Stilistika književnog i filmskog zapisa na usporedbi Milorad Stojević - Tomislav Gotovac

Milković, Ida

Master's thesis / Diplomski rad

2014

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:142:718369

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

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 Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Ida Milković

Stilistika književnog i filmskog zapisa na usporedbi

Milorad Stojević – Tomislav Gotovac

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2014.

Sažetak

Ovaj se rad bavi komparativnom stilističkom analizom romana *Balade o Josipu* Milorada Stojevića i eksperimentalnog filma *Kružnica* Tomislava Gotovca. Pomoću postmodernističkih pojmova kao što su *autoreferencijalnost*, *metatekstualnost*, *ironija*, *pastiš*, *intertekstualnost* i *intermedijalnost*, analiziraju se i interpretiraju navedeni umjetnički tekstovi na svim strukturnim razinama. Izdvojene su postavke teorije kaosa te se provjerila njihova primjenjivost na stilističko-analitičku recepciju predložaka.

Ključne riječi*:* postmodernizam, tekst, eksperimentalni film, metatekstualnost, ironija, teorija kaosa

1. Uvod

U radu će se stilistički analizirati roman *Balade o Josipu* Milorada Stojevića i eksperimentalni film *Kružnica* Tomislava Gotovca te će se izdvojiti postmodernistički elementi u ta dva teksta. U uvodnome dijelu ukratko će biti opisan postmodernizam kroz neke njegove strukturne manifestacije. Slijedit će kontekstualizacija Milorada Stojevića kroz bilješke o njegovoj poetici te dio o eksperimentalnom filmu kao vrsti i strategijskom određenju filmskoga teksta Tomislava Gotovca.

Glavni dio rada komparativnom stilističkom analizom opisat će uočene postmodernističke signale u oba teksta te usporediti na koji se način pojavljuju i obrađuju kod Stojevića, a na koji način kod Gotovca. Analiza obuhvaća osnovne razine tekstova, od naslova, preko forme, subjekta, tematsko-motivskoga sloja te stilske razine.

2. Postmodernizam u orahovoj ljusci

2.1. Postmodernizam – od književnosti prema drugim umjetnostima

Nemoguće je poreći da se u drugoj polovici dvadesetog stoljeća nešto unutar svih sfera ljudskoga življenja i djelovanja značajno mijenja pod utjecajem tehnološkog napretka i brže razmjene informacija. Dolazi do cjelokupne promjene stanja društva. Promjene se događaju u filozofiji, u kulturi i u politici te u pojedinačnoj svijesti u odnosu na ono što stvarnost jest i u odnosu na to kakav je naš odnos prema njoj. Takvo stanje određeno je nazivom postmoderna, dok je njezina kulturna praksa određena pojmom postmodernizma. Prva je to distinkcija koju treba imati u vidu.

Kada se govori o postmodernizmu, ne nalazi se jasna definicija što on točno podrazumijeva. Ne postoji jasno određenje njegovih granica niti su usuglašene njegove odrednice u odnosu na modernizam. To je problematično do te mjere da teoretičari oko samoga naziva – što *post* označava, vode rasprave unatoč njegovoj ustaljenosti. Imati je na umu ovu početnu nestabilnost i ambivalentnost pojma jer će znakovito signalizirati kakve su pojave koje karakteriziramo postmodernima te kako se odražavaju na kulturu, umjetnost i na same tekstove i time mijenjaju njihovo stanje. Postmodernizam nije započeo *kamenom temeljcem*; ono što je detektirano kao nekakav početak, odnosi se prvenstveno na teoriju koja opisuje lako uočljive promjene u filozofskim stajalištima, književnoj tehnici stvaranja umjetničkih tekstova, ali, do određene mjere, i u razmišljanjima u svim sferama čovjekova življenja i shvaćanja. Pa tako povjesničar književnosti Milivoj Solar konstatira: *Postmodernizam, doduše, nema neki svoj književni manifest, no može se razabrati kako znatan broj i vrhunskih ostvarenja primjenjuje određene književne postupke s takvom učestalošću i intenzivnošću da se može govoriti o promjeni vladajuće književne tehnike u cjelini*[1]. Takvo razmišljanje može se aplicirati i na umjetničke, ali i na neumjetničke tekstove.

U odnosu na prijašnja modernistička strujanja na području umjetnosti i kulture, postmodernizam se može promatrati kao određena nadopuna. Moderna umjetnost težila je prikazati neprikazivo, neuhvatljivi ideal – nepredočiv i odsutan. Taj ideal neprestano izmiče. Postmodernizam tu, tvrdi filozof Jean-Francois Lyotard, dolazi kao *ono što u moderni aludira na nepredočivo u samom predočavanju; ono koje se raspituje o novim predodžbama ali ne*

[1] Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, 2003., str. 322.

kako bi u njima uživalo, već da se time izoštri osjećaj kako postoji ono nepredočivo[2]. Aluzija na ono što nije moguće predočiti nalazi se u samoj osnovi modernizma, na njegovom početku. To je zaokruženo Lyotardovom maksimom kako djelo mora prvo biti postmoderno kako bi bilo moderno. *Što je dakle postmoderna? Zasigurno je dijelom moderne. Sve što je naslijeđeno, pa bilo i jučer, moramo dovesti u sumnju. (...) Začuđujuće ubrzanje, 'generacije' preskaču jedna drugu. Djelo ne može postati moderno ako prvo nije postmoderno. Tako shvaćen postmodernizam nije modernizam u svom koncu nego u stanju nastanka, a to je stanje konstantno.*[3] Time se postmodernizam stavlja na početak i kraj modernizma, izazivajući neprekidnu kružeću logiku koja će se na određeni način aplicirati na postmodernističke tekstove. Oni će u sebe uklopiti tradiciju te ju afirmirati ili ironizirati ili oboje istovremeno.

Nužno je Stojevićev književni zapis i Gotovčev filmski odrediti kao tekstove, a ne kao djela. U skladu je to s postmodernističkim niveliranjem razlika počevši s onom između visoke i trivijalne književnosti pa nadalje. Time se granice i opreke između književnih i neknjiževnih, umjetničkih i neumjetničkih te jezičnih i nejezičnih tekstova potiru. Shvaćajući zapis kao tekst, a ne djelo, on *postaje zatvorenom znakovnom cjelinom nastalom sustavnim objedinjavanjem elemenata označavanja nižeg reda koji mogu, ali ne moraju biti jezični. Shvaćeni na tako širok način, svi se tekstovi mogu promotriti u znakovnoj perspektivi plana izraza i plana sadržaja što znači da podliježu dvostrukoj raščlambi: odnosa unutar svojih razina i odnosa među njima. (...) Tekst se, nasuprot djelu, oslanja u svojoj koherenciji isključivo na konvertibilan skup pravila koja dijeli s drugim tekstovima*[4]. Tekst tako ostvaruje određenu autonomiju na koju ne utječu izvanjski činitelji i autoriteti kao što su autor, žanr, kontekst te je omogućena komparativna analiza tekstova različitih medija. Napomenuti je da se takav tekst u poststrukturalističkom shvaćanju približava *tekstualnosti*, čime je njegova dovršenost onemogućena, a u njemu su upisani tragovi drugih tekstova. *On poriče dovršenost bilo kojeg teksta upisujući u nj tragove drugih tekstova u otvorenom procesu dometanja. Ti tragovi tvore "strukturno nesvjesno" ili "podtekst" teksta koji neprestano potkopava njegov identitet.* [5] Tekstualnost, identitetna raspršenost te nestabilnost, postmodernistički su signali.

Postmodernizam uspostavlja osobit odnos prema umjetničkoj tradiciji. On ju, za razliku od modernizma, ne osporava – na tradiciji se gradi te se pronalazi novi smisao. Postmodernizam tradiciju *želi "proširiti"; koristi se njome bez vrijednosnog izbora,*

[2] Jean-Francois Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, 1990., str. 29.
[3] Isto, str. 26.
[4] Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, 2000., str. 532.
[5] Isto, str. 533.

dopuštajući tako da je može i doslovno slijediti, gotovo ponavljati, da je može najdublje uvažavati, ali je također može i ironizirati i tumačiti na posve osobit vlastiti način. Pri tome je naglasak osobito i na uvažavanju nekih zapostavljenih, prema mišljenjima postmodernista i s nepravdom zaboravljenih, njezinih dijelova koji pripadaju podcijenjenim književnim oblicima i vrstama[6]. Odustaje se od ideje originalnosti, a sve što je prethodilo, postaje dostupan materijal za izgradnju novim tekstovima koji teže ostvarivanju autentičnosti. Uzme li se u obzir *poravnat prostor* gdje svi tekstovi ravnopravno postoje, intertekstualni i intermedijalni elementi imaju svoje potpuno opravdano i često mjesto u postmodernističkim tekstovima. Takva pojava neće se ograničiti na umjetnička područja, nego će biti sveobuhvatna. U skladu s tim, slijede i brojne pojavnosti *pastiša*, gomilanja raznih kodova i njihovih smjena, hibridizacije te disperziranosti subjekta/identiteta kao posljedice toga *kulturološkog humusa*.

Budući da je količina informacija koje su dostupne ogromna te je brži njihov protok, dolazi do velikih razmjena informacija. Tako tekstovi nerijetko posuđuju, prerađuju, referiraju i aludiraju na druge tekstove. S druge strane, ideja o objektivnoj stvarnosti i velikoj istini, razbija se u prakse pojedinačnih svjedočenja o događaju. Stvarnost je relativizirana, ovisi o promatraču, o promatračkoj poziciji i vremenu. Takvo shvaćanje stvarnosti te informacijska kruženja, onemogućuju gradnju čvrstog identiteta. On će biti izrazito nestabilan, mnogostruk i višeznačan. U relativiziranoj stvarnosti njegova krhka i nestabilna struktura zauzimat će različite pozicije.

S tematskog aspekta tekstovi će odustajati od referiranja na izvanjsku zbilju. Postmodernistički tekstovi nerijetko tematiziraju same sebe, procese nastajanja te relacije s drugim tekstovima. Očekivano je pretpostaviti da takva metatekstualna, intertekstualna i autoreferencijalna narav dokida tradicionalnu linearnost i autonomiju. Kruženje postaje način pristupa i shvaćanja, a kategorije i značenja teksta u stalnoj su odgodi. Ironijska pozicija možda je potpuno očekivana.

[6] Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, 2003., str. 322-323.

2.2. Milorad Stojević – kontekstualizacija

Pjesnik, pisac, književni kritičar, esejist i znanstvenik Milorad Stojević, zasigurno svojim opusom veliki izazov recepcijskim, analitičkim i interpretativnim postupcima, jedan je od autora koji produciraju prve postmoderne tekstove u hrvatskoj književnosti. Njegova prisutnost na kulturnoj i znanstvenoj sceni, koja traje već pedeset godina, prilično je impresivna. Već je u njegovim pjesničkim tekstovima vidljiva fokusiranost na jezik, koja se proteže i na ostale tekstove, pa tako i na roman *Balade o Josipu,* o kojemu će ovdje biti riječi.

Počevši već od toga da na samom početku zauzima ironijsku poziciju u odnosu na žanrovske odrednice, otvara se priča o rušenju konvencijskih okvira i hibridizaciji. U svoje tekstove Stojević upisuje elemente pjesničkih tekstova, dramskih redaka, eseja, elemente znanstvenog diskurza i brojne metatekstualne natuknice. Pojavljivat će se tako fusnote, ekspozicijske upute karakteristične znanstvenom radu, izravna obraćanja i usmjeravanja čitatelja, tablični prikazi te brojni slikovni prilozi s nagomilanim opisnim bilješkama ispod njih. Tekstovi su iznimno otvoreni i osjetljivi prema drugomedijskom te se fotoprilozi obilno unose u njih i ravnopravno grade *tkivo* teksta kao i jezični elementi, a brojnim signalima upućuje, osim na fotografiju, i na film i filmsko, glazbu, strip, likovnost i izvedbu. *Tekst također hoće čitatelja pitati i sjeća li se da je dodir s drugim medijima stanje kojeg se tekst više ne stidi, ali ne tvrdi niti da je otkrićem, jer je već odavno šamanski isprobano… Tekst je već odavno i likovnost i glazba i napokon – izvedba.*[7]

Stojević, osim konkretnih drugomedijskih signala, u svome tekstu referira na određene dijelove i autore iz književne, filmske, glazbene i umjetničke tradicije općenito. To je u tekstu materijal koji nema poseban autoritet ili stabilno mjesto, nego se preoblikuje, koristi kao građa, ali prilično slobodno. Kroz stalno ironijsku poziciju, Stojević ponovno ispisuje tradiciju u svojim tekstovima. Tako, na primjer, uz fotografije pisaca, glumaca i glazbenika upisuje imena svojih likova te poletno ispisuje svoju ironijsko-paradoksalnu igru s tradicijom. *U svome trećem romanu, Baladama o Josipu (1997), Stojević se poigrao s jednim drugim velikim nacionalnim piscem, Miroslavom Krležom, odnosno njegovim Baladama Petrice Kerempuha. Oba djela predstavljaju predstavljaju intertekstualni poligon na kojem Stojević manifestira svoj jezični ludizam unižavajući pojam literarnog kanona na razini teme koja*

[7] Goran Rem, *Stilistika je ovdje nalik poliesteru – Stojevićeve zbirke trećega milenija*, u zborniku *Podrubak razlike: književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, Facultas, Rijeka, 2014, str. 60.

služi kao polazište za postmodernističke zahvate. Asortiman postmodernističkih postupaka dominantno je ostvaren u domenama metafikcionalnosti, autoreferencijalnosti i intermedijalnosti.[8] Neprestano komentira sam proces nastanka teksta te upućuje na koji način ga je potrebno čitati s brojnim presijecanjima različitih drugih tekstova – iz književne tradicije, iz drugih medija te iz autorovih prethodnih tekstova (s najvećim naglaskom na roman *Orgija za Madonu*) kojima gradi tekst. *U teoriji intertekstualnosti jezik prestaje biti poslušnim sredstvom komunikacije te se doživljava arbitrarnim i ekscesnim u svojim znakovnim procesima. Umjesto da čovjek u njemu stvara značenja, sam postaje učinkom ili funkcijom značenjskih mehanizama i "patenata izigravanja"*.[9] U tekstu i njegovoj gradnji sudjeluje sve, od elemenata iz autorova opusa, tradicije i kanonskih djela podjednako iz književnosti, filma, kazališta, glazbe i drugih umjetnosti te medija do neumjetničkih elementa kao što je gastronomija. Čitatelj i kritičar podjednako je uvučen u kruženje svih elemenata koji grade tekst, a gotovo svi postojeći tekstovi mogu biti građa nekom tekstu. *To znači da teorija intertekstualnosti više ne priznaje razliku između izvornih i izvedenih tekstova, jezika i metajezika budući da ta razlika podrazumijeva kako su neki tekstovi (književni) po svojoj naravi bliži "transcedentalnom označenom". Ako "transcedentalnog označenog" ili konačnog referenta više nema, kao što tvrde teoretičari i., onda su svi tekstovi jednako nedovršeni tj. Ovisni o drugim tekstovima; svi su upleteni u riskantnu igru dometanja. U toj erozivnoj tekstnoj igri jedan za drugim gube svoje opravdanje logocentrični pojmovi autora, djela, komentara i teksta*.[10] Zato se tekstom kruži, uvlačeći u kružnom kretanju različite elemente koji, zapravo, nemaju stvarnog referenta, nego im se u tom kruženje on *dodjeljuje* kako bi se već u sljedećem kruženju te poveznice raskinule. Tekst je izrazito živ, a Stojević *veliki igrač demobilizacije velike igre. Riječ je o njegovu možda najizdvojenijem izumu: nadigravanju i međusobnome osporavanju ironije i parodije, gdje jedna drugoj neprestano podmeću i domeću te si ne daju autoritarnost (...).*[11]

Osim te kružne igre nastanka teksta, metatekstualni elementi neprestano upućuju i tematiziraju procesualnost teksta, ravnopravno uključujući čitatelja u promatranje nastanka teksta, kao i u to da i autor, i čitatelj, i jezik zajednički grade tekst.

---

[8] Saša Stamać, *Jezični bukkake po glavi dobrohotnoga čitatelja: Ogledi o nekim aspektima proznog opusa Milorada Stojevića s naglaskom na roman Krucifiks*, u zborniku *Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, 2014., str. 188.
[9] Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, 2000., str. 225.
[10] Isto
[11] Rem, Goran, *Stilistika je ovdje nalik poliesteru – Stojevićeve zbirke trećeg milenija,* u zborniku *Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, 2014., str. 55.

2.3. Eksperimentalni film

Film je već u svom početnom određenju postmodernistički medij budući da *upija* postojeće elemente kao što to čine postmodernistički tekstovi intertekstualnim i intermedijalnim relacijama. Ono što Gotovčev filmski zapis dodatno približava okviru postmodernizma, njegova je eksperimentalnost. Postoje određeni problemi u klasifikaciji pojedinačnih filmova na vrste, rodove i žanrove jer nerijetko sadrže elemente zbog kojih se nalaze na granici podjela. Međutim, kada se govori o eksperimentalnom filmu kao vrsti, očekivana inovativnost iznenađujuće izostaje. Naime, postupci karakteristični za eksperimentalni film začuđujuće su repetitivni. *Od izravnih intervencija na filmsku vrpcu, preko apstraktne ili "čiste" filmske atrakcije i provokacije do multimedijalnog konteksta filmske projekcije, eksperimentalni film stalno iznova dolazi do istih granica filmskog medija, prelazeći ih na sličan način (...).*[12] Ipak, eksperimentalni filmovi intrigiraju recipijente i nesumnjivo predstavljaju ostvarenja koja duboko propituju medij filma i ono što se kroz shvatljivije vrste igranog i dokumentarnog filma među širom publikom prihvaća kao, uvjetno rečeno, *norma*. Svakako je nužno spomenuti da i unutar te dvije vrste ima mnogo ostvarenja koja pomiču granice i stavljaju zid ispred prosječnog neaktivnog recipijenta, ali u svrhu priče o eksperimentalnom filmu, igrani i dokumentarni film možda jednostavnije dopiru do pasivnoga gledatelja. Tome je tako zbog osobitog odnosa prema izvanfilmskoj stvarnosti.

Općenito govoreći, eksperimentalni filmovi ne teže referiranju na zbiljski svijet. *Ako se kriterij referencije na zbilju (...) shvati kao ostvarenje registracijskog, mimetičkog potencijala (pa čak i težnje) filmskog medija, eksperimentalni se film može shvatiti kao ostvarenje suprotnog impulsa, utemeljenog u onome što klasična (formalistička) filmska teorija naziva čimbenicima razlike – za razliku od čimbenika sličnost i na kojima počiva registracijsko-mimetički potencijal filma.*[13] Dakle, očekivanja od filmskog medija u slučaju takvih filmova ostaju neispunjena, a prosječni gledatelj koji se tek susreće s ovom vrstom – zbunjen. Iskustveno se susreće s nečim novim i potpuno suprotnim od onoga što je očekivao. U tom smislu, eksperimentalni filmovi recepcijski su izazov i zahtijevaju teorijsko poznavanje. *Eksperimentalni film stoga ne ostavlja dojam cjelovitosti mogućeg filmskog svijeta, kao ni dojam prikaza pojavne stvarnosti, a dijelovi ljudi i predmeta (...) kadriranjem,*

[12] Nikica Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, 2007., str. 50-51.
[13] Isto, str. 51.

montažnim vezama i ponavljanjem istih montažnih slika gube konkretnu pojavnu prirodu i postaju apstraktni fenomeni.[14] Oni, naime, preuzimaju određene motive iz izvanfilmske zbilje, ali ne teže stvaranju fikcionalnog svijeta. Takva njegova priroda proizlazi iz dominantne metafilmske, odnosno metaumjetničke strukture, koja onemogućava ostvarivanje fikcionalnog svijeta, djelomično ili u cijelosti.

Kao i ostali postmodernistički tekstovi, eksperimentalni filmski tekst tematizira nastajanje umjetničkih tekstova, istražuje subverzivne mogućnosti medija i orijentiran je postupcima nastajanja. Potrebno je napomenuti da u samom nastanku eksperimentalnih filmskih zapisa autorska kontrola nije nužna. Tako se, na primjer, u samom snimateljskom postupku ponekad kontrola kamere izbjegava. Kamera bilježi ono što slučajno snimi privezana ili postavljena na snimatelja ili neki predmet, a snimatelj ju tek pridržava da ne padne. Takvom aleatoričnom metodom snimanja onemogućava se cjelovit i referentan prikaz pojavne stvarnosti. Sličan rezultat postiže se i brojnim zahvatima na filmskim zapisima, bilo da je riječ o montažnim postupcima ili o izravnim intervencijama na filmsku vrpcu. Svi ti postupci pridonose istraživanjima mogućnosti medija i umjetnosti, pomiču njihove granice i odustaju od smještanja tekstova u bilo kakve kontekste, okvire i tradicije. Narušavanje ustaljenih narativnih struktura u samoj je biti i postmodernističkih tekstova. Dakako, postoje eksperimentalni filmovi koji imaju uočljive referencijalne elemente te filmovi koji sadrže bitne fikcionalne elemente, ali često im je struktura metafilmska, odnosno metaumjetnička i svojim elementima onemogućava referencijalnu strukturu. Vezano za Gotovčev film potrebno je spomenuti strukturalni eksperimentalni film kao žanr koji snažno naglašava prikazivački postupak koji preuzima doživljaj filma, a njegov se sadržaj teško opaža.

[14] Isto, str. 51.

2.4. Umjetničke strategije Tomislava Gotovca

Za razumijevanje umjetničkog jezika Tomislava Gotovca, potrebno je njegovu umjetnost promatrati s određenim poznavanjem umjetničkih tradicija dvadesetoga stoljeća, prvenstveno određenih dijelova avangarde te onoga što se događalo u povijesti medija filma. Ješa Denegri zacrtava neke utjecaje uočene u Gotovčevu opusu: *poglavlja iz povijesnih avangardi (napose dadaizma i nadrealizma), kao i brojna poglavlja iz povijesti filma (nijemog i zvučnog, igranog i eksperimentalnog), a u novije doba, neposredno prije ili u vrijeme Gotovčeva djelovanja, u znaku fenomena poput enformela, novog realizma, neodade, hepeninga, Fluxusa, dematerijalizacije umjetničkog objekta, govora umjetnika u prvom licu, performansa, umjetnosti ponašanja, tjelesne umjetnosti, akcionizma,, umjetnosti u izvangalerijskim (urbanim i prirodnim) prostorima, umjetnosti statičnih i pokretnih slika (fotografija, film, video, umjetnost u (bojsovski shvaćenu) proširenu polju, odnosa umjetnik-politika i pitanja politizacije), poistovjećivanje umjetnosti i života, umjetnosti kao ekstenzije umjetnikova života, prijenosa problemskog težišta s općenitog pojma umjetnosti na singularni i personalni slučaj umjetnik, možda najkraće rečeno u svjetlu umjetnosti pojedinačnih mitologija, pod kojim se pojmom podrazumijeva apsolutna neponovljivost i neuklopljivost umjetnikove osobe.*[15] Takva bogata utjecajna podloga umjetničkog opusa zasigurno na udaljenost stavlja veliki broj recipijenata jer podrazumijeva dobro poznavanje umjetničke prakse dvadesetog stoljeća. Može se reći da je u receptivnom smislu Gotovčev opus spoznatljiv i shvatljiv stručnjaku, dok prosječna publika nailazi na zid u onom smislu karakterističnom za postmodernizam kada se govori o višestrukim kodovima od kojih je značajan dio uočljiv i čitljiv obrazovanoj eliti.

Kod Gotovca su upadljivo uočljivi bunt i prkos, ali kakav je to bunt u pravom smislu izmiče bez uočavanja umjetničkih strujanja koja su oblikovala njegovu poetiku. *Estetička se (kao ni bilo koja druga) pobuna, dakako, nipošto ne može shvatiti bez poznavanja konteksta, okoline u kojoj se pobunjenici nekim činom ili nizom činova žele izdvojiti.*[16] Najuočljivije sudaranje recepcijskog nerazumijevanja i Gotovčeva opusa nalazi se u njegovu čestu korištenju gologa tijela koje je društveno prilično tabuizirano pa mu se ograničava pojavljivanje i u umjetničkim tekstovima. No upravo prevladavanje i kršenje prihvatljivih

[15] Ješa Denegri, *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca*, u monografiji: *Tomislav Gotovac*, Zagreb, 2003., str. 4.
[16] Isto, str. 11-12.

okvira, mjesto je na kojem dolazi do umjetničkih zamaha. Umjetnik ne može ograničiti svoje doživljavanje i umjetničku produkciju na kontekste u kojima je to *primjereno*, niti to želi. U skladu s tim, medij performansa, koji je vrlo čest u Gotovčevu opusu, uopće ne iznenađuje budući da neupućenog recipijenta najviše zbunjuje jer toliko odstupa od *očekivanoga* i *prihvatljivoga*. Vratimo li se obilnom korištenju tijela u tekstovima, napomenuti je sljedeće: *problematiziranje tjelesnog postojanja i protezanja u prostoru, pri čemu prostor oblikuje umjetničko djelo, a djelo semantizira prostor, postupak je to koji rezultira očuđenjem "umjetničke stvarnosti" u usporedbi s kovencionalnom umjetnošću na kakvu su čitatelji navikli u svojoj lagodnosti, a kakvu im analizirani korpus ne pruža, pokazujući potrebu za promjenom i neimitiranjem već poznate i shvaćene stvarnosti, uz različite oblike njezine prisutnosti u umjetničkom djelu.*[17] To je značajno jer, iako *Kružnica* zahvaća gradski prostor i Gotovčevu figuru u njemu, ne teži se replicirati izvanfilmska zbilja, nego je ona tek mjesto crpljenja umjetničkog materijala. Kroz postupak očuđavanja i reduciranog repetitivnog prikazivačkog postupka te pojavu figure tijela, ukazuje se, zapravo, na svijest o mediju, na usmjerenu i odlučnu umjetničku strategiju, procesualnost te autoreferencijalnu i metafilmsku projektivnost. Sve to vrlo je blisko postmodernističkim shvaćanjima, no o tome više riječi kasnije.

Poznavanje filma kao medija također je ključno za recepciju Gotovčeva opusa jer iz njega preuzima režijski postupak kao temelj svojih strategija. Ukupnost njegova rada proizlazi iz teze da svaki umjetnički postupak u svojoj prirodi ima projektnu svijest koja u većoj ili manjoj mjeri, odnosno manje ili više vidljivo, usmjerava tekst određenoj ideji. *Svijest da je rukovanje određenim medijima, bez obzira na svojstva tih medija, uvijek zapravo neka vrsta režije, da se sastoji od planiranog i organiziranog podešavanja svih činilaca što podvrgnuti autorovom svjesnom idejom-vodiljom sudjeluju u nekom umjetničkom zahvatu provlačit će se cijelim Gotovčevim radom bez obzira na promjene uporabljenih sredstava izražavanja. Ta svijest proistekla je prije svega iz njegova filmskog obrazovanja (...).*[18] Iz toga će slijediti vidljiva planiranost Gotovčevih filmova. Film *Kružnica (Jutkevič-Count)* snimljen je 1964. godine u Beogradu, na jednoj od najviših zgrada. Kombinacija je to neprekidnog kadra koji snima spiralno prema van. Planiranost prizora ipak ne proizlazi iz izravne odluke što će biti snimljeno jer se kamera samo pridržava bez svjesnog usmjeravanja prema onome što će se u kadru zahvatiti i smještanja fokusa na način na koji će to biti prikazano. *Ponavljanje*

[17] Barbara Crnčan, "Tijelo u poeziji Josipa Stošića i performansima Tomislava Gotovca", *Književna revija,* God. 54., br. 1-2., 2014., str. 197.
[18] Denegri, Ješa, *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca*, u monografiji *Tomislav Gotovac*, 2003., str. 5.

postupaka i uporna (dugotrajna) primjena postupka i/ili ponavljanja ne samo da je dio plana nego je i sredstvo da se planiranost (konceptualna zadanost) predloška nedvosmisleno uoči. Osobita metodološka strukturalnost postaje ključna 'tema' danog filma. Po tim osobinama Gotovčevi filmovi daju originalni (i vremenski) pionirski, gotovo istodoban s Bečaninom Kubelikom, a raniji od Kanađanina Snowa) doprinos uobličenju osobitog usmjerenja u sklopu eksperimentalnog (avangardnog) filma, usmjerenja poslije poznatog pod odrednicom strukturalistički film (...).[19] Tako se čak ostvaruje veća redateljska kontrola, snimateljski postupak snažno je nasumičan, dok režiserski zahvat odabira prikazivačkog postupka vrlo naglašeno podcrtava snagu umjetnikova zahvata u stvarnost, u izvanfilmski materijal, te savijanje i manipulaciju te stvarnosti, jasno prikazujući nadmoć medija i umjetnosti. Ovdje se, svakako, treba promišljati i o postmodernističkom negiranju objektivne stvarnosti i njezina autoriteta.

[19] Hrvoje Turković, *Tomislav Gotovac: Promatranje kao sudjelovanje*; u monografiji: *Tomislav Gotovac,* 2003., str. 12.

3. Komparativna analiza eksperimentalnog filma *Kružnica* Tomislava Gotovca i romana *Balade o Josipu* Milorada Stojevića

3.1. Naslovna *kruženja*

Naslov filmskog zapisa, naoko jednostavan, usmjerava recepciju u određenom smjeru, odnosno smjerovima. Gotovčeva *Kružnica* naslovom najavljuje osnovni prikazivački postupak korišten u nastajanju njegova teksta, ujedno upućuje i na tematski fokus, ali i medij u kojem je zapis nastao. Kruženje po okolnim građevinama osnovni je prikazivački postupak. Već je napomenuto ranije, eksperimentalni film, posebice strukturalni film kakav radi Tomislav Gotovac, nerijetko kao temu uzima prikazivački postupak što, u skladu s postmodernističkim razmišljanjima, usmjerava umjetničke tekstove tematiziranju nastanka istih tih umjetničkih tekstova. Naglašava se i visoka projektna svijest, unaprijed određen tijek i način snimanja u skladu s ozbiljnim i studioznim proučavanjem jednoga naoko jednostavnog postupka dok je, s druge strane, materijal koji bilježi nasumičan.

Isto tako, naslov upućuje i na osviještenost u kojemu mediju tekst nastaje, prizivajući u razmišljanje filmsku vrpcu koja se vrti dok snima ili reproducira neki filmski zapis. Budući da tekst dokida svoju dovršenost, to je znakovito, a naglašava procesualnost, takvo kružno kretanje kao da poravnava i gotovo izjednačava produkciju i reprodukciju unutar svoga teksta. Naglašava se procesualnost teksta te njegova nedovršenost, gotovo atemporalnost, jer kružnica nema početak ni kraj, već samo središte. Tako naslovna napomena predstavlja svojevrstan *ključ za čitanje* teksta. Dopuna naslovu imenom redatelja Jutkeviča dodatno to naglašava. Naime, Jutkevič je koristio metodu kruženja prostorom u jednom dugom kadru. Osim što citira redatelja od kojeg preuzima snimateljski/prikazivački postupak, tj. citira prikazivački postupak, Gotovac nadopunjuje naslovni signal o osnovnom filmskom/snimateljskom postupku, a time dodatno rasvjetljava temu; Jutkevičevo prezime u naslovu posveta je i svojevrsni *hommage* redateljskom inovatorstvu. Uz Jutkeviča, posvetom je spomenut i Count Basio, klasični džezist.

Koncept odavanja počasti redateljima i glazbenicima čest je kod Gotovca, a on, iako ne citira izravno *jezik* drugih autora, na određen način u svoj tekst unosi njihovu karizmu[20]. Inovativnost i vještina te nesputanost zadanim okvirima koja je u osnovi džez glazbe, na neki

[20] Ana Dević, *Reception of Modernism Within the Context of Croatian Art Since the 1950's*, 2001.

način stvaraju korelaciju s Gotovčevim eksperimentalnim i nekonvencionalnim pristupom filmu i umjetnosti općenito.

Slično tome, i Stojevićev tekst naslovljen je tako da referira središnju postmodernističku vrstu kretnje. *Balade o Josipu* u sebi također sadrže *kružnicu*. Baladu u formalnom smislu karakterizira ponavljanje iste strofe na početku i završetku teksta čime se simulira kruženje. Odrednica u naslovu, dakle, nije žanrovska, već upućuje na kružnost, kruženje semantičkog materijala, te, kao i kod Gotovca, vrstu prikazivačkog postupka, premda ne toliko jasnu. I ovdje možemo govoriti o upitnosti linearnosti vremena i dovršenosti teksta kad se vraćamo opet na početak semantičkog sloja, s tek neznatnim otklonom, varijacijom kao kod Gotovca. Naslov je i signal citatnosti. On upućuje na Miroslava Krležu i *Balade Petrice Kerempuha.* Potkrijepljeno je to i naslovima za trinaest poglavlja koji su varijanta nekog od naslova iz Krležine zbirke (*Perica i galženjaki – Josip i obješenjaci*, *Ni med cvetjem ni pravice – Cvijeće i pravda*) ili posvete (*Keglovichiana – Trijumfalno i najparadnejše vuznašašće*). Slično kao i u Gotovčev, i u Stojevićev je tekst upisana posveta jednom od najvećih hrvatskih autora. No, potrebno je ući u sam tekst kako bi se procijenilo gdje je Krleža smješten u ironijski napunjenom Stojevićevu tekstu.

I Gotovac i Stojević naslovom najavljuju prikazivački postupak, upućuju na temu tekstova te njihovu citatnu prirodu, ali ne zaboravljaju naznačiti malu posvetu i drugim umjetnicima. To ide u prilog poravnavanju tekstova nastalih u novije vrijeme te onih iz umjetničke tradicije te tekstova nastalih u različitim medijima.

3.2. Formalna razina – kružeća kontradiktornost

Gotovčev tekst čini dugi neprekinuti kadar, točnije – gotovo neprekinuti, jer se nekoliko puta pojavljuje montažom umetnut natpis, sličan onima za govorene dijelove u nijemim filmovima, koji podupire osnovni postupak u filmu – kruženje. Kamera je postavljena na vrh jedne od najviših zgrada u Beogradu, usidrena na jednome mjestu. Kombinira dvije panorame, vodoravnu i okomitu, i tako spiralno zahvaća okolne građevine. Iz ptičje perspektive, okrećući se u potpunosti oko svoga središta, te moduliranjem toga dinamičnog kretanja kamere, vidljivost okolnih pravilnih tektonskih elemenata trebala bi biti gotovo savršena. Recepcija prikazanih elemenata trebala bi biti u potpunosti olakšana. Tome u prilog ide naglašenost prikazivačkog postupka, jednostavne zadane metode kojoj je sve podređeno. Prikazivački se postupak iznova ponavlja i ponavlja, a sve je ostalo reducirano kako bi se to ponavljanje još više naglasilo. Planiranost prikaza i metode te visoka redateljska projektna svijest očite su utoliko što su svi elementi teksta u njemu prisutni tako da naglase tu jednu prikazivačku strategiju, nebrojeno puta ponovljenu.

Preuzimajući tehnički postupak brišuće panorame, kamera se ni u jednom trenutku ne zadržava na elementima dovoljno dugo da bi oni bili prepoznatljivi. To ide toliko daleko da se brzinom i otklonima zamagljuje jasna geometrijski određena građevna okolina. Takvim kretanjem doslovno se onemogućava ostvarivanje referencijalnosti na vanjsku zbilju. S jedne strane potpuna preglednost, a s druge proizvoljnost otklona i brzine, onemogućavaju recepciju i stabilizaciju prikazanih elemenata. Filmski teoretičar Ante Peterlić to objašnjava na sljedeći način: *Značenje što se najčešće postiže takvim postupkom, takvom panoramom ili vožnjom, lako se dade protumačiti iz samoga postupka: brzim pomakom kamere velikom se brzinom spajaju dva prostora, a kako se prostor što ih dijeli ne razaznaje, očito je da njegova kakvoća nije važna. Važna je jedino udaljenost, pokazivanje da su prikazani prostori u blizini ili čak, ako i nisu, da su dva prikazana događaja dio iste prostorne cjeline, no nije potrebno pokazati onaj međuprostor što ih dijeli. Iz toga logično proizlazi da se brišuća panorama primjenjuje samo zbog brzog prenošenja pozornosti s jednoga na drugo (još brže bi se to izvelo montažnim prijelazom), već i zbog naznačavanja veze između dva prikazana prostora i zbivanja u njima, radi njihova suprotstavljanja i uspoređivanja. (…) Zbog svoje posebne slikovne kakvoće brišuća panorama tvori i značajan retorički učinak: rabeći i te kako*

zamjetljivu tehniku snimanja, autor kao da se izravno unosi u prizor, kao da izravno upozorava gledaoca na značenje onoga što prikazuje.[21]

Uz to, podupire se raskidanje s referiranjem na izvanjsku zbilju te potpuno okretanje tekstu, njegovoj unutrašnjosti, kroz naglašene prikazivačke postupke, pa i uglavljivanje autora u sam tekst – na dvostrukoj razini. S jedne strane, izborom postupaka prikazivanja, a s druge doslovnim bilježenjem *tijela* u tom prikazanom prostoru. Čini to sve koherentnu cjelinu teksta unutar koje su sve sastavnice podređene svojevrsnom prikazu prirode i nastanka postmodernističkoga teksta ostvarenog medijem filma.

Stojevićev je pristup vlastitu tekstu vrlo sličan. Naime, književni zapis, podnaslovom određen kao roman, u potpunosti preuzima formu znanstvenog rada i to je njegov ekvivalent usidravanja kamere na stabilno mjesto. Počevši uvodnom napomenom, tekst je uglavnom ravnomjerno podijeljen na poglavlja koja su razdijeljena na manje obrojčane cjeline. Prisutne su brojne fusnote s opširnim objašnjenjima te upućivanjem na prethodne fusnote i dijelove teksta, zatim slikovni prilozi s opisima (nekarakteristično nabujalim i mnogo opširnijim od ostatka teksta), tablični prikazi podataka te sadržaj na samom kraju. Signal je to visoke projektne svijesti koja gradi tekst precizno i jasno utoliko što izgrađuje stabilan okvir, gotovo *kostur*. Time je u samu bazu teksta uključeno postmodernističko shvaćanje tekstova koji podjednakom vrijednošću stoje jedni uz druge bez hijerarhijske podijele na visoku i trivijalnu umjetnost, umjetničko i neumjetničko.

Znakovito je što je upravo forma znanstvenog rada uklopljena jer postaje jasno da autoritet takvog teksta ne može ustanoviti svoju nadmoć u postmodernizmu, već ga se ironizira. Njegova funkcija ovdje je drugačija. Kao što Gotovčevo sveobuhvatno kruženje pretpostavlja lakšu prohodnost i recepciju teksta, tako i Stojevićeva forma načelno daje pretpostaviti jedan vrlo ozbiljan, sistematičan i pročišćen postav teksta. No, kao i Gotovčev tekst, takva sistematičnost izlaganja suprotstavljena je drugim elementima koji dokidaju mogućnost *lakog čitanja*, i to vrlo izravnom analogijom na relaciji kamere i subjekta teksta. Kako to čine brzina i kretanje kamere, tako i pripovjedačka instanca preuzima sličnu aleatoričku metodu usmjeravanja teksta kroz materijal koji bilježi.

[21] Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, 1977., str. 92.

Stojevićev tekst uvodnom napomenom: *za razliku od pisaca koji uporabljuju izreku kako je svaka podudarnost sa stvarnošću slučajna, ja ću rabiti izreku – ništa od ovoga nije izmišljeno. Štoviše, i sami ste sudjelovali u mojem viđenju, pa možete biti svjedoci istinitosti*[22], ograđuje se od pokušaja gradnje fikcionalnih svjetova i tradicionalnih, klasičnih narativa koji kroz mimetičnost grade vlastiti svijet. To odgovara postupcima u Gotovčevu tekstu, koji ga lišavaju referencijalnosti na izvanjsku zbilju te, također, obuhvaćaju okretanje samom tekstu i stavljanje naglaska na sam proces njegova nastanka.

Već je iz uvodne dvije rečenice vidljivo kako postoje dva pristupa tekstu, a Stojevićev deklarativno usmjerava svoj prema unutra. S jedne strane, Gotovčeva koncentrična kruženja usmjerena su prema van, ali to nikako ne znači da je zbog toga manje sličan Stojevićevu tekstu. Naime, jasnoća koju pretpostavlja apliciranje znanstvenosti forme, kod Gotovca se ostvaruje podjednako prikazivačkim postupcima i naizgled *lako čitljivim* prostorima urbanosti, čija je geometričnost slična onoj preglednosti forme znanstvenog rada. Inzistiranjem na *istinitosti* teksta započinje citat na formalnoj razini. Simuliraju se neutralnost, jednostavnost izraza, jednoznačnost i jasnoća. S druge, pak, strane, Gotovac otežava recepciju brzinom prikazivanja i aleatoričkom metodom obuhvaćanja prikazanoga te, time, iako je formalno usmjeren prema van, prikazivačkim postupcima i raskidanjem prepoznatljivih i referentnih relacija okreće ga prema unutrašnjosti, zatvarajući time tekst u hermetičnu cjelinu u odnosu na zbilju. Stojević otežavanje postiže usporavanjem prikazivanja neprestanim digresijama, iako i on primjenjuje isti aleatorički princip i asocijativno nizanje koje je u svojoj osnovi blisko filmskim postupcima. I njegov tekst uvodnom napomenom autorskom deklarativom spušta kupolu koja odjeljuje tekst od zbilje, a istovremeno ga otvara svim drugim tekstovima.

[22] Milorad Stojević, *Balade o Josipu*, 1997., str. 7.

3.3. Pripovjedačka pozicija i subjektne raspršenosti

U oba teksta prisutno je doslovno autorsko upisivanje u tekst te istovremeno zauzimanje pozicije subjekta teksta te subjekta u tekstu. U filmskom zapisu Gotovčev lik zabilježen je dok se, zahvaljujući brzini kretanja kamere, utapa u tkivo gradske panorame. Stojevićeva pripovjedačka pozicija svojim smještanjem u središte teksta analogna je poziciji kamere u filmskom zapisu. A pozicija mu je također klizna jer subjektna instanca istovremeno prodire i u tekst. Kao što kamera bilježi i dijelove svoga aparata te *uklopljenost tijela* u materijal koji zahvaća, tako je kod Stojevića prisutna pripovjedačka svijest koja usmjerava tekst te često nadopunjava i usmjerava njegovo čitanje iz uzdignute pozicije dok je istovremeno uklopljena u materiju teksta. Takva raspršenost subjekta postmoderno je obilježje, a naglašena je njegovim višestrukim pozicijama te ponavljanjem prikazivačkoga postupka. Naime, u skladu s postavkom da nema objektivne istine, a tako i jedinstvenoga shvaćanja stvarnosti kroz neku *veliku priču*, u određivanjima subjekta sumnja je neizbježna. Stojevićeva se pripovjedačka instanca nerijetko čak i poziva na to. Bez objektivne stvarnosti postoje tek konstrukti i određena pojedinačna svjedočanstva koja se čak i unutar sebe lome pa iz toga slijedi da se i subjekt konstruira, i to kao fluidan, raspršen i nestabilan element unutar teksta. On se određuje u odnosu na drugo koje također nije stabilno, nego se aleatoričkom metodom bilježi i prikazuje pa kao takav nestabilan čimbenik izgradnje identiteta uvjetuje njegovu fragmentarnost. Identitet je u stalnoj odgodi.

Slično sveobuhvatnosti prikazivanja u filmskome zapisu, Stojevićev tekst zasićen je brojnim fusnotama i opisima ispod slikovnih priloga koji imaju podjednaku važnost kao i ostatak teksta unatoč svojoj neuobičajenoj paratekstualnoj poziciji. Neprestano didaktično obraćanje recipijentu, usmjeravanje na određene dijelove teksta, referiranje na prethodne dijelove teksta i fusnote te konstantni apel za aktivnim sudjelovanjem u tekstu, simuliraju komunikaciju i olakšanost čitanja teksta. Međutim, takvim *zavjereničkim* dijalogom s fiktivnim recipijentom, on zaustavlja radnju i prije nego je počela, dodatno i jasno nudi objašnjenja elemenata koji, zapravo, nemaju ključnu ulogu u gradnji identiteta i osnovnih linija priče ili, pak, nudi pseudoobjašnjenja raznim jezičnim elipsama, podrazumijevajući da postoji shvaćanje određenih elemenata teksta koji su, zapravo, potpuno neodređeni. Takvim se upisivanjem, koje zapravo služi upravo tome – naglašavanju upisivanja, još jednom podvlači nužnost uočavanja projektne svijesti i konstruktne namjere kao takve, s gotovo

marginaliziranim značajem materije kojom je izgrađeno ono što se bilježi. Propuštajući ispuniti integralne dijelove priče, pripovjedačka instanca zapravo i artikulira da ono što je očekivano ne može iskomunicirati (*Međutim, osnovni je moj problem bio u tome što mi nitko nije znao reći: Tko je i što je J. J. O. S.?*[23]), da bi to ironično zaokružio potpunim odbacivanjem bilo kakvog razumijevanja teksta koje nadilazi njegovu fiktivnu prirodu i izdvajanje njegovih elemenata kao ičega osim konstrukata (*U vraga možete vjerovati, ali vam ne dopuštam da vjerujete u bilo koga. Najmanje u Lunu i Doru. U J. J. O. S.-a ponajmanje. U to ćete se uvjeriti i sami ako me vrijeme ne preduhitri. ili vas?*[24]). Svakako je potrebno neprestano razmišljati o procesualnosti obaju tekstova, njihovim metatekstualnim elementima koji dodatno naglašavaju svijest o stvaralačkom procesu i prikazivačkim postupcima koje tematiziraju. Semantički materijal podređen je prikazivanju i propuštanju postmodernističkih signala kroz tekstove.

[23] Isto, str. 12.
[24] Isto, str. 27.

3.4. *Rondo* semantičkog materijala

Gotovčeva kamera u svoj kadar obuhvaća gradski prostor i njegove urbanističke elemente. Okolne zgrade pregledni su i jasno geometrijski određeni oblici, ali prikazivačkim kružnim postupkom njihova se omeđenost zamagljuje, stapa u nerazjašnjivu *zamućenost* i neprepoznatljiv prostor. Kako postmodernističko shvaćanje stvarnosti odbacuje objektivnost, tako se to odražava i na Gotovčev tekst. Prostor je neodređen, promjenjiv, podložan je različitim percepcijama, djeluje artificijelno u svojoj snovitosti. Njegova deformacija i naglašena konstruiranost kako bi se u potpunosti dokinula mogućnost objektivnosti i stabilne kategorije, situaciju razvijaju prema apsurdu. Dodatno je to naglašeno ponavljanjem motiva jednim prikazivačkim postupkom: vrhunac ironije proizlazi upravo iz nemogućnosti točnog prepoznavanja geometrijski pravilnih prostornih elemenata, neprestano ponavljanih u prikazivačkom rondu. Upravo taj nerazmjer te nepodudarnost postupaka koji bi pretpostavljali olakšanu recepciju i prikazanog prostora u svojoj zamućenoj nejasnoći, prilično precizno uspijevaju pogoditi postmodernističko lutanje kroz kaos značenja, nagomilanih kodova i mogućnosti.

Rondo semantičkog materijala u Stojevićevu tekstu također podrazumijeva sitan pomak u svakom novom kruženju, dovoljan da tematsko-motivski sloj ne zauzima stabilnu poziciju pa prostor i njegovi elementi istovremeno bivaju raspršeni i zamagljeni, iznimno *približeni,* ali neprepoznatljivi i neshvatljivi. Oba teksta moguće je promatrati pomoću teorije kaosa.

3.5. Teorija kaosa

Fonetičar i lingvist Ivan Ivas navodi da je *kaos* u grčkom značio beskonačnu prazninu, a *danas on znači neuređenost, i zato* nepredvidivost. *Nešto preciznije, to je privremeno stanje sustava koji prolazi kroz prilagodbu, težeći uspostavljanju stanja nove uravnoteženosti, dakle – proces (postajanje) između dva različita stanja (bivanja) ravnoteže (ekvilibrijuma, homeostaze). Budući da otvoreni sustavi titraju između procesa (postajanja) i stanja (bivanja), kaotičnost je jedno od redovnih obilježja tih sustava*[25]. Upravo to odgovara nestabilnosti i proturječju u dvama tekstovima.

Kao otvoreni sustavi, prilagođavaju se okolini u smislu da su s neodređenim i nestabilnim elementima neprestano otvoreni prema novim i različitim subjektivnim tumačenjima, ovisno o iskustvu recipijenta. Također, unutar teorije kaosa govori se o *mjestu kojem teže čestice u gibanju*, odnosno *atraktoru*[26]. Učinci atraktora odgovaraju elementima prisutnima u oba teksta; oni čuvaju posebnost usredištavajući se, ali istovremeno privlače okolno drugo, a mjesta na kojima se pojavljuju su prijelazi, mjesta između vrtloženja i stabilnosti. Kod Stojevića je princip približavanja i udaljavanja nešto eksplicitniji budući da postoji pripovjedačka instanca koja dodatno pojašnjava i didaktički se postavlja u odnosu na recipijenta, ali ga, zapravo, neprestano odguruje i onemogućava stvarnu stabilizaciju semantičkih elemenata teksta. Također, metoda približavanja i udaljavanja odgovara neujednačenosti preglednoga, uvećanoga i jasnoga prikazivanja te zamućenoga i neuhvatljivoga prikazanoga. *Neuhvatljivost kaotičnog stanja posljedica je neprestanog mijenjanja ponašanja. Iako se na prvi pogled čini da je kaos sazdan u ponavljanju, nema dva mjesta koja bi bile točne replike: ponavljanjem se proizvodi neponovljivost*.[27] To je kod Gotovca svakako onaj mali pomak koji se događa svakim povratkom kadra na početnu točku kruženja, s dovoljno malim pomakom da bude drugačiji od prethodnoga, kao i Stojevićevo uređivanje relacijskih veza i stabilizacija likova unutar teksta da bi ih u sljedećem trenutku kružeći ponovno *protresao* tako da zauzimaju nove pozicije, pomaknute dovoljno da su drugačije od prethodnog kruženja, ali i dovoljno slične (to je prvenstveno vidljivo u pomicanju roditeljske i supružničke uloge s lika J. J. O. S.-a na lik njegova brata Ivu Feuerbacha).

[25] Ivan Ivas, *Govorni fraktali*, u zborniku *Važno je imati stila*, 2002., str. 203.
[26] Isto, str. 204.
[27] Isto, str. 204-205.

Uzme li se postmodernističko odbacivanje originalnosti i prebacivanje fokusa na autentičnost, inovativnost u smislu pojedinačnih poetičkih značajki, upravo ovakvim kružećim postupkom, tekstovima koji u sebe ugrađuju druge tekstove, pa i one samih Gotovca i Stojevića, pojavljuje se ta neponovljivost i mjesto gdje stvaralački impuls zadobiva novi, svježi zalet.

Ivas *fraktale* definira kao matematičke konstrukte *koji imitiraju prirodu. Najčešće su predočeni dijagramima, koji nastaju tako da se jedna formula neprestano unosi u sustav (što je cijelom procesu element ponavljanja i rezultira samosličnošću), ali tako da se u nju svaki put unese rezultat prethodnog unosa (što je element promjene).*[28] To odgovara ponavljajućem prikazivačkom postupku kakav je prisutan u Gotovčevu tekstu. Stojevićev tekst također preuzima ponavljajuću strukturu i kružeći prikazivački postupak. *Fraktalno strukturiran, svijet je „promjenjivi uzorak" (oksimoronski spoj pridjeva i imenice!) koji se djelomično ponavlja, ali se nikad ne ponavlja u potpunosti i uvijek je nov i različit (nužna posljedica vremenske dimenzije).*[29] Uz to, ponavljanje toga promjenjivog uzorka ukazuje i na stvaralačku moć jezika, ponajprije u umjetničkim tekstovima, budući da se koristi ograničen broj elemenata koji tek malim pomakom stvaraju nešto neponovljivo.

[28] Isto, str. 205.
[29] Isto, str. 205-206.

3.6. Stil, stil, stil

Sveobuhvatna ironija najuočljiviji je stilski zahvat u oba teksta. Kao što je uvodno napomenuto, to je, s obzirom na određenje tekstova kao postmodernih, očekivana i razumljiva pojavnost. *Svaka je ironija suočavanje sa sustavima pravila, s pravovjerjima kojima se pokušava suprotstaviti ili ih preoblikovati*[30], što analogijom odgovara postmodernom shvaćanju tradicije koja se kao građa pojavljuje u tekstovima. Uzme li se sama pozicija ironičara, kod Gotovca je to njegov lik ulovljen djelomično u kadar nasumičnim kretanjem kamere, a kod Stojevića pripovjedačka pozicija koja se velikim dijelom preklapa sa subjektom u tekstu, sveobuhvatnost ironije neosporiva je i duboko upisana u tekstove. Nadalje, takvom mimikom dodatno se signalizira ironijska namjera.

Osim toga, signali ironije proizlaze iz odabira kontradiktornih prikazivačkih postupaka koje pronalazimo u oba teksta u odnosu na ono što se pokušava prikazati – to je Gotovčevo naglašeno ponavljanje postupka prikazivanja koje onemogućuje jasnoću razabiranja, što je, zapravo, prikazano osim postupka samoga, kao i Stojevićeva pretjerana razjašnjavanja i upućivanja mimo kojih također ostaje nejasno što je to zapravo prikazano. I da ta sama pozicija ironičara nije prisutna, *nije li na "najvidljivijim figurama" (...) da uspostave neku vrstu retoričke, tekstualne i semantične gestualnosti ili gestikulacije, koju onda čitatelj može uočiti kao svojevrsnu mimiku izricanja koja je unesena u izričaj zamjenjujući samo izricanje*[31]? A to se zasigurno potvrđuje u oba teksta: kod Stojevića dodatno naglašeno kroz foničku gestualnost koja je uočljiva kroz aliteracijske elemente u tekstu (vidljive već u imenu *Josepha Josipa Osipa Stossa*), a koja u svojoj suštini odgovara Gotovčevu ponavljanju okolnog *urbanističkog pisma* koje upisuje u svoj kadar.

Osim gestikulacije kroz te tekstualne signale, može se govoriti i o još dvije skupine signala: *igra sa samim tipografskim prostorom stranice (kurziv, navodnici, zagrade, crtice) te igra s držanjem drugih tekstova na odstojanju, s onim oblikom interdiskurzivne "proksemike"koji uspostavlja spomen ili odjek drugih tekstova (citati, pastiši, parodije, aluzije, itd.)*[32]. Stojevićev tekst obilnim korištenjem elemenata znanstvenog stila implicira jasnoću, a u tom konkretnom slučaju postiže upravo suprotan učinak, ironičan je svakim

[30] Philipe Hamon, *Stilistika ironije*, u zborniku *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor: suvremena francuska i frankofonska stilistika*, 2006., str. 258.
[31] Isto, str. 259.
[32] Isto, str. 261.

korištenjem fusnote, zagrade, tablice i sličnoga. Uvjetno rečeno, paralelu s Gotovčevim tekstom moguće je povući kroz gotovo matematičko-fizikalne elemente u kadru, geometrijski pravilne, koje u kadar zahvaća visoko postavljena kamera koja kao da je na vrhu zamišljene osi urbanoga koordinacijskog sustava. O igri držanja drugih tekstova na odstojanju dovoljno je reći da su eksplicitno spomenuti tekstovi, koji su kod Gotovca poslužili kao uzorak od kojeg se preuzima prikazivački postupak neprekinutog kadra, tekstovi koje Stojević izravno naznačuje ili ih kodira unutar vlastitoga, podcrtali ironičnost te nagomilali oba umjetnička teksta različitim kodovima.

Gomilanje kodova kao izrazito postmodernističko obilježje razdvaja recipijente u dvije skupine. Prva skupina koja tekstove čita na eksplicitnoj razini i nedostaje joj teorijska upućenost u postmodernizam, popularnu kulturu, teoriju medija, tradiciju i teoriju filma i književnost, ostaje zbunjena i isključena, dok druga skupina uočava da Gotovčev tekst ne tematizira ono što je zahvaćeno samim kadrom, nego prikazuje prikazivanje samo, naglasak pomiče sa *što* na *kako*. Stojevićev tekst potvrđuje ovo ne samo kroz naglašen prikazivački postupak koji također *sam sebe grize za rep*, a da pritom prikazano ostaje nejasnije nego što je bilo u početnoj točki, nego provocira tjelesnim temama (koje su česte ironijske teme) te unošenjem tabua kao što je incest. Prvu skupinu recipijenata to u potpunosti alijenira i sužava tekst na izrazito provokativan element, dok je, zapravo, takav element signal procesualnosti teksta na razini *seks – stvaralačka narav jezika* te autoreferencijalnosti koja je neprestano prisutna u tekstu, ali je podcrtana kroz lik *Lune* koja je izjednačena s *Betty Boop*, a potom i dovedena u sestrinsku vezu s jednom od likova iz prijašnjih Stojevićevih romana[33] (na koje se kroz razne elemente obilno referira kroz cijeli tekst). Zapravo se pomoću prilično jasnih kodova tematiziraju stvaralački postupak, prikazivačke tehnike, citatne relacije te umjetnička praksa i pozicija, postmodernističkim ironijskim *elanom*.

[33] Milorad Stojević, *Balade o* Josipu, 1997., str. 29.

4. Zaključak

Ono što je bitno za određenje postmodernizma kao fenomena, pronalazimo kao značajke i dvaju analiziranih tekstova. Određena kružna logika koja se uspostavlja samim odnosom prema moderni, prenosi se na cjelokupno shvaćanje i pristup svijetu, a potom i na same tekstove. Postmoderna nivelira razlike između visokog i niskog stila u književnosti, razlike između književnih i neknjiževnih, umjetničkih i neumjetničkih, pa čak i razlike između jezičnih i nejezičnih tekstova. Uz to, poststrukturalističko shvaćanje poriče dovršenost teksta, smatrajući kako je on neprestano u komunikaciji s drugim tekstovima, a određivanjem teksta tekstom, naglašeno je zajedničko dijeljenje skupa pravila s drugim tekstovima te njegova neovisnost o kategorijama kao što su žanrovsko određenje, autor i slično. Budući da je nedovršen, tekst se neprestano domeće s drugim tekstovima, u sebe prima građu drugih tekstova te je zbog toga identitetno nestabilan. Tradicija i svi dosad napisani tekstovi, neovisno o mediju, postaju dostupna građa za nove tekstove. Zahvaljujući poravnavanju i jednakosti svih tekstova, postmodernističkom tekstu sve može biti građa.

Kada je tradicija u pitanju, ona se ne opovrgava, kao što je to slučaj u moderni, nego se proširuje, nadograđuje i oblikuje, a stav prema njoj može biti afirmativan, ironičan, pa čak i jedno i drugo istovremeno. Postmodernistički tekstovi često odustaju od referiranja na izvanjsku zbilju, a nerijetko tematiziraju same sebe, procese nastanka umjetničkih tekstova te prikazivačke postupke. Gotovčev eksperimentalni film pripada strukturalnom filmu po pitanju žanra koji odlikuje redukcija prikazivačkog postupka kako bi se u svom brojnom ponavljanju naglasila i kako bi bilo što uočljivije i ono što je nesumnjivo trebalo biti uočeno. I Stojevićev tekst često pripovjedački komentarima usmjerava fokus romana na prikaz procesualnosti, umjetničke mehanizme koji izgrađuju tekst te način na koji se to događa. Oba teksta odlikuju postmodernistička obilježja metatekstualnosti, intertekstualnosti te autoreferencijalnosti.

I Gotovac i Stojević autori su koji obilno koriste građu iz umjetničke povijesti te se stalno referiraju na nju. Radi se o toliko bogatom fondu da savladavanje i prepoznavanje tih elemenata pretpostavlja gotovo eruditsko poznavanje kretanja u povijesti umjetnosti, povijesti književnosti, povijesti filma; poznavanje različitih medija i njihovih značajki, poznavanje filozofskih i kulturoloških promjena te postmodernistička i poststrukturalistička razmišljanja i postavke.

Naslovima se već upućuje na osnovnu sličnost dvaju tekstova. Kružno kretanje osnova je komponiranja teksta u smislu da je to dominantni i izdvojeni način gradnje tekstova i prikazivačkoga postupka. Dok Gotovčev naslov ističe prikazivački postupak, koji je ujedno i tematiziran tekstom, Stojević, osim logike i prikazivačkoga kruženja materijom, uspostavlja ironičnu poziciju u odnosu na hrvatsku književnu tradiciju, konkretno na Miroslava Krležu, te najavljuje žanrovsku hibridizaciju suprotstavljanjem dviju odrednica od kojih ni jedna zapravo ne ispunjava zahtjeve žanra u potpunosti. Stojević tekst određuje kao roman, međutim određuje ga i kao *romančić*, čime ponovno naglašava svoju poziciju velikog majstora ironije i parodije.

Gotovčev kadar dug je i neprekinut, što je slično Stojevićevoj kontinuiranosti misli koja, zapravo, neovisno o brojnim odijeljenim manjim cjelinama, nesmetano nastavlja svoj tijek iz jednog a poglavlja u drugo, kao da podjele ni nema. Stojevićev roman, s druge strane, nema snažnu misao koja koncizno i jasno artikulira i referira na ono što prikazuje, nego je u neprestanoj vrtnji, zavjereničkim upućivanjem na razne točke teksta, pseudoretoričkim, gotovo didaktičkim pripovjedačkim pojašnjavanjima koja ne ispunjavaju svoju funkciju te metatekstualnim, intermedijalnim i autoreferencijalnim elementima. Ni Gotovčev ni Stojevićev tekst, zapravo, ne referiraju na vanjsku zbilju, nego upijaju materiju u centripetalnu vrtnju, dok ju istovremeno centrifugalno izbacuju u komunikaciji s tekstom, s medijem, s recipijentom. Velika nadmoć umjetničkog stvaranja, koju poetički i strategijski pronalazimo i kod jednog i kod drugog autora, u analiziranim tekstovima zahvaća sve oko sebe na način da se kroz takvu strategijsko-projektnu narav umjetnika svako stvaranje i promatranje transformira u umjetnički čin, a sam umjetnik postaje medij.

Pripovjedačke pozicije nestabilne su u oba teksta, a identitet raspršen. Dok Gotovčeva kamera pričvršćena špagom na vrhu najviše beogradske zgrade biva samo pridržavana, Stojevićeva pripovjedačka instanca također *pridržava* tekst u njegovoj vrtnji i usmjerava pozornost na određene njegove dijelove. Sam Gotovčev autorski lik, a Stojevićeva autorsko-pripovjedačko-subjektna instanca, označena njegovim imenom, podjednako su utopljene i izvan teksta, na poziciju onoga koji ga konstruira, odnosno bilježi, te poziciju utopljenu u samo tekstualno tkivo koja biva zabilježena. Takva klizanja onemogućavaju stabilizaciju subjektnih kategorija. Svijet koji se prikazuje u kruženju nestabilan je i bez stvarnih

referencija na izvantekstualnu zbilju u odnosu na koju bi se identitet trebao uspostaviti, što je razlog već spomenutoj raspršenosti identiteta.

Kruženje koje je izdvojeni i naglašeni prikazivački postupak u oba teksta, zahvaća semantički materijal u *rondo*. Prikazana je materija zapravo nebitna u smislu da je na njezinu mjestu moglo biti i nešto drugo, a to ne bi bitno promijenilo učinak dvaju tekstova. To proizlazi i iz kruženja koje neprestano radi male pomake koji su dovoljni da ono što se bilježi nikada ne bude isto kao u prethodnom kruženju. Teorija kaosa ovdje se uklapa sa svojim definiranjem fraktala te elementom promjene i samosličnošću. U Gotovčevu tekstu glazba koja nema vidljiv izvor nego je dodana u montaži, a Stojevićev pripovjedački glas te nestabilan prikazani nespoznatljivi prostor i materija, naglašavaju zamagljenost i nestabilnost prostora te svojevrsnu nadmoć vremenske dimenzije u kojoj se sve događa istovremeno, a kružno.

Oba su teksta stilski izrazito ironična, kontradiktorna i paradoksalna. Postmodernistička metatekstualnost, procesualnost, intermedijalnost i autoreferencijalnost obilno se koriste. Visoka svijest o kulturnoj logici, umjetničkim strujanjima, različitim medijima, ali i umjetničkoj tradiciji, gradi visoko samosvjesne tekstove, a autori Stojević i Gotovac nadilaze pripadnost određenoj poetici ili struji i izdvajaju se u svojim *pojedinačnim mitologijama*.

5. Sadržaj

1. Uvod 3

2. Postmodernizam u orahovoj ljusci 4

2.1. Postmodernizam – od književnosti prema drugim umjetnostima 4

2.2. Milorad Stojević – kontekstualizacija 7

2.3. Eksperimentalni film 9

2.4. Umjetničke strategije Tomislava Gotovca 11

3. Komparativna analiza eksperimentalnog filma *Kružnica* Tomislava Gotovca i romana *Balade o Josipu* Milorada Stojevića 14

3.1. Naslovna *kruženja* 14

3.2. Formalna razina – kružeća kontradiktornost 16

3.3. Pripovjedačka pozicija i subjektne raspršenosti 19

3.4. *Rondo* semantičkog materijala 21

3.5. Teorija kaosa 22

3.6. Stil, stil, stil 24

4. Zaključak 26

6. Izvori

1. Gotovac, Tomislav, *Kružnica (Jutkevič-Count) / Circle (Jutkevič-Count),* Akademski kino klub, Beograd, 1964.

2. Stojević, Milorad, *Balade o Josipu*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1997.

7. Literatura

1. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

2. Crnčan, Barbara, „Tijelo u poeziji Josipa Stošića i performansima Tomislava Gotovca“, *Književna revija*, God 54., br. 1-2., 2014.

3. Denegri, Ješa, *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca*, u monografiji: *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez/Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.

5. Dević, Ana, *Reception of Modernism Within the Context of the Croatian Art Since the 1950's, Conference in Rio de Janeiro*, Brazil, 2001., www.monoskop.org/Tomislav_Gotovac, 24. ožujka 2014.

6. Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb, 2007.

7. Hamon, Philippe, *Stilistika ironije*, u zborniku: *Važno je imati stila*, Disput, Zagreb, 2002.

8. Ivas, Ivan, *Govorni fraktal*, u zborniku: *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor: suvremena francuska i frankofonska stilistika*, Naklada MD, Zagreb, 2006.

9. Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977.

10. Rem, Goran, *Stilistika je ovdje nalik poliesteru – Stojevićeve zbirke trećeg milenija*, u zborniku: *Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, Facultas, Rijeka, 2014.

11. Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003.

12. Stamać, Saša, *Jezični bukkake po glavi dobrohotnoga čitatelja: Ogledi o nekim aspektima proznog opusa Milorada Stojevića s naglaskom na roman Krucifiks*, u zborniku *Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, Facultas, Rijeka, 2014.

13. Turković, Hrvoje, *Tomislav Gotovac: Promatranje kao sudjelovanje*, u monografiji: *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez/Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.

14. *Tomislav Gotovac, Sve je to movie*, u monografiji: *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez/Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.