inkunabule (knjige otisnute do kraja 15. stoljeća) poput južnoslavenskoga i hrvatskoga prvotiska – Misala po zakonu rimskoga dvora (1483), potom Brevijara po zakonu rimskoga dvora (1491), Traktata o ispovijedi (1492), Baromićeva brevijara (1493), Senjskoga misala (1494) i Spovidi općene (1496).

⁵ Jedno od naših polazišta je isključivo promatranje oblika grafema. Terminološki okvir najbliži je dakako shvaćanju jezičnoga znaka prema Ferdinandu de Saussureu i znamenitom zbiru njegovih predavanja objedinjenih u knjizi *Tečaj opće lingvistike* iz 1916. godine. Jezični se znak, sukladno istaknutom, iscrpljuje u dihotomiji pojma i glasovne slike (označenoga – *signifianta* i označitelja – *signifiéa*), pri čemu označeno odgovara značenjskom sadržaju ili značenju elementa, a označitelj glasovnom izrazu za dotično značenje. U pojednostavljenom navođenju riječ je o planu izraza i sadržaja. Vidi: Kovačec, A. 2007.

⁶ Pritom prvenstvo dajemo uglatoj glagoljici koja je s pravom pismo hrvatskih prostora (Istre, Hrvatskoga primorja, Kvarnerskih otoka, Dalmacije, Like i Krbave, dubrovačkog kraja i dr.).

teza transcendentnog. Zalazeći u sferu filozofije, Platon također komentira četvorinu određujući je uz krug kao apsolutno lijepu. Četvorina je izravno povezana s brojem četiri, koji je broj božanskog savršenstva te broj potpunog razvoja objave, simbol ustaljenog svijeta. Razvidno je kako pojam i oblik četvorine nisu povezani samo s kršćanskom religijom nego su ustoličeni i u drugim religijama.⁷ Uz to, usmjerujući se isključivo na glagoljično pismo, Frane Paro dodaje da ona simbolizira zemlju, četiri čovjekova životna ciklusa, četiri godišnja doba i četiri elementa (zemlja, zrak, voda i vatra). Nadalje, Paro upozorava kako zbroj prvih četiriju brojeva daje deset – koji je opet simbol savršenstva i ključ univerzuma.⁸ Isto tako, četvorina u kršćanstvu simbolizira i Isusa Krista budući da u četvorinu možemo upisati simbol križa.

Četvorina i krug simbolički se međusobno nadopunjuju. Četvorina pripada vremenu, a krug predočuje vječnost. Uz trokut, križ i četvorinu drugi je temeljni simbol. Simbolička svojstva kruga ponajprije su savršenost, homogenost, odsutnost razlikovanja ili podjele. Nadalje, koncentrični krugovi predočavaju stupnjeve bitka, dok kružno gibanje simbolizira vrijeme. No, simbolika kruga ovdje ne završava. Proširuje se kroz pojam vremena i na prostor kozmičkog neba, posebno njegove veze sa zemljom. Frane Paro pak izdvaja onu apstraktniju stranu simbolike kruga kao simbola sunca, cjelovitosti i savršenosti božanstva koje daje život. Dodaje, i time zaokružuje (za nas), priču o krugu sentencom kako je krug vječnost u kojoj nema ni početka ni kraja.

Treći postojani znak glagoljičnog pisma je trokut. Trokut se nalazi u svakom mnogokutu pa tako i u četvorini.⁹ Simbolika trokuta povezana je sa simbolikom broja tri. Tri je posvuda temeljni broj. Izraz je duhovnog i intelektualnog reda, božanskog i u kozmosu i u čovjeku. Sintetizira trojedinstvo živog bića u kojem je on rezultat spoja jedan i dva, produkt sjedinjenja neba i zemlje. Daljnja tumačenja Frane Para preklapaju se s uvriježenom simbolikom¹⁰. Čovjek, kao sin neba i zemlje, upotpunjava Veliku Trijadu. Za kršćane je to dovršenost božanskog jedinstva. Kršćanski je Bog jedan u tri osobe – Sveto Trojstvo. Također, broj tri označuje i razine ljudskoga života: racionalnu, materijalnu, duhovnu ili božansku.

Križ postoji u mnogim kulturama od najdavnijih vremena. Upišemo li simbol križa u krug, dijelimo ga na četiri dijela, a povežu li mu se krajevi s četirima pravcima, od križa nastaju četvorina i trokut. Na taj način upravo križ, kao najsveobuhvatniji od svih simbola, objedinjuje i završava priču (?) o samoj simbolici glagoljičnog pisma. Ne začuđuje stoga što je upravo križ simbol Isusa Krista. Krist ujedinjuje nebo i zemlju svojim silaskom među ljude i povratkom u predjele nebeskoga uskrsnućem. Frane Paro simboliku križa specificira unutar četvorine. Na taj način svu simboliku pripisanu četvorini pridaje i križu – jer se simbol križa pojavljuje u proto-glagoljici u različitim kombinacijama te tako postaje dominantnim simbolom. Preko simbola križa Bog komunicira s nama – ljudima, daje nam Riječ jednako kao što glagoljična azbuka daje poruku kroz svojih prvih devet grafema u poretku. Ne možemo

⁷ O tome vidi više u: Chevalier, J. – Gheerbrant, A. 1983.

⁸ Vidi: Paro, F. 1995.

⁹ Takav rezultat iziskuje povlačenje dijagonala u mnogokutima.

¹⁰ Pod uvriježenom simbolikom smatramo simboliku zastupljenu u *Rječniku simbola*.

to shvatiti kao slučajnost, nego kao izvanredan dar – filološki, filozofski/teološki i umjetnički – tvorca tog pisma koji glagoljicu oblikuje kao „Božju sliku“ (Prilog 1.).

Cilj i hipoteza istraživanja

Cilj: Uputiti širu publiku u potentnu snagu glagoljice kao nacionalnog pisma (pismo – znak – slika) i istražiti mogućnosti njezine afirmacije u 21. stoljeću.

Hipoteza: Glagoljica ne mora nužno biti tretirana kao znanstveni fenomen. Ona postaje umjetničkim fenomenom kroz igru njezinim temeljnim oblicima.

Vrsta istraživanja

Prema Vladimiru Mužiću (2004), kojega teorijski prati i Milko Mejovšek (2003), znanstvena se istraživanja uobičajeno dijele na tri vrste: temeljna, primijenjena i razvojna. Ovaj je projekt nastao primjenom postavki temeljnog istraživanja. Temeljnim istraživanjem postižu se nove spoznaje proučavanih pojava i ne služe izravno primjeni u odgojno-obrazovnoj praksi, nego se temeljna istraživanja s toga područja najčešće povezuju s temeljima iz drugih znanosti, a na isti se način ostvaruje interdisciplinarni pristup.

Da bi se iz prikupljenih podataka ustanovilo što oni zapravo kažu o pojavi koja se istražuje, potrebno ih je analizirati, a ta analiza može biti kvalitativna i kvantitativna. Analiza kakvu primjenjujemo u ovom projektu je kvalitativna. Nadalje, takva analiza obuhvaća redukciju podataka, sređivanje podataka i izvođenje zaključaka. Svrha je redukcije podataka u pronalaženju onoga što je za tematiku istraživanja bitno te se potom sređivanjem bitni podatci svrstavaju u odgovarajuće preglede, matrice i slično uz primjenu kategorizacija koje su pogodne za tematiku istraživanja. Naposljetku se pri izvođenju zaključaka savjesno razmatra i sustavno bilježi sve ono što sređeni podaci iskazuju. Kvalitativna analiza u metodološkoj literaturi drugih znanosti, osobito suvremenijoj, obiluje raznim postupcima i tehnikama, no njihova je primjena u istraživanju odgoja i obrazovanja tek u začetku.

Metodologija realizacije projekta istraživanja

Eksperimentalni film o kojemu je riječ u ovom projektu nastao je u okviru kolegija *Filozofsko-simbolički ustroj glagoljskoga pisma* pod voditeljstvom izv. prof. dr. sc. Milice Lukić i asistentice – znanstvene novakinje Vere Blažević Krezić. Seminarska tema koju smo odabrale nosila je naziv *Glagoljica u eksperimentalnom filmu*, a njezin je rezultat filmski zapis naslovljen *Što to piše u našem gradu*. Profesorice su, uputivši nas u iscrpnu literaturu o teoriji filma i glagoljici, otvorile mogućnost za igru s tim drevnim hrvatskim/slavenskim pismom – glagoljicom. U nastavku rada opisujemo ulogu filmskih elemenata koje pritom, uz pomoć stručne literature, definiramo. Riječ je o pojmovima kao što su *statični* i *dinamični kadar*, *detalj*, *položaj kamere* te *uloga glazbe*. Kada je riječ o stručnoj literaturi koja nam je pomogla u

određivanju *protagonista* i *antagonista* u filmu, najkorisnijom se pokazala knjiga Josipa Užarevića *Kompozicija lirske pjesme* (1991), odnosno poglavlja o *lirskom Ja* i *lirskom Nad-Ja*. Prije nego što zakoračimo u samu problematiku filma i razlaganja njegovih strukturnih elemenata, potrebno je upoznati se s njegovim protagonistom/protagonisticom – GLAGOLJICOM – koja u filmu umjetničke, eksperimentalne naravi funkcionira kao lirsko Nad-Ja.

Općenito, izdvajanje lirskog Nad-Ja iz pjesme obično je otežano dvjema instancijama: nepojavnom naravi lirskog Nad-Ja i neizdvojivosti te instancije koja leži u njezinoj istovjetnosti s cjelinom teksta. Opažanje fenomena lirskoga Nad-Ja, koje u filmskom zapisu jest glagoljica, moguće je zbog djelovanja povremenih antagonista – empirijskih subjekata – autorica samih – koje su na određenim građevinama (u gradu Osijeku) i u prirodi samoj isprovocirale pojavnost lirskog Nad-Ja. Prisustvo lirskog Nad-Ja u lirici ističe njezinu katarzičnost. Ista ta katarza, odnosno katarzičnost, koja pretpostavlja neograničenu interpretativnost djela, dopušta našem filmu da izazove smisaono-doživljajnu katarzu. Izazvanu katarzu uočile smo i kod naših mentorica, profesorica Lukić i Blažević Krezić te kod kolega studenata kojima smo prikazale film. Svi uključeni spoznali su posvemašnju prisutnost glagoljice, a jednako su bili nadahnuti i našom interpretacijom te prikazom svestremenosti glagoljice i mogućnosti igre njezinim oblicima. Neki su kolege istaknuli kako nisu sigurni bi li sami mogli prepoznati glagoljične oblike tamo gdje smo ih mi vidjele i bi li se mogli upustiti u takvu smjelu igru s glagoljicom. Nadalje, film smo prikazale i manjem broju osoba koje ne studiraju na studiju Hrvatskoga jezika i književnosti niti im je hrvatski jezik strukom, ali smo i kod njih uočile svojevrsnu katarzu koja se očitovala kao zanimanje za glagoljično pismo i uživanje u filmu.

Uloga kadra

Jedno od stalnih svojstava filma jest kadar. Riječ je o neprekinutom činu snimanja odnosno svemu onome što se snimi od uključenja do isključenja kamere. To je jedan omeđeni prostorno-vremenski kontinuum prikazivane građe. Složeni oblik filmskog zapisa jest montaža. Njome se „siječe“ i omeđuje ono što se u čovjekovu opažanju ne može sjeći i omeđivati. Kada montažom spojimo dva kadra snimljena na različitim mjestima i u različitim vremenima, taj se spoj očituje kao prostorno-vremenski skok upravo zbog toga što je svaki od tih dvaju kadrova zaseban prostorno-vremenski kontinuum prikazivane građe. To je ujedno i najosnovnija činjenica o snimanju i stvaranju filmskoga djela. Dakle, film se snima kadar po kadar, a zatim se kadrovi montažno spajaju. S obzirom na stanje kamere, kadrovi mogu biti statični ili dinamični, pri čemu je slika statična jedinica filma, a kadar najmanja dinamična jedinica filma. Svaki se kadar može doživjeti kao pomno izabrana cjelina, kao prostorno-vremenski isječak nečega što je veće i dulje. Ta izabranost pridaje kadru u gledateljevu doživljaju posebnu značenjsku vrijednost, vrijednost važnosti ili izuzetnosti građe što se u njemu prikazala. Jedini mogući kriterij definiranja i razlikovanja kadrova prema njihovoj duljini jest onaj što uporište nalazi u njihovu sadržaju, tj. koji se oslanja na sposobnosti čovjekova percipiranja u odnosu na sadržajno bogat-

stvo filmom prikazane građe. Po duljini kadrovi se dijele na vrlo kratke, kratke, duge i vrlo duge. Osim podjele kadra s obzirom na duljinu, kadrovi se mogu podijeliti i prema kriteriju *stajališta promatrača*. Prema tom kriteriju razlikujemo objektivne, subjektivne i autorove kadrove odnosno kadrove komentara. (Peterlić, 1997)

Naš film započinje dugim kadrom čiji je cilj prikazivanje početka šetnje te uvodi u prostor koji je mjesto zbivanja odnosno snimanja. Izabran je dugi kadar budući da je cilj pridonijeti dojmu realističnosti i istinitosti jer je riječ o konkretnom, stvarnom prostoru – osječkoj Tvrđi. Osobina je ovoga kadra i dinamičnost. Ako kadar gledamo sa stajališta promatrača, isprepliće se objektivni kadar, jer je riječ o zapažanju snimljene građe koje bi se podudaralo s gledateljevim da se i on, kojim slučajem, nalazio u ulozi snimatelja odnosno u ulozi šetača, s autorovim kadrom, koji se očituje u usporeivanju snimke, podrhtavanju kamere i jasnoj naznaci kako je ono što je snimano ujedno i oko autora. Time smo prevladale čistu pojavnu zbilju te svoje osjećaje i stavove subjektivno (pristrano i birano) upisale u prikaz snimanja kao šetnje, ne dopustivši mu da ostane goli čin snimanja.

Idući kadar također je objektivnoga karaktera. Krupni plan ovoga kadra čini šetnja pokraj Srednjoškolskoga igrališta u kojem se s objektivnim kadrom isprepliće autorov tako što se u žarište stavlja hod slučajne prolaznice. Nadalje, statični kadar koji slijedi prikazuje odabranu sportsku spravu u kojoj se ukazuje glagoljični grafem *r* isprovociran autorovim zapažanjem kao i u šestom kadru u kojemu se na odabranoj spravi ukazuje glagoljični grafem *ž*. I taj je kadar dug zbog želje za demistifikacijom građe budući da se svijet usmjeruje isključivo prema jednoj dimenziji, vremenskoj, što je postignuto i usporeivanjem i naglašavanjem samoga čina šetnje. Ovdje valja napomenuti i miješanje dinamičnoga kadra – kadra šetnje i statičnoga kadra – odabrane sportske sprave u koju je upisan grafem. Odabirom statičnoga kadra naglašava se svezremenska postojanost glagoljice – kako u tom jednom kadru tako i u svakom nadolazećem. Idući statični kadar ide u prilog postojanosti glagoljice, što se dokazuje uzastopnim provociranjem glagoljičnih oblika te u šahovnici ucrtanoj na Srednjoškolskom igralištu.

Kadar koji slijedi čisti je autorov komentar. Također, riječ je i o statičnom kadru jer nema prisustva pokreta, nego je riječ o slici. Ta slika upravo je isprovocirani zapažaj koji se pojavio u našoj svijesti te tako postaje autorovim komentarom. Poruka ispisana glagoljičnim pismenima kako je *glagoljica naša suputnica i susjeda kroz prostor i vrijeme (ՅԱԺԵՆԻՑՅԱԺԵՆԻՑՅԱՐԻ ՔԻՄԱՆԻ ՉԾՅՐՁՍՍՈՒՃՅԱՐԻ Զ ՉԵԾՉԻՐՁՍՆԻՐԻ ԿՆՅԻՆՈ ՍՈՇՂՍՈՒՅԿ Զ ԱՍՇՅԱԻՐՅՈՒՄ)* istovremeno poprima i ulogu niti vodilje u šetnji koja se nastavlja.

Kontinuum šetnje prekida se statičnim kadrovima koji su čisti autorovi komentari, kako oni koji se pojavljuju u našoj svijesti¹¹ (kao što je slučaj i u prethodno navedenom kadru), tako i oni¹² koji su isprovocirani u prostoru zbilje. Novina koja se pojavljuje u sedmom kadru, koji je također statične naravi, autorov je ulazak u kadar, a koji se postiže prisustvom autorove sjene. Budući da je autor prisutan tek

¹¹ Riječ je iznova o autoričinoj svijesti budući da je ovaj film djelo triju autorica.

¹² Pritom se misli na utisnuta glagoljična pismena koja se ukazuju.

no završava, dok je njegov neformalni završetak sadržan u pitanju koje se samo po sebi nameće: *Usudite li se i vi tako igrati?*

Peterlić smatra da se različiti položaji kamere pojavljuju kao specifični oblici filmskog zapisa koje gledatelj najčešće trenutačno zapaža pa se pomoću njih izravno djeluje na doživljaj gledatelja. Položaji kamere nužno imaju i iznimnu retoričku vrijednost. Možemo reći da položaj kamere zadobiva ulogu svojevrsnog pripovjedača. Tri su osnovna položaja kamere u prostoru: različite udaljenosti kamere od snimanih objekata (planovi), različiti odnosi kamere prema snimanim objektima s obzirom na horizontalna i vertikalna presijecanja prostora (kutovi snimanja), a i sama je kamera u prostoru pasivnija ili aktivnija (stanja kamere). Položaj kamere kojim smo se mi služili u eksperimentalnom filmu jest *plan*. Plan je udaljenost kamere od snimanog objekta ili skupine objekata i to udaljenost kako je gledatelj doživljava gledajući te objekte na platnu. Budući da se kao mjera zapremanja kadra uzima čovjek, ovdje možemo progovoriti o *detalju* i *totalu*. Ono što činimo s glagoljicom u ovome filmu jest njezina *personifikacija*, zbog čega ona postaje osobom i nužnom mjerom kadra.

Uloga detalja

U filmu detalj predstavlja viđenje stvarnosti koje je eminentno filmsko te se tako ostvaruje filmski prostor u najužem smislu. Njime se nastoji u potpunosti eliminirati okoliš i on sam slabi moć vremenske i prostorne orijentacije. Budući da smo glagoljicu izdigle iznad prostora i vremena, kao domena kojima poimamo okolinu, detalj nam je bio najpogodnije sredstvo. Upotreba detalja omogućila je da se pojedini predmeti, a ponegdje i sami antagonisti filma, ne raspoznaju jer je važno uvidjeti prisutnost glagoljice unutar tih predmeta odnosno antagonista. Navodimo najreprezentativnije primjerke detalja u filmu kako bismo objasnile učinak koji smo željele postići.

Jedan od reprezentativnih primjeraka jest kadar u koji smo ucrtale glagoljični grafem *g* (𐌆). Glagoljični grafem, koji ovdje ima funkciju detalja, ucrtan je u ogradu koja je izvan fokusa gledatelja. Preuzele smo samo jedan njezin dio jer je sam oblik ograde dopuštao da izmanipuliramo navedeni glagoljični grafem. Jednak je postupak uočljiv i u primjeru glagoljičnoga grafema *i* (𐌇). Glagoljične smo grafeme izvodile i iz neživih i iz živih oblika. Točnije, riječ je o kadru u kojemu dvije antagonisticke čine glagoljični grafem *m* (𐌇), pri čem su njihova tijela u danom trenutku nerazpoznatljiva kao ljudska tijela zato što su potisnuta, a njihov položaj priziva u prednji plan glagoljični grafem. Budući da se nalazimo u žanru eksperimentalnoga filma, takav pomalo neobičan detalj itekako je moguće izdvojiti. Posljednji odabrani primjerak detalja polifunkcionalne je naravi te zbog iste osobine i biva sintezom cijeloga eksperimentalnog filma. U ovome je kadru riječ o detalju koji je „istrgnut“ iz cjelokupne slike poligona za igru koji susrećemo u Drvenparku. Taj je detalj nemoguće razaznati kao dio poligona za igru. Budući da je riječ o crveno-bijelom uzorku, u prednji plan priziva se i nacionalni identitet Hrvata kroz šahovnicu kao nacionalnu označnicu. Igram je isprovociran i glagoljični grafem *e* (𐌈) koji predstavlja potvrdu cjelokupne poruke samoga filma *kako glagoljica jest igrom*.

Uloga *totala*

Totalom se imenuju sve udaljenosti kojima se maksimalno obuhvaća snimani prostor, a njegova elementarna funkcija jest prikazivanje bitnih fizičkih osobina nekog prostora. Vrlo se često upotrebljava na početku filma ili nekog prizora kako bi se gledatelja upoznao s mjestom radnje. Total koji smo mi primjenile u filmu ima svrhu smještanja šetnje u konkretan i stvaran prostor. Možemo izdvojiti takva tri totala. Prvi total koji susrećemo u filmu jest šetnja uz Srednjoškolsko igralište. U njemu se pojavljuju dva čovjeka koja jesu vidljiva i raspoznatljiva, ali njihova funkcija jest prikazati total igrališta i spontanost odabranog prostora. Spontanost podrazumijeva da navedeni likovi jesu dijelom totala, ali nisu nametnuti ni isprovocirani svojom pojavom u totalu, nego pospješuju realističnost odabranog prostora. Ostala dva totala prikazuju drugi odabrani prostor u filmu. Riječ je o prostoru Tvrđe, odnosno o totalu Tvrđe. Samom manipulacijom prostora, odnosno odabirom prostora, autor daje svoj komentar prikazane građe. Autor je taj koji bira (prema potrebi i funkcionalnosti) koji će se total prostora naći u filmu. Tako smo i mi kao autorice izabrale Tvrđu koja se zbog svoje povijesnosti, starine i kulturne ispunjenosti pokazala najzahvalnijom.

Uloga glazbe

Prema Peterliću (1977), jedan od načina uporabe glazbe u filmu jest onaj u kojem glazba nema izvor u kadru, nego je po autorovoj odluci dodana filmskom zapisu. Upravo se takav oblik korištenja glazbe prepoznaje u našem eksperimentalnom filmu. Glazba se uvijek u određenoj mjeri predstavlja kao nešto izvanjsko, pa zato ima vrijednost komentara prizora. Također, pojavljuje se i kao skladan dodatak. Primarna je funkcija glazbe u našem filmu stvaranje mističnog, misaonog stanja u svijesti gledatelja. Uvođenjem mističnoga, što je paradoksalno, demistificiramo glagoljicu. Završetak glazbe često ima funkciju izazivanja osjećaja da je neka cjelina završila te da je počela nova faza radnje ili pak dijeljenja filma u posebne cjeline. Pjesma koja je umetnuta u film pojavljuje se dvaput. Drugi put počinje upravo u onome trenutku kada u filmu dolazimo do glavnog totala – totala Tvrđe. Pjesma staje jer smo iz jednog prostora došli u drugi (pod tim mislimo na promjenu dvaju totala, Srednjoškolskog igrališta i Tvrđe). Pjesma započinje iznova budući da prelazimo u novi prostor koji ujedno postaje i glavnim prostorom. Glazba koja prati filmske prizore može stvoriti ugođaj koji daje emocionalnu obojenost cijelom filmu, a ponavljanje iste glazbe gledateljeve osjećaje i misli usredotočuje na nešto što je bitno za cijeli film.

Uz funkciju koju glazba ima u filmu, u našem je slučaju potrebno posvetiti pozornost i značenju pjesme kao pjesme. Odabrale smo Enigminu pjesmu *Beyond The Invisible* (Prilog 6.). Obratimo li pozornost na riječi pjesme, shvatit ćemo kako su i one u funkciji mističnog.

*I look into the mirror
See myself, I'm over me
I need space for my desires
Have to dive into my fantasies
I know as soon as I'll arrive
Everything is possible
Cause no one has to hide
Beyond the invisible¹³*

Početak pjesme uvodi u mistično i misaono stanje koje se pokušava postići kod gledatelja. Riječima pjesme pokušale smo izazvati kod gledatelja onakvo mistično raspoloženje u kakvom smo se i mi nalazile tijekom snimanja filma. Kao antagonistice prepustile smo se mističnome u okolini i na taj način zaronile u dubinu sebe i izazvale glagoljicu da nam se ukaže. Svojoj mašti otvorile smo vrata u stvarni/pojavni svijet te smo ono što je nevidljivo učinile vidljivim i na taj način to nevidljivo prevladale. Uspjele smo uspeti glagoljicu na razinu svemogućega i sveprisutnoga. Prepustivši se glagoljici, poslali smo joj poruku kako nema potrebe za skrivanjem, a ono što je nevidljivo učinile smo relativnim i na taj smo način prevladale pojavu realnoga.

*Close your eyes
Just feel and realize
It is real and not a dream
I'm in you and you're in me
It is time
To break the chains of life
If you follow you will see
What's beyond reality*

Ono što pjesma dalje izaziva jest stimulacija osjetila do krajnjih granica. Potrebno je prepustiti se jednom po jednom osjetilu kako bismo došli do vrhunca osjetilnosti, čime brišemo granicu između sna i jave. Glagoljica kao fenomen prepun simbolike funkcionira na oba prostora – kao san u nama koji iz osjetila prelazi u javu i time briše granice, razbija lance fizičke pojavnosti života i spaja ju s onom osjetilnom stranom. Slijedi li se glagoljica kao što smo je mi slijedile i s njom šetale, dopustit će nam da se s njom poigramo i da nešto naučimo. Znanje koje ona prenosi znanje je koje prevladava stvarnost i vodi nas u predjele onostranog. Cilj nam je bio stvoriti ugođaj u kojemu će gledatelj i sam moći nadvladati stvarnost odnosno realna ukazanja i prepusti se snu, onostranome iz kojega glagoljica i progovara.

¹³ Razvidno je da je pjesma na engleskom jeziku. Tijekom ove analize stihove ćemo izravno prevoditi na hrvatski jezik, a cjelovitu pjesmu donosimo u prilogama.

Uloga poezije

Moguće je ustvrditi da stvoreni eksperimentalni film jest poezijom, u jedinstvenom poimanju intermedijalnih sveza i doticanja. Ono što film vezuje uz pjesničku riječ jesu sentencije koje se u njemu pojavljuju. Ovaj prostor posvetit ćemo njihovoj interpretaciji prizivajući pritom u prednji plan njihovu lirsku narav.¹⁴ Budući da smo između filma i poetičkih sentenci uspostavili odnos ekvivalencije i korespondencije, nekoliko redaka posvetit ćemo naslovu pjesme *Što to piše u našem gradu*.

Funkcija ovog pseudoretoričkog pitanja jest poziv u šetnju, pustolovinu i igru. U naslovu je svjesno izostavljena glagoljica odnosno njezino izravno spominjanje, čime smo postigle mistični ambijent. Ono što pridonosi toj mističnosti je i odabir pisma kojim je ispisana pjesma – glagoljična pismena. Ta je mističnost otvorila vrata cijelom filmu, šetnji, pa i usputnim poukama koje odašilje sama glagoljica.

Način ulaska prve poetičke sentence *Glagoljica suputnica i susjeda kroz prostor i vrijeme ...* ne smije se zanemariti. Budući da poetička sentenca „uklizuje“ u kadar, simbolizira otvaranje polemike s glagoljicom. Isto tako, smješta glagoljicu u dvije glavne domene, pritom izražava snažnu personifikaciju imenujući ju *suputnicom i susjedom* i ukazujući na bliskost njezina prisustva. Nadalje, ne možemo zapostaviti ni interpunkcijski znak trotočja koji je dijelom ove sentencije i nosi određenu poruku. Ta poruka početak je onoga što se želi reći, ali isto tako može biti i sverečenost, ukazujući na beskonačnost i vječnost prisustva glagoljice u nama, oko nas i s nama. Sljedećom sentencijom *Ovdje sam* dajemo glagoljici mogućnost samoiskazivanja. Na taj način ona postaje lirskim subjektom u pjesmi, odnosno protagonistom u filmu. Uz suputnicu i susjedu postaje i vodiljom odnosno smjernicom ekranizirane šetnje u filmu eksplicitno se javljajući, tj. otkrivajući svoj položaj. Isto tako, najavljuje i početak svoje igre koja započinje sentencijom *Pronađi me...* Ona nam implicitno sugerira svoju želju da se igra s nama i izaziva nas da ju pronađemo, dajući nam do znanja da je to sam početak onoga što nam je pripremila. Da je igri tek početak, ukazuje i ponovna prisutnost trotočja koje, kao što smo već naznačile, iznova priziva svevremenost i sveprisutnost. Opet do izražaja dolazi igra koja se ogleda u uporabi dvaju pisama, gdje vještom oku ne može pobjeći pojava latiničnog palatala *đ*. Na taj način glagoljica korespondira s latiničnim pismom koje je danas u službenoj uporabi, a time i sa suvremenošću. Sentencija *Nastavimo dalje potragu* u ulozi stiha u kojoj se nazire leksem potrage ukazuje na to da nas glagoljica poziva na druženje kroz otkrivanje njezine pojavnosti koju je svjesno zaogrnila u brojne zagonetke i prividno skrivene oblike, koje smo mi kroz igru vješto odgonetnule. Kao pravi *poeta doctusi* primijenili smo sve usvojeno znanje o glagoljici, njezinim pojavnim oblicima i upustile smo se u pustolovinu, točnije, komunicirale smo s glagoljicom pretvarajući se u *homo ludensa* – čovjeka koji se usuđuje igrati (i time postaje slika Božja – *Homo ludens imago Dei* (Huizinga, 1955)). Kako bismo glagoljicu što zornije prikazale kao osobu, dale smo joj, odnosno otkrile, i ego. Taj je ego u sentenciji *Nisam li lijepa* opravdano iskazan. U prilog tomu da je glagoljica potpuna

¹⁴ Iste su poetičke sentencije već spominjane u ovom pismenom radu, ali iz drugog motrišta, točnije, s naglaskom na njihovoj funkcionalnoj naravi u odnosu na kadrove u kojima se pojavljuju.

osobnost govori i njezina svijest o vlastitoj ljepoti. Ovdje je moguće uspostaviti vezu i s definicijom lijepoga prema srednjovjekovnim mjerilima. Glagoljica je lijepa i u svojoj pojavnosti (kombinaciji oblika od kojih je sačinjena), ali je lijepa i zato što je bila korisna (komunikacijska vrijednost). Njezinoj ljepoti pridonosi i poruka sadržana u prvih devet slova azbučnoga niza: *Ja koji poznajem slova govorim da je vrlo dobro živjeti na zemlji*. Kohezija ljepote i mudrosti vodi božanskom. Svoj razgovor s nama glagoljica nastavlja zapovjednim tonom kako bi nas potaknula da uočimo pouku koju neprestance odašilje. U sentenciji *Gledaj i vidjet ćeš ...* prisutna je igra riječima na leksičkoj i na semantičkoj razini. Leksička se razina očituje u odabiru bliskoznačnih leksema *gledati* i *vidjeti*. Ta bliskoznačnost izravno unosi u priču i njihovu semantičku narav. *Gledati* ne znači nužno i *vidjeti*. Da bismo vidjeli, nužno je usuditi se igrati. Potrebno je dopustiti spoznaji da iziđe izvan okvira i oslobodi um. Ponovna upotreba trotočja ukazuje da ono što slijedi ne treba samo gledati da bi se razumjelo, već je potrebno vidjeti. Glagoljica nadalje mijenja vrijednosni sustav odnosno preokreće hijerarhiju. Sentencijom *Imati znanje znači imati bogatstvo* upućuje nas kako je izvor svih bogatstava, pa i onog materijalnog, posjedovanje znanja. Znanje je fenomen koji ruši okvire i omogućuje krajnju spoznaju, a krajnjom spoznajom nadilazimo materijalno, selimo se u duhovne predjele, približavamo se transcendentnom i postizemo duhovni mir – a to je bogatstvo kojemu svaki čovjek treba težiti. Stih (sentencija) koji slijedi ukazuje na kompozicijsku promjenu pjesme – promjenu lirskog subjekta. Glagoljica kao pojava višestruke usloženosti daje pravo glasa dvama glagoljičnim grafemima *i* (**ѣ**) i *s* (**ѡ**). S obzirom na sličnost svojih oblika, ta dva grafema poigravaju se našom percepcijom. Gledamo li ono što je ucrtno u kadar, ukazuje nam se grafem *i*, a okrenemo li kadar za 180°, ukazuje nam se grafem *s* pa igra opet iziskuje prisutnost božanskog odnosno druge božanske osobe – Isusa Krista.¹⁵ U sljedećoj sentenciji *I ja sam ovdje* lirski subjekt se opet izmjenjuje prepuštajući ulogu glagoljičnom grafemu *a* (**Ѡ**). Glagoljica se opet poigrava, što otvara mogućnost višestruke interpretacije glagoljičnog grafema *a*, a jedna od interpretacija je simboličke naravi: *a* prepoznajemo kao *ja* (staroslavenska riječ *az* znači *ja*). *Ja* upućuje na fizičku i duhovnu prisutnost antagonistice (bitak antagonistice) iz koje glagoljica progovara ukazujući na svoju sveprisutnost – svepostojanje i supostojanje. Cilj takve igre interpretacijom također je otvaranje vrata novim spoznajama. Ne možemo izostaviti ni zaključak koji se sam nameće odnosno koji nameće glagoljica. Ona poručuje ne samo da je oko nas nego i da živi u svima nama. Igra skrivača i igra riječi nastavlja se i u nadolazećoj sentenciji *Ja se nisam tako dobro skrio*. Glagoljični grafem *ja* (**Ѣ**) koji se u inicijalnom položaju čita kao *ja* ovdje se pojavljuje kako bi ukazao na svoju prisutnost. Da bismo otkrili glagoljicu u nama, da bismo je razotkrili u toj vječnoj igri skrivača, jedini put koji se nameće je put promišljanja. Mislimo razvijamo spoznajne sposobnosti uma, postajemo svjesni

¹⁵ Objektivno gledajući nije slučajno da istaknuti grafemi kriju u sebi takvu pojavnu sličnost. Znanstveno se može opravdati bliskost njihove vanjske pojavnosti. Upravo su ta dva grafema dijelom kontrakcijom pokraćene imenske formule za Drugu Božansku Osobu – Isusa Krista. usp. Bratulić, J. 2009.

sebe i glagoljice u nama – postojimo¹⁶. Posljednja sentencija *Bitno je vidjeti igru .../... jer glagoljica jest igra!* razlomljena je u dva kadra te je ovdje važno naglasiti da trotočje primarno ima funkciju povezivanja dijelova sentencije te da povećava katarzičnost. Sama sentencija ujedno je i zaključak filma odnosno projekta, pri čemu se naglašava da je važno vidjeti igru, jer kako i Nietzsche kaže¹⁷, *dijete koje stvara najbolji je umjetnik*, a igramo se najviše kao djeca. Igru ne treba shvatiti samo kao puku zabavu nego i kao istraživanje, šetnju, putolovinu, stvaranje, spoznavanje. Kada igru smjestimo u takav kontekst, kada ju na taj način tretiramo i uključimo u naše živote, tada je lako uvidjeti da je i glagoljica igra – igra života jučer i danas.

Očekivani rezultati

Očekivalo se da će rezultati potvrditi hipotezu kako glagoljica može biti igrom odnosno da je igra kao fenomen prisutna i u umjetnosti i u znanosti. Upravo je čin igre sredstvo prevođenja glagoljice iz znanstvenoga u umjetnički fenomen.

Rezultati

Rezultati ovoga projekta kvalitativno-istraživačke prirode očituju se u dvama aspektima. Prvi se usko vezuje uz reakciju studenata kojima je film prikazan, ali ne zanemaruje ni reakcije laika-gledatelja¹⁸. Reakcije kolega studenata možemo objediniti i uopćiti kroz nekoliko rečenica: izrazili su iznimno oduševljenje, pa i očudenje, nakon odgledanog filma. Očudenje se očitovalo u svojevrsnom zaključku da nisu sigurni bi li sami uspjeli prepoznati glagoljične oblike, odnosno isprovocirati ih, onako kako smo mi to učinile. Reakcije laika-gledatelja nešto su drugačije. Kod njih je film potaknuo uživanje popraćeno probuđenim interesom za glagoljično pismo. Analizirana dva uzorka gledatelja, hotimično odabrana, omogućila su nam spoznaju o pluralnim mogućnostima upotrebe samoga filma: on može biti znanstvenim fenomenom koji eksplicira, kvantificira, identificira i, na kraju, poučava. Jednom kada se njegova struktura i sadržaj obogate eksperimentalnim odlikama, i glagoljica postaje umjetničkim fenomenom, omogućeno joj je funkcionirati kao čisti estetski fenomen. Ovim projektom, u kojem nam je glavni medij, prostor sjedinjenja nekoliko odabranih umjetničkih kodova, bio igra, znanstveno smo prikazale umjetničkim a da pritom ono nije izgubilo svoje pozitivističke (eksplikativne) osobine.

¹⁶ Riječ je o sentenciji *Mislim, dakle postojim*.

¹⁷ Nietzsche, F. 2001., str. 23-24.

¹⁸ Riječ je o nasumce odabranim gledateljima kojima hrvatski jezik nije strukom. Uzorak je ispitanika, prema tome, dijelom hotimičan.

Zaključak

Istraživanje je potvrdilo hipotezu da glagoljicu kao znanstveni fenomen možemo učiniti umjetničkim smještanjem u okvire eksperimentalnoga filma. Sama narav eksperimentalnoga filma dopušta igru kao sredstvo istraživanja i spoznaje. Pritom smatramo da se pojam igre mora shvatiti u širem smislu.¹⁹ Rezultati potvrđuju da smo preko medija eksperimentalnog filma uspjele prikazati i one znanstvene odlike glagoljice koje su zapažene od strane gledatelja, ali i one umjetničke koje su izazvale čuđenje i oduševljenje. Također, uspjele smo i zainteresirati gledatelje za ono što je ekranizirano. U skladu s HNOS-om²⁰, koji teži uvođenju novih nastavnih oblika i sadržaja, metoda i metodičkih postupaka, za način rada kakav smo prikazali ovim eksperimentalnim filmom držimo da može uvelike pridonijeti svračanju pozornosti učenika na odabrano gradivo, prilikom njegova prvotnog tumačenja, ili pak može služiti kao postupak kojim se gradivo ponavlja nakon istumačene nastavne cjeline, a kojim bi se pozitivno utjecalo na usvajanje i upamćivanje novih i nepoznatih, ali ključnih termina, pojmova i definicija. Na ovim se temeljima pronalazi i istinska motivacija za razumijevanjem, upamćivanjem i aktualizacijom nastavnih sadržaja iz najstarijega razdoblja, neotuđivo naše, književnojezične povijesti srednjovjekovlja (pretežno ostvarene na glagoljici). U studenata, ali i osnovnoškolskih i srednjoškolskih učenika, dužni smo njegovati i razvijati pozitivan odnos prema rodnom kraju, zavičaju, domovini i, dakako, jeziku i pismu koji su u iskonima njihove/naše povijesti, baštinjene jedinstvenim srastanjem ne bilo kojeg prostora i ne bilo kojih ljudi, već hrvatskoga kulturnoga (i nacionalnoga) prostora i ljudi-predaka koji su, nimalo slučajno, dijelom naših današnjih genetskih programa.

Literatura

- Bratulić, J. 2009. *Hrvatski jezik, hrvatska pisma i hrvatska književnost – svjedoci identiteta Hrvata*. Povijest hrvatskoga jezika, I. knjiga : srednji vijek. Croatica. Zagreb
- Chevalier, J. – Gheerbrant, A. 1983. *Rječnik simbola*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb
- Damjanović, S. 2004. *Slovo iskona*. Matica hrvatska. Zagreb
- Damjanović, S. 2005. *Staroslavenski jezik*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb
- Huizinga, J. 1955. *Homo ludens, a study of the play element in culture*. Beacon Press. Boston
- Kovačec, A. 2007. *Ferdinand de Saussure i strukturalizam*. Uvod u lingvistiku (priredila Zrinjka Glovacki-Bernardi). Školska knjiga. Zagreb
- Mejovšek, M. 2003. *Uvod u metode znanstvenog istraživanja*. Naklada Slap. Zagreb

¹⁹ Vidi više u: Huizinga, J. 1955.

²⁰ Hrvatski nacionalni obrazovni standard (HNOS) razvojni je plan odgojno-obrazovnog sustava na svim njegovim razinama, od osnovnoškolske do visokoškolske, koji je Vlada Republike Hrvatske usvojila 9. lipnja 2005. godine.

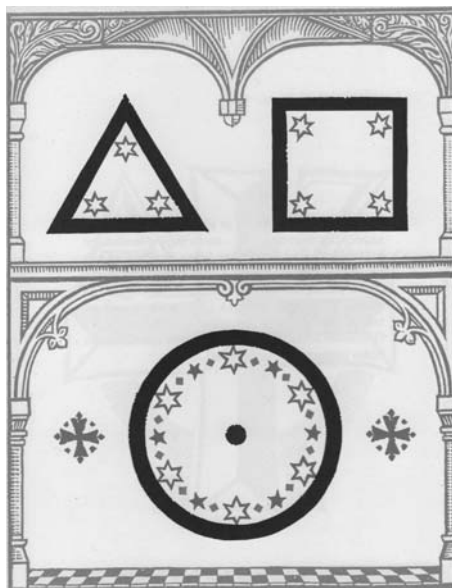
- Mužić, V. 2004. *Uvod u metodologiju istraživanja odgoja i obrazovanja*. Educa. Zagreb
- Nietzsche, F. 2001. *Tako je govorio Zaratustra*. Moderna vremena. Zagreb
- Paro, F. 1995. *Glagoljska početnica*. Naklada Benja. Rijeka
- Peterlić, A. 1977. *Osnove teorije filma*. Filmoteka 16. Zagreb
- Užarević, J. 1991. *Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Zagreb
- Walley, J. 2009. *Ovo nije slika smrti filma: Suvremeni prošireni i eksperimentalni film*. 25 FPS, udruga za audio-vizualna istraživanja. Zagreb
- Žagar, M. 2009. *Hrvatska pisma u srednjem vijeku*. Povijest hrvatskoga jezika, I. knjiga : srednji vijek. Croatica. Zagreb
- Žubrinić, D. 1996. *Hrvatska glagoljica*. Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima (sv. Ćirila i Metoda)/ Element. Zagreb

Internetski izvori

- Turković, H. *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*
http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192 (Vrijeme posjeta: 18. siječnja 2012. u 21,19 sati)

Prilozi

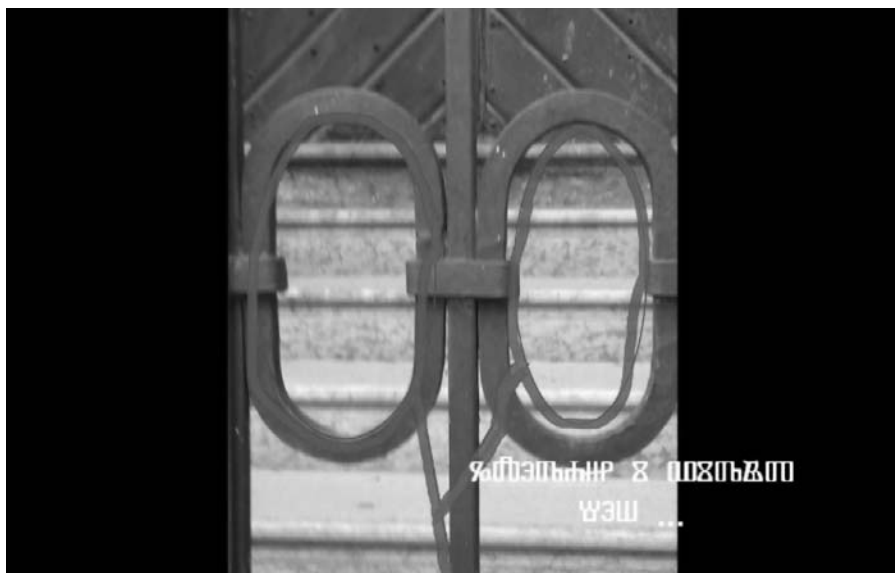
Prilog 1. Slika (trokut četvorina krug), Frane Paro



Prilog 2. Kadar iz filma *Što to piše u našem gradu* u kojem je prikazana sentencija *Nisam li lijepa*



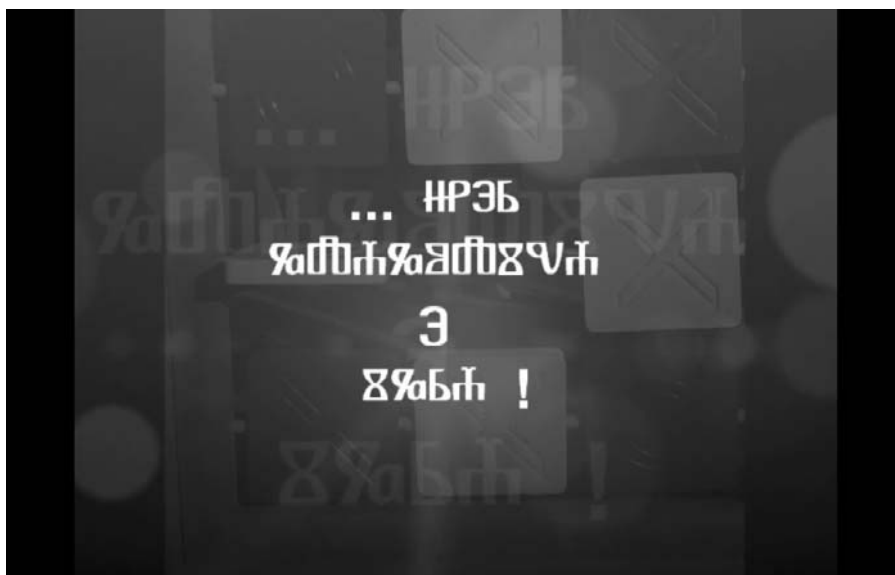
Prilog 3. Kadar iz filma *Što to piše u našem gradu* u kojem je prikazana sentencija *Gledaj i vidjet ćeš*



Prilog 4. Kadar iz filma *Što to piše u našem gradu* u kojem je prikazana sentencija *Jesam li svoj ili sam se sasvim izokrenuo*



Prilog 5. Kadar iz filma *Što to piše u našem gradu* u kojem je prikazana sentencija *... jer glagoljica jest igra!*



Prilog 6. Cjelovit tekst Enigmine pjesme *Beyond the invisible* koja se pojavljuje u filmu *Što to piše u našem gradu*

*I look into the mirror
See myself, I'm over me
I need space for my desires
Have to dive into my fantasies
I know as soon as I'll arrive
Everything is possible
Cause no one has to hide
Beyond the invisible
Sajaja bramani totari ta, raitata raitata, radu ridu raitata, rota
The brave and wise men came together on horse
Close your eyes
Just feel and realize
It is real and not a dream
I'm in you and you're in me
It is time
To break the chains of life
If you follow you will see
What's beyond reality
Ne irascaris Domine,
Ne ultra memineris iniquitatis:
Ecce civitas Sancti facta est deserta:
Sion deserta facta est:
Ierusalem desolata est:
Domus sanctificationis tuae et gloriae tuae Do not be angry Lord,
Or remember iniquity forever:
Behold the Holy City is a desert:
Sion is mad a desert:
Jerusalem is desolate:
The house of your holiness and glory*

