

Tijelo u poeziji Josipa Stošića i u performansima Toma Gotovca

Crnčan, Barbara

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:142:429644>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Barbara Crnčan

Tijelo u poeziji Josipa Stošića i performansima Toma Gotovca

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2014.

Sažetak

Sadržaj ovoga rada obuhvaća analizu značenja različitih pojavnosti pojma *tijelo* u prostoru pjesništva i performansa. Neposredni će predlošci analize biti zbirka poezije Josipa Stošića *Derdan* i videozbirka *Performance Tapes* Toma Gotovca aka Antonija G. Lauera.

Tijelo može predstavljati humanitetnu materijalnost, a može označavati i materijalnost teksta, materijal kojim je tekst izgrađen i kako je izgrađen, te se tada govori o tijelu teksta. Dok u pjesničkom tekstu postoje različita tijela/subjektne instance, u umjetnosti performansa ljudsko tijelo nosi tekst i jest svoj tekst.

Tijela tekstova Gotovčevih performansa i pjesama Stošićeva *Derdana*, slijede načela suvremene plesne umjetnosti gdje se tijelo shvaća kao poetika i kao nositelj individualnih ideja izvan zadanih okvira forme. Njihovi naslovi kao dijelovi tekstnih tijela funkcioniraju kao sugestija tekstualne tjelesnosti, a kada je riječ o semantičkoj korelaciji, cjelokupna fiziologija lirskoga teksta može se čitati kao implikacijska sugestija fiziologije tijela u performansu.

Tijela u tekstovima pjesama *Derdana* i Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu performansa, postavljajući se u prostor, razvijaju analogan odnos s okolinom, uvlače ju u svoju tekstualnost, dok težnju prema cjelovitosti iskazuju primarno fiziologijom osjetila, odnosno ekspliciranjem dijelova tijela kao indikacije ukupne tjelesnosti.

Tekst tijela – pjesme i performansa, ljudsko tijelo proučava kao simbol i ispisuje ga različitim umjetničkim postupcima, uspostavljajući se, pritom, i kao konstrukcija umjetničkog jezika, i kao refleksija društvene okoline, i kao ekspresija pojedinca.

I *Derdan* i *Performance Tapes* predstavljaju očiđenu zbilju koja traži pripremljenog recipijenta i uspostavlja pjesničku, odnosno performansnu poetiku tjelesnosti, pri čemu se izdvaja važnost konceptualnosti kao primarne umjetničke strategije.

Ključne riječi: tijelo, tijelo teksta, tijelo u tekstu, tekst tijela, performans

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Poredbene odrednice korpusa	2
3. Tijelo.....	3
3.1. Tijelo teksta.....	5
3.1.1. Naslov kao sugestija tekstualne tjelesnosti	5
3.1.2. Fiziologija lirskog teksta kao implikacija fiziologije tijela u performansu	9
3.1.3. Performansni ples teksta	13
3.2. Tijelo u tekstu.....	17
3.3. Tekst tijela.....	23
4. Zaključak	31
5. Literatura.....	34

1. Uvod

Zadatak je ovoga rada istražiti i opisati moguća semantička polja vezana uz pojam tijela u zbirci poezije Josipa Stošića *Đerdan* i performansima Toma Gotovca aka Antonia G. Lauera¹ objedinjenima naslovom *Performance Tapes* te uputiti na strategijske korelacije tih različitih umjetničkih tekstova.

U oba dijela korpusa, problematika pojma tijela veže se s pojmom teksta. Poglavlja otkrivaju tri vrste odnosa između tijela i teksta, a to su: **tijelo teksta**, **tijelo u tekstu** i **tekst tijela**², unutar kojih se komparacijski analiziraju pjesnički tekstovi *Đerdana* i performansi Toma Gotovca.

Poglavlje *Tijelo teksta* analizira formu pjesničkih tekstova *Đerdana*, čija se fiziologija i funkcija podudaraju sa živim tijelom, osobito onim u performansima, i to u izvedbama Toma Gotovca. Potpoglavljem *Naslov kao sugestija tekstualne tjelesnosti* otkriva se uloga pjesničkih i performansnih naslova kao imena koja prezentiraju tijelo, kao drugomedijskih indikatora i nositelja tragova subjektiviteta. Struktura Stošićevih tijela tekstova te interakcije njihovih sastavnica u prostoru, analogni su tematiziranju i problematiziranju odnosa tijela i prostora u Gotovčevim performansima, što je analizirano i oprimjereno u potpoglavlju *Fiziologija lirskog teksta kao implikacija fiziologije tijela teksta u performansu*. Poseban osvrt na kretanje performansnoga i pjesničkoga tijela, koja slijede načela suvremene plesne umjetnosti gdje se tijelo shvaća kao poetika i kao nositelj individualnih ideja izvan zadanih okvira forme, ostvaren je u potpoglavlju *Performansni ples teksta*.

Poglavlje *Tijelo u tekstu* teorijski i s primjerima tumači različita oblića tijela koja se pojavljuju u pjesničkom tekstu i u tekstu performansa, bilježeći njihov odnos prema pojmovima subjekta, objekta i Nad Ja instance.

Poglavlje *Tekst tijela* ljudsko tijelo proučava kao simbol koji se ispisuje umjetničkim postupcima pjesničkih tekstova *Đerdana* i Gotovčevih performansa, a pritom se uspostavlja i kao konstrukcija umjetničkoga jezika, i kao dekonstrukcija društvene okoline, i kao ekspresija pojedinca.

¹ Tom je Gotovac 2005. godine preuzeo krsno ime Antonio i majčino djevojačko prezime Lauer ostvarujući prekid s imenom oca, vjerujući kako je za njegov umjetnički razvoj puno zaslužnija ženska, majčinska strana. 'G.' ostaje kao trag očeva prezimena zbog zahtjeva državne administracije.

² O odnosima **tijelo u tekstu**, **tijelo teksta** i **tekst tijela** piše Goran Rem u *Tijelo i tekst*, Matica hrvatska, Osijek, 2009.

2. Poredbene odrednice korpusa

Slijedom širokoopisnih natuknica *Pojmovnika suvremene umjetnosti*³, koje tematiziraju modernu i postmodernu umjetnost, uočena je zajednička pripadnost poezije Josipa Stošića u zbirci *Đerdan* i performansa Tomislava Gotovca neoavangardi, uže – njezinom umjetničkom pokretu neodadi, za koju je važno pronalaženje umjetnosti u svijetu, a ne isključivo njezino stvaranje. Svakako se oba navedena dijela korpusa mogu zaokružiti pojmom konceptualne umjetnosti i, kasnije, ukoliko se promatra cjelokupan Stošićev multimedijalni rad⁴, neokonceptualne umjetnosti, kao dijela postavangarde. Konceptualna umjetnost zanemaruje umjetnički predmet jer je njegova funkcija ekonomska, a, metaforički rečeno, njezin je umjetnički materijal koncept, tj. plan, program ili projekt, dakle autoreferencijalna svijest umjetničkoga teksta, njegova svijest o vlastitom nastanku, strukturi, ali i o funkcioniranju umjetnosti. Stošić se izdvaja kao *tvorac pojma 'umjetnost u umu', za umjetnost kao koncept* (Rem, 2001:16). Neokonceptualnu umjetnost obilježava nihilizam. U Stošića je on vidljiv u konstrukciji odnosa između znakova *da oni izazovu perceptivnu začudnost koja ide od znaka preko situacije do objekta u funkciji produžene metafore, što postaje modelom estetske komunikacije, ali i prototipom nihilističke situacije u kojoj je nemoguća istina apsolutnog*⁵, dok Gotovčev nihilizam, poduprt parodijom, *govori o materijalnim mehanizmima društvene proizvodnje i potrošnje* (Šuvaković, 2005:410).

I u pjesničkom i u performansnom dijelu korpusa vrlo je vidljiva svijest umjetnika o medijima u kojima i s kojima proizvode svoje umjetničke radove, što rezultira *metajezičnim pristupom konstitutivnim elementima medija* (Denegri, 2003:7) i intermedijalnošću. Paralelizam se pronalazi i u autoanalitičnosti karakterističnoj za obje vrste predložaka, koja, osim problematiziranja stilskih konvencija unutar vlastite umjetnosti, označava propitivanje vrijednosti i granica same umjetnosti.

Problematiziranje tjelesnog postojanja i protezanja u prostoru, pri čemu prostor oblikuje umjetničko djelo, a djelo semantizira prostor, postupak je koji rezultira očuđenjem *umjetničke stvarnosti* (Užarević, 1991) u usporedbi s konvencionalnom umjetnošću na kakvu su čitatelji navikli u svojoj lagodnosti, a kakvu im analizirani korpus ne pruža, već pokazuje potrebu za promjenom i neimitiranjem već poznate i shvaćene stvarnosti, uz različite oblike njezine

³ Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky; Ghent, Vlees& Beton, Zagreb, 2005.

⁴ *Plakat*, 1958.; *S lijeve strane A*, 1961.; *Govor riječi, predmeta i prostora*, 1971., ...

⁵ Mrkonjić citira Donata u: Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Razdioba 1940-1970*, VBZ, Zagreb, 2009. str. 105.

prisutnosti u umjetničkom djelu. Stilsko-izvedbena nekonvencionalnost korpusa, manifestira se kao anarhičnost. *Derdan* je zabranjen, a *Gotovac* je više puta uhićen zbog svojih javnih nastupa.

3. Tijelo

*...još uvijek postoje ljudi za koje je tijelo misteriozno i neistraženo područje mesa koje visi ispod njihova vrata.*⁶

Magnus Clarke

Pojam tijela označava mnoštvo različitih konotacija koje je nužno razlikovati za analizu korpusa koja slijedi. Tijelo preuzima definiciju oksimorona, jer u sebi, kroz cjelokupnu povijest, spaja nespojivo, prezentira mnogobrojne opreke. Ona koja je temeljna u analizi našega korpusa jest **ljudsko tijelo-neljudsko tijelo**. Osnovu pojma čine materijalnost, materijalizacija, utjelotvorenje. *Tijelo je fizički agens strukturama svakodnevnog iskustva*⁷; *opna (omotač) koji odvaja nešto od okruženja* (Šuvaković, 2005:628). Tijelo može predstavljati materijalizaciju, fizičku pojavnost ljudskog organizma, ali može označavati i materijalnost teksta, materijal kojim je tekst izgrađen i kako je izgrađen te se tada govori o tijelu teksta. Postoje i različita tijela/instance u tekstu, a ono povijesno najopširnije i najčešće opisivano – ljudsko tijelo, nosi svoj tekst, i to u oprekama.

Tijelo je i priroda i kultura, javni i privatni okoliš, fikcija i fackija, sublimno i opsceno, nevino i provokativno, strašno i veselo, bol i užitak⁸. *Tijelo je sjecište intrapersonalnih i interpersonalnih diskurza* (Govedić, 2006:196), *ono je refleksivno, samozrcaleće, udvostručeno i fetišizirano* (Roško, 2006:229) te unutar sebe otvara razliku između tijela i tjelesnosti. Tijelo je ono što ima potrebe, a tjelesnost je dimenzija ili *ono što daje ambijentalno iskustvo* (Ibid., 230). Tjelesnosti se još uvijek pristupa oprezno, kao nepripitomljenom diskurzu koji je uvijek blizu mogućnosti nepoželjne i društveno neprihvaćene eskalacije.

Dva su temeljna povijesna pristupa tijelu: 'ja jesam tijelo' i 'ja imam tijelo'. Oni raspravljaju o tijelu kao odvojenom i objektiviranom, kojim upravlja neka viša instanca i/ili kao

⁶Clarke, Magnus. *Nudism in Australia: A First Study*, DeakinUniversityPress, Deakin, 1982., str. 220; u Barcan, Ruth. *Golo/nago*. Algoritam, Zagreb, 2010., str. 13.

⁷Richard, Nelly, <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm> (pristupljeno 18. 3. u 10.40)

⁸„Tijelo je euforično propadanje, ekstaza koja se svaki čas može pretvoriti u noćnu moru. Samo u tijelu sreća i bol sjede u istoj klupi i igraju poker.“; Roško, Zoran. *Svijet je tijelo, tijelo je placebo, smisao je tumor*, u Tvrdča, Hrvatsko društvo pisaca, 1/2, 2006., str. 231.

o posjedovanom i našem. O tijelu se može razmišljati kao o potpuno fizičkom entitetu, ali i kao o sociokulturnoj konstrukciji, jer ono uvijek pripada određenoj kulturi koja ga je odgojila ili preodgojila, koja je upisana u njega i/ili zapisana na njega i čini ga zrcalom svijeta i nas samih. Fizičnost tijela neodoljivo naglašava (vrišti) smrt, propadljivost, prolaznost i/ili poziva u tajnu transcendentalnosti. Ono je krajnja granica našeg postojanja i *test naše stvarnosti*. *Tijelo je nulti stupanj forme* (Polhemus, 1999:168), entitet pomoću kojeg shvaćamo što je forma, oblikotvornost. Ne treba tijelo promatrati isključivo u okviru prostorne dimenzije, već je valjano uključiti i dimenziju vremena. Prema Tedu Polhemusu, tri su velike povijesne konstrukcije tijela: *tradicionalna, moderna i postmoderna*. Tradicionalna tijela nose bezvremenske vrijednosti, moderno tijelo neprestano je u procesu nastajanja i nastojanja *dostizanja stupnja savršenosti u svom neizbježnom napretku*. *Postmoderna su tijela ustanju sinhroniteta, kod kojega su sve stvari i sva mjesta istodobno moguća* (Ibid., 168-169).

Društvo i tijelo neprestance jedno drugo definiraju i redefiniraju, ipak *tijela uvijek nadilaze diskurzivne prakse što ih nastoje uokviriti* (Čaćinović, 1999:51), stoga se i nalaze u *tranziciji*⁹, tj. promjenjivog su identiteta, a i njihova je percepcija promjenjiva. Tijela mogu podnijeti i ponijeti onoga tko ih gleda, povući ga za sobom ili ga čak zavesti. U tome leži tajna njihove moći i anarhičnosti, *teatralne okrenutosti i otvorenosti* (sklonosti) *ekscennoj izvedbi* (Govedić, 1999:196).

Tijelo je istodobno ja i ne-ja, i naša suština (na najosobnijoj razini) i naše ne-ja nastalo kao rezultat otvorenosti prema društvu i posljedica trpljenja društvenog utjecaja okružja u kojem živi(mo). Tijelo je ujedinjenost subjekta i objekta, materijalnosti i duhovnosti, no ne treba zaboraviti njegovu fluidnost, promjenjivost, kaotičnost i fragmentiranost, multipliciranost, kompliciranost, teorijsku zanimljivost. Tijelo je sredstvo izražavanja, područje na kojem se iskazuju osobni stavovi i utjecaji. Posebnost tijela je u tome da ono samo sebe osjeća, a preko njega se uspostavlja odnos prema stranom (drugom). Na koncu, a najvažnije za korpus, tijelo je medij, tijelo je umjetničko djelo. *Tijelo je prijenosnik umjetnosti i umjetničkih iskustava* (Michaud, 2006:292).

Početno uvedena tri odnosa teksta i tijela: tijelo teksta, tijelo u tekstu i tekst tijela temeljne su predmetnice analize korpusa (lat. corpus - tijelo, cjelina). No, kao i svaki temelj, posjeduju svoju nadgradnju.

⁹*Tijelo u tranziciji*, zbornik radova uredila Djurdja Bartlett, Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Zagreb, 1999.

3.1. Tijelo teksta

Uzimajući u obzir kako u analitičkoj i teorijskoj praksi često dolazi do podjele na sadržajne i formalne aspekte umjetnosti, ovo potpoglavlje orijentirano je na formalne, tj. na formu pjesničkoga teksta u komparaciji s performansima. Analiza će još jednom potvrditi da koliko god se u povijesti analiza pokušavalo orijentirati samo na sadržaj ili samo na formu, oni teže jedinstvu i međusobnoj svrsishodnosti.

Tijelo teksta njegova je forma koju na mikrorazini čine slova, interpunkcija, bjelina stranice, a na razini knjige to su korice i kompletni izgled knjige. Forma je ono što se najlakše uočava – struktura pomoću koje će se vrlo lako zaključiti da je neko djelo poezija, a neko proza ili drama. No, forma je i aspekt koji lako zavodi na pogrešne zaključke pa će tako neupućeni čitatelj teško prihvatiti medij fotografije kao ravnopravni dio pjesničke strukture. Tijelo teksta također ima svoju fiziologiju kao i biološko tijelo, vođeno je instinktivnom željom za „življenjem“ (ne tromim postojanjem), sklono je (kao i svako živo tijelo) pomacima, pokretima, plesu (i skladnom, i kaotičnom). Takvi urođeni mu titraji rezultiraju pomicanjem uobičajenog izgleda pjesme i elementima likovnosti zahtijevaju pretraživanje i iščitavanje drugomedijskih kodova.

Razmišljanje o tijelu teksta razmišljanje je o funkcioniranju pjesme kao živoga tijela i o svim strukturnim fenomenima koji utječu na njenu uobličенost pa će se u nastavku rada tijelo teksta analizirati kroz sastavnice naslova, tekstne fiziologije, odnosno tekstnoga kretanja.

3.1.1. Naslov kao sugestija tekstualne tjelesnosti

Naslov funkcionalno pripada cijelom tekstu kao njegovo ime (Užarević, 1991:52). Ime je ono što određuje, opisuje, najavljuje, prezentira entitete koje zastupa. U zbirci *Đerdan* Josipa Stošića supostojе četiri značenjske razine naslovljavanja, koje najavljuju, prezentiraju te sugeriraju postojanje i važnost tekstualne tjelesnosti pjesničkih tekstova kao elementa komparacije s Gotovčevim performansima.

Prvu značenjsku razinu čini naslov zbirke – *Đerdan*, koji već na samim koricama zbirke neodgodivo gestuira pitanje drugokodnosti cjelokupne zbirke. Ako je đerdan modni dodatak, a u

modi je visokopozicionirana vizualna vrijednost entiteta, tragom modnoga koda koji naslov implicira, vizualnost teksta zbirke naslućuje se i prije prvoga otvaranja korica. Đerdan je predmet izvantekstualne stvarnosti dekontekstualiziran iz polja mode i ubačen u polje poezije, pritom resemantiziran, tj. ispražnjeno je njegovo semantičko polje modnoga dodatka, a popunjeno je polje geste drugokodnosti poezije. Fotografija Gotovčeve glave na pakiranju u koje su uloženi DVD-i *Performance Tapes* je fotonaslov koji je, kao i naslov Stošićeve zbirke, dekontekstualiziran, premješten iz konteksta fotografije i ubačen u kontekst vizualnog dizajna audiovizualnog zapisa performansa, pri čemu vrši istu funkciju kao i tekstni naslov *Đerdan*: najavljuje i imenuje. Oba naslova i fotografija Gotovčeve glave i *Đerdan* u svojem uobičajenom kontekstu, neresemantiziranom, nalaze se „na tijelu“, stoga na koricama zbirke i DVD-a upućuju na tijelo kao na entitet koji zastupaju i čiju problematiku pojavnosti obrađuju.

Drugu razinu naslovljavanja u *Đerdanu* čine oni naslovi koji imenuju čitave dijelove zbirke (cikluse) – njih osam: *SUSRET*, *PROŠLOST*, *GOROVEZ*, *SJEĆANJA*, *TROPA*, *PORTRETI*, *DUBROVNIK*, *RASTANAK*. Svojom pozicioniranošću (stranicu prije prve pjesme dijela zbirke koji imenuju) ističu svoju superiornost naslovima pojedinačnih pjesama, a naglašavaju povezanost pojedinih dijelova zbirke. I u Gotovčevu umjetničkom radu postoji povezanost u cikluse. Tako, npr., Gotovčevo dlakavo i bezdlako tijelo povezuje pojedinačne performanse unutar velikih ciklusa: petogodišnje akcije *Puštanje svih dlaka na glavi* i razdoblja pet godina brijanja kose i brade.

Sljedeći primjer naslova zbirke *Đerdan*, navedeni drugorazinski naslovi aktiviraju druge kodove u kodu poezije. Vidljiva je prisutnost bliskoga koda teorije književnosti, tj. tropa kao stilskih figura riječi, čija je karakteristika promjena osnovnog značenja riječi. Isti stilski postupak provodi se u tim pjesmama koje, stvarajući svojim tekstnim tijelom različite figure, odmiču od semantičke vrijednosti samih riječi i približavaju se njihovom grafičkom značenju. *PORTRETI* aktiviraju medij i kodove likovne umjetnosti. Portret (lat. pro trahere - iznositi na vidjelo) je prikaz lika (osobe) koji iznosi njegove karakteristike. Pjesme svojim grafičkim tijelom prikazuju i dodatno semantiziraju karakteristike Jelene Milošević i Mladena Stošića.

Kao što pjesme svojim tekstom i grafičnošću stvaraju portrete, tako i performansi upotrebom tijela umjetnika stvaraju njegov portret u životnoj stvarnosti, što potvrđuju naslovi recepcijskih radova o Tomislavu Gotovcu - *Apsolutni umjetnik* Vlaste Delimar te *Veliki goli čovjek* Igora Mirkovića. Likovnost je kao medij upletena i u Gotovčev performans *Staklena*

podmornica (Krems-Stein, Austria, 1988.), gdje crvena zvijezda na čelu odaje političku motiviranost performansa.

I naslovi Gotovčevih performansa često su drugomedijski indikatori. Tako mnogi od njih osim opisne uloge, nose posvetu filmskim autorima. Kulturni performans *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta* (Zagreb, volim te!) u nastavku svoga naslova nosi posvetu: *Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari, 1961.* Osim naslovne indikacije medija filma, i u sam su performans uključene poveznice s filmom *Hatari*. Gotovčeva figura dok ljubi asfalt podsjeća na nosoroga, njegovim riječima – na čistu i iskrenu životinju; Hawksov film govori o lovcima koji u Africi love životinje za zoološke vrtove, a počinje prizorom neuspjelog lova na nosoroga. Gotovac je taj prizor zalijepio, upotrijebio u svom performansu kao simbol položaja umjetnika u bijegu pred zakonom. Na svahiliju riječ HATARI znači UPOMOĆ, dakle Gotovac zaziva pomoć za umjetnost.

Osim korištenja medija filma, i glazbenost je dio naslovnih oznaka Gotovčevih performansa, primjerice: *I confess, I am Billie Holiday* (*Straža na Rajni*). Glazbena podloga performansu je pjesma Billie Holiday - *Trav'lin' all Alone*, a tu je i filmski link *Wacht am Rhein*. Ista pjesma, iako ne naslovno citirana, glazbena je podloga performansu *Listanje i pokazivanje švedskog erotskog časopisa iz šezdesetih godina* (Zagreb, 1966.). U performansu *Joe Williams: Rocks in my bed* (Beč, 2001.) naslovnu pjesmu, osim kao glazbenu podlogu, Gotovac koristi i kao radnju.

Treću razinu naslova u *Derdanu* čine podnaslovi: *BAR, BETULA, OTAVA, VISORAVAN, POGLED SA MINČETE, PRASKOZORJE, NOĆ...*, koji su superiorni pojedinačnim pjesničkim ostvarenjima, a zaokružuju ih u cjelinu kao teleološki zahtjev te čine dojam uslojavanja ciklusa – od makrociklusnih do mikrociklusnih nakupina. Sugestija subjektivnog tijela u aluziji je perspektive gledanja.

U cikluse su oblikovani i Gotovčevi performansi; npr. *Hommage to Tito* obuhvaća akcije *Čitanje novina, Slušanje radija i Gledanje televizije*, koje, kao i prethodni Stošićevi naslovi, sugeriraju subjektivno tijelo, no ne u perspektivanosti, već u akciji.

Dok trećerazinski naslov *BETULA* dovodi u relaciju verbalne naslove *POPODNE* i *UVEČE*, *BAR* uokviruje pjesme naslovljene brojevno (1., 2., 3., 4., 5.) i verbalno naslovljenu *BOEM*. *OTAVU* čine pjesme u tijelu zbirke označene brojevima (1., 2., 3., 4., 5.), a u sadržaju i brojevno i verbalno (1. *Gorsko jutro*, 2. *Jeka*, 3. *Grabljanje*, 4. *Vodarice*, 5. *Klepanje*). Poseban

je slučaj rimskih brojevnih oznaka I i II kao podnaslova *SJEĆANJA*, kojemu su *BILO JE TO...* i *PRIVIDENJA* zasebne skupine još inferiornijih *O CVIJEĆU...* i *SMRT!*. U navedenim primjerima izražena je igra grafički i semantički superiornih i inferiornih te verbalnih i brojčanih naslova, koja upućuje na žudnju za integriranom cjelinom ciklusnoga tijela.

Rednim brojevima i opisno imenovani su i Gotovčevi performansi *Prvi performans Trećeg ključa - Slušanje radia*, *Drugi performans Trećeg ključa - Čitanje novina*, *Treći performans Trećeg ključa - Gledanje televizije* i *Četvrti performans Trećeg ključa - Prinošenje milodara*. Slično kao kod Stošića, uplitanje brojeva u naslove pjesničkih tekstova i performansa sugerira brojnost i neodvojivi kontinuitet dijelova tekstnog i performansnog tijela.

Četvrta i posljednja razina naslovljavanja u *Derdanu*, naslovi su pojedinačnih pjesničkih ostvaraja, pri čemu će se naročita pozornost usmjeriti njihovoj pozicioniranosti. Najzastupljenija je pozicioniranost nad tekstom. Takvo postavljanje naslova ukazuje na naslovnu nadređenost ostalim dijelovima teksta, i u pogledu oblikotvornosti, i u pogledu semantizacije. Konvencionalno nad tekstom postavljeni su naslovi pjesama *BROD IDE DALJE*, *GOROVEZ*, *U ZORE*, *TROPA*, ... Oni su geste prvoga traga tijela teksta navedenih pjesma, njihov početak, što nikako nije funkcija naslova *OKOM U OKO*, *PJEGE U SJEĆANJU*, *BOEM*, *U KASNE SNE JASNE*, *SJETA*, ... koji su također postavljeni nad tekst, ali ne konvencionalno jer je ispred njih semantički popunjena bjelina stranice koja označava početak tijela teksta. I naslovi Gotovčevih performansa postavljeni su nad (točnije prije) audiovizualnu snimku performansa te čine prve tragove performansnoga tijela.

Ako je *naslov način samoutvrđivanja teksta u odnosu na izvantekstnu realnost* (Užarević, 1991:52.), znači da pjesnički tekstovi s početnom, naslovnom, semantički popunjenom bjelinom, udaljavaju način čitanja svoje tekstne stvarnosti od čitatelju spoznatljivog ostvarivanja izvantekstne stvarnosti; postavljajući pritom distancu između svoga identiteta i izvantekstne stvarnosti, stvaraju očučenu tekstualnu stvarnost. U Gotovčevim se performansima također stvara očučena stvarnost, jer izravnim korištenjem tijela kao poetike i umjetničkog materijala, a ispreplićući se s istim prostorno-vremenskim tijekom kao i neumjetnička stvarnost, ostavljaju dojam začudnosti, kao i pjesnički tekstovi *Derdana*.

Integriranost naslova u tekst definira naslov kao dio tijela teksta podjednake semantičke važnosti s ostatkom teksta. Naslov *DJEČAKOVA SANJARENJA* integriran je u tekst, ali riječ/stih *AFRIKA*, otisnut debljim i većim fontom nego sam naslov pjesme, smanjuje važnost naslova kao imena i svakako razuvjerava da je tekst razvijanje naslova, kao što je slučaj u

tradicionalnoj poeziji. Naslov *RADIO LONDON!* zadržava svoju podjednaku važnost i grafičkim izgledom i pozicioniranošću, tj. integriranošću u tekst. Važan je i stoga jer upućuje na intermedijalni kontakt medija poezije s medijem radija te sugerira čitatelju osjetilini kod čitanja pjesme, a to je auditivni kod imanentan radijskim slušateljima. Naslov *Teško je teško* potpuno je integriran u ostatak verbalnoga teksta, njegova važnost reducirana je na minimum jer je potpuno neprepoznatljiv, a njegovu naslovnu funkciju otkriva tek sadržaj na kraju zbirke. Informaciju o naslovu pojedinoga Gotovčeva performansa dobiva se zahvaljujući naljepljenosti u videozbirci *Performance Tapes* i recepciji, dok je u realnom svojedobnom izvođenju performansa naslov potpuno zanemaren i neprepoznatljiv, poput onog Stošićeva –*Teško je teško*.

Iako su tijela tekstova pjesma *Derdana* ostvarena u mediju poezije, a tijela tekstova Gotovčevih performansa u audiovizualnom zapisu, njihovi prvi tragovi ostvareni su naslovima. Naslov ukazuje na mogućnost promatranja pjesničkih tekstova i performansa kao fizički postojanih (živih) tijela i postaje njihovo ime. U naslovima se pojavljuju tragovi postojanja subjekata, njihovih aktivnih djelovanja i tijela, npr. u *Derdanu: SUSRET, PORTRETI, RASTANAK, DJEČAKOVA SANJARENJA, SJEĆANJA, OKOM U OKO*; u *Performance Tapes: Govorenje (Rio Bravo), Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita, Trg maršala Tita, volim te!, Trčanje gol u centru glavnog grada...* Tragovi subjekata i njihova postojanja kao tijela koji se u naslovima naziru, ulaze u samo tijelo pjesničkoga teksta i audiovizualnog zapisa performansa, postajući njegovim ravnopravnim dijelom. U tom procesu pjesnički tekst i audiovizualni zapis postaju fizička okolina tijelima iz izvantekstne stvarnosti naslovom unesenima u umjetnosti poezije i performansa.

Uz već spomenute drugomedijske indikacije u naslovu zbirke *Derdan*, u *PORTRETIMA* te *RADIO LONDONU*, najvažniji naslovno označen drugomedijski indikator je ples (*PLES O POJASU, PLES PRED SLAVLJE, NOĆNI PLES, LJUBAVNI PLES, ZAVJETNI PLES, PLES SLAVLJA, PLES U OAZI, PLES U ZJENAMA*). On je, zbog svoga odnosa prema tijelu, spojnica svih pjesama zbirke i osnova komparacije medija poezije i medija performansa.

3.1.2. Fiziologija lirskoga teksta kao implikacija fiziologije tijela u performansu

Stošićev tekst ima tendenciju izgradnje (materijalizacije) u prostoru i vremenu, što navodi na komparaciju s performansom. Prostornost označava višedimenzionalnost; budući da je

pjesnička riječ slojevita i prostorna, razlikuje se od riječi kao jezične jedinice koja je, prema De Saussureu, jednodimenzionalna i linearna. Slojevitost, uz negiranje linearnosti, označava stvaranje prostornog sustava vrijednosti (Vuletić, 1999:12), kojim se koriste i pjesme *Derdana* i Gotovčevi performansi. Osnovna prostornost pjesničkog teksta proširuje se i u odnosu s drugim prostorno oblikovanim znakovima, omogućuje stvaranje različitih veza: sintaktičkih, likovnih, ritmičkih... Veze se ostvaruju istodobno, u raznim pravcima pjesničkoga teksta, od gornje do donje horizontale, od lijeve do desne vertikale i dijagonalno, što pjesničkom znaku pridaje *simultani karakter* (Ibid., 13). Tijelo u Gotovčevim performansima također stvara različite veze s okolnim prostorom, socijonom sredinom i filmsko-glazbenim ostvarenjima, koje se, kao i u pjesničkim tekstovima *Derdana*, ostvaruju simultano, i utječu na konačni oblik performansa, npr. u performansu *Govorenje (Rio Bravo)* (Osijek, 1982.) Gotovac je zbog komešanja i smijuljenja osječkih studenata potpuno zaboravio sadržaj filma *Rio Bravo*, koji je planirao prepričati pa je naglas izgovarao sve što mu je palo na pamet i tako je socijalna okolina stvorila čvršću vezu s Gotovčevim tijelom nego film, dok su se obje simultano pokušale ostvariti.

Unutarnja organizacija teksta *u mnogočem je analogna ili čak istovjetna s fiziologijom ljudskog tijela* (Užarević, 1991:40). Struktura Stošićeva tijela teksta te interakcije njegovih sastavnica u prostoru, analogni su tematiziranju i problematiziranju odnosa tijela i prostora u Gotovčevu performansu *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita, Trg maršala Tita, volim te!*, Zagreb, 1997., gdje autor svoje tijelo postavlja u gradski prostor trga, pokušavajući prilagoditi svoju tjelesnu konstituciju oblicima koji se u prostoru nalaze: stupu, ogradi, stubama, klupi, uglovima zgrada... Stošićevi pjesnički tekstovi istražuju mogućnost konstruiranja tijela teksta u prostoru stranice te odmicanjima od središnje vertikale, stvaraju različite grafičke figure, kao što to Gotovčevo tijelo čini u prostoru trga.

Razvijajući se u prostoru i vremenu, tekst istovremeno stvara vlastiti prostor i vrijeme koji tvore njegovu *fiziologiju - fizičku datost/realnost* (Ibid.). *Fiziologiju teksta* čine vertikala i horizontala. Gotovac također ispituje vertikalnu i horizontalnu fiziologiju tijela, postavljajući ga u odnosu na isti objekt isprobava njegove mogućnosti, npr. rasvjetnom stupu pokušava se prilagoditi i vertikalno i horizontalno, isto čini i postavljajući tijelo na stube i ogradu. Vertikalnost pjesama *Derdana* postoji, no tekst često odmiče od središnje niti, okosnice. Primjeri su brojni. Pjesma *PJEGE U SJEĆANJU* središnju vertikalnu ostavlja tekstno ispražnjenom, a naglašenom stihovima s njene desne i lijeve strane, koji crtaju i tvore njenu postojanost; slična je strukturalna organizacija vertikalne osi u drugom dijelu pjesme *SVITANJA*. Tekstna ispražnjenost s ciljem naglašavanja vertikale, *semantizacija je prostora* (Ibid., 41), koja je vidljiva i u

odmaknutim početcima pjesme od početka stranice na kojoj je njezin tekst otisnut (npr. pjesma *BOEM*). Kao što pjesnički tekstovi semantiziraju prostor stranice oblikovanjem svojega tijela, tako i Gotovčevo tijelo u različitim pozama semantizira prostor ulice, npr. u preformansu *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!)* Gotovac asfalt pretvara u objekt svoje ljubavi, javni prostor u intimni tjelesni prostor.

U pjesmi *UVEĆE* vertikalna je oblikovana tekstem, ali je nekada tanja, nekada deblja, a svakako izlomljena i teško pratljiva okom. Vertikalna pjesme *U KASNE SNE JASNE* krivulja je koja vijuga s desne prema lijevoj strani stranice, obrnuto od konvencionalnog horizontalnog kontinuuma s lijeve na desno, a naglo je presječena dugom horizontalom: *Bljesne... Kroz zažarene zjene ispijene, crvene, opijene* (Stošić, 2001:24). Zrcalna joj je slika pjesma *JESEN*, čije tijelo vijuga s lijeva na desno, a presječeno je dvostrukom horizontalom, prvom dužom, drugom kraćom. Uzoran primjer vijuganja vertikale, činjenja vertikale nekonvencionalnom, pjesme su *PRASKOZORJE I, II i III*, dok pjesma *ŠETNJA ALEJOM* izlomljenom, neskladno tečnom, vijugom vertikale tematizira šetnju prostorom stranice, što, uostalom, sve pjesme *Derdana* čine. Takvo lomljenje stihovnoga retka poseban je grafički način naglašavanja važnosti pokretanja konvencionalno pasivne vertikale. Pjesma *SAM SAM SAM* kratkim stihovima crta vertikalnu, proširuje ju prema kraju u horizontalu, naglašavajući pretapanje korelacije vertikale i horizontale u tekstni niz horizontale koji semantički ostaje neuhvatljiv. *GOROVEZ* je obrnut; horizontala sužavanjem postaje tanka vertikalna. Ako vertikalnost ponajprije služi *semantičkoj perceptibilnosti* (Užarević, 1991:41), obuhvatljivosti, Stošićeve pjesme svojom prostorno dinamičnom izvedbom kompliciraju svoje značenje, bježe konvencionalnoj semantizaciji, tematiziraju prostornost, fiziologiju tijela i njegove pokrete, odnosno suprotstavljaju se svim strukturno-stilskim konvencijama pjesničkoga teksta, čime se bliže poetici performansa.

Tijelo *MAHIJA* upozorava da pjesmu treba čitati u prostoru. Reduciranost tekstualnog materijala u službi činjenja vertikale, tj. stvaranja tijela teksta i širenja prostora pjesme na prostor stranice i trodimenzionalni prostor općenito, svoj vrhunac doživljava u *MAHIJAMA*. Njihova grafičnost čvrsta je i repetitivna, a vertikalnost čisti primjer *varijanti (paradigmi) istih invarijantnih značenja* (Ibid., 43). *MAHIJE* su vrhunac intenzivirane projekcije vertikalnosti na horizontalnost¹⁰ zbog koje stihovi postaju tijelo pjesničkoga teksta. Intenzitet stihova, njihova značenja i tijelo, proistječu iz kratkoće. Reduciranošću tekstualnog materijala, naglašava se postojanje tijela teksta. Gotovac također u svrhu naglašavanja tijela odbacuje nepotrebno,

¹⁰Koju treba shvaćati potpuno različito od prozne linearnosti.

najčešće odjeću, a često ne izgovara nikakav tekst. I performansi i *MAHIJE* predstavljaju tijelo teksta u čistom, jednostavnom i ogoljenom obliku, udaljavajući se od semantičke vrijednosti tekstualnog sadržaja. Sačinjene od četiri riječi koje se ponavljaju, *MAHIJE* stvaraju paradigmu¹¹ koja čini i tijelo teksta, i njegovu naglašenu zvukovnost. Ujedinjenost tijela teksta i njegove zvukovnosti naglašena je u performansu *100 (Fućkanje)*, gdje se u drugom dijelu performansa Gotovac razodijeva te se, zviždeći, po određenom redosljedu kreće po na tlu nacrtanim kvadratima-partiturama.

Ponavljanja su važna karakteristika poetike Gotovčevih performansa i *Đerdana*. *Svako je ponavljanje*¹² *vraćanje na prethodni tekst, ponovno čitanje* (Vuletić, 1999:13), ali i ponovno recipijentsko promišljanje teksta te otkrivanje novih dimenzija već pročitana (onih koje ulaze u svijet osobnoga iskustva, spoznaja i kulturnih utjecaja) i oblikovanje tijela teksta u kodnoj slojevitosti. Tako se osjećaj prostornosti repetitivnošću pojačava. Ponavljanje teksta upućuje na to da se on ne nalazi slučajno u pjesmi ili performansu, već da svjesno čini tijelo njihova teksta. Ponovljeni tekst stvara *efekt značenjskog zrcaljenja (ogledanja)* (Užarević, 1999:65) koje rasplinjuje strogo određenu jednoznačnost riječi. Pjesma *PJEGE U SJEĆANJU* primjer je zrcaljenja ponovljenog teksta koji čini strukturu i tijelo teksta pjesme jakim. U Gotovčevu performansu *Sam svoj pas - umjetnik kao pas* ponavljanjem *Ja sam svoj vlasiti pas* te u performansu *Trčanje gol u centru glavnog grada* ponavljanjem *Ja sam nevin*, pojačan je intenzitet tematskog usmjeravanja na tijelo teksta performansa sačinjenog ujedinjenjem ljudskoga tijela i ponavljajuće strukture izgovorenoga teksta.

Prostorna organizacija teksta omogućava njegovu *vizualnu perceptibilnost* (Vuletić, 1999:41), tj. obuhvatljivost jednim pogledom. Kratkoća i uzastopna ponavljanja u *Đerdanu*, perceptivnu obuhvatljivost dovode do vrhunca. Pretočenost pjesama na više stranica te micanje od centralne vertikalne osi, zahtijevaju pomnije razmatranje i pomicanje izoštrene vidnog polja u desno i u lijevo, s neizbježnim recipijentskim traženjem očekivanih semantičkih korelacija, u pravilu izostavljenih. Vizualnost pjesama vidljiva je u prostornoorganizacijskoj tjelesnosti i njihovom podsjećanju na sliku (oslikava li pjesma *DJEČAK* njegovu figuru? Postoje li dva lika u zagrljaju *LJUBAVNOG PLESA?*), pri čemu pjesnički znak postaje vizualnim i realizira se u prostoru, a riječi se odpredmećuju, tj. uslijed prekidanja sintaksnih veza, gube povezanost s predmetom iz stvarnosti, koji označavaju i same postaju predmetom, tj. dijelom tijela teksta.

¹¹ „Ta iskonska paradigmatičnost umjetničkog teksta usporediva je s nicanjem i razvojem živih oblika.“, Užarević, Josip. *Kompozicija lirске pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991., str. 43.

¹² Užarević kod ponavljanja uspostavlja načelo vraćanja „...ono jeziku, organiziranom kao umjetnički tekst daje prostornu protegnutost...“, Ibid., str. 61.

Forma (tijelo teksta) pjesme postaje njezino značenje. Tijelo teksta performansa sačinjeno od fiziologije ljudskoga tijela i strukture teksta koji je, ako postoji, kratak ponavljajući ili citatan, simultano čini formu Gotovčevih performansa i njihovo značenje.

Fiziologija pjesničkih tekstova *Derdana* problematizira odnos tijela i prostora istim sredstvima kao i fiziologija tijela u performansu, tj. svojim horizontalnim i vertikalnim protezanjima, semantiziranjem prostora svojom konstitucijom, zvukovnošću, ponavljanjima te stvaranjem simultanih veza s okolnim elementima.

3.1.3. Performansni ples teksta

Prostorna dinamika Stošićevih pjesama u svojoj je izvedbi anarhična u odnosu na rodne značajke pjesničkog teksta pa taj tekstni „ples“ u svojoj namjeri, osim u izvedbi ima elemente performansa, što ga čini usporedivim s Gotovčevim performansnim izvedbama.

Stošić u *Derdanu pleše prvi tekstni pogo*¹³(Rem, 2011:28) što izravno upućuje na medij plesa, pokret tijela teksta. Pomicanje od središnje vertikalne osi pjesama *Derdana* proučavati je, dakle, teorijom plesa. Pjesme *PLES O POJASU*, *PLES PRED SLAVLJE*, *NOĆNI PLES*, *LJUBAVNI PLES*, *ZAVJETNI PLES*, *PLES SLAVLJA*, *PLES U OAZI* i *PLES U ZJENAMA* konkretno su naglašavanje, prikaz onoga što naslov govori; donose i jedinstvene informacije o civilizacijskom kontekstu plesa u plemenu.

Tijelo se u suvremenoj plesnoj umjetnosti shvaća *kao poetika* (Louppe, 2009:61). Isto se može primijeniti i na Stošićevu poeziju i na Gotovčeve performanse. Tijelo pjesama srž je njihove poetike; tijelo teksta u svojoj anarhičnosti jest performans i njegov materijal i poetika.

Biti plesač znači odlučiti da se tijelo i njegovo kretanje uspostavi kao polje odnosa spram svijeta, kao instrument spoznaje, mišljenja i izražavanja (Ibid.). Stranica papira polje je na kojemu pjesme uspostavljaju svoj odnos prema svijetu, prema izvanpjesničkoj stvarnosti. One svojim tijelom čine pokrete, izražavajući svoju pobunu prema konvencionalnom, neutralnom položaju tijela teksta, koji također nosi svoju liričnost. Na sličan se način tijelom bavi, tijelo koristi i Tom Gotovac. Sve što performer posjeduje, njegovo je tijelo, njime spoznaje i misli,

¹³ „...nekoordinirani pokreti poga zapravo glume nekakvu psihomotoričku nestabilnost, ali svakako su energično i neponovljivo privremen uvid subjekta koji pleše, izvedba je to teksta-tijela...“, Rem, Goran. *Pogo i tekst*, Meandarmedia, Zagreb, 2011., str. 25.

tematizirajući i problematizirajući njega i svijet u kojem djeluje. Tjelesno neutralno stanje (bez scenarija) različite su tjelesne poze kojima Gotovac semantizira javni prostor ulice u performansu *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita, Trg maršala Tita, volim te!*, Zagreb, 1997., pri čemu zgrade, ulice, ali i ljudi, postaju dio poetike tijela. Osim neutralnih stanja tijela, Gotovac tematizira pojavnost tijela u njegovim svakodnevnim radnjama, poput trčanja (lišenog dodatka odjeće) u performansu *Trčanje gol u centru glavnog grada, Beograd, 12. svibnja 1971.*, njegovim riječima opisanoga kao *streaking - protrčavanje u javnom prostoru u smislu izazivanja provokacije*¹⁴. Gotovčevi performansi ispituju odnos stvarnosti prema tijelu i njegovim pokretima, kao što je slučaj i s plesačima suvremenog plesa, ali i sa Stošićevom vizualnom poezijom, a svo troje povezano je i usporedivo s minimalizmom. Dakle, bez dodatnoga kićenja: Gotovac je bez odjeće, a Stošićeva poezija bez tereta suvišnoga tekstualnog materijala koji je, dakle, maksimalno reduciran, stvara se *velika napetost* (Vuletić, 1999:240), progovara se o odnosu tijela i prostora te se *ostvaruju neki pomaci u mislima, sa što manje korištenja nekih baroknih stvari, priče, drame...* (Gotovac, 2003:171).

Tijelo se u Stošićevoj poeziji, plesu i Gotovčevu performansu pokušava istančano razumjeti i istražiti te ga se pokušava učiniti nositeljem zamisli. Tijelo postaje idejom, ideja se razvija i stvara vlastitu poetiku *najčešće utemeljenu na nekoj namjeri, kojoj tijelo i njegovo kretanje snadbijevaju teksturu, a da je se nužno ne propituje, čak ni razabire, osim na implicitan način* (Louppe, 2009:62). Uslijed očudene stvarnosti, tekture tijela pjesama razvijaju ideju metapjesme, implicitnu, a poduprtu indikatorima drugih kodova, u problematiziranju jezika. Recipiranje teme i glavne ideje teško je ostvarivo zbog *skretanja intenziteta izravnosti, odgađanja punih informacija* (Rem, 2011:57) distorzijom¹⁵. Kidanjem uzročno-posljedičnih veza i stvaranjem niza stanja ili pokreta tijela kao jedinstvenih značenjskih jedinica tekture performansa, eksplicitno-provokativnom ostaje njihova golotinja, a implicitnom ideja tijela kao materijala i poetike, kao onoga što tvori tjelesni tekst.

Ne postoji ispravna slika ni položaj pa čak ni ispravan pokret. Postoji način funkcioniranja koji u danom trenutku, vodi prema jedinstvu i otvorenosti (Dowd, 2009: 63). U *Derdanu*, kao i kod Gotovca, nema ispravnoga pokreta tijela teksta, koji više od drugoga razvija ideju. Sva odmicanja od središnje osi i/ili percipiranja tijela teksta kao slike, dijelovi su razvoja ideje problematiziranja i poigravanja tjelesnošću teksta, na putu prema jedinstvu sadržaja i

¹⁴Izjava Tomislava Gotovca preuzeta iz: Delimar, Vlasta. *Apsolutni umjetnik*, Domino, Zagreb, 2012., str. 10.

¹⁵„Postupak razbijanja logičkih i sintakstičkih cjelina“, Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1999., str. 223.

forme. Neponovljivost, otvorenost i jedinstvenost, karakteristike su i Gotovčeve poetike u približavanju prema apsolutnom spoju života i umjetnosti.

Tijelo se u plesu ne može svesti na određeni, zadani, naučeni pokret niti ga se treba shvaćati kao zatvoren volumen kojem je koža (okvir) krajnji rub. Okvir pjesama *Derdana* nije određen kao *granica između teksta i ne-teksta* (Užarević, 1991:49) jer pjesme u svoje tijelo uključuju i semantiziraju bjelinu stranice. Njihov okvir tako bježi teorijskoj zadanosti poezije. Okvir se veže uz pojam završenosti pjesme, ali nipošto semantičke, već organske. Okvir pjesama upravo je onaj ključni problematizirajući pojam vizualne poezije i njezin način mijenjanja, izobličavanja te nametanja izvantekstnom kulturno-povijesnom svijetu čitatelja. Okvir nije gruba granica, nego je mjesto igre i plesa. Koža je u plesu *osjetilni ambijent koji povezuje tijelo sa svim točkama u prostoru. Ona nije u funkciji zatvaranja, zamotavanja organskog paketa, nego naprotiv otvaranja...* (Louppe, 2009:68). I koža Gotovčeva tijela, poput Stošićevih tekstnih okvira, područje je u kojemu tijelo teksta otvara svoje granice prema izvantekstnoj stvarnosti, granica je dijaloga umjetnosti i realnosti. Navedeno je vidljivo u činu ljubljenja asfalta i u performansu *Sam svoj pas - umjetnik kao pas*, u kojemu je koža granica otvorena pretapanju u oblik psa i ispod koje se ujedinjuju pas i umjetnik.

Uloga je plesa da bude polje provjere i simbolizacije tijela-prostora (Maletić, 2009:70). Ples je onaj pojam, ono polje koje provjerava i nadređuje materijalnost tjelesnosti, iskorištavajući njenu pojavnost za simbolizaciju i umjetnička značenja tijela u prostoru. Ples je matrica, početni model koji najjasnije prikazuje i pokazuje prostor kao kretanje izražajnog tijela, a različitim vrstama plesa (teksta) i nadgradnjom početnoga modela, ostvaruje jedinstvene oblike konceptualnih umjetnosti, u ovom slučaju *Derdana* i Gotovčevih performansa. Odlike su plesa izrazita individualnost, nadasve neponovljivost i, kao i u performansu, nemogućnost prenošenja potpunoga doživljaja audiovizualnim snimkama. *Ples je način gledanja* (Cohen, 2009:72), pokreti tijela teksta način su čitanja, primanja informacija koje tekst želi prenijeti, a nisu u sintaktičko-semantičkim odnosima.

Pjesme *Derdana* zabilježile su otiske i tragove različitih ideja, medija i tijela drugih pjesama, koje su prošle preko stranice papira i izazvale određeno stanje, formu teksta u kojoj se on nalazi, a na čitatelju je da ih načinom svoga gledanja uoči. U tijelima plesača umnogostručena su mnoga tijela, mnoge izvedbe drugih plesača, isprepletene i prožete raznovrsnim osobnim pričama. Svaki performer zapravo ima nekoliko tijela: ono u kojemu publika prepoznaje druge izvođače i uopćene kulturalne kodove, ono kojim ostvaruje jedinstvenost izvedbe te ono

(najmanje vidljivo) koje crpi iz vlastite povijesti. Najuočljivije propitivanje i tematiziranje uopćenih kulturalnih kodova vidljivo je u Gotovčevu golom tijelu koje se postavlja ekcesno i anarhično s obzirom na recipijentsku naviknutost na odjevena tijela. Iz vlastite povijesti crpi cjelokupno filmsko znanje kojim raspolaže i upliće ga u svoje performanse položajima svoga tijela (nosorog u performansu *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!)* kao posveta Howardu Hawksu) i eksplicitnim natpisom *Glenn Miller* na odijelu koje nosi u nekoliko performansa. O intimnoj povezanosti s drugim izvođačem, s Billie Holiday, najbolje je progovorio (i proplakao!) sam Gotovac u snimljenom intervjuu povodom performansa *I confess, I am Billie Holiday (Straža na Rajni)*. Pjesme *Derdana* i Gotovčevi performansi na raskrižju su uklapanja i sastajanja više tijela u jednom gestovnom trenutku, pri čemu nastaje *osobni stil ili tjelesni potpis* (Louppe, 2009:74). Nije samo riječ o poljima na kojima se dogodila interferencija, nego i o područjima aktivne umjetnosti koja imaju sposobnost organiziranja tih interferencija.

Učenje Carolyn Carlson od svakoga uda čini tijelo u punom smislu ili, točnije, *u svakom ekstremitetu koncentrira intenzitet cjelokupna tijela* (Ibid., 74). Upravo tako funkcioniraju i Stošićeve pjesme u *Derdanu*. Rima u pjesmama, bilo da je koncentrirana na krajevima stiha ili da su riječ i stih jedno, što je u *Derdanu* čest slučaj, intenzivira cjelokupnu povezanost dijelova tijela teksta, riše njegov oris, konstruira oblik. *Rima jasno pokazuje osnovno načelo funkcioniranja pjesničkog teksta: vraćanje na riječ ili tekst koji je već ispunio svoju informacijsku ulogu* (Vuletić, 1999:12) pa potom ispunjava ulogu intenzificiranja strukture tijela teksta. Uzastopno ponavljanje i rimovanje riječi/stihova *Lubanja Bujanja* u nekoliko pjesama briše informacijsku ulogu toga teksta i označava ritmičko¹⁶-plesnu kao bitniju za tijelo teksta. Kao što rima u pjesničkim tekstovima *Derdana* naglašava tematiziranje tijela teksta, tako u Gotovčevom performansu *Staklena podmornica* (Krems-Stein, Austria, 1988.) crvene čarape na Gotovčevim nogama koncentriraju politički naglasak performansa prenoseći ga s ekstremiteta na cijelo tijelo.

Bit tijela nije očitost, a još manje privid (Louppe, 2009: 75). Tijela pjesama *Derdana* očigledno plešu, a ono što plešu, indicirano je naslovom (*NOĆNI PLES, ZAVJETNI PLES, LJUBAVNI PLES,...*). *Sav smisao suvremenog plesa sastoji se upravo u oslobađanju od prvobitnog tijela* (Ibid., 76). Isti je slučaj kod performansa koji tijelo tretira kao umjetnost, a ne kao čisto fizičko-funkcionalnu tvar i kod pjesama *Derdana* koje su se otarasile dosadnog, konvencionalnog, nepokretnog, nebitnog tijela teksta i „zaplesale“. Vidljivim razmišljanjem,

¹⁶ „Ritmička ponavljanja u stihu imaju sve više neinformativan karakter što se više primču kraju pjesme.“, Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991., str. 54.

razvijanjem umjetničke ideje i materijalnim ostvarivanjem, pjesme i performansi uobličuju tijelo koje nije unaprijed zadano; teže prenošenju tijela u simboličku dimenziju i žele ga osloboditi od tradicionalnog shvaćanja tijela. Cilj im je tijelo pretvoriti u područje u kojemu se na drugačiji način traga za subjektom.

3.2. Tijelo u tekstu

Tijelo u pjesničkim tekstovima *Derdana* postmodernistički je lirski subjekt, koji gubi svoju središnju, koordinativnu poziciju, često nije izražen osobnom zamjenicom Ja (a i kad je, najčešće nije riječ o stabilnoj, kompaktnoj, kontinuiranoj perspektivi), a njegov odnos prema stvarnosti problematičan je kao i odnos Gotovčeva tijela prema stvarnosti, koje je tijelo u tekstu performansa. S obzirom na način povezanosti sa stvarnošću i na oblik izloženosti tijela u tekstu pjesama *Derdana* i u Gotovčevim performansima, stvaraju se različiti umjetnički konstrukti u pojedinačnim ostvarenjima.

U pjesmi *SAM SAM SAM* gramatički je očitljiva instanca lirskog subjekta kao tijela u tekstu: *Šćem gorom...* (Stošić, 2001:30). Vidljivo je i njegovo aktivno sudjelovanje i promatranje, iako se ono pojavljuje tek na kraju pjesme, dok početak ostavlja dojam odmaknutosti i upitnosti identiteta tijela u tekstu. Takvo zakašnjelo pojavljivanje tijela u tekstu pjesme *SAM SAM SAM*, jednako je pojavljivanju Gotovčeva tijela kao tijela u tekstu performansa *Hommage Tito*, gdje se Gotovčevo tijelo kako gleda televizor i pije pivo pojavljuje tek naknadno, kada su ostala tijela u tekstu (objekti) već naglašeni. Pjesma *GOROVEZ* oblikuje lirski subjekt (kao tijelo u tekstu svoje pjesme) koji je gramatički čitljiv i aktivan doživljavač, dakle aktivna instanca: *Verem se verem i verem/ Berem i berem i berem... Sad ću sresti!/ Ću povesti* (Ibid., 31). Aktivan lirski subjekt obitava i u pjesmi *JAGODE: Dignem razdrapane, suknje zelene* (Ibid., 33), potom u pjesmi *ŽEDA: Srčem,/ Rosu ruža/ S grčem./ Frčem...* (Ibid., 69), gdje se gramatički može očitati kao Ja, a naglašava osjetilnost, osobito žeđ (koja je istaknuta i naslovom pjesme). Tijelo u tekstu performansa Gotovčevo je tijelo, aktivno poput oprimjerenih tijela u tekstovima pjesama *Derdana*; ono trči, prilagođava se objektima, grli, ljubi, govori, hoda... Ponekad je i tekstualno implicirano pa se tako još više svojom poetikom približava tijelima *Derdana*, npr. „Ja sam svoj vlastiti pas“ ili „Ja sam nevin!“, gdje se poput tijela u pjesmi *ŽEDA* objavljuje kao Ja.

U zrcalnoj strukturi pjesme *PJEGE U SJEĆANJU* tijelo u tekstu lirski je subjekt izražen zamjenicom Ja, no u dativu, što ukazuje na njegovu nedirektnost, krhkost, podložnost vanjskim utjecajima i pasivnost (nema niti jednoga glagola, radnje koju vrši). Pasivizirano tijelo pojavljuje se i u performansima *Gledanje televizije* i *Slušanje radija*, gdje Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu performansa prikazuje hipnotizirane i pasivne primatelje poruka koje se emitiraju medijima. Tijelo u tekstu pjesme *PJEGE U SJEĆANJU* zatrpano je različitim entitetima izvanjskoga svijeta (objektima u pjesmi): *Pjege žute/ s ljubičaste skute/ Svilene/ Njene...* (Ibid., 11), koji dominiraju motivskomstrukturu pjesme. Gotovčevo tijelo također je zatrpano objektima (kamenjem) u performansu *Joe Williams: Rocks in my bed*. O problemu zatrpanosti različitim entitetima progovara i tijelo u performansu *Izgubljene lopte*, kojim motivski dominiraju verbalizirani uništeni kulturni objekti voljenoga grada, dok tijelo gnjevno odbacuje teniske loptice koje su doslovno zatrpale njegov prostor (dvorište). Ono je poput tijela u tekstu pjesme *PJEGE U SJEĆANJU* izraženo zamjenicom Ja u dativu: *Maknuli su mi Gradsko kupalište..., uništavaju mi Sljeme, oduzeli su mi Cvjetni trg...*

Zatrpano i udaljeno lirsko Ja prepoznatljivo je i u pjesmi *PRIVIDENJA*. Ponovo je izraženo zamjenicom Ja u nenaglašenom dativu—*mi*: *Smrt samo smrt, smrt mi je ostavila...* (Ibid., 47), što upućuje na odnos u kojemu utjecaji idu u smjeru *svijet* → *subjekt*, a dodatno zatrpano prostornim motivima: *Brzice gorske tekuće vodom slapova nose...* (Ibid.). Okolni motivi (objekti) dio su prirode, a ponekad se lirski subjekt smješta u tu prirodu pokušavajući se uobličiti kao humanitetno tijelo u tekstnom prostoru. Takav je subjekt pjesme *PUSTINJA*: *Rasuta/ Žuta/ Vijuga/ Duga,/ Bljeska/ Zrno pijeska/ Ljeska./ Rumena/ Kamen./ Rida/ Mi se sviđa* (Ibid., 68). Tijelo u tekstu performansa *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!)*, a osobito u performansu *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita, Trg maršala Tita, volim te!* smješta se u objektu stvarnost, u okolne motive unutar kojih se pokušava ostvariti i (re)definirati, poput tijela u tekstu pjesme *PUSTINJA*.

U pjesmi *OTAVA* napredovanjem njenih sadržajno kontinuiranih dijelova (1, 2, 3, 4 i 5), napreduje i razotkrivanje tijela u tekstu. Od potpuno besubjektne predmetizacije zbilje imenovanjem vremenskih i prostornih kategorija u *OTAVI 1: Zore/ Zore./ Kiše/ Kiše./ Duga/ Duga./ Rose/ Rose./ Kose/ Kose* (Ibid., 34) prema pojavljivanju radnje (glagola) u *OTAVI 2: Gvožđe zveči/ ...Jeka ječi* (Ibid.), subjektu koji vrši radnju u *OTAVI 3: Vodarice bose/ vodu u krčagu nose* (Ibid., 35), opisu subjekta u *OTAVI 4: ...djevojka,/...Modričastog i žutog uvojka...* (Ibid.), do subjekta koji se izražava, doduše tepa: *Momak tepa./ ...Baš si lepa* (Ibid.), u *OTAVI 5*. Gotovac najčešće neodgodivo prikazuje svoje tijelo kao tijelo u tekstu performansa, no postoje i

primjeri za postupno otkrivanje tijela u tekstu, kao što je to izraženo u pjesmi *OTAVA*, u performansu *100 (Fućkanje)*, gdje Gotovac do kraja razotkriva tijelo u tekstu tek razodijevanjem u drugom dijelu performansa te u performansu *Šišanje i brijanje u javnom prostoru*, gdje se konačan oblik tijela u tekstu tog performansa otkriva tek nakon šišanja i brijanja.

U pjesmi *OKOM U OKO* eksplicitno Ja kao tijelo u tekstu pjesme problematizira se kroz negativnu (ispražnjenu) veličinu *šutnje: ...kada šutiš - kada i ja šutim* (Ibid., 10) ili tek moguću *slutnju: Onda što-/Sad slutim?* (Ibid.) i uspostavlja prijepor i začudno-upitan odnos s okolinom: *Zašto? Zašto zašto?* (Ibid.). Ja u pjesmi propituje svoju šutnju, propituje sebe sluti li te pokušava otkriti način na koji se može izraziti kao tijelo u tekstu. Tijelo u tekstu Gotovčeva performansa *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita, Trg maršala Tita, volim te!* šuti (ne izgovara tekst), ali, kao i ono u pjesmi *OKOM U OKO*, svojim postavljanjem u prostoru i stvaranjem začudnoga odnosa s okolinom, propituje načine na koje se može konstruirati kao subjekt (tijelo u tekstu) u umjetnosti performansa.

U pjesmi *BROD IDE DALJE* tijelo u tekstu odčitljivo je u posvojnoj zamjenici *moje* i nigdje više u ostatku teksta. Takva situacija čini ga potisnutim, neekspliciranim i, prije svega, trpitelj radnji, a ne njihovim vršiteljem (kao što je slučaj u tradicionalnoj lirici): *Neke kaplje suhe moje usne žare* (Stošić, 2001:9). Tijelo u tekstu Gotovčeva performansa *Izgubljene lopte* sebe tekstualizira, također, posvojom zamjenicom: *Uništavaju mi moj grad, ...uništavaju mi moje Sljeme...*, te kao i tijelo u tekstu pjesme *BROD IDE DALJE*, određuje se kao trpitelj radnji koje netko drugi izvršava. Uslijed trpnje, tijelo u tekstu pjesme *BROD IDE DALJE* pokušava izgraditi svoju instancu upotrebljavanjem različitih osjetila u očitavanju okoline: *...kaplje suhe moje usne žare, ...vruće zrake..., Slane..., Tuljenje sirene, Suze pjene...* (Ibid.) Aktiviranje opipa, okusa, sluha i vida upotreba je *fiziološkog načela* (Užarević, 1991:111), tj. fiziologije osjetila kojom tijelo pokušava uzmaknuti objektivizaciji i definirati se kao *žarište gdje se susreću, prepleću i sjedinjuju završeci živčanih vlakana 'raskomadnog tijela' stvarnosti* (Ibid., 112). Tako tijelo u tekstu pjesme *BROD IDE DALJE* osjetilima iskazuje čežnju za integriranjem vlastitoga tijela, instance u tekstu. Upotrebom fiziologije osjetila i Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu, performansima *Slušanje radia* i *Gledanje televizije* pokušava izmaknuti objektivizaciji, tj. ulozi pasivnoga primatelja medijski oblikovanih informacija pa stoga jede kruh i pije vodu i pivo, pokušavajući se osjetilom okusa izgraditi kao aktivno i samosvjesno tijelo. Osjetilo opipa Gotovac upotrebljava u *Home Porn Movie No 1* i *No 2*, gdje se cjelokupno izlaganje tijela u tekstu tih performansa temelji na mogućnosti doživljavanja tijela kao živoga putem opipa. Želja za osjetilima, za osjećanjem cijelostnoga vlastitog tijela (načelo fiziologije osjetila), eksplicitno je

verbalizirana u pjesmi *POKRAJ DRUMA UZ RUB NJIVE...: Legnimo djevo, u koprive/ Žive./ Da osjetimo, naša tkiva/ Živa* (Stošić, 2001:32). U traganju za tijelom i u želji za njegovom cjelovitošću, u pjesmama *Derdana* i Gotovčevim performansima često se, uz fiziologiju osjetila, a kao dio *fiziološkog načela*, upotrebljava fiziologija tijela, tj. njegovih dijelova koji postaju objektima promatranja, pitanja, čuđenja. Tijelo u tekstu Gotovčevih performansa njegovo je tijelo, ono, dakle, uvijek upotrebljava svoju fiziologiju, konstruirajući se kao tijelo u tekstu performansa. Ono fiziologiju ljudskoga tijela nameće kao konstituciju subjekta, tj. tijela u tekstu performansa.

Subjekti pjesničkih tekstova *Derdana* također koriste fiziologiju ljudskoga tijela kako bi se uspostavili kao tijelo u tekstu pjesme; npr. u pjesmi *U KASNE SNE JASNE...* Lirski subjekt u senzualnom odnosu s lirskim licem *ona*, tekstualnim navođenjem dijelova tijela: *usna, ud, struk, ruka, žile, lakat, nokat, salo, meso, koža, oči*, pokušava oformiti svoju instancu kao tijelo u tekstu. *Oblina* i *usne* najčešće su spominjani dijelovi tijela u *Derdanu*, kojima se tijelo u tekstu pokušava konstruirati. I Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu performansa ponekad se uspostavlja samo dijelovima ljudskog tijela, npr. u performansu *Listanje i prikazivanje švedskog erotskog časopisa iz šezdesetih godina*, gdje se pojavljuju samo Gotovčeve ruke kao naznaka humanitetnosti tijela u tekstu performansa ili u performansu *Identity Number*, gdje Gotovčeva glava preuzima ulogu tijela u tekstu performansa. Djelomično pojavljivanje Gotovčeva tijela kao tijela u tekstu performansa, kao u *Projektu Broadcasting (Nikola Tesla)/ Proroci*, ostvarenim pomoću ruke, stvara veze s povijesnim ličnostima koje egzistiraju kao objekti. Dio ljudskoga tijela kao veza koja spaja objekte i tijelo u tekstu koje teži k cjelovitosti, postupak je koji navedeni performans dovodi u vezu s pjesmama *Derdana*, npr. u pjesmi *SJETA* navode se dijelovi ljudskoga tijela: *dlaka, zglobov, kuk, pupak* (Ibid.), kako bi se spojili s objektima koji pripadaju tijelu u tekstu: *Gumb, pantlika, svila, trak...* (Stošić, 2001:26) i pokušali ga oformiti kao čvrsto i cjelovito. Objekti u *Projektu Broadcasting (Nikola Tesla)/ Proroci* i *SJETI* tragovi su veze između tijela u tekstu i samoga teksta.

Pjesma *BAR* u svojoj prvotnoj didaskaliji: (*PO PRIČANJU STARA MORNARA*) (Ibid., 15), sadrži subjekt. Subjekt mornar uspostavljen je kao tijelo u tekstu, čak je i imenovan (nije depersonaliziran), ali mu je oduzeta mogućnost lirskog izražavanja, pripovijedanja, prepričavanja te je doveden u stanje objekta lirske pjesme. Jednak problem uspostavljanja tijela u tekstu kao subjekta zabilježen je u Gotovčevu performansu *I confess, I am Billie Holiday (Straža na Rajni)*, gdje je subjekt naslovno tekstualiziran i imenovan kao Billie Holiday, no kao tijelo u tekstu toga performansa pasivan je, ne govori i ne pomiče se, objektiviran je poput mornara u

BARU. Citirani dijelovi u pjesmi *BAR* poput: „*A ciganke varošanke... Još iz sela nema.*“ (Ibid.), tvore, tj. prepričavaju njegov govor, dok on u pjesmi ostaje pasivan i potpuno objektiviran, s njim se poigrava nadtekstna instanca, Nad Ja. Govor tijela u tekstu performansa *I confess, I am Billie Holiday (Straža na Rajni)* također je citatan, čini ga glazbena podloga Billie Holiday - *Trav'lin' all Alone*.

Potpuno ispražnjeno mjesto lirskoga Ja postoji u pjesmama *Derdana* koje se kategoriziraju kao dio objektivne poezije. Takve su pjesme depersonalizirane i prepune objekata iz predmetne stvarnosti. Pjesme *STARA AGAVA, MLADA ŠUMA, JESEN, VISORAVAN, SFINGA* nabrajaju predmete iz stvarnosti, ispražnjujući u potpunosti mjesto lirskog subjekta kao tijela u tekstu, te stvaraju objektiviziranu stvarnost. Ipak, takve pjesme iznevjeruju svoj potpuno objektivni karakter, upućujući čitatelja na točno određeni *kut gledanja*¹⁷ ili perspektivu. Odnos tijela u tekstu i stvarnosti, uvelike je određen perspektivom kojom se tijelo u tekstu promatra. Važno je i tko ga promatra, ponekad perspektiva otkriva kako tijelo u tekstu samo sebe promatra, tada je riječ o *odmaknutom Ja* (Užarević, 1991:129). Samopromatranje tijela u tekstu obilježava i pjesme *Derdana* i Gotovčeve performanse, npr. u pjesmi *OKOM U OKO* u stihovima: *Bljesne boca u zjenici.* (Stošić, 2001:21), *Bljesne... Kroz zažarene zjene ispijene, crvene, opijene.* (Ibid., 24) Ja se promatra s odmaknute perspektive (odande), jer jedino tako može odrediti i uvidjeti da je u njegovim zjenicama boca ili da su one ispijene, crvene i opijene. Jednaku odmaknutu perspektivu koristi i tijelo u tekstu performansa *Identity Number*, samo sebe promatra odande jer se jedino tako može vidjeti kao scenarista i režisera što eksplicira riječima: *Scenario i režija Tomislav Gotovac.* Tijelo u tekstu toga performansa samo sebe objektivira, a uz to je i objekt promatranja gledatelja, kao što je tijelo u tekstu pjesme *OKOM U OKO* objekt čitateljeve recepcije.

Perspektiva iz koje se nešto opisuje i promatra bez gramatičke oznake promatrača, indikator je Nad Ja instance u tekstu. U stihovima *Bilo lupka/ U zenitu ženke,/ Dlaka iznad pupka/ Nema sjenke* (Ibid., 73), otkriva se točno određeni *kut gledanja*, perspektiva iz koje nema sjene od dlake iznad pupka. Takvim postupkom konkretizira se postojanje Nad Ja. Ogoljavanje sfere lirskoga Nad Ja naznačeno je tijelom teksta pjesama *Derdana* i Gotovčevih performansa. Perspektivu i ulogu Nad Ja u Gotovčevim performansima preuzima kamera. Kamera s gledišta filmske realizacije, tj. s gledišta svijeta prikazanog filmom, pripada području filma, a ne

¹⁷ „...koji mora i može pripadati samo jednom određenom subjektu (pod metu).“; još se naziva točkom gledanja ili gledištem; Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991., str. 112. i 124.

kameramanu koji je izvan filma. *Ona je film sam, u tome smislu što je film rezultat 'viđenja kamere'* (Užarević, 1991:127). U performansu *Slikar, model, snimatelj* (Beograd, 1970.) kamera se nalazi u samoj materiji filma, u rukama Toma Gotovca kako snima događaje u svojoj neposrednoj okolini, ali je nevidljiva, a postojana je ona kamera koja sve to snima, koja je nezamjenjivi dio filma i određuje poziciju ili kut promatranja. Kadar kojim gledatelj prima film prebacuje se iz svevideće pozicije koja vidi kameru kao dio filma, u kut snimanja te kamere koja se pojavljuje u filmu. Takva igra tematizira poziciju i značenje kamere za medij filma. Njezina svevideća pozicija *analogna je poziciji lirskog Nad Ja* (Ibid.) u pjesmama *Đerdana*. Ono što njene oči uvide, ima priliku vidjeti i gledatelj uz, naravno, režiju kao filter koji dodatno oblikuje strukturu filma. U poeziji *Đerdana* tu funkciju obavlja sam Nad Ja, a filteri su različita kulturnopovijesna znanja čitatelja.

Sveznajući položaj Nad Ja vidljiv je u pjesmi *BAR* i *BETULA (POPODNE)*. Nad Ja u tim pjesmama upućen je u sve, sve vidi te kreira tijelo teksta pjesama, kao što kamera kreira tijelo teksta Gotovčevih performansa, određujući oblik izloženosti tijela u tekstu, od aktivnog subjekta do pasivnog objekta. U pjesmi *BETULA (UVEČE)* kontinuiranim semantičkim zrcaljenjem multipliciraju se objekti (*lampe, čaše i flaše*), uz paralelno odmicanje i odmicanje točke iz koje se gleda. Pjesma sve više udaljava Nad Ja, definirajući ga kao nedokučivu instancu čije se postojanje upravo postupcima umnažanja i odmicanja paradoksalno naglašava. Naglašavanje Nad Ja u Gotovčevim performansima, također se postiže odmicanjima i primicanjima, ali kamere, pri čemu se tijelo u tekstu doživljava kao trodimenzionalno.

Nad Ja nije u tekstu, već u *dimenziji natpojavnoga*¹⁸ kao *'izvor svjetlosti'* koji sam ostaje neosvijetljen, a baca osmišljavajuće svjetlo na pojavnu sferu (Užarević, 1991:123). Nad Ja osmišljava tekst Gotovčevih performansa i pjesničkih tekstova *Đerdana*, kreira njihova tijela teksta (kao koreograf koji osmišljava pokrete tijela plesača¹⁹) te određuje odnos tijela u tekstu i sa stvarnošću. Nad Ja omogućava cjelovitost pjesme, može se nazvati *gledištem cjeline* (Ibid.,124), a zaslužan je za različito oblikovanje tijela u tekstu Gotovčevih performansa i pjesama *Đerdana*, od personaliziranog, gestovno indiciranog, objektiviranog, zamagljenog do potpuno depersonaliziranog.

Tijela u tekstu Gotovčevih performansa i pjesničkih tekstova *Đerdana* podudaraju se po svome zakašnjenom pojavljivanju i postepenom otkrivanju, aktivnom sudjelovanju kroz

¹⁸ „...lirika, kao i jezik u cjelini, transcendiraju sferu pojavnoga, tj. posjeduju i dimenziju natpojavnog...“, Užarević, Josip. *Kompozicija lirске pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991., str. 123.

¹⁹ Ulogu plesača u poeziji igrale bi sve one instance koje su u sferi teksta: Ja, stvarnost, objekti...

gramatički oblik Ja ili pasiviziranom postojanju (ponekad zamjenicom ja u dativu), zatrpani objektima iz stvarnosti. Postoje i situacije u kojima su imenovani, ali je tekst koji izgovaraju citatan. Razvijajući odnos s okolinom i postavljajući se u prostor, i tijela u tekstovima pjesama *Derdana* i Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu performansa, težnju prema cjelovitosti iskazuju humanitetnošću, pomoću fiziološkog načela osjetila ili ekspliciranjem dijelova tijela kao indikacija cijeloga tijela. Oblik izloženosti tijela u tekstu pjesama *Derdana* i Gotovčevih performansa ovisi o perspektivi kojom se samo promatra kao odmaknuto Ja ili kojom ga promatra Nad Ja čije je postojanje naglašeno tijelima teksta pjesama *Derdana* i Gotovčevim performansima.

3.3. Tekst tijela

Tijelo je tijekom povijesti prolazilo i još uvijek prolazi razdoblja poštovanja i prijezira, ljubavi i mržnje. Budući da je ono na granici između individualnih težnji i društvenih normi, pokušava ga se preoblikovati, utegnuti ili proširiti, ukrutiti ili opustiti, sakriti ili razotkriti. Propisuju mu se izgled, držanje i ponašanje. Iako je ono *mjesto neprestanog djelovanja kulture nad prirodom i idealnog tijela na stvarnom tijelu* (Cvitan Černelić, 2006:261), uspjelo se istrgnuti opisima i shvaćanjima unutar opreke duh-tijelo i onim posjedovanim biološkim ograničenjima tako što je postalo subjektom umjetnosti. Zahvaljujući tome, postupci u poeziji *Derdana* i u Gotovčevim performansima koriste se kao umjetnička sredstva koja mijenjaju ontologiju tijela. Svaka pojedina pjesma *Derdana* i Gotovčev performans mijenjaju tijelo u različitim smjerovima, vežući uz njega tekstualnost, pridonose afirmaciji njegove autonomije. Ako se tijelu pristupi kao *simbolu*, tekst koji ono nosi u pojedinim pjesmama *Derdana* i Gotovčevim performansima *ravnoteža je između tijela kao konstrukcije društva i tijela kao individualne ekspresije* (Lewis, 2010:189).

U performansu *Slikar, model, snimatelj* (Beograd, 1970.), javlja se tekstualiziranje tijela kroz medij slikarstva. Oslikavanje tijela Marine Abramović nije učinilo da samo tijelo (doslovce) postane tekst²⁰ rješavajući se svoje materije i fiziologije, već je pokrilo sferu problematiziranja pojma *akt*. U performansu *Slikar, model, snimatelj* (Beograd, 1970.) ne slika se akt, golo tijelo, *idealizirani objekt kojemu je uklonjena i priroda i subjektivnost* (Barcan, 2010:49), već se slika po golom tijelu ispisujući na njega tekst likovnosti, stvarajući od njega sliku, tj. pokretnu sliku.

²⁰Takav ekstremni slučaj postoji u filmu *Pillowbook* iz 1996., redatelja Petera Greenawayja.

Pokretnost se naglašava pomicanjem ekstremiteta i krajem filma gdje oslikano tijelo trči prirodno. Pojam akta u tom slučaju može funkcionirati *kao oblik odijevanja* (Ibid., 51). Tijelo je odjeveno likovnom i filmskom umjetnošću, oblikovano je kulturom, nije više dio prirode i nekultivirane, društveno neprihvatljive golotinje. Dijelovi ljudskoga tijela u pjesmi *U KASNE SNE JASNE: ud, salo, tkivo, meso*, smještajući tijelo u umjetnost poezije, stvaraju veze između tijela i kulture i čine ga odjevenim, društveno prihvatljivim, kao što to čini umjetnost performansa tijelu Marine Abramović. Tekst tijela u performansu *Slikar, model, snimatelj* i u pjesničkom tekstu *U KASNE SNE JASNE*, označavaju tijelo kao simbol umjetnosti koja je kao dio kulture društvena konstrukcija, ali označava i umjetnikovu individualnu izražajnost.

Performans *Identity Number* (Zagreb, 2001.) tekstualnost tijela uprizoruje u obliku John Lockova *kategoriziranja identiteta tjelesnom istovjetnošću* (Mohanram, 2001:302). Gotovac izgovara identitetni broj: 0902937330158, dok kadar obuhvaća njegovo lice u krupnom planu. Identitet tijela u tekstu toga performansa ljudsko je lice koje funkcionira *kao posuda koja sadrži život i osigurava identitet pojedincu* (Ibid.). Jednak postupak čine dijelovi tijela u pjesmi *SJETA: dlaka, zglob, kuk, pupak* (Stošić, 2001:26), koji su jedini trag tijela u tekstu te pjesme pa, stoga, i njegova identiteta.

Ako se identitet promatra kao istovjetnost tijela, promjene tijela koje mu nanosi vrijeme, promjene su identiteta. Točnije, identitet je podložan vremenskim promjenama kao i tijelo. Izgovoreni identitetni broj u performansu *Identity Number* pokriva područje identiteta lica što ga izgovara, ali i filma koji bilježi izgovaranje. Identitet filma izjednačen je identitetu osobe na filmu; osoba = film. Stoga je performans *Identity Number* vrhunac uprizorenja Gotovčevih izjava o njegovu rađanju iz filma i životne filozofije *Sve je to movie*²¹. O svom sudjelovanju u nastanku filma progovara u trećem licu: *Scenario i režija Tomislav Gotovac*. Takva percepcija neodoljivo podsjeća na odmaknuto Ja u pjesmi *OKOM U OKO* u stihovima: *Bljesne boca u zjenici*. (Stošić, 2001:21), gdje tijelo u tekstu te pjesme promatra svoju zjenicu, kao što Gotovac promatra svoju ulogu u nastanku filma, pri čemu zjenica i Gotovčevo lice funkcioniraju kao mjesta koja osiguravaju identitet, tj. izjednačavaju ga s tjelesnošću. O istovjetnosti identiteta i tjelesnosti govori i performans *Sam svoj pas - umjetnik kao pas* (Zagreb, 1994.). Tijelo umjetnika postaje tijelo psa, a tijelo psa postaje još jedno u nizu umjetnikovo tijelo. Identitet psa i umjetnika

²¹Sam Gotovac kaže: *potječem iz filma*(Koljanin, 2003:172) *...Nisam pravio razliku između života i filma. Ne znam mogu li to objasniti... Ja sad gledam, ja gledam movie...*(Gotovac, 2003:17). Iz ideje kako je sve film potječe temelj njegova umjetničkog mišljenja, a to je režija – planiranje i organiziranje svih postupaka (podređenih autorovoj ideji) koji sudjeluju u nekom umjetničkom djelu, shvaćanje svijeta kao *globalne režije*(Delimar, 2012:102), tj. režije koja obuhvaća sve dijelove ljudskog života, sve njegove manifestacije. Tako dolazi do ukidanja granice između umjetnosti i života.

izjednačeni su. Takvo izjednačavanje različitih identiteta pomoću istoga tijela vidljivo je i u pjesmi *BOEM*, u kojoj je identitet tijela u tekstu izjednačen s identitetom boema čija se tjelesnost opisuje: *Na glavi naheren šešir... Nosi u džepu tugu* (Stošić, 2001:24). Tekst tijela u performansu *Identity Number* i *Sam svoj pas - umjetnik kao pas* te u pjesničkim tekstovima *SJETA*, *OKOM U OKO* i *BOEM* izjednačavaju područje tijela i identiteta, a tijelo postaje *simbolom pojedinca koji je tijelo* (Lewis, 2010:189).

Govor umjetnika u prvom licu oblik je ponašanja i aktivnosti umjetnika kojima on izravno izražava svoje individualne stavove (Šuvaković, 2005:247). Eksplicitan govor umjetnika u prvom licu ostvaren je u performansu *Sam svoj pas - umjetnik kao pas*, gdje Gotovac laje pa govori: *Ja sam svoj vlastiti pas*, pri čemu ostvarivanje svoje egzistencije kao umjetnika uspoređuje sa životom psa. Ekspliciran je govor u prvom licu i u pjesničkim tekstovima *Derdana* gdje se tijelo u tekstu ostvaruje kroz prvo lice, npr. u pjesmi *SAM SAM SAM: Šećem gorom* (Stošić, 2001:30), pri čemu tijelo u tekstu izražava svoju egzistencijalnu usamljenost. Ponašanje tijela umjetnika može se shvatiti kao implicitan govor u prvom licu, pri čemu je prvo lice tijelo, a govor je ponašanje. *Umjetnik kao pas* laje, mrda repom, vodi sebe na uzici, mokri i trlja se o ljude, pri čemu svojim tijelom izražava jednake stavove kao i prvim licem u izgovorenoj rečenici *Ja sam svoj vlastiti pas*. Jednako je u pjesničkim tekstovima *Derdana* – oblici tijela teksta izražavaju rubnost pojavljivanja tijela u tekstu, kao u pjesmi *SAM SAM SAM*, gdje se usamljenost i neaktivnost tijela u tekstu prikazuje tijelom teksta, tj. osamljenim sintaksno nepovezanim riječima *Sam*. Tekst tijela u performansu *Sam svoj pas - umjetnik kao pas* i u pjesmi *SAM SAM SAM* određuju tijelo kao simbol implicitnoga govora u prvom licu, pri čemu tijela u tekstu (Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu performansa i subjekt kao tijelo u tekstu pjesničkih tekstova *Derdana*) ističu načine svoga egzistiranja. *Ono što govore simbolom svoga tijela je nešto stvarno i istinito o njima samima* (Lewis, 2010:204).

U svom performansu *Streaking u centru glavoga grada* (Beograd, 1971.) Gotovac uzvikuje: *I'm innocent*; govorom u prvom licu izjašnjava mišljenje da je nevin, da ga ne treba privesti zbog umjetničkog izražavanja golom tjelesnošću, što se na kraju performansa događa. Gotovac je često privođen zbog svojih javnih performansa. Nakon privođenja poslije performansa *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!)* (Zagreb, 1981.), sudcu Prekršajnog suda pokušao je objasniti kako je točno to da je on trčao gol u javnom prostoru, ali da je to bilo u svrhu umjetničkog rada. Za performans *Govorenje (Rio Bravo)* (Osijek, 1982.) Gotovac je odlučio da će trajati dok ga milicija ne prekine, što je znao da će se dogoditi, a tako je i bilo. *Derdan* je zbirka pjesama Josipa Stošića (1935.), koja je odmah nakon izdanja krajem

1951. zabranjena, jer *predstavlja dekadentne oblike književnog izživljavanja strane socijalističkom duhu i stvarnosti zemlje u kojoj su izdane, te da većina pjesama predstavlja besmisleno nizanje riječi, a neke i povredu morala*²². Tekst tijela u Gotovčevim performansima i u pjesničkim tekstovima *Đerdana* nailaze na neprihvaćenost i netoleranciju društva zbog svojih izvedbi tijela u tekstu i tijela teksta, koje propituju i iskušavaju granice tijela, izazivajući konvencije tradicionalnih oblika umjetnosti²³ i poimanje umjetnosti uopće, te bivaju označeni kao nezakoniti. Takva reakcija samo potvrđuje da su *tijela simboli društva koje ih formira* (Lewis, 2010:206) i koje valjda zato očito polaže pravo i na sankcioniranje onoga što se opire društvenim propisima. Tekst tijela u Gotovčevim performansima²⁴ i pjesničkim tekstovima *Đerdana* označuju tijela kao izazove konvencijama, kao sredstva provokacije, ali i nevinosti i slobode individualnog izražavanja.

Nezakonitost javnih Gotovčevih performansa potaknuta je njegovom neodjevenošću. Neodjevenost se u svakodnevnom kontekstu percipira negativno, kao golotinja, a u kontekstu umjetničkoga teksta percipira se kao estetizacija, kao nagost. *Golotinja je sirovo ljudsko tijelo* (Clark, 2010:51), a nagost nastaje kao posljedica umjetničkoga rada na sirovom tijelu. Golotinja u svojoj nesavršenosti i individualnoj različitosti ostaje dijelom prirode, a nagost zbog umjetničkih intervencija postaje dijelom kulture. U klasičnoj umjetnosti priroda se shvaća kao materijal koji treba pročistiti i usavršiti; primjer su idealizirana tijela aktova, dok suvremena umjetnost performansa estetizira tijelo, ali ne idealizirajući ga i ne usavršavajući, već mijenjajući mu kontekst. Značenja golotinje razlikuju se prema kontekstu u kojem se tijelo nalazi. Kontekst je i ono zbog čega gola tijela dobivaju značenje uopće. Golo Gotovčevo tijelo percipira se u odnosu na svakodnevno pristojno i poželjno ponašanje, dok se „gola“ tijela pjesničkih tekstova *Đerdana* procjenjuju s obzirom na konvencionalne forme pjesničkih tekstova. Gotovčevi performansi i pjesnički tekstovi *Đerdana* golo tijelo smještaju u kontekst umjetnosti, tj. golo tijelo koriste kao umjetnički materijal. Gotovčeve izvedbe mogu se imenovati *Body Artom*, jer njegovo tijelo postaje *sredstvo, materijal i nosilac imenovanja, djelovanja i priopćavanja namjera i ideja umjetnika* (Šuvaković, 2005:118), on svoje tijelo koristi da bi stvorio umjetnost, a ogoljenost njegova tijela naglašava da samo tijelo može biti umjetnost. U Gotovčevu *Body Artu*

²² Iz rješenja Okružnog suda u Zagrebu o zabrani i zapljeni Stošičeve knjige, preuzeto iz Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Razdioba 1940-1970*, VBZ, Zagreb, 2009. str. 105.

²³ Performans ne izaziva samo konvencije tradicionalnih oblika, već s obzirom na to da je dio *ulične umjetnosti* (Šuvaković, 2005:643) utjelovljuje i naglašava umjetnikovo potkopavanje i nepriznavanje konvencionalnih izložbenih prostora, galerija i muzeja.

²⁴ *Performans je sredstvo slamanja utvrđenih kategorija i otvaranja novih smjerova* (Goldberg, 2003:5) u umjetnosti. Od svojih početaka, u futurizmu, *najsigurnije je sredstvo uznemiravanja samozadovoljne javnosti* (Ibid., 12) *s ciljem preispitivanja pretpostavki publike o umjetnosti i odnosu umjetnosti i kulture* (Ibid., 6).

umjetnikovo tijelo, prirodno i oslobođeno od društvenih i umjetničkih konvencija, postaje medij. Gotovčevo tijelo čini njegovu umjetnost. Pjesnički tekstovi *Derdana* tijelo također koriste kao umjetnički materijal, gradeći ga tekstem i stvarajući tijela teksta, koja postaju sredstvom priopćavanja namjera autora (analogno Gotovčevom *Body Artu*), od kojih je primarna ogoljavanje mogućnosti pjesničkoga teksta, što nalikuje Gotovčevu ogoljavanju mogućnosti fizičkoga tijela kao umjetničkoga materijala. Gotovčev rad može se označiti i podvrstom *analitički Body Art* (Ibid.), jer on odabire i postavlja obične i neobične funkcije ljudskoga tijela kao umjetničke radove te demonstrira pojavnosti samoga tijela. Pjesnički tekstovi *Derdana* tekst postavljaju kao tijelo te propituju njegovu ulogu i funkciju u nastajanju poezije tematizirajući ga, poput Gotovca. Gotovac svojim performansima tematizira i smješta u kontekst umjetnosti funkcije ljudskog tijela: jedenje, pijenje, reprodukcija, glasanje, postavljanje u prostoru... Pjesnički tekstovi također propituju funkcije tijela: izražajnost, tekstualiziranost ili semantičku bjelinu, vertikalnost, odmicanja, razmicanja, prostornost.

Gotovac svoje neodjeveno tijelo, smještanjem u kontekst umjetnosti i postupanjem prema njemu kao umjetničkom materijalu, estetizira, zbog toga se ono može označiti kao nago, ali s obzirom da nije idealizirano i usavršeno, već većim dijelom prirodno, može se imenovati i golotinjom, osobito jer se golotinja koristi kao *sredstvo osobnog ili političkog prosvjeda* (Barcan, 2010:105). Nagošću ili golotinjom u pjesničkim tekstovima *Derdana* mogu se naznačiti nesakrivenost i otvorenost prostora vidljivoga djelovanja Nad Ja u oblikovanju teksta te izravno prikazano i tematizirano tijelo pjesničkoga teksta kao prosvjed protiv zadanih konvencija pjesmovnog formatiranja.

Nakon izvedbe performansa *100 (Fućkanje)* (Zagreb, 1979.), u *Vjesniku* je Ratko Aleksa zapisao: *Nikša Gligo uvjerava kako Tom nikome nije rekao da svoj projekt na Trgu želi izvesti gol golcat (nag)* (Marjanić, 2008:14). U navedenom se osvrtu Gotovčevo neodjeveno tijelo opisuje kao *golo golcato*, a takav se opis izjednačava s pojmom *nago*. Nagost u sebi nosi definicijske kontradikcije, može označavati negativno stanje, nemoralnost, lišenost i gubitak potpune ljudskosti, koja se vezala uz robove, siromahe i lude, za razliku od grčke tradicije u kojoj je označavala ljudskost u punom sjaju. O povezivanju ludosti i nagosti govori reakcija okoline na Gotovčev performans *Govorenje (Rio Bravo)* (Osijek, 1982.): *Čitav ovaj Studentski centar - to su unutra urlikali! Susjedi prekoputa, oni su nazvali murju: 'Dođite, jedan ludi luđak tamo se šeće!'* (Gotovac, 2003:174). I reakcije na pjesničke tekstove *Derdana* ukazuju na njihovu

ogoljenost i nagost: ...većina pjesama predstavlja besmisleno nizanje riječi, a neke i povredu morala²⁵.

Nagost zapravo nastaje paralelno s izumom odjeće (Barcan, 2010:11). Odjeća funkcionira kao metafora za kulturu i socijaliziranost, a može se shvatiti i kao *oblik predstave u javnosti* (Ibid., 29). Funkciju odjeće u pjesničkim tekstovima *Derdana* ispunjava tekst, više teksta označava odjevenost tijela teksta i njegovo približavanje primjerenom ponašanju. Gotovac, npr., u nekoliko performansa (kulturna i javna izvedba) nosi narančasto odijelo s natpisom *Glenn Miller*, označavajući svoju filozofiju *Sve je to movie!*, posvećujući svoj performans i podsjećajući na mnoštvo tijela u tijelu jednoga izvođača. Odjeća je socijalni i kulturalni fenomen koliko i nagost, stoga *možemo nositi vlastito tijelo baš kao i odjeću* (Ibid., 39), a i odjeća i tijelo mogu nositi (činiti) nas. Premda i nagost i golotinja označavaju stanje bez odjeće, biti gol može značiti i nositi oskudnu odjeću, donje rublje ili biti zamotan u nešto, poluodjeven. Iz tog prijelaznog područja između odjevenosti i neodjevenosti, proizlazi erotičnost. Takav granični slučaj je i kosa. Ona se može zamisliti *pomalo kao odjeća, a pomalo kao znak nagosti* (Ibid., 39). Problem odjevenosti i neodjevenosti, pomoću kose i drugih dlaka (brada, obrve), tekst je koji Gotovac svom tijelu pripisuje kroz razdoblje od pet godina nebrijanja, poznatih pod imenom *Puštanje svih dlaka na glavi*, i performansom *Šišanje i brijanje u javnom prostoru*, nakon čega je uslijedilo pet godina brijanja. Gotovčevu *Šišanje i brijanje u javnom prostoru* eksplicitno prikazuje i konkretizira svrhu depilacije, a to je transformacija golotinje (prirode), koja obuhvaća golo Gotovčevo tijelo s kosom, bradom i obrvama, u nagost (umjetnost), koja obuhvaća golo tijelo, ali bez kose, brade i obrva. Pritom se funkcija dlaka kao granice između odjevenosti i neodjevenosti naglašava prvotnim polovičnim šišanjem i brijanjem. Na kraju tog performansa, Gotovac se oblači, jer je njegovo ošišano i obrijano tijelo postalo umjetnost, a time i dio kulture, čijoj sferi pripada odjeća. I nagost i odjeća paradoksalne su: odjeća je nužni višak, zaštitni omotač koji nam ne treba, ali ga moramo imati zbog kulturnih i normativnih transformacija tijela; nagost je prirodna, ali je uvijek i potencijalno stanje nedostatka.

U pjesničkim tekstovima *Derdana*, kao i u Gotovčevim performansima, prikazuju se odijevanje i razodijevanje tijela. U pjesmi *SAM SAM SAM* tijelo teksta na početku je do kraja razgoličeno, oformljeno jednom riječju izravno prikazuje središnju vertikalu tijela teksta, kao što obrijano Gotovčevo tijelo prikazuje otvorenu, eksplicitnu tjelesnost. Povećavanjem broja riječi,

²⁵ Iz rješenja Okružnog suda u Zagrebu o zabrani i zapljeni Stošićeve knjige, preuzeto iz Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Razdioba 1940-1970*, VBZ, Zagreb, 2009. str. 105.

tijelo teksta pjesme *SAM SAM SAM* odijeva se, vertikalna više nije oskudna i izravno prikazana, iako postoji, kao što Gotovčevu *Puštanje svih dlaka na glavi*, odijeva potpunu ogoljenost njegove glave. U pjesmi *GOROVEZ* tekstni materijal koji nosi funkciju odjeće, postupno se reducira ogoljujući tijelo teksta, čineći ga uskom vertikalom, kao što Gotovac razodijeva svoje tijelo na kraju performansa *100 (Fućkanje)*.

Golotinja²⁶ u pjesničkim tekstovima *Derdana* i Gotovčevim performansima označava istinu²⁷ i slobodu; biti gol znači biti slobodan od prikrivanja ili rezerviranosti, biti jasan i izravan. Odjeća se koristi za razlikovanje *bića koja potpadaju pod društvena ograničenja i onih koja ne potpadaju* (Carter, 2010:89); lišavanje odjeće u Gotovčevim izvedbama, tj. tekstnog materijala u pjesničkim tekstovima *Derdana* stoga, označava slobodu, nepriznavanje nametnutih ograničenja. Pravo na slobodu oduzima se *licemjerjem odgoja, konvencijama malograđanskoga mentaliteta, normativnostima institucija i represivnim ideološkim postulatima političkih sustava* (Denegri, 2003:11), stoga Gotovčeva umjetnost kao iskustvena, stvarnosna, fizička i doslovno tjelesna, provjerava granice ljudske slobode i teži njihovu prekoračivanju, dok pjesnički tekstovi *Derdana* ateže oslobađanju poezije od sintakse i zadane forme te čvrstih subjekata kao tijela u tekstu. Izlaganje gologa tijela na javnom mjestu za Gotovca je izravna gesta i simbol slobode ponašanja, kao što je golo tijelo teksta pjesama *Derdana* gesta slobode i neograničenosti umjetnosti. Pjesnički tekstovi *Derdana* bježe od ograničavajuće sintakse, forme, čvrstoga subjekta u tekstu i tematiziraju taj bijeg, baš kao što se Gotovac u svim svojim performansima bavi *neutaživom potrebom da gotovo s očajničkim naporom od sebe odagna sve što ga obezličuje, ograničava i ukroćuje* (Ibid.).

Negativne su asocijacije golotinje grijeh, zločin, bespomoćnost, degradacija, poniženje, siromaštvo, odbačenost, ranjivost... *Na brojnim mjestima u Bibliji golotinja je manje-više sinonim za stid* (Barcan, 2010:156). U pripovijesti o Adamu i Evi, stid se pojavljuje kao posljedica iskonskoga grijeha, a smokvin list kojim su prekrili svoje genitalije, postaje simbol iskonskoga grijeha kao naslijeđa cjelokupnoga čovječanstva. U *Home Porn Movie No 1, Željka*

²⁶Sada sam još više uvjeren da je u stvari najvažnija stvar u umjetnosti golotinja. Ona je nešto prema čemu svi imaju neki odnos, da li pozitivan, da li negativan, od crkve do porno zvijezda. Genitalije i odnos prema genitalijama, na tome se temelji crkvena dogma, koliko 'ko stavlja odjeće, koliko 'ko ne stavlja. Golotinja je jedna od najvažnijih stvari s kojom saopćavaš svijetu svoj pogled na svijet... Meni se golotinja sviđa i kada čovjek dođe ko od majke rođen, s godinama priziva neku vrst iskrenosti, jer poruka golog tijela je: ja nemam što skrivati, takvog me stvorio Bog preko moje majke... Moja poruka sa golotinjom je: okanite se svih gluposti jer smo svi stvoreni od dragog Boga i nemamo se što sramiti, ni genitalija. Tomov govor o golotinji iz filma Darka Bavoļjaka *Stupid Antonio presents*, preuzet iz Delimar, Vlasta. *Apsolutni umjetnik*, Domino, Zagreb, 2012., str. 8., 9., 10.

²⁷„Čovjek je uvijek gol pred istinom, eto zašto golotinja u mojim performansima.“, Gotovac u Koljanin, Ana-Marija. *Dođite, jedan ludi luđak tamo se šeće!*, Književna revija, 4-6, 2003., str. 171.

& *Tom in Great Love!* (Beograd, 1971.) Tom i Željka skidaju se u prirodi, ne nose smokvin list i u krupnim planovima snimaju genitalije dokazujući kako se ne stide, kako nisu naslijedili iskonski grijeh i kako uživaju potpunu slobodu ponašanja u seksualnom činu. Koncept pornografije kao usredotočenosti na detalje²⁸ koriste i Gotovčevi performansi *Home Porn Movie No 1, Željka & Tom in Great Love!*; *Home Porn Movie No2. Tom & Željka, The End of They Love* i pjesnički tekstovi *Derdana*, npr. *PJEGE U SJEĆANJU* i *SJETA*. Detaljiziranost je u performansima izražena snimanjem genitalija krupnim planom, jednako kao što su u krupnom planu detalji u pjesničkim tekstovima *Derdana*, npr. *Gumb, pantlika, svila, trak...* (Stošić, 2001:26)

Genitalije u Gotovčevim performansima i detalji tijela u pjesmi *SJETA: ...ud, dlaka , lakat, nokat, struk, usne*, dijelovi su tijela subjekta, krupnim planom ukazuje se i na njihovu pripadnost subjektu i na njihovu objektiviranost, tj. odvojenost od cijelostnoga tijela. Zbog toga se može reći da se nalaze na granici subjekt/objekt i predmet/živo tijelo, a egzistiranje na toj granici izaziva zazornost²⁹. *Zazorno je ono što ispada iz tijela* (Grosz, 2006:212) i nalazi se na granici tijela. Krupnoplanske genitalije izazivaju zazornost jer se u seksualnom činu u Gotovčevim performansima *Home Porn Movie No 1* i *No 2* nalaze na granici u tijelu i izvan tijela. U pjesničkim tekstovima *Derdana* o granici u tijelu i izvan tijela, tj. o *propusnosti tijela svjedoče tjelesne tekućine* (Grosz, 2006:214), npr. u pjesmi *U KASNE SNE JASNE: Sline usne sline/ Usne sline usne/ Sline usne sline* (Stošić, 2001:25). Od tjelesnih izlučevina u zbirci se još pojavljuju *suze, sluz* i *krv* te upozoravaju na nekonzistentno tijelo u tekstu i označavaju granicu na kojoj se ono iz subjekta pretvara u objekt, jer ono što je nekada bilo dio njega odjeljuje se, funkcionira samo za sebe i zauzima područje na kojem bi se on sam trebao nalaziti, kao što genitalije u Gotovčevim performansima dio njegova tijela u tekstu performansa pretvaraju u objekt. Zazornost genitalija, njihova odvratnost i nepojmljivost kriju i uživalačku moć. Smještanjem filmova *Home Porn Movie No 1* i *No 2* u audiovizualno zabilježenu umjetnost performansa i *Body Arta*, Gotovac demistificira pornoindustriju, uklanja joj pridjeve *neugledna* i *neprijemljiva*. Isto postiže i performansom *Listanje i prikazivanje švedskog erotskog časopisa iz šezdesetih godina* (Zagreb, 1966.) i fotografijama na kojima oponaša poze modela iz erotskog časopisa, prelazeći iz pozicije onoga tko gleda (potrošača pornografskih slika) u onoga tko biva gledan, pri čemu njegova starost i ružnoća (ali i iskrenost) stoje na mjestu očekivane stilizirane ljepote nagih žena te provociraju i razaraju očekivanja, parodiraju pornografiju.

²⁸Koncept promiskuiteta detalja razradio je JeanBaudrillard 80-ih godina 20.st.

²⁹Pojam zazora opisuje Julija Kristeva u knjizi *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.

Golotinja automatski asocira na seks. Nelagoda koja se javlja prilikom golosti, povezana je sa seksom. Etimologija riječi *gol* i *nag*, nema veze sa seksom, ali u imaginaciji ta je veza vrlo čvrsta. Eksplicitan seks prikazan je u *Home Porn Movie No2. Tom & Željka, The End of They Love* (Beograd, 1973.). Njega treba promatrati u okviru fenomena *kućne nagosti* (Barcan, 2010:295), pri kojem kućno snimanje pornografije otvara mogućnosti vrednovanja tijela kao središta intimnosti, osjećajnosti, subjektivnosti, iskustva i ljubavi. Seks je opisan i u tekstu pjesme *U KASNE SNE JASNE*, pri čemu se ljudsko tijelo vrednuje, kao i u fenomenu *kućne nagosti* performansa *Home Porn Movie No2. Tom & Željka, The End of They Love*, kao izvor osjećajnosti i subjektivnosti koja objektiviranoj stvarnosti pjesma *Derdana* nedostaje.

Ako se seksualni čin u performansu *Home Porn Movie No2. Tom & Željka, The End of They Lov* epromatra u okviru definicija *Body Arta*, njegova je funkcija ponovo otkriti i prikazati primarne funkcije ljudskoga tijela, dok pjesnički tekstovi *Derdana* funkciju, građu i formu ljudskoga tijela prenose tijelom svojih tekstova.

Za Gotovca nisu važni ni sadržaj, ni način, ni pouka, to su nusprodukti njegova umjetničkog djelovanja, važno je *što čovjek pokušava izraziti, koju apstraktnu liniju, pravac, kružnicu, kocku, piramidu...* (Gotovac, 2003:173), a on pokušava prikazati postojanje teksta koje nosi ljudsko tijelo kao sredstvo izražavanja pojedinca i kao konstrukcija društvene okoline. Tekstualnost ljudskog tijela na jednak se način ogleda u Gotovčevim performansima i pjesničkim tekstovima *Derdana*, tijelo je u njima prije svega umjetnički materijal, tijelo je i sama umjetnost, a golo tijelo može se odjenuti umjetnošću i postati dio kulture. Tijelo u Gotovčevim performansima i pjesničkim tekstovima *Derdana* izjednačeno je s konceptom identiteta, a jedno tijelo može ujediniti i nekoliko identiteta. Tekst koji tijelo nosi u Gotovčevim performansima i pjesničkim tekstovima *Derdana* kaže: tijelo je izazov konvencijama, provokacija, tijelo je sloboda, nevino je, simbol je društva. Tijelo je snop detalja, a može funkcionirati i na granici predmet/živi organizam; tijelo je središte intimnosti, osjećajnosti i subjektivnosti.

4. Zaključak

Pojam tijela, već naslovno uveden, postavljen je kao temelj komparativne analize pjesničke zbirke Josipa Stošića *Derdan* i performansa Toma Gotovca audiovizualno zabilježenih na *Performance Tapes*. Komparacija koncepata tijela analizirana je kroz trovrstni odnos tijela i teksta: tijelo teksta, tijelo u tekstu i tekst tijela.

U poglavlju *Tijelo teksta* forma pjesničkih tekstova *Đerdana* proučava se načinom na koji funkcionira ljudsko tijelo u Gotovčevim performansima. Iako su tijela tekstova pjesama *Đerdana* ostvarena u mediju poezije, a tijela tekstova Gotovčevih performansa u audiovizualnom zapisu, njihovi prvi tragovi ostvareni su naslovima. Naslov ukazuje na mogućnost promatranja pjesničkih tekstova i performansa kao fizički postojanih (živih) tijela i postaje njihovo ime. U naslovima se pojavljuju tragovi postojanja subjekata, njihovih aktivnih djelovanja i tijela.

Tragovi subjekata, odnosno njihovih modela postojanja kao tijela koja se u naslovima naziru, ulaze u sama tijela pjesničkih tekstova i audiovizualnih zapisa performansa, postajući njihovim ravnopravnim dijelovima. U tom procesu pjesnički tekst i audiovizualni zapis postaju fizička okolina tijelima iz izvantekstne stvarnosti naslovom unesenima u umjetnost poezije i performansa. Struktura Stošićevih tijela tekstova te interakcije njihovih sastavnica u prostoru, analogni su tematiziranju i problematiziranju odnosa tijela i prostora u Gotovčevim performansima. Stošićevi pjesnički tekstovi istražuju mogućnosti konstruiranja tijela teksta u prostoru stranice te odmicanjima od središnje vertikale, stvaraju različite grafičke figure, kao što to Gotovčevo tijelo čini u prostoru ulice i trga. Tijelo i u Gotovčevim performansima, i u pjesničkim tekstovima *Đerdana*, slijedi načela suvremene plesne umjetnosti u kojoj se tijelo shvaća kao poetika i kao nositelj individualnih ideja izvan zadanih okvira forme.

Tijela u tekstu Gotovčevih performansa i pjesničkih tekstova *Đerdana* podudaraju se po svome zakašnjelom pojavljivanju i postupnom otkrivanju, aktivnom sudjelovanju kroz gramatički oblik Ja ili pasiviziranom postojanju zatranom objektima iz stvarnosti. Ponekad su tijela u tekstu imenovana, ali je tekst koji izgovaraju citatan. Razvijajući odnos s okolinom i postavljajući se u prostor, i tijela u tekstovima pjesama *Đerdana* i Gotovčevo tijelo kao tijelo u tekstu performansa težnju prema cjelovitosti iskazuju humanitetnošću, pomoću fiziološkog načela osjetila ili ekspliciranjem dijelova tijela kao indikacijom cijeloga tijela. Oblik izloženosti tijela u tekstovima pjesama *Đerdana* i Gotovčevim performansima, ovisi o perspektivi kojom se samo promatra kao odmaknuto Ja ili kojom ga promatra Nad Ja čije je postojanje naglašeno tijelima tekstova pjesama *Đerdana* i Gotovčevih performansa.

Poglavlje *Tekst tijela* ljudsko tijelo proučava kao simbol koji je ispisan umjetničkim postupcima pjesničkih tekstova *Đerdana* i Gotovčevim performansima, a pritom se uspostavlja i kao konstrukcija društvene okoline, i kao ekspresija pojedinca. Tekst tijela sredstvo je slobode izražavanja, nevinosti, anarhičnosti, intimnosti, subjektivnosti, provokacije, a, prije svega, umjetnosti.

Analiziranjem odnosa – *tijelo teksta, tijelo u tekstu i tekst tijela*, uočeno je ispreplitanje značenja i odrednica tijela u poetici Gotovčevih performansa i pjesničkih tekstova Đerdana, pri čemu se stvorila zajednička *poetika tjelesnosti*³⁰. Kao što Gotovac tematizira svoje tijelo, često ogoljavanjem, a uvijek kao subjekt i materijal umjetnosti, tako i pjesme *Đerdana* čine različite plesne pomake u području formalne izvedbe te uslijed vizualnosti, svoje tijelo postavljaju kao svoju temu.

³⁰ Taj pojam upotrebljava VahidinPreljević kada govori o poetici njemačke književnosti osamnaestog stoljeća; u Preljević, Vlahidin. *Književna povijest tijela*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2013., str. 20.

5. Literatura

A) Izvori

1. Stošić, Josip. *Đerdan*, 2. ispravljeno izdanje s pogovorom Gorana Rema, Disput, Zagreb, 2001.
2. Gotovac, Tomislav. *Performance Tapes*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

B) Teorijska literatura

3. Barcan, Ruth. *Golo/nago*, Algoritam, Zagreb, 2010.
4. Butler, Judith. *Paradoks tjelesnih inskripcija*, Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, br. 1/2, Zagreb, 2006.
5. Cvitan Černelić, Mirna. *Tijelo i njegova povijest*, Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, br. 1/2, Zagreb, 2006.
6. Čaćinović, Nadežda. *Civiliziranje tijela*, u Bartlett, Djurdja. *Tijelo u tranziciji*, Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Zagreb, 1999.
7. Delimar, Vlasta. *Apsolutni umjetnik*, Domino, Zagreb, 2012.
8. Denegri, Ješa. *Pojedinačna mitologija Toma Gotovca*, u Tomislav Gotovac, ur. A. B. Ilić i D. Nenadić, Hrvatski filmski savez - Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
9. Goldberg, RoseLee. *Performans od futurizma do danas*, Test!, Zagreb, 2003.
10. Gotovac, Tomislav. *Sve je to movie*, (razgovarali Goran Trbuljak i Hrvoje Turković), u Tomislav Gotovac, ur. A. B. Ilić i D. Nenadić, Hrvatski filmski savez - Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
11. Govedić, Nataša. *Corpus in fabula*, Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, br. 1/2, Zagreb, 2006.
12. Grosz, Elizabeth. *Tijelo kao subjekt*, Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, br. 1/2, Zagreb, 2006.
13. <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm>(pristupljeno 18. 3. u 10.40)
14. Jukić, Sanja. *Stilistika medijskoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu: doktorski rad*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2011.
15. Koljanin, Ana-Marija. *Dodite, jedan ludi luđak tamo se šeće!*, Književna revija, br. 4-6, 2003.
16. Kovačević, Marina. *Poetika mijena*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1998.

17. Lewis, Patricia. *The Body as Symbol: Bringing Together Theories of Sex/Gender and Race for Theological Discourse*, http://epublications.marquette.edu/dissertations_mu/31, 2010.
18. Louppe, Laurence. *Poetika suvremenog plesa*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.
19. Marjanić, Suzana. *Ja sam usamljeni nosorog. Hatari!: kolažno o akcijama, akcijama-objektima i performansima*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.
20. McKenzie, Jon. *Izvedi ili snosi posljedice*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2006.
21. Michaud, Yves. *Tijelo i vizualne umjetnosti*, Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, br. 1/2, Zagreb, 2006.
22. Mohanram, Radhika. *Utjelovljenje 'crnosti'*, Treća, Časopis centra za ženske studije, broj 1-2, vol. III, Zagreb, 2001.
23. Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Razdioba 1940-1970*, VBZ, Zagreb, 2009.
24. Polhemus, Ted. *Postmoderno tijelo*, u Bartlett, Djurdja. *Tijelo u tranziciji*, Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Zagreb, 1999.
25. Rem, Goran. *Pogo i tekst*, Meandarmedia, Zagreb, 2011.
26. Rem, Goran. *Tijelo i tekst*, Matica hrvatska, Osijek, 2009.
27. Roško, Zoran. *Svijet je tijelo, tijelo je placebo, smisao je tumor*, Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, br. 1/2, Zagreb, 2006.
28. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky; Ghent, Vlees&Beton, 2005.
29. Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991.
30. Vuletić, Branko. *Prostor pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1999.