



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Ljubica Anđelković Džambić

**TIJELO OTPORA SATANA PANONSKOG
– AUTODESTRUKTIVNI *BODY ART* U
HRVATSKOJ UMJETNOSTI
PERFORMANSA I IZVEDBENOJ PRAKSI**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Darko Lukić
dr. sc. Suzana Marjanić

Zagreb, 2019.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Ljubica Anđelković Džambić

**SATAN PANONSKI'S BODY OF
RESISTANCE – AUTO-DESTRUCTIVE
BODY ART IN CROATIAN PERFORMING
ARTS AND PRACTICES**

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

dr. sc. Darko Lukić
dr. sc. Suzana Marjanić

Zagreb, 2019.

IZJAVA O IZVORNOSTI

Izjavljujem da je moj doktorski rad izvorni rezultat mojeg rada te da se u izradi istoga nisam koristila drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.

PODACI O MENTORIMA

Prof. dr. sc. Darko Lukić, rođen 1962. godine, redoviti je profesor u trajnom zvanju na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Osnivač je studija produkcije na toj akademiji 2001. godine. Kao mentor i trener sudjeluje u programu razvoja publika na manifestaciji Rijeka 2020 Europska prijestolnica kulture. Kao gostujući profesor redovito predaje na doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a predavao je i na Karl-Franzens-Universität Graz (Austrija) te gostovao na brojnim sveučilištima u inozemstvu (Austrija, Velika Britanija, SAD, Italija, Španjolska, Brazil, Argentina, Bugarska, Rumunjska, Poljska). Doktorirao je znanost o umjetnosti – teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2005., magistrirao dramaturgiju na Fakultetu dramskih umjetnosti Univerziteta Umetnosti u Beogradu 1990. i diplomirao komparativnu književnost, filozofiju i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu 1985. Stručno se usavršavao na Tisch School of the Arts, New York University u New Yorku 1997. Kao Fulbrightov stipendist, zatim na European Academy for Culture and Management u Salzburgu 1995., zatim na Institute for Theater Anthropology, University of Copenhagen 1998., te kao rezidentni dramski pisac u Royal Court Theatre u Londonu 1996. sa stipendijom British Councila i Le Chartreuse, Avignon, 1994. kao stipendist francuskog Ministarstva kulture. Diplomirao je *e-learning course design* na ELA (E-learning akademija) u Zagrebu, a certificirani je trener za nastavnike s diplomom TQ (Teaching Intelligence - edukacija za edukatore). Pored stručnih radova, objavljuje i prozu, dramske tekstove, te prevodi s engleskog i španjolskog jezika.

Izbor objavljenih radova:

Knjige:

Lukić, Darko (2016). *Uvod u primijenjeno kazalište: čije je kazalište?*, Zagreb, Leykam International.

Lukić, Darko (2013). *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?*, Zagreb, Leykam International.

Lukić, Darko (2011). *Kazalište u svom okruženju, knjiga 2, kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Zagreb, Leykam International.

Lukić, Darko (2011). *Kazalište, kultura, tranzicija*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.

Lukić, Darko (2010). *Kazalište u svom okruženju, knjiga 1, kazališni identiteti*. Zagreb, Leykam International.

Lukić, Darko (2010). *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*, drugo izdanje, Zagreb, Hrvatski centar ITI.

Lukić, Darko (2009). *Drama ratne traume*. Zagreb, Meandar.

Lukić, Darko (2006). *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*. Zagreb, Hrvatski centar ITI UNESCO.

Priradio i uredio:

Sedam suvremenih hrvatskih drama (na španjolskom) Editorial Byblos, Buenos Aires, 2013.

Vedran Mihlečić: *Kreativna produkcija*. KULT Film d.o.o. Zagreb 2008.

Poglavlja u knjigama; časopisi, skripte, zbornici (izbor važnijih tekstova):

Inclusive Practices at the International Performing Arts Festivals (knowledge transfer and agenda setting in international cooperation), u: Cultural Diplomacy, Belgrade, 2017.

Nevidljive publike - zanemarene skupine publika u hrvatskom kazalištu, Dani hvarskog kazališta, Zagreb/Split, 2016.

Theatre Education and Students with Disability, u: Journal of Teaching and Education, 2015.

Kazalište u suočavanju s preprekama - kazališne prakse i invaliditet, u: *Scena*, Novi Sad 2014.

Antropologija izvedbe - pitanja za 21. stoljeće, u: *Međučin*, SNP, Novi Sad, 2014.

Reforme upravljačkih modela i otpori s kojima su suočene, u: *Zbornik radova sa stručnog skupa 'Menadžment dramskih umetnosti i medija - izazovi 21. veka*, FDU, Beograd, 2014.

Socialy Formed Performative Identities, poglavlje u knjizi: *Spaces of Identity in the Performing Sphere*, Zagreb, 2011.

Medijske tehnologije i kazalište; intermedijalnost i interaktivnost novog kazališta, poglavlje u knjizi: *Digitalno doba; masovni mediji i digitalna kultura*, Zagreb/Zadar, 2011.

Doc. dr. sc. Suzana Marjanić (r. 1969.), znanstvena savjetnica, radi u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, gdje ostvaruje interese za teorije mita i rituala, kulturnu animalistiku te izvedbene studije. Autorica je niza članaka, triju knjiga i suurednica je pet zbornika radova.

Članica je uredništva časopisa *Treća: časopis Centra za ženske studije* i časopisa *Narodna umjetnost*. Za knjigu *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga) dobitnica je Godišnje nagrade Hrvatske sekcije AICA i Državne nagrade za znanost. Vanjska je suradnica (predavačica) Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju Sveučilišta u Zadru i Odjela za kulturologiju Sveučilišta u Osijeku.

Izbor objavljenih radova:

Marjanić, Suzana (2018). *The Refugee/Humanitarian Crisis: Performing Documents-Fragments - The Analogy between Racism and Speciesism*. U: *Global Performance Studies* Issue 2.1, "OverFlow" is now live: <http://gps.psi-web.org/issue-2-1/>

Marjanić, Suzana (2017). *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux, HS AICA.

Marjanić, Suzana (2017). *Tijela otpora – umjetnost performansa u Hrvatskoj ili od Travelera do transvrsnoga zeca*. U: *Tijelo u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*. Zbornik radova 45. seminara Zagrebačke slavističke škole. Ivana Brković Tatjana Pišković, ur. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 101-124.

Marjanić, Suzana (2015). *Performativna i akcionistička dekada: 80-e, kraj/h etnomita o političkom bratstvu i sestrinskom jedinstvu*. U: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Društvo za istraživanje popularne kulture, str. 133-163.

Marjanić, Suzana (2014). *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga.

ZAHVALE

Zahvaljujem svojim mentorima na podršci i otvorenosti, usmjeravajućim sugestijama, inspirativnim uvidima i iznimno stručnoj pomoći u svakom trenutku u kojem mi je bila potrebna. Dr. sc. Suzani Marjanić posebno zahvaljujem na prvom poticaju da se odvažim u istraživanje ove rubne teme i pomicanje granica u vlastitim razmišljanjima, a dr. sc. Darku Lukiću na kontinuiranom usmjeravanju mojeg *meandriranja* novim teatrološkim područjima, kao i na nesebičnom ustupanju dragocjene i teže dostupne literature.

Zahvaljujem upravi Akademije dramske umjetnosti, posebno nekadašnjem dekanu Borni Baletiću i dekanici Franki Perković Gamulin na financijskoj pomoći bez koje 2013. godine ne bih mogla nastaviti studij.

Zahvaljujem Zdenku Franjiću na višegodišnjoj posudbi ostavštine Ivice Čuljka bez koje ovaj rad ne bi bilo moguće ostvariti, kao i Andražu Magajni i Marku Dolešu na poticajnoj suradnji i velikodušnom dijeljenju svojih novinarsko-antropoloških spoznaja i arhivskih materijala.

Zahvaljujem Igoru Mihoviloviću na ustupanju vlastite kolekcionarske građe te Danijelu Radočaju na dozvoli za korištenje svih raspoloživih materijala i informacija s web stranica posvećenih Satanu Panonskom.

Pored navedenih, na pomoći u prikupljanju materijala i odgovorima na moja pitanja zahvaljujem i Dragomiru Križiću, Vladimiru Adolfu Soldi, Danijelu Žeželju, Ivanu Glišiću, Damiru Paviću Septicu, dr. Sonji Petković, Biljani Balašević, Nenadu Johnyju Rackoviću, Borisu Kadinu, Ivanu Velisavljeviću, Jasminki Končić, Marijanu Crtaliću, Marku Markoviću i Darku Ciglencečkom.

Zahvaljujem obitelji i prijateljima na razumijevanju za brojne uskraćene sate druženja.

Zahvaljujem cijeloj *Punk Prisnoj Porodici*.

SAŽETAK

Ovim istraživanjem po prvi se put daju pregled, analiza i klasifikacija stvaralaštva multimedijalnog *punk* umjetnika Ivica Čuljka / Satana Panonskog. Žanrovsku raznolikost ovog opusa prate rubni i kontroverzan umjetnički status te izniman utjecaj životnih okolnosti na kreaciju umjetničkih radova, stoga se glavnoj temi pristupa interdisciplinarno i dvojako: u prvom se dijelu disertacije cjelokupno stvaralaštvo razvrstava na književno stvaralaštvo, izvedbene vrste autodestruktivni *body art*, glazbeni performans i *antimodni* performans, te ostale vrste i žanrove (likovne radove i *mail art*, audio-dokudramu), a interpretacija se usmjerava na pronalaženje obilježja poetike otpora temeljene na estetici šoka te karakteristične umjetničke postupke kojima je moguće dokazati Čuljkov osviješten pristup stvaralaštvu. U drugom dijelu istraživački pristup polazi od definiranja stvaralaštva Ivica Čuljka kao *umjetnosti osobne traume* i *komunikacije vlastite istine*, te sagledavanja njegove umjetničke pozicije kroz poziciju društveno stigmatizirane osobe. Nakon uspostave terminologije *primijenjenog performansa*, Čuljkovo se umjetničko djelovanje analizira kroz pripadnost u pet društveno marginaliziranih skupina: duševno neprilagođeni umjetnici, osuđenički status, *queer* status, pripadnost supkulturnom pokretu i stigma ratnika. Završna istraživanja bave se pitanjem mitologizacije ovog umjetnika, Satanom Panonskim kao inspiracijom drugim umjetnicima, te se daje povijesni pregled izvedbi autodestruktivnog *body arta* u hrvatskoj umjetnosti performansa.

Ključne riječi: Ivica Čuljak/Satan Panonski, hrvatska umjetnost performansa, autodestruktivni *body art*, primijenjeni performans, *punk* supkultura

EXTENDED SUMMARY

This research gives, for the first time, an overview, analysis and classification of the genre-diverse work of the multimedia *punk* artist Ivica Čuljak / Satan Panonski. The emphasis is placed on his performance of self-destructive *body art* as the most recognizable part of artistic creation, and on the interpretation of literary works that have proved to be the thematic and theoretical basis of the work of Ivica Čuljak. Genre diversity is followed by another and equally important feature of the inseparability of life events and the marginal social status from the poetics of artistic works. Therefore, the creative work of Ivica Čuljak cannot be observed without gaining insight into his private life marked by mental illness and hospitalization in a neuropsychiatric facility, by his status of a convict and a *queer* person or by belonging to the *punk* subculture. Therefore, the main topic here is approached in two ways: next to analysing and interpreting his artistic and creative work on genre and aesthetic levels, based on traditional methods and criteria, the issue of life events influencing artistic expression is approached by using contemporary research practices in performing arts. One of these starting points is the idea of performativity as a form of creating subject and its identity. In the case of Ivica Čuljak's art, based on personal testimonies and versatile identities, it has proved to be necessary in order to separate this analysis from the inability to determine the factual state of some of the life events that have become themes of his creative work. The field of this research has been expanded to the theoretical interest in performative practices as well, arising from the need for social engagement, opening up to marginalized groups, whose aesthetic criteria have not been indicated as the primary artistic goal. In this part, the theoretical background consists of the theory of applied theatre and accompanying cultural theory disciplines and theories focused on studying different identities (e. g. crip and queer theories).

The main goal of this dissertation is to describe and theoretically elucidate the creative opus of Ivica Čuljak by using research approaches whose interdisciplinary character enables the comprehensiveness of this, in many ways specific, artistic personality. In this regard, one of the aims of this thesis is to show how to analyse marginal artistic phenomena by using multidisciplinary and

interdisciplinary approaches. The research further seeks to confirm Čuljak's status of the originator of self-destructive *body art* within the Croatian art of performance, from which point on it is possible to follow the development of this performative genre in Croatia. With the desire to create usable terminology for performances with activist features, another aim of this thesis is to offer a corpus of concepts that are part of the scope of the term *applied performance*. The paper also provides a draft of the first chronological overview of the creation of art works in the field of self-destructive *body art* in Croatia, perceived in the global context of this practice.

Based on the assumptions of the dual approach, the thesis is divided into two main sections that contain multiple topics subdivided into chapters. In the first part, the entire creative work is sorted into literature (poetry and prose), types of performing art (self-destructive *body art*, music and music performance, anti-fashion performance), and other types and genres (artwork and *mail art*, audio-dokumentacija). The interpretation focuses on finding the features of the *poetic of resistance*, based on the aesthetic of shock, and on artistic characteristics that can prove Čuljak's conscious approach to creative work. In the second part, the research approach begins by defining the creative work of Ivica Čuljak as an *art of personal trauma* and *communication of one's own truth*. It places the artist in the position of a socially stigmatized person, examining his artistic activity through belonging to five socially marginalized groups: mentally ill artists and creative work inside a health institution, status of a convict, belonging to a subcultural movement, the *queer* status, and creation during war. Final studies deal with several themes: the *mythologisation* of the artist, which proves to be an extremely influential factor in the interpretation and perception of his life and work, Ivica Čuljak as an inspiration to other artists, and a review of self-destructive *body art* performances in Croatian performance art based on the previously established definition of self-destructive *body art*.

The presentation of literary work is divided into the analysis of poetry and prose writings. Along with the interpretation, which includes detection and exemplification of main themes and motifs, and stylistic and poetic features, based on *the language of resistance* and the aesthetic of shock, Čuljak's poetry is also approached through the distinction of poetry in the narrow sense and the *rock/punk* poetry. Ivica Čuljak's poetry is called *performative poetry* and is here interpreted as the starting point towards the performing part of his creative work. In addition, it clarifies the necessity of the narrative transfer from poetry to performance. Particular attention is given to the performativity of versatile identities, which functions as the author's way of coping with his own trauma, and the key element in the interpretation is the phrase *the body of resistance*. There is also the question of the presence of a 'Šokac' mentality and a possible comparison with a 'bećarac', as well as war poetry, which is due to its distinctiveness distinguished from the rest of the poetry corpus. In the analysis of prose works, a classification has been established, dividing the works into stories and prose poems, autobiographical writings, manifestos, essays and programmatic texts, sententiae, letters and requests. The interpretation of stories shows that this prose is characterized by a pronounced deconstruction of form and language, as well as the associative and alogic writing, which draws Čuljak closer to Dadaist and Surrealist practices. Other prose writings are approached to as sources for the visualization of formed artistic poetics, where the establishment of permanent terms has been detected.

The introductory analysis of self-destructive *body art* has established conceptual definitions and an interpretation of this type of performing as a more narrow segment of body art performance, dominated by a premeditated self-destructive act of an artist over his own body, in a performance marked by the moment of disintegration of the artist's body, aggression directed towards oneself with the aim of destruction, as well as actions that lead the artist to immediate danger of injury. Along with an overview of the history of self-destructive *body art* in a global context, this part of the thesis examines the relationship between radical artistic practices of the West and the East, whose lesser or greater recognisability and presentation have depended on the social context, that is, *the ideology of the visible*. The body, as an instrument of artistic expression, is observed through conceptual definitions and themes of *the body of resistance*, the performative body, *the body itself*, the ritual and the para-ritual body, the dualism of spirit and body, the socio-cultural perception and the concepts of physicalness, the performance of pain and the comparison of bodily performance with the tendencies and treatments of the body in the postdramatic theatre. The portrayal of Satan Panonski's self-destructive *body art* begins by defining his performances as *centripetal lesionism*, expressive *body art*, para-ritual, the performance

of transgression and the performance of the identity of the Other, and by placing it in the global historical context of *body art*. The analysis of performative practice distinguishes and describes its main features: forms of types of performances, performance structure and dramaturgy, authenticity of the statement, the para-ritual character and the controlled *trans*, artist's control and playing with the expectations of the audience, the performance of identities of the Other and the Otherness, theatricality and deflection from the *punk* subculture as the area of realization of Čuljak's performances. The presentation delivers a theatrological reconstruction of several performances by Satan Panonski based on available video recordings, and it addresses the question of Ivica Čuljak's awareness of his own *body art*.

In analysing the genre of musical performance, the introduction delineates the concepts of avant-garde and alternative music, and it establishes the difference between a *performative gesture* within a musical performance and a *musical performance (performative act)* as a whole performance or a complete integral part within a performance. With a short overview of the Croatian alternative music scene of that period, *punk* music has been observed by using Jacques Attali's idea of breaking the structured sound as a reflection of an imposed culturalisation process, and a sign of a shift towards a strong bodily expression that leads to a performative gesture or act. Ivica Čuljak is compared to musicians Iggy Pop and GG Allin, whose concert performances contain elements of self-destruction as well.

The portrayal of the *anti-fashion* performance is based on the theoretical definition of the term *anti-fashion*. Along with specifying the general characteristics of *punk* fashion, the tendencies of this style are stated as well, and as follows: the removal of sex/gender characteristics, putting emphasis on extreme sexuality through sadomasochistic iconography and the tendency of self-irony. The *anti-fashion* performance of Satan Panonski is here understood as an expression of autonomy versus fashion heteronomy and mental uniformisation of society. The dissertation analyses Čuljak's individualisation of the *punk* style through a creative upgrade by using materials and motifs from a local context. The shift of *punk* clothes' function into the one of a costume and the *anti-fashion* statement of Satan Panonski are compared to a linguistic system as well, and are interpreted as a language that includes taboo expressions and is the clothing equivalent to vulgar and banned words. At the end of the presentation of this theme, Čuljak's *anti-fashion* expression is reconstructed based on available photos and video recordings.

An overview of other aspects of Čuljak's creative work includes a shorter presentation of his artwork, which detects recognizable themes and motifs of the artist. With a brief review of the general features of fanzines, this part states the data on Čuljak's fanzine and mail art, which are understood as means of author's identification and identification with those like-minded, of articulation of one's own identity and as a method of developing and spreading one's audience. Based on preserved audio recordings, Čuljak's creation of *anti-radio show*, labeled as self-ironic audio-docudrama, is presented as well.

In the interpretative shift in the second part of the thesis, an analysis is approached to from the theoretical position of applied theatre, engaged performance and performative testimony of trauma, while Čuljak's art is defined as *the communication of one's own truth* and *the art of personal trauma*. The introductory part, along with conceptual definitions of *personal trauma* and alternative culture, points to similarities shared with performative practices of applied theatre. After determining the basic types of performance, the analysis turns to establishing terminology for *applied performance* by transferring concepts from the theory of applied theatre. Terms are divided into categories (general and umbrella terms, basic intention of performance, social/artistic status of performer, context of performance creation and its collectiveness/individuality, radical characteristic of form and thematic orientation of performance). The established terminology is then applied to the performances of Ivica Čuljak/Satan Panonski.

Čuljak's artistic position is determined and represented through five socially marginalized positions, *stigmas* from which he has spoken artistically. The theme of the *stigma* of a patient portrays a part of his life and creative work that took place in hospital conditions, based on available information, and analyses a therapeutic effect of this *art of pain*. The identity of *the mentally wounded* is further discussed using Erving Goffman's concept of *a total institution*, and the relations and ways of Čuljak's drift towards the characteristics and forms of depersonalizing an individual, a process often occurring in

such institutions. In the description of the murderer stigma and the status of a convict, the introduction presents biographical data based on available court documents and other archival sources, and analyses the convict stigma and the artistic identity resulting from it. Motives of the dramaturgy of crime, punishment and justice, which are present in Čuljak's *body art*, as well as functions of performances such as maintaining social links with the outside world or a brief formation of personal dignity, point to a comparison of Čuljak's performances to the type of applied performance called *the prison theatre*. This section analyses a special aspect of Čuljak's (non)artistic expressiveness on this subject as well – requests for pardon, which deviate from the expected administrative style of writing, approaching a hybrid genre at the intersection of a documentary and an artistic statement, in which Čuljak's *language of resistance* is realized once again. In interpreting Čuljak's position as the one of a forerunner of contemporary *spokespersons* for queer persons and the voices from the margin, the creative work is linked to queer concepts and the crip theory. Performative identity creation is examined through the idea of the performativity and Judith Butler's concept of subject *undoing*. The homosexual theme, which is in Čuljak's works *reinforced* by motifs of diseases such as AIDS or syphilis as punishment for *deviance*, is observed through Susan Sontag's theoretical postulates on experiencing illness as an unnatural state, social deviance or the state of the Other. This leads to the stigmatisation of patients, where Čuljak's use of the motif of illness is interpreted as a subversive act. The description of Čuljak's controversial position of a *performer-warrior* brings forward biographical information that indicates the circumstances of his life and work after leaving the neuropsychiatric hospital and during the war period, which are more difficult to shed light on. The beginning of warfare in Croatia is perceived through the issue of the possibility of speaking about Croatian applied theatre/performances during the war, and here the paper deals with the formation of anti-war art within institutions and the non-institutional anti-war art present in the alternative (subcultural) music scene and the performance art. Čuljak's rare performances during the war are marked by the absence of self-destruction, which is here considered as possible proof of artist's reflection on his own performance and its impact on the audience. The introduction to an overview of Čuljak's belonging to the *punk* movement, observes the emergence of the regional *punk* scene, and connects the local context with the concept of *subculturalisation*. As an important feature of this subculture, the emphasis is put on the aspiration to create a different reality by reinterpreting the spaces of performance, having a different understanding of the artistic status, forming alternative social communities and affirming different gender and sex identities, which are in Čuljak's case realized through an informal organization *Punk prisna porodica*. Based on the available data, the dissertation describes the ways this community functions, and states the basic elements of its organization, which are as follows: naming the organization, writing programmatic texts, establishing the *philosophy* of the community, taking over the role of the leader, setting up the *we – they* opposition as a basis for members' self-identification, along with creating an utopian vision of the future in the idea of a *punk* commune.

The portrayal of the artist's mythologisation points to the realization of the artistic idea of provocation using a versatile identity performative based on the production of disinformation, as well as the inscenation and *spectacularisation* of one's own life, which resulted in a distinct appearance of numerous urban legends about Ivica Čuljak. This part of the thesis states the ways of their production and distribution through the creation of artist's individual mythology, media exposure and posthumous spread and upgrade of *rumors* in the *mediosphere*. Urban legends are thematically classified into legends related to the autobiography mythologisation and the formation of the identity of the Other, excessive behaviour, wartime and death. The theme of artist mythologisation is analysed through the question of interaction between the oral tradition and the media as well.

The artistic appearance and life story of Ivica Čuljak have created a special *aura* of an authentic, uncompromising artist, which persistently intrigues the public and has also proved inspirational to authors in various fields of artistic expression. This chapter lists and briefly describes artistic and documentary works created by using the motifs or the theme of life and creativity of Ivica Čuljak / Satan Panonski, and more noteworthy commemorative projects. The end of this chapter gives an example of Satan Panonski's influence on the entire creative work of artist Sven Fabjan Gorjanec, and establishes a division of Croatian artists of self-destructive *body art* into direct *imitators* and *indirect continuators*, performance artists whose artistic work is marked by self-destruction acts.

The final part provides an overview of key self-destructive *body art* performances by Croatian artists from the beginning of the 1990s to 2018. These performances differ in the artists' motives, the performance sites that are no longer part of the margin, and the performances' publicity/privacy. These performances are defined as self-destructive gestures and as performances that are, in every sense of the word, called self-destructive *body art*, based on the idea of self-harm that becomes an essential feature of the artist's work overall. The overview presents works by the following authors and art groups: Josip Pino Ivančić, Zlatko Kopljar, Le Cheval, Robert Franciszty, Vlatko Vincek, Slaven Tolj, Siniša Labrović, Igor Grubić, Krešo Kovačiček, Boris Kadin, Gildo Bavčević, Marko Marković and Marijan Crtalić.

Keywords: Ivica Čuljak/Satan Panonski, Croatian performance art, self-destructive body art, applied performance, punk subculture

SADRŽAJ

1.	UVOD	1
I.	DIO: PRIKAZ STVARALAŠTVA IVICE ČULJKA / SATANA PANONSKOG	
2.	KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO IVICE ČULJKA: POEZIJA I PROZA	19
2.1.	Uvod i opća klasifikacija književnog stvaralaštva	19
2.2.	Razlika poezije u užem smislu i rock pjesništva	21
2.2.1.	<i>Tijelo rock-pjesme: tekst, glazba i izvedba</i>	24
2.2.2.	Poezija Ivice Čuljka kao <i>punk</i> -pjesništvo i izvedba performativne poezije.....	28
2.3.	Interpretacija pjesama Ivice Čuljka	30
2.3.1.	Opća obilježja: autobiografsko polazište, estetika šoka, narativni transfer poezije u izvedbu	30
2.3.2.	Intepretacija pjesama uz primjere.....	34
2.3.3.	Ostala obilježja Čuljkove poezije.....	60
2.3.4.	Posredan utjecaj bećarca? Pjesništvo Ivice Čuljka kao urbano šokaštvo.....	64
2.3.5.	Ratna lirika.....	68
2.4.	Prozno stvaralaštvo Ivice Čuljka	70
2.4.1.	Razdioba proznih tekstova i temeljna obilježja proznog izraza.....	70
2.4.2.	Interpretacija književnih pripovijesti.....	73
2.4.3.	Dekonstrukcija jezika kao otpor.....	76
2.4.4.	Izgradnja vlastite poetike: poetička načela, manifesti i dokumentiranje vlastitog rada.....	78
3.	AUTODESKTRUKTIVNI BODY ART	85
3.1.	Pojmovna određenja, definicija i glavna obilježja autodestruktivnog <i>body arta</i>	85
3.2.	Autodestruktivni <i>body art</i> u svjetskom kontekstu	89
3.2.1.	Tijelo na Zapadu vs. tijelo na Istoku: razlike i sličnosti.....	89
3.3.	Povijesni pregled autodestruktivnog <i>body arta</i>	92
3.3.1.	Autodestruktivni <i>body art</i> u 1960-ima i 1970-ima.....	92
3.3.2.	Obilježja <i>body arta</i> 1980-ih.....	95
3.3.3.	Autodestruktivni <i>body art</i> od 1990-ih do danas.....	97
3.4.	Tijelo u izvedbenoj umjetnosti	100
3.4.1.	Izvedbeno tijelo / tijelo po sebi.....	105
3.4.2.	Tijelo i bol u kazalištu i umjetnosti performansa.....	108
3.4.3.	Ritualno i pararitualno tijelo.....	111
3.5.	Ritualno tijelo otpora i <i>krvavi</i> performans Satana Panonskog	114
3.5.1.	Pojmovna određenja uz autodestruktivni <i>body art</i> Satana Panonskog.....	114
3.5.2.	<i>Body art</i> Satana Panonskog unutar umjetničkog i društvenog konteksta.....	116
3.5.3.	Obilježja scenskih izvedbi Satana Panonskog i percepcija publike.....	121
3.5.4.	Rekonstrukcija izvedbi autodestruktivnog <i>body arta</i> Satana Panonskog.....	127
3.5.5.	Pitanje osviještenosti o vlastitom radu: <i>dva lica</i> Satana Panonskog.....	145

4.	GLAZBA I GLAZBENI PERFORMANS	152
4.1.	Glazbeni performans u kontekstu supkulture i alternativne kulture: pojmovi <i>avangardno</i> i <i>alternativno</i>	152
4.2.	Izvedbeno susretno glazbe i umjetnosti performansa: <i>performativna gesta</i> i <i>performativni čin</i>	155
4.3.	Glazbeni performans u Hrvatskoj: <i>punk</i> i umjetnost performansa.....	157
4.3.1.	Obilježja <i>punk</i> glazbe: autentičnost, snalažljivost i izražena tjelesna ekspresija.....	159
4.4.	Usporedbe Satana Panonskog s Iggijem Popom i GG Allinom.....	165
5.	ANTIMODNI PERFORMANS SATANA PANONSKOG	168
5.1.	Pojam <i>antimode</i>	168
5.2.	<i>Punkerska</i> moda otpora.....	170
5.3.	Antimodni performans Satana Panonskog kao iskaz autonomije naspram modne heteronomije i mentalne uniformizacije društva.....	175
5.3.1.	Katalog/ antimodni ormar Ivice Čuljka.....	179
6.	OSTALI ASPEKTI ČULJKOVA STVARALAŠTVA: LIKOVNI RADOVI, MAIL ART DJELATNOST I FANZINI, AUDIO DOKUDRAMA	182
6.1.	Likovni radovi.....	182
6.2.	Fanzini i <i>mail art</i>	184
6.3.	<i>Radio ludnica Popovača</i> - autoironična audio dokudrama.....	186

II. DIO: IVICA ČULJAK KAO STIGMATIZIRANI UMJETNIK

7.	UMJETNOST OSOBNE TRAUME I MOGUĆNOST PRIMJENE TEORIJE PRIMIJENJENOG KAZALIŠTA NA UMJETNOST PERFORMANSA	188
7.1.	Pojmovna određenja: osobna trauma, alternativa, primijenjeno kazalište.....	189
7.2.	Mogućnost govora o primijenjenom kazalištu / primijenjenoj izvedbi?.....	192
7.3.	<i>Transferiranje</i> termina primijenjenog kazališta u područje primijenjenog performansa.....	197
7.3.1.	Tipovi izvedbi i nazivi primijenjeni na stvaralaštvo Ivice Čuljka.....	207
8.	POJAM STIGME I MARGINA KAO MJESTO IZVEDBE	208
8.1.	Stigma bolesnika – umjetnik s mentalnom bolešću i boravak u <i>totalnoj instituciji</i>	210
8.1.1.	Boravak u neuropsihijatrijskoj bolnici.....	210
8.1.2.	Terapijski učinak <i>umjetnosti boli</i>	212
8.1.3.	Totalna institucija i identitet <i>mentalnog ranjenika</i>	215
8.2.	Stigma ubojice i status osuđenika	220
8.2.1.	Čuljkov doživljaj sudskog procesa i osuđeničkog statusa.....	220
8.2.2.	Stigma ubojice kao umjetnički identitet, izostanak kontrole informacija i približavanje obilježjima zatvorske kazališta.....	223
8.2.3.	Molbe za pomilovanje – hibridni žanr i jezik otpora.....	226
8.3.	<i>Queer</i> identitet	235
8.3.1.	Društveni kontekst i identitet Drugog.....	235
8.3.2.	Pojmovno određenje: <i>queer, crip</i>	237
8.3.3.	Performativna uspostava identiteta.....	239
8.3.4.	Motiv spolnih bolesti kao simbol drugačijeg seksualnog identiteta.....	241

8.4.	<i>Punker-ratnik – izvedba ratne traume</i>	245
8.4.1.	Ratno razdoblje života Ivice Čuljka: traumatičan doživljaj ratne stvarnosti i stigma brutalnog ratnika.....	245
8.4.2.	Institucionalne i vaninstitucionalne <i>izvedbe otpora</i> u domovinskom ratu - mogućnost govora o antiratnim primijenjenim izvedbama?.....	250
8.4.3.	Utjecaj ratne stvarnosti na autodestruktivni <i>body art</i> Ivice Čuljka.....	255
8.5.	PRIPADNOST SUPKULTURI MLADIH – PUNK KAO AFIRMACIJA IDENTITETA DRUGOG	256
8.5.1.	Nastanak regionalne <i>punk scene</i>	256
8.5.2.	Lokalni kontekst i afirmacija drugačijih identiteta u supkulturi <i>punka</i>	260
8.5.3.	Čuljkova individualizacija i lokalizacija <i>punka: Punk Prisna Porodica</i>	262
9.	MITOLOGIZACIJA UMJETNIKA	269
9.1.	Načini proizvodnje mita: individualna mitologija, medijsko eksponiranje i urbane legende/predaje.....	272
9.2.	Vrste urbanih legendi/predaji o Satanu Panonskom.....	272
9.3.	Urbane legende/predaje kao primjer interakcije usmenog prenošenja i medija.....	278
10.	SATAN PANONSKI KAO INSPIRACIJA: UTJECAJ I PERCEPCIJA STVARALAŠTVA IVICE ČULJKA	282
10.1.	Radovi motivirani Ivicom Čuljkom / Satanom Panonskim.....	282
10.2.	Memorijalni projekti.....	287
10.3.	<i>Nastavljači: Sven Fabijan Gorjanc i bend Dekubitus</i>	288
11.	PREGLED IZVEDBI AUTODESTRUKTIVNOG BODY ARTA U HRVATSKOJ : NACRT ZA KRONOLOGIJU	289
11.1.	Suvremeni predstavnici autodestruktivnog <i>body arta</i> u Hrvatskoj.....	289
11.2.	Marko Marković: svakodnevne strategije preživljavanja i tijelo kao posljednje mjesto otpora.....	297
11.3.	Marijan Crtalić: iskušavanje granica.....	301
12.	ZAKLJUČAK ILI UMJETNOST OSOBNE TRAUME I KOMUNIKACIJE VLASTITE ISTINE	305
13.	LITERATURA	309
Prilog 1.:	Popis dokumenata iz arhiva Ivice Čuljka	323
Prilog 2.:	Biografija, koncertna djelatnost, diskografija i bibliografija Ivice Čuljka	329
Prilog 3.:	Fotografije	333
	Životopis i popis objavljenih radova	347

1. UVOD

1.1. **Obrazloženje teme**

Glavna tema ovog istraživanja umjetničko je djelovanje Ivica Čuljka, poznatijeg pod umjetničkim pseudonimom Satan Panonski¹. Vinkovački *punker* i multimedijalni umjetnik i dvadesetak godina nakon smrti svojim kontroverznim statusom, ali i *aurom* stvaralačke autentičnosti plijeni pažnju ne samo među pripadnicima *punkerske* supkulture već i u široj javnosti, te se pojavljuje kao tema u teoriji i u umjetničkoj praksi. Ključni razlog da se prouči njegov stvaralački opus nalazi se u činjenici da Ivica Čuljak postepeno stječe mjesto začetnika autodestruktivnog *body arta* u hrvatskoj umjetnosti performansa, kakve su u svjetskom kontekstu izvodili predstavnici poput bečkih akcionista, Gine Pane, Chrisa Burdena, Petra Štembere, Jana Mlčocha, Marine Abramović, Rona Atheya, Franka B i drugih. Time postaje jasnije da je riječ o kulturnom i umjetničkom fenomenu vrijednom istraživačke pažnje, a s obzirom na to da njegovo stvaralaštvo do sada ni na jednom mjestu nije opisano i analizirano u cjelini, ovim mu se radom posvećuje zaslužena pozornost.

Kako najveći dio zabilježenih podataka o Čuljkovu umjetničkom djelovanju još uvijek dolazi iz kruga njegovih štovatelja i prijatelja, umjetnička ostavština nalazi se u privatnim kolekcijama i internetskim izvorima, a njegova je umjetnička osobnost dodatno *otežana* neprestanom produkcijom urbanih legendi/predaja, ovoj temi, iz proučavateljskog kuta gledano, treba prići s oprezom, neprestano nastojeći raščistiti činjenicu od *mita*, pouzdani izvor od manje pouzdanog, što se pokazuje priličnim izazovom. U ovom se radu po prvi put pokušava sagledati, analizirati i klasificirati cjelokupno, žanrovski iznimno raznoliko, stvaralaštvo Ivica Čuljka. Pritom se naglasak stavlja na prikaz njegove izvedbe autodestruktivnog *body arta* kao najprepoznatljivijeg dijela umjetničke kreacije, te na interpretaciju književnih radova koji su se pokazali tematskim i teorijskim temeljem njegova

¹ U ovome istraživanju koristit ću u većem dijelu ime i prezime tematiziranog umjetnika, iako se odabir između imena i prezimena ili umjetničkog pseudonima u ovom slučaju pokazuje problematičnim. Kako će se rad baviti i privatnim životom umjetnika, smatram da je u tim dijelovima disertacije najprimjerenije koristiti njegovo ime i prezime. No, kako je umjetničko djelovanje Ivica Čuljka najpoznatije pod pseudonimom *Satan Panonski*, kojeg i sâm svjesno odabire 1988. godine za svoje javno djelovanje želeći time istaći svoj umjetnički – performerski identitet, u nekim će dijelovima analize biti primjerenije pisati o, primjerice, *auri* ili umjetnosti Satana Panonskog nego o *auri Ivica Čuljka*. Iz tog razloga i u naslovu rada odabirem njegov najpoznatiji umjetnički pseudonim. No, kako je korištenje različitih pseudonima također jedno od njegovih umjetničkih obilježja poigravanja s identitetima, od kojih je svoj *glavni* identitet prije 1988. godine nerijetko imenovao pseudonimom *Kečer II.*, isključivi izbor pseudonima *Satan Panonski* možda ne bi bio primjeren u dijelovima istraživanja koji se odnose na njegovo ranije stvaralaštvo, pa će se u ovom radu na takvim mjestima također koristiti ime i prezime umjetnika, a eventualno korištenje drugih pseudonima bit će dodatno pojašnjeno.

stvaralaštva. Žanrovsku raznolikost koja omogućuje smještanje radova ovog umjetnika u širi umjetnički kontekst, prati drugo – jednako važno – obilježje neodvojivosti privatnog života i rubnog društvenog statusa od njegova umjetničkog djelovanja. Kod malo kojeg umjetnika životni će se događaji i osobni stavovi u tolikoj mjeri ispreplitati s umjetničkim radom, pa kada govorimo o stvaralaštvu Ivica Čuljka, ne možemo ga promatrati bez uvida u njegov privatni život, obilježen mentalnom bolešću i boravkom u neuropsihijatrijskoj bolnici, osuđeničkim i statusom *queer* osobe ili pripadanjem supkulturi *punka*.

Navedena obilježja ovo istraživanje šire na brojne podteme te iziskuju multidisciplinarni, interdisciplinarni i transdisciplinarni istraživački pristup i primjenu metodoloških i kulturoloških metoda koje omogućuju da se ovakvi fenomeni promatraju iz više perspektiva. Stoga se temi ovdje pristupa dvojako: pored toga što se njegov umjetnički i kreativni rad analizira i interpretira na žanrovskoj i estetskoj razini utemeljenoj na klasičnim metodama i kriterijima, pitanju neodvojivosti životnih okolnosti i njihova utjecaja na umjetnički izričaj pristupa se suvremenim istraživačkim praksama u izvedbenim umjetnostima. Jedno od tih polazišta je ideja performativa kao načina tvorbe subjekta i njegova identiteta, koja se u slučaju umjetnosti Ivica Čuljka, utemeljene na osobnim iskazima, pokazuje nužnom kako bi se ovu analizu odvojilo od nemogućnosti utvrđivanja činjeničnog stanja za neka od životnih događanja koja su postala temama njegova stvaralaštva. Područje ovog istraživanja pomiče se i prema teorijskom interesu za onaj dio izvedbenih umjetnosti nastalih iz potrebe za društvenim angažmanom i otvaranjem marginaliziranim skupinama, kod kojeg se estetski kriteriji ne pokazuju primarnim umjetničkim ciljem. Upravo suvremeni istraživački pristupi u teatrologiji koji uvode pojam primijenjenog kazališta (engl. *applied theatre*) te popratne kultur(al)ne discipline i teorije usmjerene na proučavanje drukčijih identiteta (npr. *crip* i *queer* teorije), nude nove mogućnosti pristupa i koristan istraživački alat ovakvom tipu stvaralaštva. Kako je kod primijenjenog kazališta riječ o jednoj od najmlađih disciplina u teatrologiji, u kojoj je mogućnost uspostave terminologije još otvorena, primjenom te teorije na formu umjetnosti performansa u jednom se dijelu ove disertacije uspostavlja nova terminologija, primjenjivija za izvedbene oblike koji primarno ne pripadaju kazališnoj izvedbi u užem smislu.

Utemeljen na ovim pretpostavkama, rad je sadržajno podijeljen u poglavlja okupljena u dvije veće cjeline. Prvi dio donosi analizu umjetničkih radova Ivica Čuljka metodom uobičajene žanrovske analize. Cjelokupno stvaralaštvo razvrstava se na: književno stvaralaštvo (poezija i proza), izvedbene vrste autodestruktivni *body art*, glazbu i glazbeni performans, antimodni performans, te ostale vrste i žanrove (likovne radove i *mail art*, audio-dokudramu), a

interpretacija se usmjerava na pronalaženje karakterističnih obilježja koje je moguće tumačiti kao prepoznatljive umjetničke postupke te pomoću njih dokazati Čuljkov osviješten pristup stvaralaštvu. U drugom dijelu istraživački pristup polazi od definiranja stvaralaštva Ivica Čuljka kao *umjetnosti osobne traume* te *komunikacije vlastite istine*, a samog umjetnika smješta u poziciju društveno stigmatizirane osobe, razmatrajući njegovo umjetničko djelovanje kroz pripadnost u pet društveno marginaliziranih skupina: mentalno oboljeli umjetnici i stvaralaštvo unutar zdravstvene institucije, osuđenički status, pripadnost supkulturnom pokretu, *queer* status i stvaralaštvo u ratu. Završna istraživanja bave se s nekoliko tema: *mitologizacijom* ovog umjetnika koja se pokazuje iznimno utjecajnim faktorom u tumačenjima i percepciji njegova života i rada, Ivicom Čuljkom kao inspiracijom drugim umjetnicima, te pregledom izvedbi autodestruktivnog *body arta* u hrvatskoj umjetnosti performansa.

1.2. Motivacija za istraživanje teme

Ova disertacija povezuje nekoliko tema koje čine sukus mojih osobnih istraživačkih afiniteta. Uz moj neprekinuti interes za umjetnost performansa, koja kao umjetnost izvođenja s trajnim stanjem *postajanja* (engl. *becoming*, prema Carlson, 2004:206) i rušenjem ograničenja forme predstavlja izazov teorijskome promišljanju, te interes za područje supkultura i tzv. alternativnih kultura, tema koju sam željela dodatno istražiti jest i položaj i uloga tijela u umjetnosti. Iako problematika tijela u umjetnosti nije posve nova tema teorijskih istraživanja, specifičnost svakog pojedinog konteksta umjetničke izvedbe, u ovome slučaju one Satana Panonskog, čine je intrigantnom i poticajnom za pokušaje novih interpretacija. Izvedbe ekstremnog *body arta* i u povijesti su se svjetske umjetnosti performansa, kako to tumači Amelia Jones (2006:12), doživljavale kao uznemirujuće i nerijetko su ih publika i kritika percipirale radije kao psihotičan ili egzibicionistički nego kao umjetnički čin. Time se ova umjetnost pokazala teškom za asimiliranje u određene teorijske okvire te se često neutralizirala, marginalizirala, mitologizirala ili ispuštala iz povijesnih prikaza umjetnosti. U domaćem primjeru *tijela otpora* Satana Panonskog bilježimo gotovo identičan obrazac. Njegovo samoozljeđivanje na sceni uglavnom se doživljavalo senzacionalistički, a tek rijetki teoretičari u novije ga vrijeme svrstavaju u okvir umjetnosti performansa u Hrvatskoj. Iz tog se razloga motivacija, ujedno i ambicija ovoga rada, odnosi na pokušaj da se percepcija njegova stvaralaštva pokuša dovesti do razine na kojoj je o umjetničkoj djelatnosti i vrijednosti radova Ivica Čuljka moguće govoriti kroz argumentaciju nastalu na teorijskoj podlozi.

Alternativna umjetnost ili alternativna scena koja se na našem području snažno razvijala od kraja 1970-ih do kraja 1990-ih te bitno obilježila formiranje estetskog ukusa i vrijednosnih stavova nekoliko generacija još uvijek je nedovoljno istraženo i dokumentirano područje koje, riječima Milene Dragičević Šešić, "tek čeka svoja buduća monografska istraživanja" (2012:223). Nedostatak tehnologije, male naklade kućne izrade, ali i niska razina osviještenosti o potrebi dokumentiranja vlastitog rada te svjedočanstva temeljena na danas već krhkim sjećanjima tadašnjih aktera i konzumenata scene utječu na težu dostupnost arhivskih materijala, što stvara prepreke potencijalnim istraživanjima. U tom smislu, ovaj rad smatram malim doprinosom *politici vidljivosti* ovog važnog razdoblja.

Kako se u slučaju Ivice Čuljka suočavamo s umjetnikom koji je višestruko stigmatiziran te pripada i egzistencijalnim i intencionalnim autsajderima, snažna obilježenost njegove umjetnosti osobne traume životnim događanjima i njena terapijska funkcija sve do pojave novih teorijskih pristupa u području izvedbenih umjetnosti i kulturalnih teorija pokazivale su se otegotnim karakteristikama za analizu njegova stvaralaštva. Pored toga što se njegovom umjetničkom pojavom do ovoga trenutka nitko nije sustavnije bavio, pa je to jedan od temeljnih motiva za odabir ove teme za disertaciju, daljnju motivaciju predstavlja i mogućnost da se u analizi koriste suvremeni interdisciplinarni teorijski pristupi i metode, te se tako ovim radom pokuša ići ukorak s novijim istraživanjima onih izvedbenih praksi u kojima, zbog nemogućnosti da se umjetničke motivacije odvoje od životnih okolnosti aktera, estetski ciljevi koreliraju s onim etičkima.

1.3 Ciljevi, očekivani doprinos i hipoteze istraživanja

Glavni cilj ove disertacije jest opisati i teorijski rasvijetliti stvaralački opus Ivice Čuljka putem istraživačkih pristupa čiji transdisciplinarni karakter omogućuje cjelovitost sagledavanja ovakve, po mnogočemu specifične, umjetničke osobnosti. U tom je smislu jedan od ciljeva ove disertacije pokazati kako multidisciplinarnim i interdisciplinarnim pristupom možemo analizirati rubne umjetničke pojave. Istraživanjem se, nadalje, pokušava potvrditi Čuljkov status začetnika smjera autodestruktivnog *body arta* unutar hrvatske umjetnosti performansa, od kojeg je moguće dalje pratiti razvoj ovog izvedbenog žanra u nas. U želji da se za izvedbe performansa s aktivističkim obilježjima iznađe upotrebljiva terminologija, cilj ove disertacije je i ponuditi korpus pojmova koji ulaze u opseg pojma *primijenjenog performansa*. Rad nudi i nacrt za prvi kronološki pregled ostvarenja umjetničkih radova iz područja autodestruktivnog *body arta* u nas, sagledanog u kontekstu ove izvedbene prakse u svijetu.

U skladu s ciljevima, hipoteze na kojima se temelji ova disertacija su sljedeće:

1. Stvaralaštvo Ivice Čuljka rubnog je umjetničkog statusa stoga što nije motivirano isključivo estetskim razlozima, ostvaruje se na kulturalnoj i društvenoj margini, a unutar njega se briše granica između umjetnosti i života.
2. Pristup stvaralaštvu koje nije motivirano isključivo estetskim razlozima i pripada rubnom području umjetnosti danas je moguć zahvaljujući suvremenim znanstvenim metodama i disciplinama unutar područja izvedbenih umjetnosti i kulturnih studija.
3. Ivica Čuljak je kao začetnik autodestruktivnog *body arta* osmišljavao svoje izvedbe sa sviješću i poznavanjem osnova performansa.
4. Cjelokupno stvaralaštvo Ivice Čuljka, a posebno autodestruktivni *body art*, može se okarakterizirati i proučavati kao *umjetnost osobne traume* i *komunikacije vlastite istine*.
5. Ivica Čuljak kao stigmatizirani umjetnik pripada u pet marginaliziranih društvenih skupina.
6. Počevši od umjetničkog rada Ivice Čuljka, moguće je slijediti razvoj autodestruktivnog *body arta* u Hrvatskoj te uspostaviti kronološki pregled.
7. Primjenom teorije primijenjenog kazališta na umjetnost performansa moguće je uspostaviti novu terminologiju.

1.4. Pregled dosadašnjih istraživanja glavne teme

Stvaralaštvo Ivice Čuljka nije se do sada u cijelosti istražilo, opisalo, klasificiralo i vrednovalo, te je ovaj rad prvi koji se njegovim djelovanjem bavi na taj način. Bitna pretpostavka za ovu analizu jest potvrda njegova statusa začetnika autodestruktivnog *body arta* koje u knjizi *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas* (2014) donosi Suzana Marjanić, autorica koja se do sada u našoj znanosti najviše bavila Čuljkom te ga prva uvrstila u kontekst umjetnosti performansa, razbivši time *striktan* okvir razumijevanja ove umjetničke vrste kao konceptualnog žanra. Ovom su se temom također u nekim svojim radovima bavili Goran Rem (1997, 2013) i Delimir Rešicki (1998), čije su spoznaje i interpretacije uvrštene u ovo istraživanje. Ključni teorijski okvir ovom istraživanju dosadašnja su relevantna istraživanja s područja umjetnosti performansa, teatrologije i teorije izvedbene umjetnosti, antropologije izvedbe, primijenjenog kazališta, sociologije, *queer* i *crip* teorije, dok se u nešto manjem obimu istraživanje oslanja na teorijske radove s područja teorije književnosti, teorije mode, likovne umjetnosti, popularne glazbe i slično.

1.5. Materijal i metodologija istraživanja

Polaritet u metodološkom pristupu vidljiv je u odnosu prvog i drugog dijela disertacije: dok se u prvom umjetničkim radovima pristupa s ciljem da se oni opišu, interpretiraju i uklope u umjetnički kontekst, u drugom se dijelu analize interpretativni pristupi koriste s ciljem da se pruži što kompleksniji uvid u motive i specifičnu društvenu poziciju iz koje Čuljak umjetnički progovara. Pristup stvaralaštvu i životu Ivice Čuljka odijeljen je u nekoliko tematskih cjelina kojima se pristupa tako da se za svaku temu određuje zasebno teorijsko uporište te je se iz njega pokuša interpretirati, ili se u nedostatnosti teorijskih pristupa postavlja vlastiti. Primjerice, jedno od polazišta za interpretaciju pjesništva u drugom poglavlju ovog rada nalazi se u teorijskom razlikovanju poezije u užem smislu od *rock* i *performativne poezije*², prikaz Čuljkove stigmatiziranosti kao *queer* osobe temeljit će se na radovima Judith Butler i Susan Sontag, a boravak u neuropsihijatrijskoj bolnici razmatrat će se kroz ideju totalne institucije Ervina Goffmana i slično. Istraživanje uključuje interpretativni pristup umjetničkim djelima, komparativnu analizu, klasifikaciju i deskripciju umjetničkih radova te povijesnu metodu u utvrđivanju kronologije i kontekstâ nastanka djela. Transdisciplinarni karakter i otvaranje temama koje su još uvijek nedovoljno razmatrane u znanosti u ovom je istraživanju zahtijevalo proučavanje manje konvencionalnih izvora podataka, pa su pored teorijskih radova kao neposredni izvori korišteni raznovrsni dostupni materijali, što je do određene mjere uvjetovalo i stilsku *hibridnost* u obradi pojedinih sadržaja. Uz dvije objavljene knjige pjesama ovog autora, glavni izvor informacija i temelj cjelokupnoj analizi bila je građa sadržana u ostavštini Ivice Čuljka koja se kao privatni arhiv nalazi u vlasništvu njegova izdavača. Ova do sada neobrađena dokumentacija sadrži više desetaka originalnih književnih i neknjiževnih rukopisa, privatnu pisanu korespondenciju, likovne radove, fotografije i manji broj službenih dokumenata. Uz dostupne novinske članke iz tiskanih i *online* medija, korištene su video i audio snimke koje dokumentiraju Čuljkove nastupe i radove. Specifičnost prikupljanja građe za ovu temu jest u njenu neprestanom nadopunjavanju na društvenim mrežama, na kojima privatni kolekcionari kontinuirano objavljuju nove dokumentacijske materijale. Jednako tako, trajni interes za temu Satana Panonskog realizira se i u kontinuitetu objavljivanja novinarskih tekstova u medijima i

² Pojam *performativna poezija* uključuje multimedijalno, scensko izvođenje poezije koje predstavlja odmak od uobičajenog čitanja ili kazivanja poezije u kojem se primat daje smislu, jezičnoj strukturi te *unutarnjem* ritmu koji proizlazi iz same pjesme. Detaljnije tumačenje pojma vidi na str. 29.

diskusijama korisnika na društvenim mrežama, što je također korišteno kao izvor za obradu određenih tema.

Važnom su se metodom prikupljanja i potvrde podataka pokazali intervjui sa suradnicima, prijateljima i osobama koje su svjedočile Čuljkovu životu i stvaralaštvu. Pristup ovoj metodi istraživanja bio je višestruk, te su podaci prikupljeni putem izravnog intervjuiranja, *mail* i *online* prepiski. Značajan doprinos radu ostvaren je kroz suradnju s novinarima ljubljanskog Radio Študenta, antropolozima Markom Dolešom i Andražom Magajnom, autorima radijske biografije o Ivici Čuljku (koncipirane dijelom i na temelju mojih ranije objavljenih radova), koji su za potrebe ovog istraživanja ustupili višesatni audio arhivski materijal sa snimkama intervjua s osobama: Vlatko Čuljak Kečer I, Franjo Čuljak Kečer III, Vladiša Čuljak Kečer IV (Cerić), Vladimir Soldo Adolf, Zoran Šalinović (Vinkovci), Đuro Hranić (Nuštar/Đakovo), Ivan Glišić (Šabac), Goran Beginišić (Obrenovac), Biljana Balašević (Smederevo), Nikola Vranjković, Milorad Milinković Debeli, Ivan Velisavljević, Vasa Radovanović (Beograd), Vjekoslav Pušec Lou Profa (Popovača), Zdenko Franjić, Pero Jelčić, Božo Matijašević Krljo, Bojan Gagić, Igor Mihovilović (Zagreb), Zoran Čalić (Vinkovci/Brežice), Igor Bašin Bigor (Nova Gorica/Ljubljana), Karin Lavin (Križ pri Sežani), Gorazd Repše (Ajdovščina), Robert Čop (Ljubljana) i Dragomir Križić (Sarajevo). Nažalost, razgovor s osobljem Neuropsihijatrijske bolnice Dr. Ivan Barbot zbog strogih propisa ove institucije nije bilo moguće realizirati. Nakon višestrukih pokušaja bez odgovora, kontakt sam uspjela uspostaviti s Čuljkovom liječnicom dr. Sonjom Petković koja mi je mogla samo dati povrdu o terapijskom učinku umjetničkog i kreativnog rada na Čuljkovo mentalno stanje. Iz tog razloga podaci o dijagnozi psihičkog poremećaja korišteni su prema dostupnim informacijama iz Čuljkove dokumentacije te prema svjedočenjima njemu bliskih osoba. U dijelu istraživanja koje se bavi ostalim umjetnicima autodestruktivnog *body arta*, kao izvori podataka korišteni su materijali dostupni u periodičkim publikacijama, katalogima, internetski izvori te razgovori s umjetnicima.

1.6. Sadržaj rada i pristup pojedinim temama

I. dio disertacije: Prikaz stvaralaštva Ivice Čuljka / Satana Panonskog

Književno stvaralaštvo: poezija i proza. Analiza pjesništva Ivice Čuljka polazi od teze o mogućnosti razlikovanja poezije u užem smislu od *rock/punk* pjesništva, a razlikovna obilježja uspostavljaju se temeljem teorije Antoineta Henniona (2005). Čuljkova poezija ovdje

se definira kao *performativna poezija* i tumači kao polazišna točka izvedbenom dijelu, te se pojašnjava nužnost narativnog transfera iz poezije u izvedbu performansa. Istodobno, pjesme Ivice Čuljka moguće je interpretirati uobičajenim pristupom, pa se u ovom dijelu kroz detektiranje i oprimjerenje glavnih tema i motiva (tema djetinjstva, slavonski pejzaž, religiozna tematika, teme smrti, bolesti, seksualnosti, *punk* i socijalna tematika, tjelesnost, ratna tematika) definiraju glavna stilska i poetička obilježja temeljena na autoreferencijalnosti, iskazivanju vlastitog osjećaja beznađa i nihilističkom odnosu spram dominantnih društvenih vrijednosti, što rezultira *poetikom otpora* temeljenom na estetici šoka. Osobita pozornost pridaje se pjesničkom kreiranju/performativu nestalnih identiteta koji su u funkciji autorova suočavanja s vlastitom traumom na nekoliko razina: bijeg od traume u idiličnost prošlosti i djetinjstva (identitet dječaka), negiranje traume (identitet Petra Pana), izravna konfrontacija s traumom (identitet ratnika ili mentalnog ranjenika) i potenciranje traume do krajnjih granica kroz prikaz pjesničkog subjekta kao društvenog izopćenika (identitet *luđaka*, *queer* identitet). U interpretaciji ove poezije ključno mjesto ima pojam tijela koji sažima i cjelokupnu umjetničku poetiku otpora Satana Panonskog – takozvano *tijelo otpora* koje se realizira i kao metafora (govor o tijelu u poeziji) i kao konkretan čin autodestrukcije (izvedba tijela u *body artu*). Dodatno, u poeziji Ivice Čuljka na temelju teorijskih radova Josipa Užarevića i Ivana Rončevića propituje se prisutnost šokačkog mentaliteta te mogućnost usporedbe s bećarcem. Ratne pjesme Ivice Čuljka zbog njihove se kontroverze i specifičnih okolnosti nastanka analiziraju zasebno, ali se u interpretaciji razaznaju jednaki poetički obrasci kao i ostatku pjesničkog korpusa.

Analiza proznih tekstova započinje klasifikacijom na pripovijesti i pjesme u prozi, autobiografske zapise, manifeste, eseje i programatske tekstove, sentence, pisma i molbe. U interpretaciji nekoliko tekstova s obilježjem fikcije pokazuje se kako ovu prozu obilježavaju izrazita, u poeziji tek naznačena, dekonstrukcija forme i jezika te asocijativno i alogično pisanje koje Čuljka približavaju dadaističkim i nadrealističkim praksama. Težnja manipulaciji i izlasku *iz jezika* povezuje se s idejom *teksta naslade* Rolanda Barthesa te naziva *jezikom otpora*, čime se ujedno ukazuje na Čuljkovu visoku jezičnu osviještenost. Ostalim proznim zapisima pristupa se kao izvorima za prikaz njegove umjetničke poetike u kojoj se jasno razaznaju sljedeća obilježja: zahtjev za autentičnošću stvaranja, ideja totalne umjetnosti, šok kao umjetničko sredstvo, uspostava novog identiteta kroz performativ vlastitog imena te uspostava stalnih termina koji su izdvojeni i definirani u *glosariju* Ivice Čuljka.

Umjetnost performansa: autodestruktivni *body art*. Uvodni dio teme o *autodestruktivnom body artu* donosi pojmovna određenja i odluku da se uz *nadpojam* performans u radu primarno koristi termin *body art* kako bi se dodatno naglasila ekstremna tjelesnost umjetničkoga čina. Pojmovima tjelesnog performansa i autodestruktivnog *body arta* prilazi se kroz više teorijskih određenja (Josette Féral, Suzana Marjanić, Miško Šuvaković, Amelia Jones, Tracy Warr), te se autodestruktivni *body art* definira kao uži segment tjelesnog performansa u kojem dominira osmišljen autodestruktivni čin umjetnika nad vlastitim tijelom, a izvedbu obilježavaju moment dezintegracije umjetnikova tijela, agresija usmjerena na sebe s ciljem destrukcije, kao i radnje koje ga dovode u neposrednu opasnost od ozljede. Uz pregled povijesti autodestruktivnog *body arta* u svjetskom kontekstu razmatra se odnos radikalnih umjetničkih praksi Zapada i Istoka čija su manja ili veća prepoznatljivost i prezentacija ovisile o društvenom kontekstu, odnosno *ideologiji vidljivog*. U objedinjeni pregled autodestruktivnog *body arta* do 1990-ih (kada završava djelovanje Ivica Čuljka) uvršteni su umjetnici i umjetničke skupine: bečki akcionisti, Chris Burden, Vito Acconci, Michael Journiac, Gina Pane, Marina Abramović, Milan Knížák, Jan Mlčoch, Peter Štembera, Karel Miler, Igor Makarevič, formacija Artprospekt P.O.P., Jerzy Truszkowski, Ron Athey, Bob Flanagan, ORLAN, Stelarc, Franko B, Jusuf Hadžifejzović, Alexander Antik i Amalia Perjovschi.

Tijelo kao instrument umjetničkog izraza u ovom se dijelu razmatra kroz pojmovna određenja i teme *tijela otpora*, izvedbenog tijela, *tijela po sebi*, ritualnog i pararitualnog tijela, dualizma duha i tijela, društvenokulturalne predodžbe i koncepte tjelesnosti, izvedbe boli i usporedbe tjelesnog performansa s tendencijama i tretmanima tijela u postdramskom kazalištu, za što se koriste teorijski okviri uspostavljeni u radovima Hans-Thies Lehmann, Erike Fischer-Lichte, Miška Šuvakovića, Josipe Bubaš, Ane Tasić, Darka Lukića, Renéa Girarda, Marvina Carlsona i drugih.

Prikaz autodestruktivnog *body arta* Satana Panonskog započinje definiranjem njegovih izvedbi kao *centripetalnog lesionizma*, ekspresivnog *body arta*, pararituala, izvedbe transgresije i izvedbe identiteta Drugačijeg. Izvedbe se kontekstualno povezuju s tzv. autentičnim *body art*-om 1960-ih i 1970-ih godina i s autobiografskim performansom te neobrutalističkim tendencijama i subverzivnim tijelima 1990-ih. Analizom izvedbene prakse izdvajaju se i opisuju glavna obilježja: oblici i vrste performansa (autodestruktivni *body art*, glazbeni performans i *antimodni* performans), struktura i dramaturgija izvedbe, autentičnost iskaza, pararitualni karakter i kontrolirani *trans*, izvođačka kontrola i poigravanje s očekivanjima publike, izvedba identiteta Drugog i drugačijeg, teatralnost i otklon od *punk*

supkulture kao prostora realizacije Čuljkovih performansa. Nadalje, prikaz donosi teatrološku rekonstrukciju nekoliko performansa Satana Panonskog na temelju dostupnih video zapisa. Prikazi sadrže opće dostupne podatke o mjestu i vremenu izvedbe, određenje temeljnih obilježja izvedbe, navođenje autodestruktivnih postupaka, opis odjeće/kostima i korištenih rekvizita, opis odnosa s publikom te prikaz tijeka radnje/performansa. Na kraju, pitanje osviještenosti Ivice Čuljka o vlastitom *body artu* razmatra se kroz tekstualne primjere njegova autoreferencijalnog iskaza koji se realizirao kroz težnju za eksplikacijom i dokumentiranjem vlastitog umjetničkog rada.

Glazba i glazbeni performans. Koncertni nastupi Čuljkova *punk* benda pripadaju području alternativne glazbe, a njihov neizbježan i sastavni dio uključivao je tjelesni performans *frontmena* u koji su se ponekad uključivali članovi benda, što ove nastupe uvodi i u područje glazbenog performansa. Razmatranje o glazbenom performansu započinje uvodnim definiranjem i razgraničenjem pojmova avangardne od alternativne glazbe. Unatoč brojnim sličnostima i pretapanjima pojmova avangardno – alternativno, za potrebe ovog rada ustanovljuje se temeljna razlika s obzirom na njihovo pozicioniranje *nasuprot*: dok avangardnu glazbu možemo shvatiti kao kritiku ili subverziju tradicionalni(ji)h ostvarenja unutar umjetničke prakse koje se ostvaruje putem dominantno estetičkih kategorija, alternativna glazba produkt je šire postavljene kritike dominantnih društvenih praksi koje uključuju i umjetnost i kulturu, te se primarno uspostavlja kao sociološka kategorija unutar koje se manje ili više svjesno ostvaruju antiestetičke tendencije. Nadalje, izvedbeno susretno dviju umjetničkih vrsta – glazbe i umjetnosti performansa, razmatra se s obzirom na opseg njihova udjela u konkretnoj izvedbi, pa se u svrhu analize uspostavlja razlika između *performativne geste* unutar glazbene izvedbe te *glazbenog performansa (performativnog čina)* kao cjelovite izvedbe ili cjelovitog izdvojenog dijela unutar izvedbe. Uz kratki prikaz naše alternativne glazbene scene tog razdoblja, *punk* glazba razmatra se kroz obilježja kojima korespondira ideji Jacquesa Attalija o razbijanju strukturiranog zvuka kao odraza nametnutog procesa kulturalizacije te kroz obilježja poput pomaka ka snažnoj tjelesnoj ekspresiji, koja su kod nekih glazbenika dovela do uspostave performativne geste ili čina. Ovaj dio istraživanja sadrži i komparaciju Čuljkove izvedbe s glazbenicima Iggyjem Popom i GG Allinom, čije koncertne izvedbe također sadrže elemente autodestrukcije.

Antimodni performans kao iskaz autonomije naspram modne heteronomije. Vizualni i performerski izričaj Ivice Čuljka realizirao se i kroz izradu kostima i scenskih

rekvizita kojima se koristio tijekom nastupa. Čuljak odjeću tretira kao umjetnički i ideološki, svjetonazorski iskaz pa njegovo kostimiranje u duhu njegova supkulturnog opredjeljenja možemo okarakterizirati kao *antimodni* performans kojim se suprotstavlja mentalnoj uniformizaciji društva. Prikaz ove teme temelji se na određenju pojma *antimode* kako ga u teoriji utvrđuju Ted Polhemus i Lynn Procter (2002), a koja u opreci spram znaka (mode) funkcionira kao simbol, ikoničkog je karaktera i jakim slikovnim/vizualnim reprezentacijama simbolizira pojedine ideje. Komunikacija modom u slučaju *punka* usmjerava se na iskaze nezadovoljstva i kritiku prevladavajućih društvenih vrijednosti, a modni stil obilježavaju radikalizirana individualnost, estetika šoka i ružnoće, vizualna agresivnost, djelujući kao antiteza pojmu mode te odjećom naglašavajući raspukline u sistemu. Uz obilježja *punk* mode kao što su *učini-sam* (engl. *do-it-yourself*) pristup ili desemantizacija/resemantizacija pojedinih simbola, navode se tri, unekoliko oprečne, tendencije ovog stila: brisanje spolnih/rodnih obilježja, isticanje ekstremne seksualnosti kroz sadomazohističku ikonografiju te sklonost autoironičnosti. *Antimodni* performans Satana Panonskog ovdje se jednako razumije kao iskaz autonomije naspram modne heteronomije i mentalne uniformizacije društva, ali se analizira i Čuljkova individualizacija *punkerskog* stila, koja se očituje njegovim pounutrenjem kroz povezanost s osobnom *pričom*, kreativnom nadogradnjom materijalima i motivima iz lokalnog konteksta, te pomakom funkcije *punkerske* odjeće u kostim ili rekvizit u izvođenju performansa. *Antimodni* iskaz Satana Panonskog uspoređuje se i s jezičnim sustavom (usp. Alison Lourie, 2002.), te se tumači kao jezik koji uključuje tabu izraze i krojački je ekvivalent vulgarnim i zabranjenim riječima, *režećem*, ekscentričnom i neprikladnom govoru kojim se iskazuju snažne emocije strasti, boli, očaja, bijesa ili otpora kojima se priziva iskonska reakcija na poremećaj u uređenom sustavu. Na kraju prikaza ove teme rekonstruira se Čuljkov *antimodni* izričaj temeljem dostupnih fotografija i snimki.

Ostali aspekti Čuljkova stvaralaštva: likovni radovi, *mail art* i fanzini, audio-dokudrama. Likovni rad manje je eksponiran dio Čuljkova stvaralaštva, široj javnosti vidljiv kroz dizajn njegovih glazbenih albuma i koncertnih plakata te crteže objavljujane u fanzinima. U privatnoj ostavštini nalazi se veći broj grafika, slika i kolaža koji upućuju na Čuljkovu zaokupljenost ovom granom umjetnosti, a koja mu je ujedno služila i u terapijske svrhe. U kratkom prikazu ovih radova pozornost se usmjerava na detekciju tema i motiva koji se kao zajednički javljaju i u drugim vidovima njegova stvaralaštva.

Uz kratak osvrt na opća obilježja fanzinâ, navode se podaci o Čuljkovoj fanzinaškoj djelatnosti koju se razumije kao sredstvo autorske i identifikacije s istomišljenicima. Uz *mail*

art, kod kojeg se ustanovljuje razlika između umjetničkog postupka i korištenja *mail art* mreža za distribuciju različitih informacija i materijala, fanzini se u slučaju Ivice Čuljka tumače kao sredstvo artikulacije vlastitog identiteta i kao metoda razvoja i širenja svojih publikâ.

Nekoliko sačuvanih audiozapisa naziva *Radio ludnica Popovača* moguće je odrediti kao autoironičnu audio-dokudramu ili *antiemisiju* kojom je Čuljak parodirao mozaične radijske emisije. Čuljak kroz ove audio zapise bilježi svoj život u neuropsihijatrijskoj bolnici, kreirajući *antiemisije* frenetičnog tempa u kojima se mogu razaznati koncept, kao i Čuljkov zabavljački talent i snalažljivost u improvizaciji. I u ovim su emisijama snažno prisutni ludičnost u tretmanu jezika, ironija i elementi fantastike koji proizlaze iz parodiranja bolničke situacije. Iako ove *antiemisije* tumačimo kao *artističku samoobranu* od položaja u kojem se našao, dokumentarni karakter svjedoči i o dubokoj tragici ove pozicije, no može se pokazati i etički dvojbenim zbog uključivanja ostalih štićenika u ove snimke.

II. dio disertacije: Ivica Čuljak kao stigmatizirani umjetnik: umjetnost osobne traume i komunikacije vlastite istine.

Potpuno tematsko i motivsko prožimanje umjetničkog rada Ivice Čuljka sa životnim okolnostima te naglašena funkcija kreativnosti kao autoterapijskog sredstva koja ponegdje zamjenjuje estetske ciljeve dovode do potrebe sagledavanja njegova stvaralaštva iz drugačijeg teorijskog rakursa. U interpretativnom *obratu* u drugom dijelu disertacije analizi se pristupa iz teorijske pozicije primijenjenog kazališta, a Čuljkova se umjetnost definira kao *komunikacija vlastite istine* i *umjetnost osobne traume*, pri čemu se ima na umu dvojna motivacija stvaralaštva: Čuljak je kao umjetnik – društveni izopćenik definiran i kao pripadnik supkulture *punka* (voljni izopćenik) i kao stigmatizirana osoba (egzistencijalni izopćenik). Nemoguće je posve razdvojiti ove dvije motivacije: dok u prvoj nastupa kao predstavnik marginalizirane grupacije, kroz drugu pokušava izboriti i iskazati pravo na vlastitu *istinu* koja se odnosi isključivo na njegove osobne životne okolnosti.

Referirajući se na definiciju pojma primijenjenog kazališta kojeg Monica Prendergast i Juliana Saxon (2009:6) opisuju kao široko shvaćen krovni pojam čija su obilježja inkluzivnost različitih umjetničkih praksi s ciljem *afirmacije različitosti* te izostanak fiksnih, limitirajućih određenja, u uvodnom će se dijelu uz pojmovna određenja *osobne traume* i alternativne kulture ukazati na sličnosti s ovim izvedbenim praksama. Kako izvedbe primijenjenog kazališta i angažiranih (ne)umjetničkih performansa nastaju s istom svrhom ukazivanja na

postojanje i afirmaciju različitosti i *drugačijeg* unutar nekog kulturnog i društvenog konteksta, temeljem terminologije ustanovljene unutar teorije primijenjenog kazališta u ovom se dijelu rada uspostavlja terminologija *primijenjenog performansa*. Nakon navođenja osnovnih tipova performansa (*umjetnički* ili *umjetnički vođeni performansi*, *autsajderski performansi* *umjetnički performansi neetabliranih izvođača* i *neumjetnički performansi* kojima izostaje estetički cilj), termini se određuju unutar nekoliko kategorija: (1) opći i krovni nazivi (*primijenjeni performans*, *integrirajući* ili *inkluzivni performans*), (2) osnovna intencija izvedbe (*angažirani performans* s podvrstama *protestni* i *afirmativni angažirani performans*), (3) društveni/umjetnički status izvođača (*performans drukčijih*, *performans potlačenih*, *performans margine* kao *autsajderski* ili *alternativni performans*), (4) kontekst nastanka izvedbe i njen kolektivitet/individualitet (*performans zajednice* i *performans za zajednicu*, *ispovjedni performans*, *performans identiteta*, *performans osobne traume*), (5) obilježje radikalnosti forme (*radikalni* i *neradikalni performansi*) i (6) tematska usmjerenost izvedbe (*feministički*, *ekološki*, *politički*, *modni* ili *antimodni*, *antikorupcijski performans* i slično). Ustanovljena se terminologija potom aplicira na izvedbe Ivice Čuljka/Satana Panonskog.

Margina protumačena u teoriji primijenjenog kazališta kao rubno mjesto pozicije pružanja otpora u slučaju se Ivice Čuljka definira kao dvostruko rubna pozicija, *alternativa alternative* iz koje je borbu za priznanjem vodio na *dva fronta*: kao pravnu bitku i želju za javnim priznanjem njegove *istine*, što dovodi i do pojma stigmatiziranosti koji će se dijelom oslanjati na tumačenja Ervinga Goffmana (2009) koji skreće pozornost na to kako društvene situacije nekad reproduciraju stigmatu kao socijalni identitet, a upravo se s tim obilježjem stigmatiziranosti Ivica Čuljak poigrava u vlastitome radu. Umjesto da dokazuje vlastitu *normalnost*, Čuljak svoju obilježenost potencira do krajnjih granica, gradeći na njoj i umjetnički identitet temeljen na performativno uspostavljenim identitetima *luđaka*, prekršitelja zakona, razvratnog homoseksualca i slično, kako bi kroz taktiku šoka ukazao na diskriminatorne obrasce u društvu, te posljedično postigao prihvaćanje vlastitog identiteta Drugog. Prihvaćanje kao osnovni problem i cilj stigmatizirane osobe koje ističe Goffman (ibid.,20) u Čuljkovom se slučaju kanaliziralo kroz umjetnički rad i aktivnosti unutar supkulture. Temeljem njegovih životnih okolnosti, tema o kojima progovara i supkulturnoj ideologiji kojoj se priklonio, možemo govoriti o pet društveno marginaliziranih pozicija i/ili grupacija koje je Čuljak zastupao, odnosno o *pet stigmati* iz kojih je umjetnički progovarao: stigma bolesnika – umjetnik s mentalnom bolešću, stigma ubojice – osuđenički status, *queer* identitet, *punker-ratnik* i izvedba ratne traume, pripadnost supkulturi *punka*. Ove se pozicije dalje u radu prikazuju zasebno.

Stigma bolesnika. Ivica Čuljak kao osuđenik za ubojstvo i osoba s dijagnosticiranom mentalnom bolešću graničnog poremećaja ličnosti (*borderline*), smješten je u neuropsihijatrijsku bolnicu Dr. Ivan Barbot u Popovači gdje provodi nepunih devet godina (1983. – 1991.), ujedno ključnih i za njegovu umjetničku aktivnost, pa bolničke uvjete treba uzimati u obzir pri analizi njegovih umjetničkih radova. Mentalna bolest postaje važnim tematskim sklopom Čuljkova stvaralaštva, o čemu progovara vrlo eksplicitno u svojim radovima. Status mentalnog bolesnika često je koristio i kao opravdanje za vlastito ekscenno ponašanje i kao element estetike šoka, no bilježimo i njegove iskaze kojima svoj umjetnički čin tumači kao oslobođenje od duševne boli. Ovaj dio istraživanja donosi prikaz života i stvaralaštva u bolničkim uvjetima na temelju dostupnih informacija te razmatra terapijski učinak ove, kako je Čuljak naziva, *umjetnosti boli*. Identitet *mentalnog ranjenika* dodatno se razmatra kroz pojam *totalne institucije* koji u svojoj teoriji koristi Erving Goffman te kroz odnose i načine Čuljkova otklona spram obilježja i oblika depersonalizacije pojedinca, procesa svojstvenog boravku u ovakvim institucijama.

Stigma ubojice – status osuđenika. Premda Čuljak kaznu ne izdržava u zatvoru, već u zdravstvenoj ustanovi, osjećaj nepravedne osude i zatočenosti bitno su utjecali na njegov umjetnički rad obilježen stigmom ubojice, odnosno osuđenika. U ovome dijelu, nakon uvodnih biografskih podataka temeljem dostupne sudske dokumentacije i drugih arhivskih izvora, analizira se stigma osuđenika i umjetnički identitet koji iz nje proizlazi, a kojeg obilježava izostanak uobičajene kontrole informacija o kojoj govori Goffman (2009). Čuljak otvoreno umjetnički progovara o svome činu prvenstveno kroz književne radove i *body art*, a mogućnost javnog govora i iznošenja vlastite istine na njega djeluju terapijski, te se kroz katarzičnu putanju scenskog rekreiranja događaja oslobađa nakupljene frustracije i bijesa. Ostvarivanje dramaturgije zločina, kazne i pravde koji se kao motivi razaznaju njegovom *body artu*, u kojem uz performativno izvođenje poezije i metaforičko korištenje kostima sugerira osuđenički status, upućuje na usporedbu Čuljkovih izvedbi s tipom primijenjenih izvedbi koje se nazivaju *zatvorsko kazalište*. Na daljnju usporedbu navode i funkcije Čuljkovih izvedbi među kojima su zadržavanje socijalnih veza s vanjskim svijetom te kratkotrajna uspostava osobnog digniteta. U ovom se dijelu analizira i poseban vid Čuljkova (ne)umjetničkog izražavanja o ovoj tematici – molbe za pomilovanje koje je pisao tijekom svih godina boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici. Kako je pokazano, iako namjenom neumjetnički dokumenti, otklon od očekivanog administrativnog stila pisanja približava ih

hibridnom žanru na razmeđu dokumentarnog i umjetničkog iskaza u kojem se ponovo realizira Čuljkov *jezik otpora*.

Queer identitet. U Čuljkovom *liječenju ranjenog identiteta* putem umjetničkog iskaza značajna je tema i propitivanje vlastite seksualne orijentacije, koja ga smješta na još jednu rubnu poziciju unutar tadašnjeg društva, danas označenu terminom *queer*. Ovu poziciju Drugog Čuljak će u svojoj umjetnosti provocirati čestim poigravanjima spolnim identitetima, otvarajući time na ovim prostorima, na prilično eksplicitan način, teme homoseksualnosti i biseksualnosti. Osim u umjetničkom stvaralaštvu, svjesna provokacija širi se i na svakodnevnu *umjetnost ponašanja* u javnosti. U ovom se poglavlju razmatraju prevladavajući stavovi o homoseksualnosti u društvenom kontekstu unutar kojeg je Čuljak *promovirao* ove teme. U tumačenju pozicije ovog umjetnika kao preteče suvremenih *glasnogovornika queer* osoba i glasova s margine, njegovo se stvaralaštvo dovodi u vezu s pojmovima *queer* te teorijom *cripa* koju uspostavlja Robert McRuer. Performativna uspostava identiteta kao temeljno obilježje radova s ovom tematikom razmatra se kroz ideje *performativa* i koncept *raščinjenosti* subjekta Judith Butler. Homoseksualna tematika koja je u Čuljkovim radovima *ojačana* motivima bolesti poput side i sifilisa kao kazni za *devijaciju* razmotrit će se kroz teorijske postavke Susan Sontag o doživljavanju bolesti kao neprirodnog stanja, socijalne devijacije ili stanja Drugosti koji dovode do stigmatizacije bolesnika, pri čemu se Čuljkovo korištenje motiva bolesti u kontekstu *nenormalne* seksualne orijentacije tumači subverzivnim.

Ratna trauma. U ovom se dijelu razmatra kontroverzna Čuljkova pozicija *ratnika-performera*. Istraživanje prema dostupnim podacima, temeljenim pretežito na intervjuima sa svjedocima tog razdoblja te privatnim pismima, ukazuje na teže razjašnjive okolnosti njegova života i djelovanja nakon izlaska iz neuropsihijatrijske bolnice te unutar ratnog perioda. Navođenje biografskih podataka ovdje je važno zato što je Čuljkov ratni period bitno utjecao na današnju stigmatizaciju ovog umjetnika, koja je bila medijski potaknuta još za njegova života. Početak ratnih djelovanja u Hrvatskoj razmatra se kroz pitanje o mogućnosti govora o *ratnim primijenjenim izvedbama* u nas, pri čemu se govori o institucionalno (kazalište, masovni mediji) i izvvaninstitutionalno (alternativna glazba, umjetnost performansa) formiranoj antiratnoj umjetnosti u koju se uklapa i Čuljak, koji s fronta dolazi u grad kako bi održao svoje nastupe. Čuljkove rijetke nastupe tijekom rata, prema dostupnim podacima, obilježava izostanak autodestrukcije, što se ovdje razmatra kao mogući dokaz o promišljanju vlastitog performansa i njegova učinka na publiku.

Pripadnost supkulturi mladih: *punk*. Uvodno se razmatra nastanak regionalne *punk* scene unutar *novovalnih* događanja i onodobnog društvenog konteksta. Lokalni se kontekst povezuje s pojmom *subkulturalizacije* Benjamina Perasovića (2001), a kao važna značajka ove supkulture istaknuta je težnja za kreiranjem drugačije stvarnosti koja se ostvaruje kroz reinterpretaciju izvedbenih prostora, drugačije poimanje umjetničkog statusa, formiranje alternativnih društvenih zajednica i afirmaciju drugačijeg rodnog i spolnog identiteta. Čuljkovo djelovanje unutar *punkerske* supkulture u Hrvatskoj i na području bivše države ovdje se prikazuje kroz opis njegove neformalne organizacije *Punk prisne porodice*, kao primjera individualizacije i spomenute *subkulturalizacije*. Na temelju dostupnih podataka opisuje se način funkcioniranja ove zajednice i navode temeljni elementi njezine organizacije: davanje naziva, programatski tekstovi i *filozofija* zajednice, preuzimanje uloge vođe, uspostava opreke *mi – oni* kao osnove za samoidentifikaciju pripadnika te utopijska vizija budućnosti u ideji *punkerske* komune.

Mitologizacija umjetnika. Čuljkova pozicija društvenog izopćenika i smještanje na sam rub tzv. alternativnih umjetničkih događanja (*alternativa alternative*) utjecali su na snažnu potrebu ovog umjetnika za eksponiranjem sebe i svojeg stvaralaštva, za što je koristio sve dostupne kanale komunikacije. Mitologizacija umjetnika otvara nekoliko povezanih tema: s jedne strane moguće je govoriti o specifičnim onodobnim metodama razvoja publikâ putem različitih medijskih i komunikacijskih kanala, a s druge o manipulaciji informacijama o sebi kao o umjetničkom postupku poigravanja istinom. Umjetnička ideja provokacije kroz performativ nestalnog identiteta temeljen na proizvodnji dezinformacija te inscenacija i *spektakularizacija* vlastitog života rezultirale su specifičnom pojavom brojnih urbanih legendi/predaja o Ivici Čuljku koje trajno obilježavaju percepciju njegova stvaralaštva. Njihova proizvodnja i distribucija odvijala se na nekoliko načina: kroz kreaciju individualne mitologije umjetnika, medijsko eksponiranje te posthumno širenje i nadogradnju *glasina* u području *mediosfere*. Urbane legende/predaje ovdje su prikupljene iz raznih izvora u kojima pretežu oni internetski, te su podijeljene prema temama: mitologizacija autobiografije i formiranje identiteta Drugog, eksczesno ponašanje, ratno doba i Čuljkova smrt, koja se kao najintrigantnija tema dodatno razlaže na nekoliko podtematskih skupina. Urbane legende/predaje o Ivici Čuljku ujedno nastaju u interakciji s medijima: doba ekspanzije masovnih medija donijelo je nove odnose u proizvodnji *glasina* u kojima su dokinute stroge podjele službenih od neslužbenih izvora, a u transmisiji urbanih legendi/predaja od usmenog

prenošenja do popularne kulture posebnu je važnost zauzela rasprostranjenost uporabe interneta, koji postaje glavnim pokretačem njihove diseminacije. Uz prikaz aktualnih *online* diskusija o Ivici Čuljku i tretmana teme u suvremenim *online* medijima, u kojima je vidljiva nadogradnja tumačenja njegova života u skladu s aktualnim političkim trenutkom, navodi se i primjer medijskog tretiranja Čuljkove ratne *karijere* u časopisu *Globus* kojim se pokazuje koliko je odnos umjetnika i masovnih medija *sklizak teren* kada je riječ o ideji manipulacije istinom.

Utjecaj i percepcija stvaralaštva Ivice Čuljka. Umjetnička pojava i životna priča Ivice Čuljka stvorile su osobitu *auru* autentičnog, beskompromisnog umjetnika koja trajno intrigira javnost te se isto tako pokazuje inspirativnom za autore u različitim poljima umjetničkog izražavanja. U ovom su poglavlju pobrojani i kratko opisani umjetnički i dokumentaristički radovi nastali na motivima ili s temom života i stvaralaštva Ivice Čuljka / Satana Panonskog. U pregledu su kronološkim slijedom zastupljeni sljedeći domaći i inozemni autori, umjetničke skupine ili autorski projekti: Dubravko Mataković, Damir Pavić Septić, Proffesor Bad Trip (Gianluca Lerici), Milorad Milinković, Eksperimentalna omladinska scena Nos, Danijel Žeželj, Ivan Glišić, Babilonci, Nino i Jadranko Pongrac, Ivan Velisavljević, Bojan Gagić, Dragomir Križić, projekt *Oči u magli - Tribute to Satan Panonski*, Davor Dundara, Marko Doleš i Andraž Magajna. Uz to se navode značajniji memorijalni projekti (koncerti, izložbe, *blogovi* i *spomen* profili na društvenim mrežama) posvećeni Čuljkovu radu. Kraj poglavlja donosi primjer utjecaja Satana Panonskog na cjelokupno stvaralaštvo umjetnika Svena Fabjana Gorjanca, te uspostavlja podjelu hrvatskih umjetnika autodestruktivnog *body arta* na izravne *oponašatelje* i *neizravne nastavljače*, umjetnike performansa čiji umjetnički rad obilježava čin autodestrukcije.

Pregled radova izvedbi autodestruktivnog *body arta* u Hrvatskoj. Završni dio donosi pregled ključnih izvedbi autodestruktivnog *body arta* hrvatskih umjetnika od početka 1990-ih do 2018. godine, s ciljem uspostavljanja kronologije ovog smjera unutar *body arta*. Ovi performansi često se realiziraju kao dijelovi većih autorskih umjetničkih cjelina kojima se istražuje određena društvena problematika, sa složenijom dramaturgijom, *suptilnijim* i razrađenijim pristupom ideji samoozljeđivanja, te tijelom koje se ponekad i intermedijski posreduje. Performansi se razlikuju u motivima izvođača koji se protežu od onih osobnih (osobna *katarza*) i autobiografskih do aktivističkih, u mjestima izvedbe koja uglavnom više ne pripadaju margini te u obilježju javnosti/privatnosti izvedbe. Izvedbe su ovdje određene

kao autodestruktivne geste unutar izvedbe performansa koja može, ali i ne mora, u cijelosti biti autodestruktivni čin ili se temeljiti na ideji autodestrukcije, te kao izvedbe koje u punom smislu nazivamo autodestruktivnim *body art*-om, temeljene na ideji samoozljeđivanja koje je postaje bitnim obilježjem umjetnikova rada u cjelini. Polazište za obje kategorije je definicija autodestruktivne *body art* izvedbe kao one temeljene na momentu dezintegracije umjetnikova tijela, agresiji usmjerenoj na sebe sama s ciljem destrukcije i/ili neposrednom opasnošću od ozljede. U pregledu su prikazani radovi autora ili umjetničkih skupina: Josip Pino Ivančić, Zlatko Kopljar, Le Cheval, Robert Franciszty, Vlatko Vincek, Slaven Tolj, Siniša Labrović, Igor Grubić, Krešo Kovačićek, Boris Kadin, Gildo Bavčević, Marko Marković i Marijan Crtalić.

U dodacima na kraju rada nalazi se popis građe arhiva Ivice Čuljka, biografski, bibliografski i diskografski podaci te fotografska dokumentacija o radu i životu Ivice Čuljka.

I. DIO

PRIKAZ STVARALAŠTVA IVICE ČULJKA / SATANA PANONSKOG

2. KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO IVICE ČULJKA: POEZIJA I PROZA

2.1. Uvod i opća klasifikacija književnog stvaralaštva

Premda u široj percepciji stvaralaštva Ivice Čuljka dominiraju njegovo koncertno djelovanje i autodestruktivni performerski iskaz, temelj njegova stvaralaštva upravo je pisana riječ: poezija i žanrovski različita prozna ostvarenja. Kroz poeziju i prozu Ivica Čuljak razvija i definira svoje ključne umjetničke teme i obilježja, koje potom prepoznajemo i u drugim oblicima njegova multimedijalnog umjetničkog iskaza. Stoga se analiza njegovih književnih radova nadaje kao logičan početak u pristupu radu ovoga umjetnika. Interpretacija tekstova iz pisane ostavštine Ivice Čuljka polazi od pokušaja uspostavljanja razlike između *rock (punk)* pjesništva i tradicionalnog pjesništva te definiranja *performativne poezije* kao one čija interpretacija pretpostavlja scensko izvođenje i *transfer* u drugu umjetničku vrstu. Temeljem tih premisa analizirat će se i definirati glavna stilska i poetička obilježja poezije Ivice Čuljka. Na razini poetike koja je ovdje definirana kao poetika otpora, Čuljkova poezija i proza nihilistički se odnose spram društvenih vrijednosti: iznosi se pobuna protiv sistema i snažno iskazuje vlastiti osjećaj beznađa, zagovara odbacivanje malograđanskog odgoja i ponašanja te priziva drugačija stvarnost kroz oslobođenje od okova društvenih konvencija i slobodnu uspostavu osobnog (umjetničkog, seksualnog, manjinskog i sl.) identiteta, a sve zajedno u duhu anarhističke *punk*-ideologije. Tendencija da se ostvari estetika šoka vidljiva je u tematizaciji bolesti, društveno tabuiziranih oblika seksualnosti, a također se, kao i u scenskoj izvedbi, i ovdje javlja motiv sakaćenja tijela kao metafora duševne boli koji je kroz pisani tekst moguće izraziti do određene granice, nakon čega slijedi narativni transfer u *body art* izvedbu. Jednako tako, riječ je o djelima izrazite autoreferencijalnosti.

U ovom će se poglavlju analizirati pisano stvaralaštvo Ivice Čuljka tako da se najprije ponudi klasifikacija dostupnih tekstova, a potom analiziraju njihova obilježja. Uz književne tekstove, uzet će se u obzir i radovi koji književnosti pripadaju tek rubno ili joj uopće ne pripadaju, a riječ je o tekstovima poput autobiografskih zapisa, privatnih pisama ili službenih dopisa. Razlog tome je dvojak. S jedne strane, veći dio proznih tekstova hibridnog je karaktera i u njima se isprepliću dnevnički zapisi s književnoumjetničkim tekstom, a privatna korespondencija i osobne bilješke nerijetko donose informacije važne za tumačenje njegove

stvaralačke poetike. S druge strane, Čuljkova distribucija i prezentacija vlastitih tekstova putem pisama ili fanzina uključivala je slanje poezije i priča, ali i autobiografskih zapisa, svjesno narušavajući granicu između teksta namijenjenog javnosti i privatne korespondencije. To je obilježje danas dodatno potencirano na društvenim mrežama gdje njegovi *fanovi* i kolekcionari objavljuju i privatnu korespondenciju, a koja činom objave postaje javno dostupan tekst. Dodatno, kako će biti pokazano, stil kojim se Čuljak izražavao u oba tipa tekstova zadržava prepoznatljivost i osobitosti, čime se još više *zamućuje* opreka privatno – javno, odnosno podjela na književne i neknjiževne tekstove.

Građa koja će se analizirati u ovome radu potječe iz sljedećih izvora:

1) Knjižna izdanja:

- zbirka pjesama *Mentalni ranjenik* (Nova Akropola, Beograd, 1990.)

- zbirka pjesama i proznih tekstova *Prijatelj* (Slušaj najglasnije, Zagreb, 2004.)

2) Arhivska građa³: ostavština Ivica Čuljka u kojoj se nalaze originalni rukopisi, dio neobjavljenih radova, autobiografski i dnevnički zapisi te privatna korespondencija (pisma).

S obzirom na intenzitet kojim je Ivica Čuljak stvarao unutar specifičnosti *punk* supkulture, o kojima će kasnije u radu biti više govora, činjenicu da je velik broj vlastitih tekstova samostalno distribuirao putem pisama, fanzina i *mail art* mreža, kao i činjenicu da je manji dio njegove poezije zabilježen je na nosačima zvuka, gotovo je nemoguće utvrditi konačan broj njegovih pisanih radova. Ipak, kada je riječ o poetskim ostvarenjima, s priličnom se sigurnošću može ustvrditi da je većina dio njegova poetskog opusa (oko dvije stotine pjesma) objavljena u dvije autorske knjige. U dostupnim esejističkim, biografskim i dnevničkim zapisima mogu se ustanoviti sličnosti i ponavljanje varijacije na temu, stoga je ovim istraživanjem obuhvaćen korpus tekstova koji je, držim, dovoljan da se pisano stvaralaštvo Ivica Čuljka sagleda u njegovim ključnim obilježjima.

U pisanoj se ostavštini Ivica Čuljka nalaze tekstovi koje je moguće klasificirati na sljedeći način:

- književnoumjetnički tekstovi:

a) poetski tekstovi: poezija *u užem smislu* i performativna (izvedbena) poezija

b) prozni tekstovi: pripovijesti

³ Popis u Prilogu br.1., str. 323-328. Arhivska građa ustupljena je ljubaznošću njezina vlasnika, Čuljkova izdavača i prijatelja Zdenka Franjića.

- c) manifesti i programatski tekstovi
 - d) esejistika i autobiografski tekstovi
- neknjiževni tekstovi i dokumentacija:
- a) otvorena pisma za javnost
 - b) pisma iz privatne korespondencije
 - c) molbe za pomilovanje
 - d) ostale vrste zapisa i bilješki

2.2. Razlika poezije u užem smislu i rock pjesništva

Prije interpretacije poezije Ivice Čuljka, ovdje će se pokušati uspostaviti razlikovanje između *čiste*, odnosno poezije u užem smislu i poezije pisane sa svrhom izvođenja, u što spadaju poezija pisana s nakanom uglazbljivanja (*rock*⁴ pjesma), ali i poezija namijenjena scenskom izvođenju u sklopu glazbenog ili koncertnog performansa, kakvu je stvarao Čuljak. Riječ je o izvođenju koje se razlikuje od uobičajenog kazivanja poezije u kojem je naglasak stavljen na riječ i njeno značenje i u kojem druge osobine pjesme (ritam, zvuk, glasnoća) te kontekst izvedbe postaju primarnim izvođačkim sredstvima.

Kada je riječ o temeljnoj distinkciji između poezije u užem smislu i *rock*-pjesništva, u hrvatskom jeziku ne nailazimo na jednoznačno i jasno pojmovno razgraničenje ove dvije vrste, kakvo, primjerice nalazimo u uporabi u engleskom jeziku u kojem se za tekstove popularne glazbe koristi pojam *lyrics*⁵, te se kontekstualno razlikuje od pojma *poetry*, koji upućuje na poetsko djelo nastalo unutar književnog koda. Najbliže ovoj razlici u našem je jeziku korištenje pojma *pjesma*, koji ipak nije dovoljno distinktivan i značenjsko mu se polje širi na različite vrste radova u stihovima. Također, niti pojam poezije nije usko vezan uz užeknjiževno značenjsko polje, iako se korištenjem ovoga pojma sugerira umjetnički karakter, odnosno estetska vrijednost nekog teksta, te je primjetna češća uporaba ovog pojma za književnoumjetnička nego za tekstualna ostvarenja u području popularne kulture. Razlika između ove dvije vrste pjesništva ponajprije se uspostavlja i prepoznaje kroz kontekst njihova nastanka i funkcije kojima služe u okviru nečijeg autorskog opusa, a pojmovno se iskazuje kroz sintagme kao što su: *čista poezija*, *poezija u užem smislu* naspram *rock pjesništva*, *rock*

⁴ Pojam *rock* u ovom se radu koristi kao temeljni pojam kojim se razlikuju alternativna i popularna glazba od tzv. klasične ili ozbiljne glazbe te ima funkciju nadpojma koji uključuje različite glazbene stilove unutar popularne kulture, među kojima je i *punk* glazba kojom se pretežito bavi ovo istraživanje. Također, pojam *rock*-pjesništvo preuzet je iz teorijskih istraživanja Gorana Rema koji kroz svojim kolegijima na poslijediplomskim studijima u Osijeku predstavlja u nas rijedak primjer pokušaja usustavljanja teorije o poeziji nastaloj unutar *rock* glazbe.

⁵ Iako u opseg pojma *lyrics* ulazi i poezija u užem smislu, uobičajeno je koristiti ga i za tekstove *rock* i drugih pjesama nastalih unutar popularne glazbe.

poezija, uglazbljena poezija i slično. Stoga će se u ovom radu koristiti razlikovni nazivi poezija u užem smislu/ lirska pjesma te *rock*-pjesništvo/ *rock*-pjesma.

Odnos poezije u užem smislu i *rock*-pjesništva, odnosno lirske i *rock*-pjesme, tradicionalno se tumačio kroz pripadnost *rock*-pjesništva području popularne kulture, što je automatski impliciralo i nepripadanje tzv. *visokom* estetskom kôdu, čime je pretpostavljena i isključujuća razlika između umjetničkog i neumjetničkog teksta, koja se ne pokazuje primjenjivom u slučajevima kada unutar *rock*-pjesništva nastaju pjesnička (kao i glazbena) ostvarenja visoke umjetničke kvalitete. Razlikovanje statusa *rock*-pjesništva kao dijela popularne kulture od poezije u užem smislu ne bi trebalo ukazivati na kvalitativne razlike, već na supostojanje dvojakosti u pjesničkim praksama koje dijele neka zajednička obilježja i unutar kojih nastaju estetski vrijedna djela. U ovom radu polazi se od pretpostavke da *rock*-pjesme možemo čitati kao umjetnički *artefakt*, što je nužno kako bi se u prvom dijelu rada mogla interpretirati poezija Ivice Čuljka koja, kako će se pokazati, posjeduje dvojak karakter.

Usporedbom poezije u užem smislu i *rock*-pjesništva moguće je utvrditi sličnosti i razlike kroz nekoliko kriterija. U prva tri nailazimo na sličnosti: kada je riječ o sadržaju i tematici (1) u oba pjesnička pola nailazimo na obilježje neiscrpnosti izbora teme; iako na dominaciju neke teme može utjecati književnopovijesni kontekst koji u nekom periodu diktira pravila pisanja, a u slučaju *rock*-pjesništva tematika ponekad biva određena žanrovskim izborom ili pripadanju supkulturi, nije moguće govoriti o razlikama u tematskom opsegu među dvije vrste pjesništva. Pitanje lakoće ili težine stvaranja (2) koje se ponekad postavlja kao razlikovni kriterij između djela koja pripadaju umjetničkom ili popularnom kôdu također ne može valjano poslužiti kao indikator razlikovanja i odnosi se isključivo na pitanje autorskog nadahnuća. Nadalje, razlike nema niti u kriteriju autorske motivacije (3), izuzevši u slučajevima kada se radi o pisanju pjesme iz isključivo komercijalnih pobuda. Razlike se mogu pojaviti na drugim razinama: kontekst nastanka (4) koji uključuje namjenu pjesme te pretpostavljeni model njezina izvođenja vezan je uz način buduće interpretacije i može utjecati na formu, stil i recepciju. Poezija u užem smislu primarno nastaje u kontekstu *tišine*, unutar koje dominira riječ – bilo da je izgovorena naglas ili pročitana u tišini – te je doživljavamo kao jezični događaj. Čak i ako se nekad radi o izvedbi kazivanja uz glazbenu pratnju, glazbu u tom slučaju doživljavamo kao *podređeni* kôd, a odnos jezičnog i instrumentalnog kôda nije međusobno ovisan. S druge strane, *rock*-pjesma nastaje unutar konteksta glazbe i jednako je zvučni koliko i jezični događaj. Stoga razliku nalazimo i u polimedijskom⁶ karakteru (5) *rock*-pjesme: uz medij

⁶ Pod pojmom polimedijskog ovdje se podrazumijeva način u kojem djelo u *rock* glazbi nastaje kombinacijom dvaju ili više inicijalno odvojena medija (npr. glazba i jezik) i ne odnosi se na poeziju

jezika, u njenu je kreaciju nužno uključen medij glazbe sa svim svojim popratnim obilježjima (ritam, glas izvođača, kvaliteta izvedbe i reprodukcije zvuka i sl.). *Rock*-pjesma tako se naspram lirske pjesme pokazuje kao polimedijski sustav međusobno zavisnih elemenata čija će kvaliteta ovisiti o kvaliteti njihove povezanosti i uklopljenosti u cjelinu koja se iznosi pred recipijenta. Ako uspoređujemo dva primarna načina na koje se odvija recepcija lirske odnosno *rock*-pjesme – a to su čitanje i slušanje – one se razlikuju se i u pitanju mogućnosti utjecaja recipijenta na ritam i smjer kretanja stihovima (6). U slučaju *rock*-pjesme koja se izvodi kao jezično-zvučni događaj (bilo da je riječ o izvedbi uživo ili slušanju audio zapisa), izvođač/autor određuje ritam i tijek praćenja pjesme, koji se kreće u pravocrtnom smjeru od početka do kraja⁷. Suprotno tome, ritam i smjer u slučaju čitanja lirske pjesme podređen je onome tko čita: čitatelj ima mogućnost ne samo bržeg ili sporijeg čitanja već i kretanja tekstom u svim smjerovima – vraćanju na pojedine stihove, vizualnoj i mentalnoj koncentraciji na pojedine riječi ili stihove i slično. Pitanje tko određuje način recepcije pjesme ukazuje i na različitost u procesu tumačenja njezina značenja i ocjenjivanja kvalitete. U slučaju kada je recepcija određena od strane čitatelja, u tišini i tempu koji mu je potreban za zahvaćanje smisla pjesme, može se govoriti o introspektivnom činu koji se odvija usporedno s radnjom čitanja, te se razumijevanje teksta može dogoditi tijekom same recepcije, ali i kao naknadni interpretativni čin. Dok je ovdje riječ ponajprije o individualnom zahvaćanju u smisao i osobine pjesme, *rock*-pjesma u nekom je smislu kolektivni čin: izvođač je taj koji diktira slušatelju ritam percipiranja pjesme, a individualno tumačenje uglavnom se realizira kao naknadni interpretativni čin. U tom smislu proces tumačenja nastaje u većoj mjeri kao čin reakcije na odslušano, nego kao čin introspekcije. U slučajevima žanrovskih prekoračenja, kao što su naknadno uglazbljena lirska pjesma ili *rock*-pjesma koja je objavljena kao samostalni književni tekst, navedene se karakteristike isprepliću, smanjujući početne razlike među ovim pjesničkim pristupima, a time i kulturalno uvjetovane podjele na umjetničke i neumjetničke pjesničke tekstove. U ovome važnu ulogu ima i medij prezentacije (7), koji se često uzima kao temeljni kriterij za navedeno razlikovanje. Knjiga i nosač zvuka važni su čimbenici u određenju pripadnosti nekog teksta književnom ili glazbenom kodu, što će u knjizi *Pogo i tekst* istaći i Goran Rem: "Tek poznavanje nosača knjige, odnosno knjige kao nositelja teksta, može ovjeriti pripadnost nekog teksta poeziji" (2011: 65). Iz istog se razloga

koja nastaje unutar književnog kôda, a u vlastitoj tekstualnoj strukturi sadrži naznake ili elemente drugog umjetničkog koda (kakva je, primjerice, bila karakteristična za avangardno stvaralaštvo).

⁷ Naravno, u slušanju audio zapisa postoje tehničke opcije prekida, ubrzanja i ponovljenog slušanja određenih dijelova pjesme.

težnja nekih *rock* pjesnika da ih se shvati *ozbiljnim* autorima realizira kroz objavljivanje knjige poezije.

2.2.1. *Tijelo rock-pjesme: tekst, glazba i izvedba*

Dok je kod lirske pjesme njezino scensko izvođenje pretpostavljena mogućnost i *sekundarni* način recepcije koji ne uvjetuje njezino postojanje, *rock*-pjesma svoju cjelovitost postiže tek spajanjem nekoliko različitih elemenata. *Rock*-pjesma, čak i ako su neki elementi *in absentia*⁸, pojavljuje se u svojoj trostrukoj kodiranosti: kao jezik (tekst), kao glazba i kao izvedba, te kao njihovo ispravno artikuliranje u određenom kontekstu⁹. Takvo, *trostruko tijelo rock*-pjesme u kontekstu popularne kulture pokazuje se kao složen kreativni ili umjetnički organizam koji, da bi funkcionirao, uvjetuje sklad svih triju komponenti. Funkcioniranje se u slučaju *rock* ili tzv. popularne glazbe, osim u ispravnom tumačenju smisla i poruke pjesme ili prepoznavanja njezine kvalitete od strane stručnjaka, odnosi i na prihvaćenost od strane publike, odnosno na element uspjeha. Kategorija uspjeha, pritom, različito je protumačena ovisno o kontekstu nastanka pjesme: dok je, primjerice, u slučaju *masovne* glazbe¹⁰ uspjeh izjednačen s komercijalnom isplativošću pjesme, u uže žanrovskim i supkulturnim okvirima ovisit će o prihvaćenosti među ciljanom publikom. Ovisno o kojem se glazbenom žanru i vrsti publike radi, pjesma će biti prepoznata putem smisla/poruke, načina glazbene izvedbe ili imidža/*brenda* izvođača.

Osim što prilagođavanje teksta *rock*-pjesme utječe na njezinu strukturu, pred autorom, kako navodi Antoine Hennion (2005:160), stoje i dodatni zahtjevi, kao što su zahtjev premošćivanja jaza između aktualnih događanja i bezvremenih mitova na kakvima se temelje često korištene teme u glazbi (primjerice tema ljubavi ili slobode), zahtjev jednostavnosti u uporabi riječi uz istodobnu originalnost u izboru pojmova te izbjegavanje klišeiziranih pristupa. Tekst *rock*-pjesme treba biti primjenjiv na aktualne i prepoznatljive probleme te prepoznat u lokalnom kontekstu. Baš kao i u slučaju poezije u užem smislu, očudjući i

⁸ Čak i bez glazbene podloge, čitajući tekst neke poznate *rock*-pjesme ponekad smo skloni zamišljati je u ritmu i uz melodiju koja nam je poznata u njihovu uglazbljenom obliku.

⁹ Ove tri komponente te njihovu povezanost razmatra Antoine Hennion (2005:154–172) na primjeru pop glazbe, usmjeravajući svoje istraživanje ka ideji stvaranja hita te ističući ulogu glazbenog producenta. No, model koji nudi Hennion uz stanovite je modifikacije primjenjiv kao polazište pri analizi različitih glazbenih žanrova, pa tako i u kontekstu ovog rada čiji je interes usmjeren na alternativnu glazbu.

¹⁰ Pojam masovne glazbe ovdje se koristi kao odrednica glazbe usmjerene stvaranju komercijalno isplative glazbe koja podliježe ponajprije tržišnim, a tek onda estetskim i drugim kriterijima. S obzirom na to da se *rock* glazba i njezine podvrste smještaju u područje popularne kulture, a također mogu biti i popularna glazba (u smislu opće prihvaćenosti neke pjesme), distinkcijom pojmova *masovno* – *popularno* želi se ukazati na različite pristupe u glazbenoj proizvodnji.

originalni moment ključan je za prepoznavanje pjesme kao kvalitetne. No, za razliku od poezije u užem smislu, u kojoj se originalnost nerijetko temelji na individualnom doživljaju, kreaciji intimnog autorovog svijeta s kojim čitatelj uspostavlja relaciju kroz moment prepoznavanja pjesnikova senzibiliteta, *rock*-pjesme u većini su čvršće utemeljene u svakodnevicu, što je razlog prepoznavanja njihove poruke u određenoj društvenoj zajednici. *Rock*-pjesma nerijetko na originalan način rekreira aktualnu društvenu problematiku, vežući se uz određeno vrijeme i društveni, politički i kulturni kontekst. Slijedom toga jezik u *rock*-pjesmi često je jezik svakodnevice, urbani sleng koji, kao i aktualna društvena problematika na koju se *rock*-pjesma referira, ima svojstvo zastarijevanja. Stoga su mnoge popularne pjesme vezane uz određenu generaciju ili društvenu grupaciju, gubeći na svojoj prepoznatljivosti i aktualnosti tijekom vremena. Za razliku od *bezvremenosti* ili *svevremenosti* lirske pjesme, dugoročnost *rock*-pjesme kontekstualno je određena, te samo dio pjesama opstaje kroz dulji period. Razloge preživljavanju takvih pjesama moguće je pronaći u kvaliteti kojom nadilaze generacijski, odnosno kontekst nekog mjesta ili vremena, ali i u periodičnim pojavama kada se kod određene društvene grupacije događa trenutak prepoznavanja idejnog obrasca neke *rock*-pjesme, što dovodi do njezine rekontekstualizacije i rekreacije u istom ili drugom glazbenom žanru.¹¹ Dok u slučaju poezije u užem smislu umjetnička kvaliteta i originalnost ovise ponajprije o pjesnikovu izboru i osobitom tretmanu pojmova ili organizaciji stihova, a naše razumijevanje o poznavanju umjetničke tradicije i zakonitosti žanra, *rock*-pjesma čvrsto je utemeljena u društvenom kontekstu, unutar kojeg uglavnom nastaje u opoziciji spram dominantne kulture. Stoga svaka interpretacija *rock*-pjesme pretpostavlja poznavanje povijesnog, društvenog i kulturnog konteksta, odnosno motivaciju i ideologiju određene društvene grupacije. To posebno vrijedi za pjesme nastale unutar snažno ideološki i aktivistički označenih supkultura, kakva je bila i *punk*-supkultura.¹² Kako će istaći Hennion (ibid.,163), popularna glazba ne sastoji se od pukog slijeđenja trendova, već kroz svoj medij slijedi i izražava evoluciju društva. U toj ekspresiji ona nije pasivan, već aktivan sudionik, što se posebno može primijeniti upravo na glazbu nastalu unutar supkultura 1970-ih i 1980-ih godina. Stil *rock*-pjesme također proizlazi iz vezanosti uz društveni kontekst, pa se ključne riječi¹³ neke pjesme određuju kao maleni *spremnici značenja* (engl. *tiny reservoirs*) u kojima se zadržava smisao koji je određen datim društvenim

¹¹ Ovakvo ćemo obilježje prepoznati i u žanru umjetnosti performansa, u slučajevima tzv. re-enactment performansa, obnovljenih izvedbi prethodno izvedenih performansa.

¹² Mnogi tekstovi *punk* pjesama izdvojeni iz vremenskog, prostornog ili ideološkog konteksta u kojem su nastali mogu djelovati izrazito banalno, pa čak i besmisleno.

¹³ Hennion ih određuje kao one koje stoje u opreci s ostalima čije je značenje bjelodano. Pjesničke dominante.

trenutkom. One istodobno funkcioniraju kao označitelji, ali zbog svojih istaknutih kvaliteta kao što su zvučanje, ekspresivnost, slikovitost ili figurativnost zadržavaju i autonoman status unutar pjesme. Autonomija pojedinog pojma ili stiha prisutnija je kod *rock*-pjesama čiji autori imaju veću sklonost artistskom iskazu, pa će se takve *rock*-pjesme približavati poeziji u užem smislu, odnosno mogućnosti da ih se čita i interpretira kao autonomne pjesničke tekstove.

Za razliku od poezije u užem smislu, gdje izbor stila i versifikacije ovise ponajprije o unutarjezičnim i uže umjetničkim razlozima, u *rock*-pjesmi i te će karakteristike nastajati istodobno i u zavisnosti od izvanjezičnih elemenata. Stil pjesme češće će biti prilagođen izvedbenom elementu, primjerice vokabularu kojim se koristi izvođač, nego postojati *po sebi*. Zahtjev što lakšeg poistovjećivanja slušatelja s *junakom* pjesme i njegova stavljanja u poziciju onog koji mašta ne postiže se samo sadržajem pjesme: on izravno utječe i na stil, koji nerijetko obilježava izravnost. U *rock*-pjesmi, kako pojašnjava Hennion (ibid., 164), uporabom izravnog stila često se Ja adresira na neko udaljeno Ti, što pjesmi daje formu fantazije, maštanja u kojem se karakter obraća nekome tko nije prisutan, čime slušatelja poziva da pjesmu shvati kao svoje *prirodno stanje*, odnosno reprezentaciju njegovih vlastitih osjećaja. Jednako tako, versifikacija *rock*-pjesme bit će uvjetovana i glazbenim elementima (ritam, melodija, pripjev) te tako mora odgovoriti na nešto složenije zahtjeve od pjesme u užem smislu, u kojoj izgradnja stiha odgovara jezičnoj strukturi. Zahtjev koji stoji pred *rock*-pjesmom jest da koincidira s glazbenim naglascima te ima usuglašenu gustoću stihova i melodije. Na određen način, tekst pjesme mora biti usklađen s onim što se izražava putem glazbe – i obrnuto. Stoga se autor *rock*-pjesme, osobito ako ima poetske ambicije, nalazi u ponešto nepovoljnijem položaju od pjesnika, jer se njegova umjetnička sloboda uvijek nalazi unutar stanovitih ograničenja. U analizi i ocjeni kvalitete stihova *rock*-pjesme takva ograničenja treba uzimati u obzir.

Uvjet izbora stihova i dominantnih riječi bremenitih značenjima koje je aktualna publika u mogućnosti prepoznati važnom čini autorovu sposobnost osluškivanja bñla društva ili neke društvene skupine. Ta će sposobnost u velikoj mjeri ovisiti o nadarenosti, intuiciji, a nekad i osobnom životnom iskustvu autora, koje ne moraju uvijek kolidirati s njegovim ukupnim znanjem i obrazovanjem. To dovodi do toga da je u *rock* glazbi čest slučaj da autori bez obzira na formalno književno obrazovanje svojim stihovima mogu utjecati na publiku¹⁴, te

¹⁴ Takav je slučaj upravo Ivica Čuljak, ali i mnogi drugi glazbenici.

snagom ekspresije doprijeti i do književno visoko osviještenih recipijenata.¹⁵ Jedan od razloga tome leži i u trećoj komponenti – osobnosti autora, odnosno izvođača.¹⁶ Osobnost izvođača odnosi se na način njegove ekspresije koji treba biti prepoznatljiv, a temelji se na osobitostima njegova glasa kao prenositelja poruke, kao i na njegovoj vizualnoj pojavnosti, odnosno *image*-u. No, kategorija *image*-a obuhvaća mnogo više od stila odijevanja. *Image* izvođača mora odgovoriti na temeljni zahtjev uspostavljanja veze između njegove osobnosti i stihova koje izvodi, odnosno na zahtjev vjerodostojnosti izvedbe. Za to je potrebno, kako smatra Hennion (ibid., 166), da izvođač posjeduje stanovitu količinu magnetičnosti, odnosno umjetničku *auru* kojom okuplja oko sebe svoju publiku. Uz magnetičnost, vjerodostojnost se često – osobito u *rock* i alternativnoj glazbi koje proizlaze iz nekog supkulturnog stila – postiže putem istinskog življenja onog što se propagira vlastitom glazbom, odnosno putem prezentacije osobne *ispovijesti*.¹⁷ *Životna priča* donosi kvalitetu iskrenosti kojom se zaokružuje slika vjerodostojnosti izvedbe, stoga *rock*-pjevač/ica mora posjedovati sposobnost da se pred publikom i javnošću izrazi na način koji djeluje iskreno, što je još jedan uvjet za uspješnu recepciju izvedbe neke *rock*-pjesme. Za razliku od *rock*-pjesništva, osobna biografija pjesnika u većini slučajeva neće nužno utjecati na recepciju njegove pjesme.

Na kraju, uloga publike u *rock*-pjesništvu bit će ponešto značajnija od one u poeziji u užem smislu. Iako su tijekom povijesti pojedini umjetnici imali sljedbenike čije su reakcije nalikovale današnjim reakcijama publike na koncertima popularne glazbe, u trenutku ekspanzije masovnih medija ovaj se model s područja umjetnosti¹⁸ premjestio na područje popularne glazbe, filma i drugih vidova medijski posredovanih izvedbi. Uloga publike ovdje je ključna za opstanak određenog artefakta – neovisno o njezinoj kvaliteti, život *rock*-pjesme ovisi o dugotrajnosti njezine reprodukcije, odnosno o prihvaćenosti od strane publike kojoj je namijenjena. Za razliku od kanonizirane poezije u užem smislu, egzistencija *rock*-pjesme uvijek je usmjerena na napor oko otrgnuća zaboravu.

¹⁵ Goran Rem ovaj aspekt također sagledava i kroz podjelu *rock*-autora na visokoknjiževno osviještene i knjigovno nezainteresirane te također kroz pitanje odnosa prema ukoričenju vlastitih stihova u formi knjige. Izvor: sinopsisi predavanja, preuzeto sa: <http://www.ffos.unios.hr>, pristup 12.03.2016.

¹⁶ Autor i izvođač mogu se, ali i ne moraju nalaziti u istoj osobi.

¹⁷ Goran Rem upotrijebit će za tu pojavu pojam *lajferizam*, koji primjenjuje i na Ivicu Čuljka, odnosno na "zajedničku matricu vinkovačkih rockera" koja se očituje u "shvaćanju života kao svog teksta" (1997: 19). Uz Čuljka, jedan od eklatantnijih primjera na hrvatskoj *rock* sceni njegov je sugrađanin Goran Bare, čiji je cjelokupni glazbeni i pjesnički opus formiran na temelju njegove životne priče koju je ovaj glazbenik uspješno uklopio u poslijeratni duh vremena, ostajući prepoznat kao glasnogovornik generacije 1990-ih godina.

¹⁸ U području umjetnosti on se danas zadržava ovisno o interesu koji je pobuđen posredstvom medija, te ne ovisi o kvaliteti samo umjetničkog djela.

2.2.2. Poezija Ivica Čuljka kao *punk*-pjesništvo i izvedba performativne poezije

Poetsko stvaralaštvo Ivica Čuljka moguće je načelno podijeliti na dvije vrste pjesama, s obzirom na njihovu primarnu funkciju: riječ je s jedne strane o poeziji u užem smislu koja primarno pripada književnom kôdu, namijenjenoj za čitanje ili kazivanje, dok s druge strane Čuljak piše poeziju namijenjenu za uglazbljivanje i koncertno izvođenje. U prilog ovakvoj raščlambi govori mogućnost izdvajanja korpusa pjesama izdanih na nosačima zvuka od onih koje su objavljene u knjigama. Jednako tako, u konceptu zbirke *Prijatelj*, izdanoj posthumno i s namjerom da se na jednom mjestu objave svi pisani radovi Ivica Čuljka, pjesme koje su izvedene na nastupima i objavljene na nosaču zvuka odijeljene su od poezije u užem smislu¹⁹. Naposljetku, njihovu dvojakost sugerira i sam Čuljak, kada u tekstu *Satan Panonski* opisuje način na koji piše svoje pjesme sugerirajući kako pored poezije postoje i pjesme namijenjene za izvođenje ili uglazbljivanje. Proces pisanja tih pjesama je nešto što smatra naučenim, a riječ je o sklapanju stihova koje je unaprijed određeno svojom izvedbenom komponentom: "Naučio sam tad 1980/1. godine da kad pišem pjesme za pjevanje, odmah ZNAM kako ću pjevati..." (Čuljak, 2004:156²⁰). Važno je naglasiti kako je ova dvojakost u manjoj mjeri određena razlikama u strukturi i stilu pjesama: analizom Čuljkovih pjesničkih ostvarenja uočava se kako su te razlike gotovo neznatne, te da je velik dio pjesama pisanih za izvođenje istovremeno moguće čitati i kao autonomna poetska djela. Dvojni karakter stoga će prvenstveno biti određen izvedbenim kontekstom, odnosno autorovom interpretativnim pristupom vlastitim poetskim ostvarenjima.

S obzirom na Čuljkov status pripadnika *punk* pokreta, unutar kojeg je i njegovao svoj pjesnički izričaj, kao preciznija stilska odrednica ovdje će se koristiti termin *punk*-pjesništvo.²¹ No, tim pojmom neće biti pokrivena kompleksnost njegove uporabe poezije u koncertne i performerske svrhe. Iako je Čuljak u *punk* pokretu našao prostor za svoje

¹⁹ Podjela pjesama u knjizi *Prijatelj* nije jasno naznačena kroz zasebna poglavlja ili slično, no pjesme su odijeljene tako da nakon pjesama koje su uglazbljene slijede one koje su isključivo književni tekstovi, što odražava intenciju urednika.

²⁰ Knjiga *Prijatelj* nije paginirana. Radi lakšeg snalaženja kod citiranja, ovdje će biti napisani brojevi stranica na kojima se nalaze pojedine pjesme/ citati, no taj broj je određen prebrojavanjem stranica.

²¹ Iako je pojam *rock* ovdje shvaćen kao *nadpojam*, skupni naziv za niz podžanrova te je primjenjiv na razvojni put stilova glazbe koji nastaju od 1950-ih, *punk* glazba svojom se čvrstom vezanošću uz obilježja jedne složene supkulture izdvaja kao samosvojan i autonoman pokret unutar povijesti *rock* glazbe. *Punk* nije obilježen samo stilom glazbene izvedbe, već djelovanjem kroz kompleksan suodnos različitih umjetničkih vrsti, čime je ostvarena nezavisna *underground* mašinerija, umjetnička proizvodnja temeljena na *do-it-yourself* filozofiji, koja se posve izdvojila iz mat(r)ične proizvodnje *rock* glazbe.

djelovanje i umjetnički izraz, a dijelom i motivaciju i inspiraciju, *punk* tematika neće se pokazati dominantnom i ključnom za njegov pjesnički opus, u kojem zauzima tek dio njegovih pjesničkih preokupacija. Pravi unutarnji motiv za stvaralaštvom i ovdje, kao i u drugim žanrovima, kod Čuljka nalazimo u njegovom osobnom traumatičnom iskustvu i osjećaju nepripadanja – *drugosti* – koji proizlazi iz njegovih životnih događaja. Iako je *punk* pokret jedan od prvih supkulturnih pokreta u kojem se prepoznaje i iskazuje tema *drugosti*, ovdje je važno uočiti razliku u polazištu u obradi ove tematike: Čuljak ne polazi od opće ideologije *punk* pokreta, već od autobiografske *ispovijesti* koju spretno uklapa u opća određenja supkulture kojoj pripada, prepoznajući *punk* kao idealan medij kroz koji je njegovo pjesničko biće moglo doprijeti do šire publike.

Kako bi se obuhvatili svi oblici kroz koje se Čuljak pjesnički iskazuje, osim poezije u užem smislu i *punk*-pjesništva, uvodim i pojam *performativne poezije*²², koja ovdje obilježava dio Čuljkovih izvedbi koje su se u većini događale u sklopu koncertnih nastupa, a tek rijetko kao samostalan čin bez glazbene pratnje, te žanrovski pripada *body art* performansu. Riječ je o scenskom izvođenju poezije čija je interpretacija, bilo da je praćena ritam–sekcijom i/ili drugim instrumentima, bilo da je izvođena kao izdvojen čin unutar *punk* koncerta, predstavljala odmak od uobičajenog kazivanja poezije u kojem se primat daje smislu, jezičnoj strukturi te *unutarnjem* ritmu koji proizlazi iz pjesme same. Odmak se sastojao od *podređivanja* jezičnog, stihovnog materijala izvanjski određenom ritmu, glazbenoj pratnji ili tjelesnoj ekspresiji izvođača koja je ekstatičnim gestama pratila, ali i određivala izgovor stihova. U takvoj izvedbi riječ je prestajala biti važna primarno po svome značenju, a njezine druge osobine, kao što su ritam, zvuk, glasnoća izgovaranja postajale su funkcijama za sebe. Kako je ovdje poezija uklopljena u scensku izvedbu kojom dominiraju mediji glazbe i performansa, riječ je ujedno i o intermedijalnom i multimedijalnom karakteru izvedbe, odnosno o intermedijalnoj/multimedijalnoj poeziji²³. Premda su pojmovi intermedijalne i multimedijalne poezije, kojima se povezuje razne umjetničke žanrove i vrste, fleksibilni i primjenjivi i u slučaju ovih izvedbi, u ovom će se radu koristiti pojam *performativne poezije* kako bi se njime dodatno istakao izvedbeni aspekt pjesničkog teksta. Za razliku od brojnih drugih primjera intermedijalne ili multimedijalne poezije²⁴, *performativnu poeziju* ovdje se

²² Performativna poezija ili performativno pjesništvo.

²³ Intermedijalnost je ovdje mišljena kao konstitutivni proces u kojem spajanje medija riječi (pjesništva), glazbe i *body art* izvedbe može dovesti do promjena unutar primarnog (jezičnog) medija. Pojam multimedijalnosti odnosi se na samu činjenicu miješanja nekoliko različitih medija.

²⁴ Na intermedijalnu/multimedijalnu poeziju osobito često nailazimo u vizualnoj umjetnosti, kao primjerice u radovima Ivana Kožarića ili Vlade Marteka. Više o pojmu i primjerima intermedijalne poezije vidi u knjizi Gorana Rema *Pogo i tekst* (2011).

definira kao pisanu s namjerom scenskog izvođenja²⁵, odnosno onu koja puni doseg autorske intencije ostvaruje u intermedijalnoj/multimedijalnoj izvedbi. Kao alternativni termin moguće je koristiti i sintagmu *poezija za izvođenje*, kojom se jasno ukazuje na izvedbeni aspekt.

2.3. Interpretacija pjesama Ivice Čuljka

2.3.1. Opća obilježja: autobiografsko polazište, estetika šoka, narativni transfer poezije u izvedbu

Interpretativnu rešetku koja će se primijeniti na analizu pjesničkog stvaralaštva Ivice Čuljka određuje nakana da se, kako je već spomenuto, ono tumači kao polazište ostalim izvedbenim oblicima, ponajprije onima performativne naravi. Stoga je ova analiza usmjerena na pronalaženje onih obilježja kojima je moguće prikazati autorovu poetiku u cjelini, kakvu nalazimo i u ostalim oblicima njegova umjetničkog iskaza. Polazište u ovoj interpretaciji dva su istaknuta obilježja kojima je određeno poetsko, ali i cjelokupno stvaralaštvo Ivice Čuljka: autoreferencijalnost koja proizlazi iz prevladavajućeg autobiografskog sadržaja u pjesmama, te estetika šoka koja se ostvaruje na idejno-stilističkoj, odnosno poetičkoj razini. Ova se obilježja mogu smatrati ključnima za svaku daljnju interpretaciju njegove poezije i proze, a međusobno su čvrsto povezana: ključ tumačenja razloga za izbor estetike šoka kao temeljne poetičke odrednice nalazi se upravo u autobiografskom momentu koji snažno određuje ovog autora.

Čuljkova poezija u prvom je redu autobiografska poezija, pismo izrazite autoreferencijalnosti nastalo na podlozi osobnog traumatičnog životnog iskustva, te u nešto manjoj mjeri osobnog izbora pripadanja *punk* supkulturi. Iz tog razloga, potpunije razumijevanje umjetničkog iskaza Ivice Čuljka u velikoj će mjeri ovisiti o poznavanju konteksta unutar kojeg je nastao. Kontekstualna *podloga* većine pjesama Čuljkov je inicijalni osjećaj nepripadanja lokalnoj sredini koji se u njegovom životu manifestirao na različite načine, od odbijanja daljnjeg školovanja do, primjerice, propitivanja vlastite seksualnosti. Nadalje, taj se kontekst dodatno produbljuje nakon osude za ubojstvo, pa pjesme nastale nakon 1982. godine nastaju u stanju zatočeništva unutar institucija (istražni zatvor, neuropsihijatrijska bolnica). Osjećaji zatočenosti, izoliranosti, neshvaćenosti, represije sistema nad pojedincem koji se *prelamaju* kroz lirski subjekt ove poezije tako proizlaze iz doslovnih fizičkih ograničenja unutar kojih se realizira većina umjetničkih artefakata Ivice Čuljka. Sve to rezultirat će dubokim unutarnjim

²⁵ Scensko izvođenje ovdje obuhvaća sve oblike izvedbe na različitim tipovima pozornica, te u različitim izvedbenim žanrovima i vrstama.

nemirom, ali i spoznajom *drugosti* vlastitog identiteta, koji se pokazuju pokretačkom snagom njegova stvaralaštva. Umjetnički izričaj u kontekstu kazne i fizičkog ograničenja postaje jedini prostor slobodnog iskazivanja stavova, tvorbe i rekreacije vlastitog identiteta, a na autora djeluje i terapijski. Iz istih razloga njegov umjetnički iskaz posjeduje izvanrednu snagu autentičnosti, koja je i kroz poeziju i kroz druge vrste uspjela doprijeti do recipijenata. U nepatvorenosti i autentičnosti nalazimo najveću vrijednost ove poezije, koja kvalitativno varira od stilski i kompozicijski visokih domašaja do pjesama koje su ponešto nezgrapnije u realizaciji, pri čemu bi se najveća zamjerka mogla pronaći u povremenoj uporabi klišeja koja na pojedinim mjestima vodi do patetičnosti. No, u svim pjesmama nepobitna je snaga pjesnikova iskaza temeljenog na vlastitom iskustvu, koja ujedno daje vjerodostojnost stihovima, te proizvodi visok stupanj čitateljeve empatije. Jednako tako, unatoč tome što poznavanje konteksta nastanka ove poezije pomaže u razumijevanju Čuljkova pjesničkog svijeta, ono ipak nije i nužan uvjet za njihovo tumačenje i razumijevanje. Razlog tome je što u većem dijelu pjesama Čuljak opis osobnog stanja uspijeva uzdići na općenitiji poetski nivo i napisati pjesme koje u sebi sadrže univerzalno prepoznatljive ideje, postižući autonomnost pjesničkog teksta. Na toj *višoj* razini konstativ proizašao iz autobiografskog konteksta transferira u performativ – diskurzivno oblikovanje identiteta lirskog subjekta, koji je u slučaju ove poezije identičan pjesničkome subjektu: "I Satan Panonski, kao Janus Pannonius, svoje ime pretvara u performativ poetološko-stilskoga tekstualnog identiteta. Transparentno supstituira instancu empirijskoga autora tekstualnim subjektom..." (Rem, 2016:290). Poezija ovdje postaje mjestom konstituiranja identiteta/performativa/narativa koji će kasnije biti primijenjen i u drugim izvedbenim formama.

Estetika šoka koja prožima cijelo njegovo stvaralaštvo i ima važnu ulogu na osobnoj, *ispovjednoj* razini kojom se Čuljak kroz svoje književne tekstove obraća javnosti²⁶ u poeziji se ostvaruje na dvije ključne razine: na razini sadržaja, gdje Čuljak u središte svog poetskog interesa smješta tabu teme (bolest, ubojstvo i zatvoreništvo, društveno neprihvatljive oblike seksualnosti i slično), te na stilskoj razini gdje bira jake, dominantne pojmove, nerijetko *brutalne* i provokantne pjesničke slike i motive. Istodobno, u bavljenju osjetljivim temama često primjenjuje parodičan i ironičan pristup, te se obilato koristi igrama riječima i određenim tipom dekonstruiranja standardnog jezika, što izaziva dojam očuđenja. Iako bremenita *teškom* tematikom i neugodnim pjesničkim slikama, te emocijama tuge, nostalgije,

²⁶ Estetika šoka pokazuje se jednim mogućim načinom na koji on može progovarati o tabu temama kojima biva i privatno zaokupljen, a za što nema prilike u svakodnevnoj komunikaciji u vremenu i lokalitetu u kojem živi.

očaja ili bijesa, ova poezija istodobno sadrži puno humora koji se najčešće pojavljuje kroz pjesnikov ironijski i autoironijski odmak od stanja koje opisuje. Koristeći igre riječima i neočekivane asocijacije i rime, Čuljak osobitim humorom stvara protutežu *mračnim* obilježjima svoje poezije, te parodijski izvrće sliku svijeta u kojem se lirski subjekt nalazi protiv svoje volje. Humor je ovdje snažno pjesničko oružje kojim se bori protiv surovosti zbilje, a korijene mu možemo pronaći i u narodnoj poeziji, o čemu će kasnije biti riječi.

Čuljkova estetika šoka donekle se, uglavnom nesvjesno, oslanja na tradiciju avangardne književnosti, s kojim dijeli *barbarogenijski* stav²⁷ o odbacivanju institucionaliziranog obrazovanja i kanoniziranog znanja, ideju o prevrednovanju svih vrijednosti te provociranja javnosti *svim raspoloživim sredstvima*, koju u kontekstu vremena u kojem stvara Čuljak povezuje s ideologijom *punk* supkulture kojoj je pripadao. Na stilskoj razini također je sklon nijekanju logike jezika i pisanju po diktatu misli, inklinira apsurd i *zaumnom* izričaju te svoje ideje oblikuje kroz manifeste, što jednako upućuje na sličnosti s avangardnom tradicijom, ali i na odmak od tipizirane *punk* pjesme.

Kao što je već spomenuto, Čuljkov se umjetnički, time i poetski, iskaz temelji na konceptu performativa, koji započinje performativom vlastitog imena. Odabirući pseudonim Satan Panonski²⁸ kao polazišnu točku za oblikovanje svog budućeg novog identiteta Drugog kroz koji se suočava s vlastitom traumom te diskurzivno proizvodi nova tumačenja vlastitog života, Čuljak umjetnost koristi prvenstveno autoreferencijalno. Umjetnost tu postaje medijem komunikacije osobne istine kroz koju se rekreira ranjeni identitet s krajnjim ciljem postizanja društvenog priznanja. Tako u temelju Čuljkova stvaralaštva stoji konverzija svih segmenata osobne životne priče (stvarnog života) u narativno tkivo, a poetskim načelom ističe obvezu govorenja *o sebi i iz sebe*. No, koliko god s jedne strane bio posvećen ideji iznošenja istine o sebi, apliciranje umjetničkih postupaka na autobiografski materijal dovodi ga do narativâ kojima se ta ista istina preoblikuje u fantaziju, te se granica između istinitog i izmišljenog urušava, ne samo na način koji uobičajeno proizlazi iz razlike između zbilje i priče o zbilji, već i samom umjetnikovom intervencijom. Upravo takvi stilski postupci izmicanja i mijenjanja zbilje, proizvodnje fantazije i artikulacije mogućeg kakvi su vidljivi u njegovoj poeziji pokazuju se sredstvom kojim se umjetnik služio u suočavanju s vlastitom traumom. U ovakvom liminalnom umjetničkom izrazu nailazimo i na fabriciranje činjenica

²⁷ Pojam *barbarogenija* uvodi zenitist Ljubomir Micić, koji je pokušao konstruirati ideal "autentičnog balkanskog novog kroz ideju barbarogenija" (Šuvaković, 2005: 681, usp. i Marjanić, 2014:108-111 i *Dečki, najbolje da bežite!*, izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/decki-najbolje-da-bezite>, pristup 23.03.2015).

²⁸ Satan Panonski je samo jedan od mnogih identiteta/pseudonima kojima se poigrava u svome djelovanju.

potaknuto poetikom mitologiziranja vlastite ličnosti koja je kao svoj *nusprodukt* potakla i val urbanih legendi/predaja o Čuljkovu liku i djelu, čija proizvodnja traje i dan danas.²⁹

Govor o sebi, kao svojevrsnu *nadtemu*, Čuljak u poeziji ostvaruje kroz nekoliko ključnih tematskih i motivskih sklopova: temu djetinjstva, smrti, bolesti, pejzažnu tematiku, religioznu/duhovnu tematiku, tematiku rubne seksualnosti, te *punk* i anarhističku tematiku. Ove su teme tretirane na način u kojem se razaznaje gradacija, odnosno svojevrsna radikalizacija svake teme do točke u kojoj se ona pretvara u travestiju kroz koju se pjesnik suočava s vlastitim traumama. Krećući se od pozitivnog ka negativnom polu, od ozbiljnosti preko humora do sarkazma i parodije on, primjerice, temu samoubojstva izokreće u parodičan prikaz sprovoda i ljudske smrtnosti, božanskom se najprije obraća zazivajući ga za pomoć da bi ga se kasnije svelo na najniže ljudske osobine, a seksualnost u pjesmama iz osjećaja privlačnosti pervertira do izopačenosti. Na sličan se način kreiraju i pjesnički identiteti unutar ove poezije, u kojoj se razaznaju prijelazi od slike dječaka, preko ratnika i mentalnog bolesnika, do slike izopćenika. Čuljak svoje izmišljene identitete koristi kao načine i razine suočavanja s vlastitom traumom, među kojima razaznajemo: (1) bijeg od traume u idiličnost prošlosti i djetinjstva (identitet dječaka), (2) negiranje traume (identitet Petra Pana), (3) izravnu konfrontaciju s traumom (identitet ratnika ili mentalnog ranjenika), i (4) potenciranje traume do krajnjih granica kroz prikaz sebe kao izopačenog izopćenika iz društva (identitet *luđaka*, *queer* osobe). U kreaciji pjesničkih identiteta ključno će mjesto imati pojam tijela: tijelo je ona točka u kojoj se sažima cijela poetika otpora Satana Panonskog – takozvano *tijelo otpora* koje se realizira i kao metafora (govor o tijelu u poeziji) i kao konkretan čin autodestrukcije (izvedba tijela u *body artu*). Riječ, koja ovdje *zaziva* tijelo, uz tjelesne attribute *veže* i one idejne i karakterne, na kojima se gradi paleta različitih identiteta.

Pored motiva tijela i tjelesnosti, u poeziji Ivice Čuljka značajan je i slavonski (panonski) pejzaž kao objektivni korelativ pjesnikovog stanja svijesti. Iznimna povezanost s rodnim krajem rezultirala je velikim brojem pjesama u kojima se kreira specifičan poetičko-leksički fond. Daljnje tematske preokupacije i motivi na koje nailazimo u Čuljkovim pjesmama vezane su uz pojam smrti, kao i uz korištenje religioznih motiva za prikaz vlastitog mučeničkog statusa. Manji dio pjesama bavit će se socijalnom tematikom, koja će uglavnom biti obilježena kritikom društvene represije proizašlom iz ideja *punk* pokreta. U tek nekoliko *punk*-pjesama Čuljak se dotiče i iskustva rata, odnosno domoljubne i ratne tematike, koju iskazuje na poprilično radikalnan način.

²⁹ O temi mitologizacije umjetnika bit će riječi kasnije u ovome radu.

Pjesme Ivice Čuljka mogu se okarakterizirati i kao pjesme intermedijalne osjetljivosti, u kojima nerijetko nailazimo na tragove drugih umjetničkih žanrova i medija. Uz to, karakterizira ih multimedijalnost koja je najuočljivija na dvije razine: uz to što je dio poezije pisan za izvođenje uz glazbu, u originalnim rukopisima Ivica Čuljak nerijetko svoje pjesme ilustrira, pridodajući im likovne geste koje mogu ali i ne moraju dopunjavati njihovo značenje. Svoje stihove i paraprogramatske rečenice Čuljak također ponekad ispisuje na svojim likovnim radovima, ali i drugim medijima, poput kostima.

Kako je u toj izrazito autoreferencijalnoj poeziji pjesnički subjekt izjednačen s umjetnikom samim, pokazuje se da verbalna proizvodnja tjelesnosti kroz poetski medij u Čuljkovu slučaju nije dovoljna da oslobodi nakupljenu duševnu bol, čak niti kada je tema dovedena do krajnje travestiranog oblika. Stoga se, kako će kasnije u ovom radu biti pokazano, njegov krajnji cilj ostvaruje tek u umjetnosti performansa. Kada riječ postaje nedostatnim nositeljem poruke, njezinu funkciju preuzima tijelo: Čuljkova performativna poezija tijekom izvedbe transferira u brutalni, autodestruktivni *body art* u kojem dolazi do utjelovljenja nasilja nad samim sobom. Iskazivanje osobne traume u ovom je slučaju trebalo dva narativna transfera (unutarnje/duševno – vanjsko/fizičko i riječ/pjesnik – tijelo/performer) kako bi se postigao intenzitet doživljaja koji može proizvesti katarzičan učinak za umjetnika. U korištenju motiva sakaćenja tijela kao metafore duševne boli *tekst* se ovdje pokazuje polazištem za drugi tip izvedbe, *body art* koji se iz ove perspektive može tumačiti kao ekstenzija i eskalacija tema formiranih unutar poetskog polja. No, odnos teksta i izvedbe također je recipročan: Čuljak polazi od autobiografije, zbiljskog životnog iskustva iz kojeg poetskom intervencijom nastaje lirsko i metaforičko Ja, koje se potom *iznosi* na scenu. Činom nasilja nad samim sobom fantazmagorična lirski agresija u performansu se prelijeva u zbiljski i katarzičan čin stvarnog rezanja tijela. Govor o nasilju zamijenjen je utjelovljenjem (engl. *embodiment*) nasilja, čime se fantastički poetski prizori kroz *body art* izvedbu ponovo vraćaju na autentičan i doslovan čin. Ta pak autentičnost samoozljeđivanja stvara novu inspiraciju za poetsko stvaralaštvo, čime ovaj proces izmjene dvaju narativa postaje cikličan: od autentičnog do fantastičnog i natrag na autentično.

2.3.2. Interpretacija pjesama uz primjere

Uvodne postavke o obilježjima poetskog stvaralaštva Ivice Čuljka u ovom će se poglavlju pokušati oprimjeriti. Prikazat će se glavne tematske preokupacije i načini na koje im se pjesnički pristupa.

1) Autobiografsko polazište

Kao što je već rečeno, cjelokupno stvaralaštvo Ivica Čuljka snažno je obilježeno autobiografskim karakterom. Iznimka nije niti njegovo pjesništvo, koje u cjelini možemo okarakterizirati kao autobiografsku poeziju. Primjeri pjesmama u kojima Čuljak ispisuje vlastitu autobiografiju su brojni – gotovo da nema pjesme koju ne bismo mogli tumačiti kao autobiografsku, a razlike se uočavaju tek u više ili manje doslovnom pristupu autobiografskome materijalu. Jedan od doslovnijih prikaza vlastite autobiografije tako nalazimo u *Ratničkoj pjesmi* (Čuljak, 2004:2), u kojoj Čuljak daje svoje viđenje čina ubojstva koje je počinio u mladosti i koje mu je posljedično odredilo sav daljnji tijek života. Težnja da se njegov čin shvati kao nemotiviran i ishitren slučaj te čin samoobrane ovdje je iskazana motivom igre, ali i karakterizacijom žrtve kao kockara, naspram moralno čistog ali *fatumom* pogođenog dječaka:

"On je otišao u dobi svoj slatkoj / Kad magle se spustile a crvi utekli / Kad htje lijep cvijet uzbrati života/ Igra se sruši, bogovi ga ukleli. [...] ...da čopor kockara ubit' bi dječaka/ Želja za igrom ruku mu vodila."

Dalje u pjesmi navode se i posljedice toga čina: izdržavanje kazne u neuropsihijatrijskoj bolnici, podrška koju je dobivao od obitelji, prijatelja i *punkera*, te sudski procesi kroz koje je prolazio:

"Vlast i moć na nj se okomi / Duge godine, tamnice, ludnice / svi prisni brati uza nj su stali/ razum i ponos ne uzeše sudnice."

Iznošenje autobiografskog materijala najčešće je iskazano kroz pjesnikovo traumatično suočavanje s iskustvima i događajima iz vlastita života, u kojem svoje psihičko stanje i položaj u društvu propituje kroz diskurzivno oblikovanje različitih identiteta koje prepoznaje kao vlastite, bilo da su određeni izvana ili introspekcijom. U tom je smislu indikativna autobiografska pjesma *Ratnik*, koja ne samo da sažima većinu identiteta koji izrastaju u poeziji Ivica Čuljka (dječak, *punker*, bjegunac, žrtva, ubojica... i dr.), već upućuje i na način na koji oni nastaju: kroz samorazumijevanje sebe, kroz izvanjske promatrače lirskog subjekta (*ovo rekoše neutralna motrenja*), ali i kroz autoironičan pogled subjekta na svoju poziciju vođe. Ova tri odnosa spram vlastitog identiteta ujedno ukazuju na ton i pristup tematici u Čuljkovim pjesmama uopće, a koji će se kretati od dubokog, iskrenog i bolnog proživljavanja vlastite traume, preko osobnog sukobljavanja s izvanjskom percepcijom njegova identiteta, sve do ironičnog odmaka spram vlastitog postojanja. U stihovima *Ratnika* prepoznajemo

različite biografske momente: od statusa ubojice i neprihvatanja presude, pripadnosti *punk* supkulturi i doživljavanja sebe kao predvodnika te društvene skupine, sve do motiva koji upućuju i na njegove *body art* izvedbe (*reže = on traje*) koje su bile jedan od načina suočavanja s vlastitom sudbinom:

"Izaslanik Satana a miljenik Boga / Odlučio je umrijeti kao Dječak Punker / Sužanj svojeg srca razbješnjelog / koje nikad nije prihvatilo odluku / Grobar nad nezrelošću vlastita razuma / osakaćenog metodima aktualnih režima /...ovo rekoše neutralna motrenja // On je to! / Čarobnjak plemenite horde osvetničke / i prvi zastavnik vojske bez štita / protivnik ovisnosti a degustator šita. / Bjegunac bez straha daruje slobode luđacima, heretik smisla u surovoj tuči lancima / Sklješten uz zid, ubica [...] To je On, nije Napoleon! [...] pred oltarom morala neće da se pokaje / Kida, lomi, reže, on traje" (ibid, str. 15).

2) Tema i motivi djetinjstva

Osjećaj beznađa i bezizlaznosti situacije u kojoj se nalazi pjesnika potiče na traženje izlaza u imaginarnoj *zoni komfora*, koju može izgraditi jedino putem pisanja. Ta će *zona* za Ivicu Čuljka biti djetinjstvo. Povratak u stanje djetinje nevinosti postaje trajnom Čuljkovom pjesničkom preokupacijom, pa se djetinjstvo i dječastvo ovdje pojavljuju kao jedan od dominantnih motivsko-tematskih sklopova putem kojih pjesnik iskazuje svoje najdublje i najintimnije osjećaje, najčešće bez imalo ironije na kakvu nailazimo u drugim temama. Subjekt ovih pjesama iskazuje snažnu povezanost s djetinjstvom na više načina koje je moguće sagledati kroz dva temporalna okvira: kao težnju za povratkom u prošlost, tj. djetinjstvo (1) te kroz opis sadašnjosti koji prati tvrdnja o vlastitom neodrastanju (2). U oba slučaja djetinjstvo je metafora za stanje radosti, tjelesne i moralne čistoće, neokaljanosti činima i odlukama iz svijeta koji pripada odraslima, odnosno neokaljanosti vlastitim kaznenim djelom. Djetinjstvo predstavlja prošlo vrijeme, vrijeme življenja života, te je u ovim pjesmama postavljeno kao oprečno sadašnjosti u kojoj se *živi smrt*³⁰ ili se istoj teži zbog nepodnošljivosti stanja u kojem se subjekt nalazi.³¹

U pjesničkim rekonstrukcijama slika i asocijacija vezanih uz djetinjstvo, Čuljak kroz poeziju nalazi način kako da se sâm nosi s posljedicama učinjenog. Istodobno, određujući poezijom

³⁰ Usp. pjesmu *Kamikaze*.

³¹ Pojam vremena u ovim pjesmama ima osobit status te se ponegdje javlja i kao dominantni motiv. Osim kroz uspostavu kontrasta između idilične prošlosti za kojom se čezne i sadašnjosti od koje se nastoji pobjeći, vrijeme se u Čuljkovim pjesmama javlja i kroz motiv beskonačnosti ili vječnosti koja, kako nagovještuje pjesnik, donosi istinu. Funkcija protoka vremena je ispravljanje nepravde te potvrda iskupljenja. U nekim se pjesmama pjesnički subjekt poistovjećuje s tim funkcijama, nazivajući samog sebe Vremenom, sugerirajući kako će biti shvaćen i prihvaćen tek kada prolaznost vremena bude zamijenjena vječnošću.

svoju pripadnost svijetu *neodraslih*, u kojem dominiraju predmoralno stanje i igra, pjesnik iskazuje težnju da čitatelju približi svoju *pravu* psihološku prirodu, a time i protumači i opravda počinjen kazneni čin. Opreku između svojih dvaju identiteta – onog društveno određenog te unutarnjeg doživljaja sebe kroz djetinje čistu namjeru prikazuje pjesmom *Zločinac*, u kojoj je naslov kontrastno postavljen sadržaju. Očudujući moment gradi se na iznevjerenom očekivanju u kojem stihovi pjesme ne podržavaju oznaku pjesnikova identiteta iz naslova:

"Znam, dječak će prelaziti ulicom / Znam, gušit će se mačak u bunaru / Znam, jedna će majka zvati sina u bunilu / Znam, veliki bager srušit će breskvu / I da sve to spasim potrčat ću ja" (ibid, str. 104)

Lirski subjekt koji se ostvaruje kroz identitet dječaka u pjesmama suprotstavlja sebe, svoju čednost i ogoljele misli svijetu u kojem vladaju lojalnost društvenim pravilima i strah kao uzrok statičnosti i nepromijenjenosti stanja, kao u pjesmi *Ganut sobom*:

"Lojalna većina nikud ne putuje i strah je/ I tajac u mislima mojim obnaženim / Kao u dječaka kog još uvijek čedna / Bez malja bestidno mije majka njegova..." (ibid, str. 14)

Djetinjstvo i mladost u ovim pjesmama obitavaju isključivo unutar lirskog subjekta, te su, kao i on sam, podvrgnuti opresiji. Pritom, djetinjstvo gotovo uvijek biva ugrabljeno, uništeno od strane vanjske sile i nestaje naglo i neočekivano, čime Čuljak iskazuje osjećaj nepravde koji mu je nanesen sudskom presudom. Kratko idilično stanje biva zamijenjeno stanjem dugotrajne môre, kao u pjesmi *Mentalni ranjenik*:

"Obris radosti iz oka mog nestade/ Na polju bujna djetinjstva spaljena je trava [...] Krici koje ispušta pod ništa ljudsko ne idu / Moja mladost među njima, mora, noć je svaka." (ibid, str. 26)

Lirski subjekt ovdje nastupa kao *homo ludens*, ostvarujući se kroz dva ključna identiteta: identitet Dječaka (djeteta) i identitet Petra Pana. Petar Pan ujedno je i pseudonim koji je Čuljak, kao i mnoge druge pseudonime, koristio i u drugim oblicima svog umjetničkog djelovanja te u privatnoj korespondenciji. Kao i u slučaju pseudonima Satan Panonski ili Kečer II., i ovdje imamo slučaj da vlastiti nadimak koristi kao performativ poetskog identiteta. Ipak, dok dva spomenuta pseudonima u poeziju i umjetnički iskaz ulaze iz Čuljkova stvarnog života, nadimak Petar Pan je, kako se čini, kreiran upravo unutar poezije, da bi se potom koristio i u stvarnom životu. Jedan od primjera uporabe identiteta *vječnog* dječaka nalazimo u pjesmi *Zakletva*:

"Gospodar koji iz sebe pripovijeda / se zagleda, krasna smo djeca / U svakom kavezu slobodni bez premca / ne ruše prepreku niti obilaze, / voljom smireni kroz priču prolaze/ uz Petra si Pana grleći prolaze" (ibid, str. 206).

Premda je motiv djetinjstva u mnogo manjem opsegu zastupljen u Čuljkovoj performativnoj poeziji, upravo među najpoznatijim izvođenim pjesmama nalazi se *Dječakova pjesma* (ibid, str. 173), koja se u ovome smislu pokazuje gotovo *programatskom*, a govori o boli zbog odvojenosti od doma, te nemogućnosti pjesnikova povratka u doba nevinosti. U četiri strofe ove pjesme nailazimo na obrazac izgradnje pjesme kakav se prepoznaje i u drugim pjesmama s temom ili motivima djetinjstva. Pratimo razvoj od idilične slike prošlosti do prikaza boli i nostalgije za domom. Prva strofa uvodi čitatelja (slušatelja) u pastoralnu sliku u kojoj se pojavljuju motivi izvora, prirode i majke koja hrani dijete: *Ponese majka dijete u naručju / do izvora izvorom lice mu umiti / zateć će tamo jagode, orah / njima će čedo nejakom hraniti*. Proljeće se kao poveznica s početnom slikom pojavljuje i u prvom stihu sljedeće strofe: *Proljeće je i cvijeće cvjeta*, no idilična slika traje tek kratko, jer već u sljedećem stihu kojim se tvori očuđujući obrat saznajemo da je proljeće tek izvor čežnje i udaljen motiv za pjesnika: *a ja nisam u domu svom*. Daljnji opis pjesnikova stanja: *srcu svom tražim zrnce malo/pronađoh ga u oku tvom*, uvodi nas u treću strofu kojom se razotkriva sadašnjost, odnosno pravo stanje zatočenosti u kojem se nalazi lirski subjekt: *Sada sam sam u četiri zida / zoru grlim a nemam te*. Dok se u trećoj strofi subjekt još uvijek nada hoće li se stanje u kojem se nalazi promijeniti: *kad li će prestati ta tužna pjesma/ dušu ti dadoh da čuvaš je*, posljednjom strofom bol i tuga dobivaju karakter vječnosti i neprolaznosti: lirski subjekt ovdje se fizički povlači, no zamjenjuje ga njegova slika na kojoj i dalje bol ostaje vidljivom i glavnom karakteristikom u nekom neodređenom budućem vremenu (vremenska odrednica *ikada*): *Ako ikada sreću pronađeš /sliku moju uzmi i gledaj bol*.

Posebno mjesto unutar teme djetinjstva zauzima motiv majke, koji se u nekim pjesmama razvija i u zasebnu temu. Lirski subjekt ovih pjesmama često je dijaloški usmjeren majci kao ključnoj svjedokinji nestalog djetinjstva. Sjećanje na *doba nevinosti*, koje majka dijeli s pjesnikom, daje joj sposobnost da razazna i razdvoji ono moralno čisto i djetinje u svome sinu, čime ujedno daje i legitimitet uspostavljenom identitetu dječaka: funkcija majke potvrda je subjektivih tvrdnji. U njegovu suočavanju s vlastitom sudbinom, majka za pjesnika simbolizira mjesto svekolikog oprost, utjehe i izvor je bezgranične ljubavi. Također, ona je ovdje postavljena kao vrhovni i jedini bitan arbitar kojem subjekt opravdava i pojašnjava svoje postupke. Zemaljski lik majke *praroditeljice* postaje ekvivalentom božanskog arbitra, čime se posredno iskazuje i duboka sumnja u Boga i božanske epitete, kojom je također

obilježena ova poezija. Pjesme posvećene majci isto su tako prožete biografskim elementima, za što je jedan od najočitijih primjera pjesma *Svojoj majci* (ibid, str. 44) koju pjesnik piše, kako navodi u bilješki uz pjesmu, motiviran odlaskom triju njenih sinova. U ovim pjesmama se najčešće tematizira bol zbog odvojenosti majke i sina i nemogućnost povratka na staro. Njezino tiho supatništvo, podrška i razumijevanje ujedno su i izvor snage za pjesnika:

"Ne pusti mama vlagu/ U zidove naše kuće /Daj snagu mi mučenice/ Za dane buduće..." (...za suze... ibid, str.5)

"Donesi mama, moja najljepša, mila / žuti maslačak djetinjstva mojeg / sasvim me razumjeti jedina si mogla/ vječito plakala za ranjenika svojeg." (*Zakopajte pjesme*, ibid, str.102)

Dominantne emocije iskazane u ovim pjesmama kreću se od nostalgije, preko tuge sve do osjećaja beznada. Dok se u nekim pjesmama nazire pjesnikova nada da će stanju njihove odvojenosti i pjesnikove zatočenosti doći kraj: *Starice ne truj suzom zjenice / vjeruj i čekaj / u snagu sina svog* (*Kaži njoj*, ibid, str. 227), u drugima on prelazi u fatalistički pesimizam, kao u pjesmi *Mati moja*, koja govori o emotivnoj, mentalnoj i moralnoj promjeni lirskog subjekta kojoj ni majčina ljubav ne može pomoći, te o njihovu konačnom razdvajanju: *Ne zovi me da se okrenem / ovaj put srce ne osjeća / krv mi u mozak navire / više se vratiti neću [...] ako hoćeš pođi i vrišti, vrišti majko, ja odlazim...* (ibid, str. 101). Ovakvo stanje beznada javlja se u pjesmama s motivima ostavljenog ili izgubljenog djeteta, a dodatno se radikalizira u pjesmama kao što je *Zašto moram znati* (ibid, str. 85) kojom se imaginira majčina smrt. Odgovarajući arhetipu žene mučenice, majka je postavljena kao kontrast buntovnom lirskom subjektu. Dok se on suprotstavlja riječima, majka predstavlja nijemi otpor sudbini i sistemu koji nanosi nepravdu pojedincu. Time se u pjesmama uspostavlja dinamika između aktivnog bunta – pjesnikova *krika* i trpnog, pasivnog stanja – šutnje. Taj je kontrast naglašen i pomoću motiva tjelesnosti, a u ovom je slučaju riječ o tjelesnim tekućinama. Lik majke simbolizirat će suze, motiv pomoću kojeg pjesnik gradi različite slike. Suze se tako pojavljuju kao lijek za fizičko krvarenje (primjerice, ispiranje i zacjeljivanje gnojnih rana u pjesmi *Krv* kao metafore duševnog iscjeljenja, pa majčine suze služe pročišćenju i iskupljenju). Pjesnik ih često priziva (*Želim majko žive tvoje suze / Al do tad krv ta sva / neće li isteći*, ibid, str. 108) ili opjevava, dok joj u ponekim slučajevima i zabranjuje plakati. Njezine su suze iscjeliteljske, dok su njegove, koje se puno rjeđe spominju, otrovne.³² Suzama majke, kao prirodnoj reakciji i tjelesnom procesu koji se događa u stanju tuge, suprotstavljena je pjesnikova krv, čije je

³² Pjesma *Mati moja*, ibid, str.101

istjecanje izazvano (auto)agresivnim činom. Ove dvije tjelesne tekućine često će biti supostavljene u Čuljkovim pjesmama, za što se primjermom pokazuje pjesma *Krv*:

"Prsa mi sječena sječivom rđe / gnojne već rane, nema te mati / nekad plačom svojim jesi ih ispirala/ nekada suzom išla krv zgrušati [...] I iste rane/ poslije osam godina/ I ista suza/ sva slova izmrljana njome/ Prisanjam si suze sa mlohava arka/ ne bil krv iz rane ić prestala/ Vani vedro/ Prozori blindirani/ Oko mene mentalni ranjenici / ovo nisu moji dani/ Želim majko žive tvoje suze/ Ali do tad krv sva ta/ neće li isteći" (ibid).

Učestalošću ponavljanja motiva suza i krvi, kao i nekih drugih tjelesnih tekućina (uz lik majke nešto rjeđe pojavljuje se i motiv majčinog mlijeka kao još jedne od blagotvornih i ljekovitih tekućina, naspram pjesnikovih krvi i gnoja) te variranjem brojnih pjesničkih slika oko ovih pojmova, tjelesne tekućine funkcionirat će kao psihodominante³³ unutar ovog pjesničkog opusa, dodatno ističući važnost aspekta tjelesnosti.

3) Uloga slavenskog pejzaža

Slavonski / panonski pejzaž značajan je element Čuljkove poezije i to na tematsko-motivskoj, odnosno sadržajnoj razini i na onoj stilskoj/formalnoj. Kao primjer uvođenja motiva iz slavenskog krajolika može poslužiti pjesma *Zašto moram znati* (ibid, str.85) s prepoznatljivim pjesničkim obrascem: sve započinje idiličnim prizorom koji se tijekom pjesme razvija u mračne slike smrti i izgubljenosti. I ova je pjesma alegorija Čuljkove sudbine i boli zbog nemogućnosti povratka u stanje nevinosti. Početak pjesme pastoralan je ponavljajući prizor majke koja doji dijete i umiva ga kraj izvora kraj kojeg rastu orasi i jagode, sve do trenutka drugog rođendana kada idiličan pejzaž narušava *jeziv prizor* u kojem ih prelijeću ptice, nakon čega majka odlazi u smrt ostavljajući dijete. Pored jezičnih konstrukcija koje *zazivaju* usmenu narodnu poeziju (npr. *doji-poji*), gradacija od lijepog do lošeg u ovoj se pjesmi ostvaruje nizananjem motiva iz prirode kakva je u djetinjstvu i mladosti okruživala pjesnika, pa će u pjesničke slike ući izvor, jagode i orah, ptice, košara od šiblja, marama na glavi (dio tradicionalne seoske odjeće ili nošnje) i slično.

Pejzaž u Čuljkovoj poeziji prvenstveno ima funkciju objektivnog korelativa pjesnikovih duševnih stanja i polariziranja na dvije temeljne vrste prizora, kontrastno postavljenih: dok prvi prikazuje idiličan krajolik u svojoj bujnosti, šarenilu boja te najčešće u doba proljeća ili ljeta, drugi donosi hladan, neplodan, ogoljeli krajolik kojim dominira siva (ne)boja magle

³³ Pod pojmom psihodominante ovdje se razumiju dominantni pojmovi i pjesničke slike koje obilježava ne samo frekventna uporaba (često variranje određenih slika), već i to da otvaraju mogućnost dubinskih slojeva interpretacije, odnosno upućuju na ključne preokupacije pjesnika (usp. Pavletić, 1998: 164-167).

koja zamućuje vizuru. Ova su dva tipa pejzaža određena i vremenski, pa se uz prvi tip vežu ili prošlost ili budućnost kojoj se pjesnik nada da će doći, dok se drugi tip pejzaža odnosi na sadašnjost.

Idiličan, plodan slavonski pejzaž pojavljuje se kroz pjesnikovo nostalgično prisjećanje te je najčešće vezan uz doba djetinjstva, kao što je to u pjesmi *Daljine*:

"Tamo u mom kraju / gdje tiha lipa ljeto nagoviješta/ gdje mrav maleni ruje u zanosu / slobodno koračah / ptica mi nevjesta / nevjesta i žena / ljubav jača od proljeća// Krasni su dani u mom kraju hrčka i cvrčka / leptir neuprljan bijeli / nad lokvom, gleda kako se brčka / debeli bravac, i sve to tako,/ ja sada nemam te slike. /Ti oživi, prikaži tu igru" (ibid, str. 35)

Stanje zatočenosti unutar bolničkih zidova pretapa se u nostalgiju za vlastitim krajem, najčešće u ljetno doba, a u pjesmi *Vrijeme svibnja* pjesnikovu čežnju oslikavaju nokturalni motivi:

"Padala je kiša / Umiljato zvijezde obasipaju lokvu / Padala je kiša tri dana / U njoj se žabe ogledaju / Svibanj je mjesec / kroz moja neprobojna stakla" (ibid, str. 63)

U težnji za premošćivanjem udaljenosti, pejzaž pjesniku služi i kao sredstvo komunikacije s majkom, kao u pjesmi *Kaži njoj*:

"Malena latice kamilice, odleti do moje majčice [...] I kaži njoj: Sin Ivan skoro će doći / podići tebe / i nabrati šaku ranih trešanja / Reći će, / jedi mama / ovo je kraj našeg čekanja/ a ja sam isti onaj / tvoj mali dječak" (ibid, str. 227).

Učestalo korištenje florealnih motiva, kao i onih iz faune, ovdje ima svrhu prikazivanja ljepote naspram ružnoće svakodnevnog života u instituciji. Njihova životnost i životvornost suprotstavljeni su pjesnikovom životu u zatočeništvu, kojeg doživljava bližim stanju smrti. Ovi motivi također funkcioniraju i kao prikaz pozitivnih emocija. Flora i fauna Čuljkova pjesništva potječu iz njegova rodnog kraja, pa tako u njegovim radovima među ostalim nalazimo: jagode, orah, hrast (žir), ljulj, maslačak, ruže, jaglace, ljubice, vinovu lozu, hmelj, trešnje, lipu, pšenicu, rosnu travu, tratine, bazgu... dok faunu čine razne vrste ptica (lastavice, jastreb, čvorci...), krtice i slično, te najčešće domaće životinje iz okruženja: psi, mačke, svinje. Florealni motivi ponekad poprimaju i nadrealne vizure, pa se osim poznatog *ljubičastog ljulja*³⁴ ovdje pojavljuje i motiv kozmičke ljubičaste³⁵ pšenice.³⁶ Jednako tako, nalazimo ih i u rijetkim ljubavnim pjesmama: *Pored nas niže se suh ljulj / Ja to nazovem ljubav (Šetajmo,* ibid, str. 73), gdje ponekad dobivaju funkciju metafore, kao u pjesmi *Čekanje* (ibid, str. 110),

³⁴ Izraz koristi u naslovu glazbenog albuma.

³⁵ Ljubičasta boja najčešće je spominjana u ovim pjesmama. Na jednom od svojih zagrebačkih nastupa (Vrbik, 1990.) *Oči u magli* opisat će kao "ultraljubičastu".

³⁶ U pjesmi *Dobro je*, ibid., str. 89.

u kojoj pjesnik odbija ružu i raskošno cvijeće kao simbol ljepote koja se vrlo lako uništi – jer, *u mladosti su njegovoj opaki znaci* – te želi samo *nisko raslinje, ono kojem vjetar ne može otrgnuti lišće*. Naznaka *opakih znakova* ovoj se pjesmi može protumačiti i kroz aspekt homoseksualnosti, pa se pejzaž u Čuljkovim pjesmama ponegdje koristi i kao oznaka mjesta na kojem oni koji su drukčiji od drugih bivaju bezuvjetno prihvaćeni. Prirodu pjesnik prepoznaje kao mjesto svih odgovora, kao u pjesmi *Idi: Pođi očima za planinama / i pitaj ih [...] Planine nad bogom i životom / Planine ne trpe pitanja* (ibid, str.115). Ovakav pejzaž označen je kao *locus amoneus*, prijateljsko mjesto prihvaćanja Drugog, te kao takav pruža mentalno utočište pjesniku, kao što je to u primjeru pjesme *U subotu*:

"Jedne subote mi ćemo poći /sami, nikog biti neće / po travi rosnoj naša stopala [...] Nikog neće biti te subote / sami, bez zlih očiju ljudskih / na vrhu brda, u gustoj šumi / dok ljetna kiša po nama pljušti. // Gledat ćemo izlazak sunca / fanatici, ne prosti ljudi..." (ibid, str. 226).

Naspram idiličnog pejzaža stoji hladan, mračan i neplodan kraj *vječnog* blata čijom vizurom dominiraju ogoljela drveća, te je prekriven gustom maglom. Ovakva slika pejzaža sugerira mentalno i stanje duha lirskog subjekta, ali se ujedno pokazuje metaforom svijeta koji okružuje pjesnika te urušavanja humanih aspekata ljudskog roda. Za razliku od procvjetale, mirisne i zvučne prirode, ovdje se uspostavlja kataklizmička slika "bezenergijske, bezvučne, bezbojne, puste prirode, u kojoj je jedina vegetacijska informacija - ogromno suho stablo u magli", kako će to opisati Goran Rem u interpretaciji pjesme *U magli* (Rem, 2013:290). Bogatstvo i plodnost slavonske ravnice u ovim pjesmama bivaju razgrabljeni ili uništeni, sva raskoš krajolika postepeno se rastaće, da bi na kraju posve nestala u magli i prizorima ogoljelog i trulog drveća. Pejzaž je ovdje iskorišten kao alegorija općeg stanja ljudskog duha obilježenog korozijom morala i dobrote, kao u pjesmi *Vrijeme svinja*³⁷:

"Vjetri silni šumu poharali/ Ptici mladi klikćuć popadali/ Čvorci trešnju divlju pozobali /Krti kišne gliste požderali/ Vatra cvjetnu bazgu tu zapali /Žiri svi tako su nestali/ Svinja i zadnji korijen razvali/ Nitko nikom ni na čem zahvali" (ibid, str. 27).

Drugim tipom prikaza slavonskog krajolika dominira magla, koja je jedan od frekventnijih pojmova Čuljkove poezije i pojavljuje se i kao motiv i kao tema. Magla, kako je već naznačeno, ima dvojako značenje: 1) simbolizira stanje pjesnikova duha, 2) metafora je stvarnosti u kojoj pjesnik živi i u kojoj se ne snalazi. Svojom neuhvatljivom strukturom moćna, magla prekriva sve, uništava obrise stvari i zamućuje jasan pogled, ljudska bića

³⁷ Svinja, iako životinja hraniteljica Slavonije, u Čuljkovom se imaginariju očituje kao simbol zla i loše ljudske naravi. Ona je prirodno vezana uz *vječno blato* nemorala i zla, daleko od prostranstava i visina kojima teži slobodna pjesnikova misao: *Pusti joj visine / daleko od svinja / U prostranstvu / pogubit će sebe* (Lasta, ibid., 79.)

pretvara u sjene i spodobе, utišava glasove razuma i onemogućuje prepoznavanje istinskog. U Čuljkovoj poeziji magla je metafora umne prepreke koja onemogućuje pravu spoznaju i estetiku, veo koji pokriva ljepotu transformirajući je u neugodan krajolik koji kao metafora stanja uma postaje *pustoš na skeletima podizana* i stanje vječitog umiranja bez ikakvog smisla:

"Ova magla Deane! / Ona ne dopušta pjesmu slavuju / igru dječju skrivača pred počinak / zvuk čudesnog cvrčka u noći mira [...] od ovdje je Gospodar vječnog umiranja / prognao svaku klicu živa razuma. // Samo teška disanja i krici / mrmljanja osakaćenih jezika / prokletstvo plača i odvratnost smijeha / koji više nikog smisla nemaju." (*Pismo Deanu*, ibid, str. 34)

Paradigmatskom se u ovome smislu pokazuje Čuljkova pjesma *U magli*, u kojoj se uz maglu pojavljuju već spomenuti motivi vječnog blata i ogoljelog stabla. Auditivni, taktilni i vizualni elementi dočaravaju snažnu atmosfersku sliku, koja pojačava sugestivnost ovih stihova. U ovoj pjesmi lirski subjekt svoj identitet poistovjećuje s beživotnim suhim drvetom usred blata koje više nije plodna zemlja, već egzistencijalno ništavilo u kojem svaku vizuru dodatno sakriva element magle. Svjestan da magla onemogućuje jasan uvid – ali i da je njezina kondenzirana struktura porozna, pjesnik pred većinu svojih zaključaka postavlja pitanje/znak mogućnosti (*možda*). Ipak, u tome *možda* ne nalazi se mogućnost optimizma: gustoća Čuljkove magle sugerira smrt, a vječnost blata u kojem se tapka bez jasnog smjera (*iz magle došli, u maglu idu*) potvrđuje beznadnost situacije.

"Ni vjetrića, ni cvrkuta, ni sunca / samo suho stablo u magli / ogromno deblo bez znaka života./ u njegovoj duplji krijem se ja./ Možda sav život činimo ja i crvi./ Možda ni njih više nema./ Ni vjetrića, ni cvrkuta, ni sunca / samo suho stablo u magli / u stablu sam ja / a i magla je. [...] Magla gusta na smrt miriše [...] Da, čuje se tapkanje u blatu, / u vječnom blatu, nije jedan sam./ Od težine vlage koju nose na sebi / Čudne spodobе jasnije prilaze [...] Trojica vode jednog kroz maglu./ Iz magle došli, u maglu idu..." (*U magli*, ibid, str. 215).

Slična uloga magle kao negativnog stanja iznad kojeg se pokušava stanja izdići pojavljuje se u pjesmi *I dade bog maglu*, u kojoj magla ovaj put ima svoj izvor u božanskome, simbolizirajući duhovno iskušenje:

"Ja gorim/tajno spaljivanje/ Kastiranje, produhovljenje/ što vam je, ja nisam jebao/ Nisam ni gonič / Samo katkad vodič /nesretnoj djeci /kroz guste magle" (ibid, str. 206).

Jedna od najpoznatijih uglazbljenih pjesama, *Oči u magli* (ibid, str. 174) također operira s ovim važnim motivom. Magla se ovdje pojavljuje kao element koji zamućuje pravu sliku o lirskom subjektu, nemogućnost da javnost prepozna njegov istinski identitet. Ta je ideja dodatno potencirana opozicijom između fizičkog tijela subjekta i medijske slike koja iskrivljuje njegovo pravo ja: *Moja je slika objavljena javno / a ja sam ipak ostao nevidljiv;*

Moja je slika objavljena javno / a vi gledate samo u oči. Oči su ovdje doživljene suprotno od raširene sintagme o dijelu tijela koji odgovara *ogledalu duše*: u njih se gleda neizravno, na slici (ili fotografiji) koja je medijski posredovana i kao takva dana kroz neispravnu, *maglovitu* perspektivu. Čuljkove pjesme upravo ovaj dio tijela često prikazuju kao pokazatelj nesklada, zagađenja ili zamućenja istine. Funkciju izvora nepatvorenog, istinskog identiteta subjekta te nositelja iskrenosti i mogućnosti duhovnog uvida u njegovim će pjesmama preuzeti tijelo sa svojom krvlju i unutarnjim organima: ogoljelo i otvoreno tijelo u kojem je vidljivo ono što inače prekriva koža. Stoga u ovoj pjesmi, kad pjesnik poziva čitatelja da pronikne dublje od onoga što mu nudi pogled u njegove oči na slici, on mu sugerira simbolično rastvaranje njegova tijela (*promotrite malo organe moje*). Osim što se tijelo ovdje javlja kao opozicija virtualnoj, medijski posredovanoj slici, sugerirani *unutrašnji uvid* prelazi u neobičnu realiziranu metaforu (koja će svoju stvarnu realizaciju doživjeti u *body artu*), kao sredstvo kojim je jedino moguće doći do prave spoznaje. Pjesnik iskazuje žaljenje što se njegov identitet u javnosti oblikuje samo kroz određenu perspektivu (*Prilazite meni samo kroz tamu*), te kroz fokus koji je zamućen maglovitim – u ovom kontekstu medijski posredovanim i iskrivljenim pogledom na njega kao osobu (*Vi negdje gledate moje oči u magli [...] Nazire se tijelo oronulo u magli*), što rezultira percepcijom javnosti koja u pjesniku vidi ekscentrika i čudaka (*Čudan me umjetnik drži u ramu*).

4) Motiv Boga: što Bog radi u poeziji Satana Panonskog?

Značajan broj pjesama na manje će se ili više izravan način doticati religijskih tema. S obzirom na Čuljkov izbor pripadnika i promotora *punk* pokreta, ideologije koja je u svojem opredjeljenju ateistička³⁸, postavlja se pitanje o razlozima inkorporiranja religioznih motiva u njegovu poeziju. O njima je moguće razmišljati u više smjerova, pa se prisutnost Boga i božanskih atributa može shvatiti na sljedeće načine:

(1) Kako je velik dio Čuljkove poezije temeljen na figuri kontrasta (bilo ako govorimo o pojedinim pjesmama, bilo o pjesničkom opusu u cjelini), pojam Boga koristi se kao identitetska oznaka suprotna diskurzivno uspostavljenom identitetu pjesnika Satana (Panonskog). Sučeljavanje sotonskog i božanskog identiteta često je kreirano kroz raspodjelu dobra i zla, istine i laži obrnutu od očekivane – pa *Nečastivi* posjeduje pozitivne attribute, kao u pjesmi *Biti će nešto: a samo u nečastivog, mog, srce je čisto; / reci mi bradati za koje je sve,*

³⁸ Točnije, u *punk* pokretu značaj se pridaje isključivo individualnosti svake osobe. U tom smislu ni zakoni niti religija nisu iznad individue. Vjerska pitanja u *punku* uglavnom se ne razmatraju, osim u slučajevima sprege crkvene i državne vlasti. Domaći *punk* pokret uglavnom se nije bavio kritikom religije, s obzirom na to da je u socijalizmu ona pripadala kategoriji subverzivne društvene aktivnosti.

sve je isto (ibid, str. 21), što pokazuje duboku sumnju lirskoga subjekta u tradicionalne oblike vjerovanja u Boga, koji je ovdje ujedno i metafora izvanjski nametnutih pravila i zakona.

(2) Religiozne motive moguće je shvatiti i kao indirektan utjecaj tradicije slavenskoga sela gdje je Čuljak odrastao. Poznavanje kršćanske tradicije Čuljku je omogućilo prepoznavanje vlastitog života kao žrtve i muke usporedive s kršćanskim motivom pasije, koji se ovdje javlja kroz prevrednovanje tradicionalnih vrijednosti.

(3) Uporabu religioznih tema i motiva također je moguće razumjeti i kao još jedan od modela Čuljkove provokacije u skladu s estetikom šoka: u doba komunizma i socijalističkoga društvenog uređenja u kojem su govor i javno isticanje religioznih obilježja bili nepoželjni (a nerijetko i kažnjivi), pisanje poezije s religioznom tematikom može se protumačiti i kao subverzivan čin.

To je poezija traženja, ali nenalaženja Boga. Bog se ovdje ispituje kao jedan od mogućih uzroka, kao i izlaza iz očajničke situacije u kojoj se nalazi lirski subjekt. Polazišna točka, međutim, neće biti pjesnikova vjera u boga, već pokušaj da se prepozna zakonitost koja stoji iznad svih ljudskih zakona i pravila, u koje je duboko razočaran. Ta zakonitost podržava njegov fatalistički stav kako je sve što mu se događa uzrokovano nekom *višom silom*, za koju traži načine imenovanja kako bi sebe stavio u pasivnu poziciju žrtve. Iz tog se razloga pojam božanskog javlja u različitim oblicima, te se prema njemu također različito odnosi: priklanja mu se, kontrira mu se, odbacuje ga se ili zaziva, poistovjećuje ga se s mogućnošću spoznaje da bi ga se ponovo odbacilo, naziva ga se naziva raznim imenima u pokušajima da se nađe ono ispravno. Sve to upućuje na pjesnikov stav kako ne postoji mogućnost odabira pravog, *važecjeg* boga, već pojam božanskog ostaje arbitrarno određena, apstraktna sila o kojoj je moguće spekulirati. Iz tog razloga, bog se ovdje spominje pod različitim imenima: *Veliki i svejasni, Spasitelj, Faraon, Šenaj, jasni, bradati* i slično.

Iako neke od pjesama donose asocijacije na kršćanski oblik mučeništva, koji se u ovome kontekstu može povezati i s motivom sakaćenja tijela kao poetskog temelja za koncept performansa, kršćanstvo ovdje nije vrijednosno postavljeno kao dominantna religija. Naprotiv, subjekt ovih pjesama često izabire stranu suprotnu od kršćanski doživljenog Boga – stranu tzv. nečastivog, kojem dodjeljuje epitepe duhovne i moralne čistoće kao one suprotstavljene vrijednostima i moralu *stada*, čime ističe vlastiti osjećaj bivanja drugačijim od većine. Čuljkova poezija ne zaustavlja se samo na ovakvoj izravnoj opoziciji sotonskog elementa naspram kršćanskog božanstva i obrtanju vrijednosti dobra i zla, već se kroz propitivanje pojma božanskog nastoji izdići iz polja religije kao društvenog konstrukta, te

imaginirati duhovna rješenja koja tek trebaju doći. Tako se u pjesmi *Šenaj* ovim izmišljenim imenom naziva *Bog nad bogovima*, onaj o kojem pjesnik ništa ne zna, no vizionarski mu posvećuje pjesmu i sam se pitajući kako je do te pjesme i imena došao: *...kako li samo ovo smislih, ovo kao nekom Bogu nad bogovima je posvećeno, čovjeku koji treba doći, zaustaviti kataklizmu, njega nema a ja žudim i čekam* (ibid, str. 24).³⁹

Primjeri različitih načina odnošenja spram pojma božanskog doista su brojni u Čuljkovoj poeziji. Kao i u slučaju nekih drugih tema, i ovdje možemo primijetiti gradaciju od prikaza uzvišenih osjećaja i afirmativnog odnosa u kojem se ono božansko zaziva ili se s njime uspoređuje i poistovjećuje, preko ambivalentnog stava prema božanskome, sve do potpune travestije religioznih motiva i hibridnog spajanja s erotskim i sličnim temama, te svođenje božanskog na tjelesnost.

(1) Afirmativan odnos – usporedba – poistovjećivanje

Osim što ponekad naslovima upućuje na kršćansku ikonografiju (npr. pjesma *Posljednja večera*) Čuljak se s istom i poistovjećuje kroz radnje poput trpljenja boli (*Ruši se / Božja moja bol*)⁴⁰, muke, odnosno pasije (*I danas / I danas trajem raščerečen / Nakon toliko porinuća i lomova, / Zasada a i čupanja sile moje...*)⁴¹ kao i kroz motiv uskrsnuća, koje u njegovom viđenju nastaje reprogramiranjem vlastitih stavova: *tek kad sam u sve prestao vjerovati / mogao sam živ umrijeti i živim se roditi*⁴². Jednako tako, u ovoj poeziji nailazimo na stihove koji govore o pjesnikovom doživljaju božanskog kao jasnoće uvida: *Pozovite njega jasnoga / Da uoči istinu o bolu / Svi glasnici noćas trčite...* (*Krvavo staklo*, ibid, str. 200). Asocijacija na formalno ustrojstvo kršćanske molitve prepoznatljiva je u pjesmi *Ostani* u kojoj se anaforičkim ponavljanjem sugerira molitveni ritam izgovaranja: *jer visoko je Čelo Tvoje [...] / jer visoko je Nebo Tvoje ... / jer visoko je Ime tvoje ... / jer visoko je Sunce Tvoje* (ibid, str. 47). Korištenjem zamjenice Ti u pjesnikovom obraćanju sugerira se univerzalnost njegova osobnog životnog puta koji postaje primjernim, a pjesma *Sanjah* donosi usporedbu s Isusom Kristom: *Poncije Pilat, ljudi nisu ljudi / Krista su tako smaknuti dali* (ibid, str. 46).

(2) Ambivalentan odnos spram božanskog

³⁹ Asocijacija na ničeanškog Natčovjeka u stihu o čovjeku koji treba doći, dakako, ovdje je neizbježna, iako ne postoje dokazi da je Čuljak bio upoznat s djelima njemačkog filozofa. Čuljkovo uporno, *barbarogenijsko* isticanje kako knjige ne čita, osim ako ih nisu napisali njegovi prijatelji, ne omogućuje nam uvid u njegovo poznavanje literature, premda mi je njegov suradnik i prijatelj Dragomir Križić rekao da je u bolnici posjedovao i čitao različite knjige. Isto mi je u razgovoru potvrdio i Zdenko Franjić.

⁴⁰ Pjesma *I dade Bog maglu*, ibid, str.196.

⁴¹ Pjesma *A kad opet*, ibid, str. 17.

⁴² Pjesma *Satan Panonski*, ibid, str. 209.

Ovaj odnos vidljiv je u stihovima u kojima pjesnik pristaje na ideju postojanja određene božanske sile, no ne bez sumnje u njezinu moć i svrhu. Takav je primjer pjesma *Božanska kolaboracija: Sam Svevišnji namrgođen / U tko zna kako zarađenoj nadmoći* (ibid, str. 191). U ovim stihovima vidljivo je i pridavanje ljudskih psiholoških karakteristika Bogu (namrgođenost), a nerijetko će pjesnik i samome sebi prisposodobiti božanske kvalitete, izjednačiti se s Bogom: *U isti tren Bog i Ja / ruke smo moćne podigli, On od Njih / Ja prema njima / O ljubljani moji sinovi / brane vam mitom postati (Satan Panonski, ibid, str. 209)*. Pridavanje božanskih epiteta vlastitome Ja dovodi do toga da stihovi s religioznim motivima nerijetko djeluju kao da su pisani s intencijom da djeluju proročanski ili vizionarski. Ta pozicija pjesnika dijelom proizlazi iz Čuljkove osobne borbe za prihvaćanjem i težnje da svojim idejama utječe i predvodi svoje istomišljenike, kako bi potvrdio vlastiti identitet. Neki od ovih stihova, apstrahirani iz matičnih pjesama, doista su se izdvojili iz okvira književnog koda, te u obliku citata i paracitata postali svojevrsni tip parola koje se koriste u krugu njegovih slušatelja i obožavatelja, kao što su naprimjer stihovi *Prošlosti će itekako biti ili Ti ćeš doći, u tvojoj je moći / vratit ćeš se Kečeru*⁴³ koji se često parafraziraju kroz parolu *Vratit će se Satan*.

(3) Negacija božanskog

U propitivanju vlastite sudbine kao jedan od intenzivnijih pjesnikovih osjećaja javlja se osjećaj ostavljenosti od Boga: *Nepoznata glazba i riječi /servira se u kutku agonije / Smrzaješ se na rasprodaji bogova / koji vele da iz pepela u pepeo ideš (Izluđivanje, ibid, str. 229)*. Taj ga osjećaj vodi ka želji za pružanjem otpora (*Bori se i popluj obraze svetom licu...*, ibid.) koja prerasta u odbacivanje, kritiku i stav o ništavnosti božanske moći koji se na razne načine iskazuju u Čuljkovim pjesmama. U pjesmi *A kad opet* pjesnik kritizira većinski podržanu religiju:

"Tako smo patili zbog ugleda,/ tako su pričali da svima nam isto,/ tako je drug bogom se štitio/a samo u nečastivog, mog, srce je čisto; / reci mi bradati za koje je sve, sve je isto./ Jedino čudo u pepelu./ Izviru iz tog praha sivila igračke sakate,/ plastične i s krikom metalnim/ i ni crvi nisu izjeli im oči,/ isti onaj san više neće doći, / onaj o igri, o osmijehu pastira/ pun udarom milote vidjevši jaganjce,/ plači, u svetkovini poklane. // Sada snivajmo braćo magarce,/ Riču, riču i njaču i na mule skaču...." (ibid, str. 17).

Boga se također optužuje za stvarne događaje poput paleža ili masakra s kojima uspoređuje vlastita mladenačka lutanja i zablude:

⁴³ Pjesma *Kečer*, ibid., str. 237.

"Jesi li Gospode zaslužan / za paljenje čergi ciganskih / za suze Polanskih/ Sabru i Šatilu / jake sabotaže / jasnih kako putova / tako i lavirinata / do moje Mladosti" (*Pokolj carinika*, ibid, str. 231).

U istoj pjesmi pjesnik zabranjuje Bogu da mu priđe, no nudi mu vlastite moći da umije svoje srce, kad mu je duša već zamrla:

„Dam jagode / u doba najvećih suša / Suze, pa umij srce / kad zamre već duša; / Tvoja; / gospode ne prilazi meni.“

Krajnji oblik negiranja javlja se u izokretanju duhovno-religioznih ideja kroz uporabu sarkazma ili parodije, kao u pjesmi *Bučno* u kojoj se pjesnik poigrava s pojmovima muke i kršćanskoga poimanja dobra, povezujući ih s lascivnim aluzijama:

"Zbogom anđele / Dobar dan đavle / Nisu meni udarili čavle / Ja jesam Golgotu hodio // A čavle, kad već kod čavala jesmo, / njih sam užario / na licu ugasio / doživjeti vruga / gadno kako jebe // Zbogom anđele / Kratka ti krila / ti jesi sila, / ali nisi do visina / gdje okove nosim / Počivali na mudima mojim" (ibid, str. 88).

Ironiziranjem i parodijom pjesnik svodi božanske epitete na one ljudske, no ovdje to više neće biti samo psihološke karakteristike, već i tjelesnost u svojem najprizemnijem obliku – tjelesna nečistoću i izlučevine, kao u pjesmi *Izluđivanje*:

"Smije se Spasitelj na Rospelu/ Je li bio mudar ili lukav/ tu se uklapa papren odgovor / Obmana njegova/ Tako ih je lagao / dok su ničice padali / i ljubili noge mu prašnjave / Poslije ode kao pišati / a krevelji se iza stijene / Znam ja takve epohalne mučenike spasa / A i ja sam potencijalno govno" (ibid, str. 229).

Na kraju, religiozne teme u Čuljkovoj poeziji *travestiraju* u erotsku poeziju. Upravo na takvim tematskim sučeljavanjima, očučujućim *šavovima* nastaje istinska provokacija ove poezije i realizira se estetika šoka:

"O Ti, Veliki i svejasni./ koji dolaziš u san svima i slijepima/ i gubavcima i gluhima u krvi i uši [...] prospi se noći ove da On me zarobi/ i zasja njegovo sjeme na mojem crkvenom odijelu..." (*Biti će nešto*, ibid, str. 21).

5) Tema smrti

Smrt je također jedan od frekventnijih motiva u poeziji Ivice Čuljka, za koji razloge nalazimo u stanju pjesnikova beznađa, ali i u njegovoj težnji za provokativnošću – osobito u pjesmama u kojima se smrt prikazuje ironično. Temu smrti ovdje ipak treba odvojiti od teme autodestruktivnosti, koja će iz poezije transferirati i u druge umjetničke vrste poput performansa. Iako svojom autodestruktivnošću kao umjetničkim postupkom Čuljak na određen način opstruira životvorne elemente te dezintegracijom tjelesnog entiteta između

ostalog može izazvati i asocijacije na dokidanje života, smrt u njegovoj poeziji ima drugačije značenje, kao spekulativan pojam oko kojeg pjesnik gradi jedan od smjerova promišljanja smisla života. Stoga, iako gotovo sve pjesme imaju uporište u Čuljkovoj biografiji, teme vezane uz smrt i problematiziranje samoubojstva ne treba shvaćati u tome smislu jer Čuljak, prema svjedočenjima, nije pokazivao sklonost samoubojstvu u stvarnome životu. Povremeni osjećaj krajnjeg očaja, izražen i u njegovoj autobiografskoj prozi, očekivano je stanje svijesti osuđenika koji smatra da je nad njime izvršena nepravda⁴⁴. Za subjekt Čuljkove lirike smrt se metaforički izjednačuje sa stanjem neslobode, odnosno sa životom koji živi u datome trenutku:

"Ni tračka života na obrazu mome / lešinara dva gore nebo paraju / to znak da zadnji tren mi ističe/
nekakav krug nada mnom zatvaraju" (*Zakopajte pjesme*, ibid, str. 102).

Nadalje, smrt u ovim pjesmama simbolizira svaki oblik življenja u kojem nije moguće izraziti vlastitu individualnost i ostvariti identitet Drukčijeg, a jednako tako i oblik života u kojem se pojedinac pokorava društvenom sistemu ili živi u istome ne propitujući smisao svojeg postojanja: *Rođen si mrtav / mrtav živiš / živ ćeš i umrijeti* (*Kamikaze*, ibid, str. 171). O smrti se ovdje spekulira i kao o jednom od mogućih odgovora na osjećaj bezizlaznosti iz stanja u kojem se lirski subjekt nalazi. Fizička smrt doživljava se kao konačno rješenje za metaforičku smrt, odnosno pjesnikov život proveden u agoniji, te kao mir koji je kontrast pjesnikovu psihičkome nemiru:

"Grlim Te smrti! / Ti ugodnije i darežljivija / od zlosretne rijeke životne / mrtve, zatrovane,
nemilosrdne [...] Dođi mi! [...] Donesi umirući dah! [...] napadni duh moj izmrvljeni / da Tvoj
zagrljaj spokoj mu učini" (*To znam*, ibid, str. 50).

Tjelesnost je u pjesmama ove tematike prisutna u prizorima umirućih tijela te tijela u raspadanju koja predstavljaju metaforu ljudske zlobe i nemoralna, kao u pjesmi *Zadah leša: Odvratan se širi miris / miris koji neće prijeti / iz trulog oka crvi izlaze / dođite i vi vidjeti. // Zadah leša iz vaših ustiju / dopire do mene sa neba....* (ibid, str. 201). Pored ozbiljnosti i refleksivnosti, Čuljak će se idejom smrti nerijetko duhovito ili ironično poigravati, u čemu se ponajprije iščitava težnja za provokativnošću. Smrt i smrtnost ovdje se tretiraju kao jedno od mnogih ljudskih obilježja i oblića koja ne treba promatrati s nekim posebnim dignitetom. Duhovit prikaz smrti daje se u pjesmi *Pogrebnik*, napisanoj kroz perspektivu pogrebnika: *naslada vozaču mrtvoga gospodina / veseli ga ova raskošna tura / noćas je snio, san vrlo mio*

⁴⁴ Razlog ovoj napomeni, kojoj uobičajeno ne bi bilo mjesta u analizi pjesama, nalazi se u sklonosti dijela njegove publike ka mitologizaciji svake njegove napisane ili izgovorene riječi, koja uzrokuje da se i njegova fikcija tumači kao faktografski dokaz o njegovom životu.

/ leševa krasnih cijela garnitura, s duhovito poentiranom kritikom ljudskog licemjerja kroz sliku *plačne većine* koja nosi u džepu glavicu luka, jer, *koji ne plače, čeka ga bruka* (ibid, str. 88).

6) **Dezintegracija tijela i tvorba identitetâ kroz tjelesnost poezije**

Kako je ranije naznačeno, tjelesnost je snažno obilježje Čuljkove poezije i nosi osobitu i snažnu simboliku. Kao što je svoj umjetnički iskaz u području performansa gradio na ekstremnoj tjelesnoj ekspresiji, tako i poezija obiluje motivima vezanima uz tijelo i tjelesno, kojima se nastoje prenijeti pjesnikovi stavovi, misli i osjećaji, te osnažiti dojam estetske provokacije u pjesmama. Tijelo lirskog subjekta, bilo prikazano u cjelini ili kroz često korištenu figuru *pars pro toto* u kojoj dio tijela preuzima funkciju cijelog pjesnikovog tijela, kao i uma, pjesničkim je intervencijama podvrgnuto ekstremnim uvjetima, intenzivirajući ovaj pjesnički iskaz do razine na kojoj se kod čitatelja stvara dojam uznemirenosti. Svrha te provokacije, jednako kao što će to biti i u *body artu* ovog umjetnika, jest izgraditi osobitu poetiku otpora temeljenu na jakim pjesničkim slikama. Snažan dojam koje one proizvode omogućen je upravo time što operiraju s motivom tijela koje je integralni dio svakog živog bića, te s kojim se čitatelj može iskustveno poistovjetiti. Podvrgavajući tijelo torturi, ponekad u vrlo prozaičnim slikama koje prizivaju bol i neugodu, pjesnik pogađa osjetljive točke računajući na reakciju čitatelja, proizašlu osjećaja kao da ih osjeća *na vlastitoj koži*. Tjelesnost stoga nije samo jedna od tema u ovoj poeziji, već i umjetničko sredstvo kojim se postiže cilj izazivanja reakcije.

Bol je ovdje osnova pjesnikove ekspresije. Dezintegracija tijela kao osnovna pjesnikova preokupacija izvor ima u *nevidljivoj* mentalnoj boli koju umjetničkim sredstvima valja učiniti vidljivom i razumljivom. Stoga unutarnju bol pjesnik *izokreće* na van i transferira je iz umnog/nedokučivog u vizualno/tjelesno/dokučivo: unutarnji duševni raspad prikazuje se kroz postupke narušavanja tjelesnog integriteta, kao što su podvrgavanje tijela fizičkim ozljedama, bolestima i perverznim intervencijama. Tijelu se u ovoj poeziji oduzima dostojanstvo, ono postaje *meso* i gubi oznaku nositelja bića – individue za kakvu društvo od umjetnika očekuje da bude. Ali, u tom raspadu prvog identiteta stvaraju se temelji za rađanje novog: na ostacima poetske karnivorske gozbe, kojom su se poništili svi upisi društveno *normalnog* i *ispravnog*, reinkarnira se identitet pjesničkog subjekta, afirmira se identitet Drugog. Ovaj se postupak odvija kroz neprestanu diskurzivnu re-kreaciju identitetâ, a domena formiranja pjesnikovih identiteta bit će tijelo. Stoga pojmovi vezani uz tijelo s pravom preuzimaju ulogu psihodominanti u ovom pjesničkom opusu. Izrazita ekspresivnost daje im nove semantičke

vrijednosti, pa će ovaj tematsko-motivski sklop biti i glavna poveznica s Čuljkovim performansima u kojima će ovi stihovi doživjeti svoje *opredmećenje* kroz uprizorenje na sceni.

U tvorbi identiteta kroz element tjelesnosti također se uočava postupak gradacije, odnosno radikalizacije u tretiranju motiva koja proizlazi iz toga što Čuljak svoje izmišljene identitete koristi kao načine suočavanja s vlastitom traumom. Suočavanje se formira, kako je ranije naznačeno, kroz bijeg u idiličnu prošlost i negaciju stvarnosti, izravnu konfrontaciju s traumom ili njezino verbalno potenciranje do *krajnjih granica* u kojima pjesnik postaje izopćenik a stihovi poprimaju fantazmagorično obličje. Motiv tijela ovdje će funkcionirati kao *indikator* prepoznavanja i prikazivanja različitih identiteta kroz koje se ostvaruje lirski subjekt, pri čemu u interpretaciji važnima postaju prisutnost ili odsutnost tjelesnosti, te načini na koji je ona opisana u pjesmama. Odnos tijela i tjelesnosti spram četiri vrste identitetâ koje Čuljak oblikuje u svojoj poeziji realizira se na sljedeće načine:

(1) U prikazu **identiteta dječaka** tijelo uglavnom ostaje gotovo nevidljivo, odsutno tijelo: pjesme karakterizira odsutnost prikaza tjelesnosti lirskog subjekta; kada se pojavljuje opis tijela, on se odnosi na druge subjekte (lik majke) te se prikazuje kao izvor života (dojke koje hrane dijete) ili kroz radnje poput zagrljaja. Karakter ovih pjesama obilježen je intimnošću, tugom, nostalgijom i iskrenom ispoviješću subjekta.

(2) Tjelesnost **uz identitet Petra Pana** također nije osobito izražena, no ponegdje se uz motiv tijela vežu suptilne seksualne asocijacije koje se realiziraju kroz igre riječima, ali ostaju na razini zaigranosti. Ove pjesme obilježavaju ludičko poigravanje, humor i blaga provokacija.

(3) Kroz **identitet mentalnog ranjenika**, ratnika i borca za svoja prava uvodi se izražena tjelesnost: u ovim prizorima dominiraju prikaz boli te dezintegracija tjelesnosti kao što su motivi rezanja, oštećivanja, sakaćenja tijela i slično. Tijelo na ovoj razini postaje *mesom*. Prevladavajući ton pjesme je ozbiljan, iskren, mučenički patos.

(4) U prikazu **identiteta izopćenika**⁴⁵ tjelesnost je izrazito naglašena, a tijelo/meso se najčešće prikazuje kao zaraženo, rastočeno bolešću, te podvrgnuto raznim seksualnim perverzijama. Na ovoj razini prikaz tjelesnosti prelazi u travestiju i ponovo se javljaju elementi humora u pjesmama, no kroz oštrije oblike poput sarkazma i parodije, koji se pojavljuju kao pročišćavajući elementi njegove poezije: uvod je to u *katarzu* koja će se realizirati u *body art* izvedbama.

⁴⁵ Ovaj identitet Čuljak javlja se u različitim formama: *queer* osoba, osuđenik, mentalni bolesnik i slično.

U Čuljkovim pjesmama tijelo nema funkciju prikazivanja ljepote. Ono je *antiestetski* objekt čijim se razaranjem i dezintegracijom udaljava od svake moguće ideje lijepog i dobrog, ali ne i od ideje istinitog. Ideal *kalokagatije* ovdje se izokreće u svoj antipod u kojem se tek razaranjem sklada, cjelovitosti i tjelesnih proporcija iskazuje iskonska, ogoljela istina. Stoga gotovo niti u jednom primjeru, čak niti u pjesmama koje se tematikom približavaju ljubavnima, ne nalazimo prikaz tijela kojem se pjesnik divi ili ga veliča u njegovoj ljepoti. Tijelo je ovdje umorno, izmrcvareno, bolesno, podvrgnuto bolnim intervencijama i rijetko cjelovito, a takva njegova priroda počinje već u majčinoj utrobi (*okrvavljen Fetus zločinac je* ⁴⁶). Kada tijelo i dovodi u korelaciju s duhovnom komponentom bića, ona se ostvaruje kroz bol.

Tijelo kao fizička ekspresija unutarnje, psihičke boli u poeziji je Ivice Čuljka, kako je već spomenuto, često postavljena kroz figuru sinegdohe, gdje pjesnik spominje ili prikazuje samo neki od dijelova tijela ili tjelesne tekućine. Usredotočenje na pojedine dijelove također upućuje na korelaciju između pjesničkog *seciranja* cjelovitosti tijela i autodestruktivnog *body arta*. Neki od tih motiva tjelesnosti u ovoj se poeziji pokazuju frekventnijima od drugih, pa će ovdje biti nabrojani oni najčešće upotrebljavani, pomoću kojih se stvaraju semantički snažne pjesničke slike. I kod ovih se motiva uočavaju varijeteti u načinima na koji ih pjesnik tretira, tvoreći raspon od prikaza povezanosti duhovne i tjelesne komponente sve do brutalnih opisa koji prizivaju žanrove poput horora, gotičke književnosti, ali i *trash-a*. Učestalo spominjanje određenih tjelesnih dijelova pojedine pojmove izdvaja nad ostalima, uzdižući ih do razine simbola. Četiri su tjelesna segmenta osobito izražena: tri izvanjski vidljiva – oči, usne i ruke, te četvrti, krv, kao nevidljiv element koji vidljivim postaje tek kada se činom destrukcije ošteti zaštitni sloj tijela.

Kako je ranije spomenuto, **oči** se u pjesmama Ivice Čuljka pojavljuju kao motiv čije je značenje suprotno od očekivane predodžbe o *ogledalu duše*. Oči su ovdje ogledalo lošeg i zla, nezavidnog mentalnog stanja nastalog pod izvanjskim negativnim utjecajima. Stoga te oči nikada nisu, primjerice, duboke ili bistre – njihov je vid zamućen i sugerira posljedice djelovanja represivnog sustava na ljudsku psihi. Oči su tako u ovim pjesmama prikazane kroz slike kao što su: *očne duplje pune krvi, oči koje traže izgubljene ruke svojega tijela, trulo oko, vid koji peče, zatrovane, zaražene, bolesne bjeloočnice*, oči koje više nisu na svome mjestu i radnje poput iskopavanja očiju sebi i svome nerođenome sinu i slično.

⁴⁶ Pjesma *Fetus*, *ibid.*, str. 70.

Usne i usta najčešće imaju funkciju iskazivanja emotivne reakcije subjekta. Kako je taj dio tijela u ovim pjesmama također prikazan i kao sredstvo seksualnog zadovoljenja, upravo će se na usnama najčešće izvršavati metaforička kazna za sva *nedozvoljena* djelovanja koje je počinio subjekt/pjesnik. Pogotovo će se to odnositi na radnje seksualne prirode, koje ne odgovaraju kriterijima primjerenog ponašanja koje određuje *mainstream* društvo. Usne su u ovoj poeziji *usplahirene, uplašene*, čime se prikazuje emotivna reakcija subjekta ili pak *rascjepljene, razvaljene* jer je njihova senzualnost kažnjena (*razvaljena usta nakon blaženog Još, o usnu moju donju šišmiši kandže okačili* i slično).

Sličnu ulogu instrumenta *pokore* imat će i pjesnikova **ruka**, koja također u pjesmama biva kažnjena, i to odsijecanjem od ostatka tijela. Ruka je to kojom se čine važne radnje poput pisanja ili slikanja kojima pjesnik iskazuje vlastito viđenje istine, a ni ovdje ne treba zanemariti seksualne konotacije koje navode na ideju da su ruke ujedno i izvor nedozvoljenog užitka. Najbjelodaniji primjer ovoga je *Moja desna ruka* (ibid, str. 107), pjesma o odsječevoj desnoj ruci, onoj *kojom se ispisuju slova i izbijaju zubi, kojom se grli* i čine sve životno važne radnje. Odsječena desna ruka u ovoj pjesmi dobiva autonomni status i naziva je se *bratom, prijateljem* i *slugom*. Pjesnik promatra svoju odsječenu ruku nadajući se da će je vratiti na svoje rame. Raščerečenost tijela izazvana izvanjskom silom metaforički je prikaz psihičkog raspada i nemoći subjekta u težnji za uspostavljanjem cjelovitosti vlastita života. Isti se motiv pojavljuje i u pjesmi *Bila je zima*, no ruka je ovaj put tuđa: *Vidio sam krvavu /odsječenu ruku tvoju desnu / u lijevoj je držiš / i uz smijeh s njom vodiš ljubav* (ibid, str. 65).

Krv kao pojam zbog svoje izrazite prirodne ekspresivnosti, temeljene na nizu asocijacija koje pobuđuje, posjeduje posebnu alkemiju riječi i evokativnu snagu, te je ključno simboličko mjesto u ovim pjesmama – učestalost korištenja ovaj motiv čini nadsimbolom, ikoničkim pojmom Čuljkove poezije. Krv se ovdje javlja u mnogim varijantama svoga značenja: pored ranije spomenute simboličke opozicije krvi i majčina mlijeka kao dvije tjelesne tekućine koje predstavljaju dobro i zlo, krv će u ovim stihovima predstavljati i vitalnu, životnu tekućinu, bit će prikazana kao simbol mučeništva i sredstvo pružanja otpora, ali i simbol zagađenja svega što je neiskvareno i moralno čisto. Snažne i često neugodne mentalne slike koje se pomoću ovoga pojma izazivaju kod čitatelja, odgovaraju temeljnoj ideji estetike šoka, a mnogobrojne varijante motiva krvi uključuju, primjerice, sljedeće slike i izraze: *plamteća krv, krv iz očnih duplji koja se liže, otekle dojke pune krvi, zaražena krv, ideja osvete bolesnom krvlju, krv koja ne otječe, krv u barama, krv kao znak odanosti, krv koju izbacuje zemlja, slijeva se niz čelo u dva potoka, krvava trava, krv pečenog dječaka, naoružan krvlju zaraženom, krvarim u duši, napij se moje krvi, dolazim Punkeru krvavi da te poljubim* i slično. Pojam krvi naći će se i u

naslovima pjesma (naprimjer *Krvavo staklo*, *Krvava Košulja*, *Krv*), čime je dodatno potencirana njena uloga i važnost u ovoj poeziji.

Radnje kojima je podvrgnuto tijelo u ovim pjesmama i destruktivnog su i autodestruktivnog karaktera, u čemu nalazimo razliku između Čuljkove poezije i njegova *body arta*. Dok će se u *body art* izvedbama Čuljak isključivo baviti autodestruktivnim činom, u poeziji nailazimo i na zazivanje druge osobe da izvrši agresiju nad lirskim subjektom, što možemo tumačiti i kao borbu s unutarnjim Ja. Tijelo se u radnjama dezintegrira i nerijetko tretira kao meso: fizička *klaonica* metafora je one duhovne, koju pjesnik osjeća u sebi. Brojni su primjeri *oštećenog* tijela i brutalnih radnji nad njime, te se ovdje prikazuje tek nekoliko oglednih primjera. Sliku tijela kao mesa nudi pjesma *Gozba: Meso sam / Pojedi me milog* (ibid, str. 57) u kojoj pjesnik nudi Bogu svoje meso kao hranu. Destrukciju kao sredstvo koje donosi zaborav duševne boli sadrže, primjerice, pjesme *Zaborav: Pogledaj Brate krv moju / Ožiljke i spaljeno meso / Umij se u crvenilu užasa / U agoniji slomi mi prste* (ibid, str. 81) ili *Plik: Okupah se, morah / Ključalom vodom.../ Ožiljci na prsima*(ibid, str. 208).. O osakaćivanju tijela kao posljedici nerazumijevanja i osvete čitamo, primjerice, u pjesmi *Slika puta : ...roj smrti niz prsa tvoja [...]...prsti ruke bez noktiju, / iz ruke te vrhovi kostiju,/ što ja bogalj nisam kao oni,/ oni moja prsa razderaše* (ibid, str. 82). I motiv destrukcije nad tijelom Čuljak će radikalizirati do krajnjih granica, kreirajući mučne prizore u kojima će se naći motivi poput sakaćenja djeteta u pjesmi *Abu Nidal* koja tematizira teroristički čin. Radnja sakaćenja tijela ponekad je, no vrlo rijetko, usmjerena na neki drugi subjekt, kao u buntovničkoj pjesmi *Odrežite sise* (ibid, str. 102) gdje je agresija usmjerena na *bezdušnu majku* – metaforu sistema obilježenog klasnim previranjima i lažima usmjerenima na one koji nose obilježja nevinosti (*uz prugu su rođeno dijete našli*). U prikazu autoagresije nad tijelom nailazimo i na pjesme inspirirane događanjima na njegovim koncertima, koje do određene mjere možemo tumačiti i kao poetski dokumentarizam: *Prsa mi sječena sječivom rđe[...]I iste rane poslije osam godina"Od litre bocu o glavu mi razbij, napij se moje krvi , Uđi u moju glavu* (ibid, str. 42).

7) Tema bolesti

Pored fizičkih radnji destrukcije i autodestrukcije, dezintegracija tijela u Čuljkovim pjesmama proizlazi iz još dva izvora: fizičke bolesti, koja je ovdje najčešće prikazana kazna za neposlušnost ili nedolično ponašanje, te mentalne bolesti čiji se prikaz temelji na autobiografskim detaljima vezanim uz pjesnikov boravak u neuropsihijatrijskoj bolnici. Iako snažno motivirane autobiografskim događanjima, radikalizacijom prizora bolesnih, oštećenih i zaraženih tijela ove pjesme prelaze rub stvarnosnog. Osvješčujući u ovim pjesmama identitet

izopćenika, *luđaka*⁴⁷ i *mentalnog ranjenika*, odnosno identitet Drugog (*Čudo, ali ne i čudovište*⁴⁸), Čuljak tematizira pitanje bolesti kroz preispitivanje vlastitog marginaliziranog društvenog statusa. Zaraza i bolest, bilo somatske bilo psihičke prirode, ovdje se javljaju se kao metafore izopćeništva osobe iz dominantne društvene struje koja počiva na drugačijim vrijednostima. U tom se smislu motiv bolesti javlja kao znak neprilagođenosti, kao kazna zbog neprihvatljivog ponašanja ili pak kao metafora represije društva nad pojedincem (*Naša tijela zaražena svim klicama opiru se* (ibid, str. 33); *...do zuba naoružan krvlju zaraženom,/ Nošen bolesnim vremenom/ Tonuo sam u jedinstveno potonuće...* (ibid, str. 95). Pored fokusa na destrukciju tijela, u pjesmama koje tematiziraju bolest nailazimo na stihove kojima se poetski dokumentira boravak u neuropsihijatrijskoj bolnici. Iako u njima pretežu osjećaji tuge i zatočenosti, kao u pjesmama *Krv (Vani vedro / Prozori blindirani/ Oko mene mentalni ranjenici/ Ovo nisu moji dani*, ibid, str. 108) i *Sretih pse (Krv pečenog dječaka iz sna / muda su jedni drugima pojeli / protiv koga, komu žalbu podnijeti / sine okreni ploču poštenih.// Gledam kroz rešetku golubove / život me zaustavi da patim / što je tuga, žalost ili bijes / koji je od kraja osjećaj jači?!* (ibid, str. 241), ponegdje nailazimo i na duhovite tonove, kao u pjesmi *Ines: Jutros sva svih boja /stigla doktorica moja/ i kaže da umorna je/ ah baš slatka, baš sva je [...] neka se noćas igra joj zbila/ o gdje ste bili madam Ines mila?* (*Ines*, ibid, str. 211).

8) Tema seksualnosti

Značajan dio pjesama Čuljak posvećuje propitivanju vlastite seksualnosti. Autobiografski momenti ovdje će se ispreplitati i uklopiti u ideje *punka* kao prve supkulture koja u sklopu subverzivnog *pohoda* na tradicionalne vrijednosti i potenciranja ideologije poštivanja individualnosti i različitosti otvara i spolna/rodna pitanja, inzistirajući na slobodi seksualnog opredjeljenja i iskazujući svoje stavove kroz provokativne stihove i vizualni identitet. Ivica Čuljak unutar *punk* supkulture nalazi područje slobode za preispitivanje vlastite seksualne orijentacije, pišući poeziju koju možemo označiti kao preteču *queer* pisma. Tema seksualnosti u većem se dijelu ostvaruje pisanjem o homoseksualnoj orijentaciji, o kojoj piše na različite načine – od prikazivanja vlastitog života kao opterećenog teretom homoseksualnosti do humorističkog poigravanja ovim motivom. U skladu s estetikom šoka i težnjom za provokacijom, Čuljak odmiče od autobiografskog materijala i piše i o ostalim oblicima društveno neprihvatljivog ponašanja i tabu temama (sodomija, incest, masturbacija,

⁴⁷ Čuljak u pjesmama namjerno potencira pojmove *ludnica* i *luđak*, kako bi izazvao reakciju čitatelja.

⁴⁸ Pjesma *To sam ja*, ibid., str. 6.

seksualne perversije, orgije i slično). Dok u određenom broju pjesama nalazimo primjere vrlo jasne i nedvosmisleno ispjevane homoseksualne tematike kroz oblik ljubavno-erotske poezije⁴⁹, u mnogim će se pjesmama homoseksualni i erotski motivi javljati kao pojedinačni stihovi, subverzivno umetnuti motivi unutar tematski kompleksnije pjesme, čije razaznavanje ovisi o prepoznavanju konteksta.

Kao što je slučaj i s drugim motivima i temama, i seksualnost ostaje neokaljana samo u dječaćstvu. Djetinjstvo se i ovdje javlja kao metafora neiskvarenosti i moralne čistoće, suprotstavljeno društvenim normama okaljanom i zaraženom svijetu koji ne priznaje osjećaje i drugačije sklonosti kakve posjeduje lirski subjekt. Tako u stihovima: *Obnaženi dječaci miluju si testise usprkos davnim učiteljima / Njihova neuprljana sperma se sprema gasiti nove revolucije (Sve sjenke, ibid, str. 33)* Čuljak, vežući motiv homoseksualnosti uz doba djetinjstva, sugerira o njezinoj ispravnosti te zaziva novo doba u kojem će ona biti ravnopravno prihvaćena kao jedna od više mogućih seksualnih orijentacija. Motiv homoseksualnosti u ovim pjesmama ujedno nosi ideju drugačijeg otpora nametnutim normama: *Nekad hrabri ronoci umjesto bodeža zubima stisnuli / Penise (ibid)*. Sličnu ideju nosi pjesma *Oblik patnje* koja ne apostrofira jasno homoseksualnost, ali naslovom i stihovima sugerira prirodu borbe lirskoga subjekta: *...i ne prijetiti, kaznom, obznanom / kad ruke su neke konture htjele. // I ne vaditi iz grča mu razlog / proklete tisuće godina zablude / slike su bludne, no čedne, iskrene / odredbe vaše svirepe, sulude (ibid, str. 214)*. Breme homoseksualizma u svijetu koji ne priznaje drugačije identitete te protivljenje pravilima ponašanja jasno je iskazano u pjesmi *Prokletstvo* u kojoj su *grljenjem strave* plaćeni *paganski zagrljaji* onih čije srce čini ljubav darujući istinu svima istima, onih *odbjeglih zakonu opstanka, koji nemaju zadatka produžiti vrstu (ibid, str. 38)*.

Kao i slučaju drugih tema, Čuljak i temu seksualnosti radikalizira kroz karnevalistički pristup, u kojemu humor i satiru možemo tumačiti i kao svojevrsnu obranu, ali i kao pjesnički pokušaj da određenu tabu temu približi čitatelju. Lirski subjekt tako će vlastito ponašanje često i sam nazivati izopačenim (*Izopačinom steknu se svi moji provodi / koje si snebivan vidio...⁵⁰*), no time u većoj mjeri sugerirajući izvanjsku percepciju njegova ponašanja, nego vlastiti stav. Nazivajući sebe izopćenikom ili nastranom osobom, pjesnik prikazuje stajalište društvene većine, čime dodatno naglašava svoj društveni položaj Drugačijeg. Izvanjska percepcija homoseksualnosti i drugih oblika seksualnosti shvaćenih kao nekonvencionalnih nerijetko se sugerira metaforama ili pridjevima koji se javljaju uz pojedine pojmove, a koje potječu iz

⁴⁹ Takve su na primjer pjesme *Jure, Selim, Davor, Prodorne oči, Strašni vuk, Tog dana*.

⁵⁰ Pjesma *Krvava košulja*, ibid., str. 95.

vokabulara zajednice. Primjerice, homoseksualni odnos prikazuje se kroz metaforu odnosa sa *strašnim vukom* u istoimenoj pjesmi, a uz pojam anusa pjesnik će vezivati pridjev *odvratan*⁵¹. Odnos spram društveno uvjetovanog morala i *dušebrižničkog* stava nerijetko će u pjesmama ove tematike biti prikazan kroz ismijavanje nadležnih institucija:

"Tako sam u siječnju ledenom / podigao s asfalta zaleđenu spermu / pohrlio prodati je nadležnoj ustanovi / koja zbrinjava ugroženi natalitet" (*Prodorne oči*, ibid.)

"Davor udicu zabaci / na malaričareva muda / tužila ga sekta insekta / do okružnog suda. // Proces je dugo trajao..." (*Davor*, ibid, str. 55).

Osjećaj nepripadanja dovodi do povezivanja *drugačije* seksualnosti s motivima spolnih bolesti⁵² koje funkcioniraju kao metafora kazne za *nedozvoljeno* ponašanje. Ovaj pjesnički odabir dijelom je moguće protumačiti kao indirektno iskazan osjećaj unutarnje krivnje, no vjerojatnije je da je motiviran onodobnom⁵³ aktualnom percepcijom side kao bolesti od koje oboljevaju homoseksualne osobe, te u ovim pjesmama ima funkciju ostvarivanja estetike šoka. Sida se ovdje razumijeva kao obilježje Drugačijih – od nje oboljevaju *seksualni izopćenici* Čuljkovih pjesama. Motiv se pojavljuje na razne načine, a neki od njih su: demonstracija vlastitih homoseksualnih sklonosti (*imam u vidu / odoljeti sidu / dobiti sidu / na Berlinskom zidu / Krasno, zar ne*⁵⁴), prikaz bolesti kao spasa od goreg oblika represije (*A drastična presuda / a vlakovi i dalje idu, / Davora spasih od zatvora / darujući mu sidu*⁵⁵) ili pojavljivanje bolesti kao posljedice incestuoznog odnosa u obitelji, čime Čuljak proširuje polje *kuge tople braće*⁵⁶ na devijacije unutar heteroseksualnog i patrijarhalnog društvenog uređenja, kao što je to npr. u pjesmi *Čobanica* (ibid, str. 28) gdje incestuozni odnos oca i prostodušne kćeri Mare rezultira istim oboljenjem (*prosta Mara nije znala / tad za virus side*). Provokaciju usmjerenu na mogućnost grijeha u patrijarhalnom društvu pjesnik dodatno ojačava pseudobiografskim komentarom prema kojem Mare biva izliječena nakon što postaje homoseksualna osoba.

Odnos seksualnosti i bolesti, kako je vidljivo u primjerima, najčešće je prikazan kroz satiru i parodiju, pri čemu najvažniju ulogu ponovo dobivaju motivi tijela. Tijelo je u erotskim pjesmama podvrgnuto degeneraciji kroz oboljevanje ili je prikazano kroz pjesničke slike

⁵¹ Pjesma *Moja glista*, ibid., str. 49.

⁵² U većini pjesama riječ je o sidi, te u manjem dijelu o sifilisu.

⁵³ 1980-e godine.

⁵⁴ Pjesma ???, ibid., str.102.

⁵⁵ Pjesma *Davor*, ibid. 27. Ovdje Čuljak povlači paralelu s vlastitom situacijom u kojoj je izbjegao zatvor zbog mentalne bolesti.

⁵⁶ Izraz kojim se na početku nazivala sida u Americi.

grotesknog predznaka, *rabelaisovskog* pretjerivanja, u kojima se potenciraju motivi tjelesnih izlučevina ili *degradirajuće* radnje poput ispuštanja vjetrova, često umetnute kao očuđujući ironičan komentar uz određenu ozbiljnu preokupaciju (*pomozi mi da umrem, pomozi mi da prdnem*⁵⁷). Poigravanje humornim pristupom Čuljka će u području ove tematike dovesti i do fantastičkih i nadrealnih pomaka koji su osim na motivskoj razini prepoznatljivi i u razvoju radnje koju sadrže neke pjesme. Primjer pjesme satiričko-parodijskog predznaka s elementima fantastike je *Moja glista*, u kojoj lirski subjekt u tijelu nosi glistu, koju porađa i njeguje kao svoje dijete (*tako se dogodi da glistu sam rodio / znanstvenom timu nije poznato / koliko u maternici sam je nosio. // I bila je ona moje milo dijete...* (ibid, str. 49), sve dok ne dozna da je glista prenositelj spolne bolesti te je odluči uništiti (*zar da i ja dobijem te strašne bolesti, / odnesoh pijetlu glistu / taj će je pojesti*). Motiv gliste ovdje je nositelj više različitih značenja s kojima se pjesnik poigrava putem naglih obrata i efekata očuđenja. Možemo je protumačiti kao metaforu vlastite homoseksualne sklonosti koju pjesnik *njeguje kao vlastito dijete*, kao spolni organ, te bolest kojom je kažnjen (*Jednom me nešto zagolica u mojem odurnom analnom otvoru [...] toliko sam duševan, brižan i ljudski, / da poklonih život jednome zlotvoru, / malenoj, tankoj, dugačkoj glisti, / po skandalu i niskosti, prva na top-listi*, ibid.), čime glista postaje simbolom otpora malograđanskim konvencijama. Cijelu pjesmu možemo čitati u alegorijskom kôdu, u kojem glista predstavlja samog pjesnika i njegov život, na što upućuje slika u kojoj lirski subjekt svoju žutu glistu vodi u jutarnje šetnje, čime na televizijskim predajnicima *izaziva smetnje* jer je *čudna, razvratna, luda* – a što je ujedno i Čuljkov opis vlastite pojavnosti kojom je izazivao *sablazan* na javnim mjestima. Parodičnim tonom i fingiranim čuđenjem nad vlastitom sudbinom (*..ne znadoh da si muško, / bježi iz mog anusa, ubit ću te puškom*) pjesnik ismijava malograđanske predrasude o homoseksualnosti, dovodeći ih do apsurda.

Tema homoseksualnosti zastupljena je i u performativnoj poeziji⁵⁸, gdje je možda najpoznatija uglazbljena pjesma *Lepi Mario* (ibid, str.189), s motivom bolesti kao kazne za seksualnu aktivnost, ali ovaj put onu heteroseksualnog predznaka.⁵⁹ Pritom, riječ je i o autoironijskom stavu lirskog subjekta prema vlastitoj homoseksualnosti (*moja guzica bogato nalazište*), a asocijativni sklop u posljednjoj strofi koji nije lako poveziv s ostatkom pjesme

⁵⁷ Pjesma *To je to*, ibid., str. 223

⁵⁸ Tumačenje termina performativna poezija vidi na str. 29.

⁵⁹ "Grickao si klitoris, Lepi Mario". Vladimir Soldo, osnivač skupine Pogreb X tvrdi kako je autorstvo ove pjesme podijeljeno te da je upravo on autor ovih prvih stihova (izvor: arhivske snimke Radio Študenta). S obzirom na to da se povezani motivi bolesti i seksualnosti javljaju kao obilježje mnogih Čuljkovih pjesama, ovdje se i ova pjesma razmatra u tom kontekstu, bez obzira na pitanja autorstva nad pojedinim stihom.

(*Novi Zeland ima šume / a Jamajka uzgaja pume / Patike 'Adidas'*) ukazuje na spomenuti ludički element Čuljkova stila, koji se često oslanja na igre riječima i dovodi do začudnih pjesničkih *konkluzija*, što sve asocira na dadaističku i nadrealističku alogičnu poetiku. U načinu tretiranja seksualne tematike Čuljak će se u određenim pjesmama povremeno koristiti stilom koji *priziva* narodnu poeziju⁶⁰. Prisutnost humora, pastoralnih i seoskih motiva, igre riječima i rime te potenciranje provokativnosti upućuju i na mogućnost usporedbe s bećarcima, što će se razmotriti nešto kasnije.

9) Punk i socijalna tematika

Za razliku od *immanentnih* identiteta koji proizlaze iz osjećaja *drugosti* koji pjesnik nije birao svjesno, identitet *punk* izopćenika svjesno je odabran društveni status⁶¹, koji je Čuljku bio potreban kako bi se priznanje i razumijevanje individualno iskazane sudbine uzdiglo na općenitiju razinu. U povezivanju i uklapanju osjećaja stigmatiziranosti i osobne poetike otpora u društvenu kritiku kakva obilježava *punk*-poeziju nastaju pjesme koje možemo odrediti kao pjesme socijalne tematike. Iako i ovdje polazi od vlastitog, individualnog osjećaja beznađa, ovdje će prevladavati ideje suprotstavljanja pripadnika društvene margine društvenoj eliti, odnosno izravna kritika dominantnih društvenih vrijednosti. U skladu s tim, impresija lirskog Ja češće će bivati zamijenjena s kolektivnim osjećajima kroz uporabu zamjenice Mi, pa će pjesme funkcionirati kao proklamacija anarhističke ideologije. Osobni identitet ustupa mjesto kolektivnom, što se iskazuje poistovjećivanjem individualnog identiteta s pokretom (*Ja sam Punk*), a intimističke ispovijesti lirskoga subjekta zamijenit će ton prozivanja, stihovi bunta i prezira prema sistemu, u kojima se motivi neprilagođenosti, odbačenosti i bivanja drugačijim poistovjećuju s pripadnošću supkulturnoj zajednici. Identitet *punk* izopćenika u ovim se pjesmama javlja i u varijacijama u kojima pjesnik sebe reprezentira kao duhovnog i revolucionarnog predvodnika skupine (*Ajatolah Kečer*) te ratnika. Izjavljujući kako je njegov život *ratno stanje*, koristi motive rata i ratništva koji simboliziraju ne samo njegovu individualnu životnu borbu već i borbu protiv nepravednog i represivnog političkog sistema. Funkcionirajući u onodobnom kontekstu kao poziv na društvenu pobunu, ove pjesme također sadrže snažne sintagme i stihove *arhetipske snage* (*Doći će glasnik Avetni*), a neke su iskazane i u formi manifesta.

⁶⁰ Takvi su primjeri pjesme *Čobanica, Junačka jebačka epska narodna pjesma, Slavica* i dr.

⁶¹ *Punk* je za Ivicu Čuljka, i kao pjesnika i kao osobu, svojevrsno utočište i jedan od rijetkih vlastitih izbora koji je imao prilike realizirati. O tome piše i u pjesmama, kao na primjer u pjesmi *Zbog vas: Ja sam Punk jer ste me otrovali [...] neću porodicu, dijete da mi pati / jer puno će znati [...] u strahu će odrasti, od vaših drugova....* Uporaba pojma "drugovi" implicira da je ovo pjesma usmjerena protiv tadašnjeg socijalističkog sustava.

Neke od primjera nalazimo u sljedećim stihovima:

"Poštenom se ukaže povijest / dok sva je većina lojalna / u osmatranju privida nad sobom [...] Lojalna većina nikud ne putuje i strah je" (*Ganut sobom*, ibid, str. 14).

"Crni mozak mi zaore misao PUNK [...] Iz katapulte si gnjevan izbačen/ nedostojan prihvatiti traume sistema [...] radije oganj i škripljci srcem da haraju / no biti udarnik kolektivna sudjelovanja" (*Mislím*, ibid, str. 18).

"Poslušajte smjeli govornici i financijeri / Donji i Gornji Dome vojvodstava izopačenih [...] Ne crveni se lice pod šamarima propovjednika, / Ne bilježe neuroni opomenu sakralnih fanfara / Čudna se agonija da iščitati iz osmijeha konjanika, / jesmo, kopitima gazili barikade vašeg ponosa // Sve raspoložive ste konkvistadore ustremili / Da svaku klicu PUNK ploda zatru..." (*Odgovor*, ibid, str. 22).

"Nastojte silni umovi/ vremena bez zrelog ploda/ religija zlih, raskošnih / od gena s pedigreeom roda [...] Iako ste došli na Mjesec, razgovarat ne možete s Bogom" (*Nastojte silni umovi*, ibid, str. 238).

Pronašavši u *punk* pokretu svoje utočište i svojevrsan izlaz, Čuljak u pjesmama ove tematike kreira i lik *punkerskog* super-junaka *Željeznog punkera*, idealizirani identitet koji se nadaje kao izvor snage i smjernica u životu lirskoga subjekta:

"...ja sam bez očiju i slijep/ vodi me, Željezni Punker [...] ovo nije priča iz bajke/ ovo je dječak bez istine / kažnjen, jer nije molio/ ovo je insert iz života/ bože, zašto sam se rodio/ moj hrabri, željezni Punkeru/ ruku jače, jače mi stegni/ Kad padnem, sine digni me..." (ibid, str. 109).

10) Ostale teme: ljubavna tematika i tema umjetnosti

Premda pjesme Ivice Čuljka češće nose erotski predznak nego iskazivanje romantičnih osjećaja, manji broj može se okarakterizirati ljubavnima, kao što su na primjer pjesme *Vrijeme koje govori*, *Odlazak* ili *Čekanje* u kojoj se ljubavni stihovi približavaju i erotskome kôdu:

"...tratine korijenja pune, vidici što skrnovit nije im širinu, zadatak mi zaustavit navale bumbara, što odnijet bi mojega peluda prašinu, i sinu mojem, Attili, usvojenom, ushit / Kad podivljalo more agonije / jasna ljubav jako znade krotit!" (ibid, str. 110)

Autoreferencijalnost se razabire u i temama o umjetnosti i umjetničkom stvaranju. Tu najčešće nalazimo primjere gdje se Čuljak stihovima referira na svoje ostale umjetničke aktivnosti, poglavito izvedbe *body arta*: *...opet si se sjetio mojeg nastupa [...] Čudan ti moj novi način/ izgovaranja riječi/ i teatar prstiju/Bol Pobjede (Kojot*, ibid, str. 205). U pjesmi *Sretih pse* (ibid, str. 241) motiv probušenog kišobrana odnosi se na rekvizit koji je koristio na svojim nastupima, te motiv *krvavog punkera* kojim asocira na vlastite izvedbe samoozljeđivanja. U nekim stihovima Čuljak iskazuje i svoju stvaralačku poetiku, kao što je

to primjer u dvije pjesme sličnih naslova i stihova, pjesmi *Riječ : Ne piši o sebi / piši iz sebe* (ibid, str. 20), te pjesmi *Riječi: ...nisu o meni / jesu iz mene / Ne pišem o sebi / Pišem iz sebe* (ibid, str. 239), kojima iskazuje svoj zahtjev za autentičnošću u umjetnosti. U pjesmi *Slika himne* osvrnut će se na vlastito pisanje: *Pjesme su ove/ Nit jadne nit silne/ Nit kletve nit himne* (ibid, str. 71).

2.3.3. Ostala obilježja Čuljkove poezije

1) Intertekstualnost / intermedijalnost / multimedijalnost

Uz dominantno obilježje autoreferencijalnosti, ovo pjesništvo u nešto manjem opsegu karakteriziraju intermedijalnost i multimedijalnost⁶².

Multimedijalnost se u ovoj poeziji ostvaruje kroz relaciju književnog medija s glazbenim (uglazbljivanje poezije i izvođenje na koncertima) i likovnim. Knjiga *Mentalni ranjenik* sadrži Čuljkove ilustracije i svojevrsnu autorsku tipografiju – ilustrirana slova nalik srednjovjekovnoj tradiciji ukrašavanja inicijala⁶³, što ukazuje na autorovu težnju za multimedijalnim iskazom. Multimedijalnost je prisutna i u originalnim radovima⁶⁴ koje karakterizira dvosmjerni odnos likovnog i književnog kôda: u mnogim slučajevima Čuljak ilustrira ili oslikava stihove tako da likovna gesta podržava pjesmu. Jednako tako, u likovnim radovima, osobito u kolažu, nailazimo na tekstualni medij koji dopunjava smisao vizualnog sadržaja. Čak i kada se ne radi o posebno oslikanim ili ilustriranim pjesmama, Čulkova sklonost vizualnom izričaju u originalima pjesničkih tekstova upućuje na težnju za vizualnom organizacijom tekstova, koja u tiskanim izdanjima vrlo vjerojatno nije mogla biti ostvarena i iz tehničkih i financijskih razloga.

⁶² Pojmovi intermedijalnosti i multimedijalnosti ovdje se razumiju na način na koji ih definira Goran Rem (2003). Dok intermedijalnost uključuje komunikaciju teksta s drugim umjetničkim i ostalim vrstama tekstova, multimedijalnost će se odnositi na istodobno korištenje različitih kôdova unutar jednog umjetničkog djela (kao primjer multimedijalnosti Rem navodi likova djela Vlade Marteka, nazivajući ih ilustracijskim stvaralaštvom u kojem likovne geste podupiru stihove i obrnuto). Pojmu intermedijalnosti ovdje odgovara i ideja intersemiotičke citatnosti (podtekst pripada drugim umjetnostima) i transsemiotičke (podtekst ne pripada umjetnosti) citatnosti o kojima piše Dubravka Oraić Tolić (1990). Šuvaković (2005:386) multimedijalne umjetničke radove definira kao one u čijoj je realizaciji upotrijebljeno više medija koji pripadaju različitim umjetničkim disciplinama. Razlikuju se razine i pristupi, pa se može govoriti o jednom umjetničkom djelu kojim se djeluje na različita osjetila promatrača, ali i o multimedijalnoj umjetnosti unutar koje nastaju smjerovi s tendencijom poništavanja granica između umjetničkih vrsti. Intermedijsko umjetničko djelo "nastaje premještanjem umjetničkog koncepta [...] iz jednog oblika u drugi, odnosno povezivanjem više medija u realizaciji" (ibid., 279).

⁶³ Vidi Prilog br. 3, str. 342.

⁶⁴ Originali pjesama i drugih tekstova koje sadrži ostavština Ivice Čuljka.

Primjera pak intersemiotičke citatnosti, odnosno intertekstualnosti koja se odnosi na tuđa ili vlastita književna djela, u Čuljkovoj poeziji nema mnogo – rijetki su primjeri citiranja vlastitih ili tuđih književnih tekstova i riječ je uglavnom o iznimkama (poput, primjerice, aluzije na *Woyzecka* Georga Büchnera). Uz činjenicu da se pjesnički opus u velikom dijelu referira na supkulturu *punka*, što u cjelini možemo razumjeti kao intermedijalni odnos, na *mikrorazini*, unutar samih pjesama, nema osobito mnogo primjera ciljane intermedijalnosti. Ipak, bilježimo neke primjere, kao što je pjesma *My Way* koja se izravno referira na *punk* pjesmu Sida Viciousa (obradu *evergreena* Franka Sinatre). No, citatna relacija ovdje se ostvaruje samo u naslovu pjesme, dok stihovi koji slijede (*Tjerati konje Vremena / Držeći uzde pravde / vozeći krasne duše*, ibid, str. 74), ne upućuju na odnos s citiranim originalom. U pjesmi *Šetajmo* koristi motiv Mona Lize, dok je pjesma *Oblik patnje* i nešto ozbiljniji pokušaj intermedijalne pjesme, u kojoj se emocije i mentalno stanje lirskog subjekta tumače kroz pojmove iz likovne umjetnosti, inspirirano slikarstvom Rafaela: *O Veliki Rafael tiho ćeš prići,/svi kistovi, listovi, puni, kričavi,/ne moliš zoru, ne svići, ne svići [...]* *slike su bludne, no čedne, iskrene/odredbe vaše, svirepe, sulude* (ibid, str. 214). Ovdje treba spomenuti i ranije interpretiranu pjesmu *Oči u magli*, u kojoj se poanta kreira upravo pomoću metafore koja proizlazi iz razumijevanja drugog, likovnog medija (*Čudan me umjetnik drži u ramu*). Dok lik *Željeznog punkera* zaziva medij stripa, u ponekim pjesmama nailazimo na transsemiotičke paracitate u kojima se koriste motivi svakodnevice, uglavnom političkih ili medijski eksponiranih i šokantnih događaja⁶⁵. Nedostatak citatnosti u Čuljkovim pjesmama moguće je tumačiti i kao pjesničku nezainteresiranost za intertekstualno složenije pokušaje, a s druge strane takav se izbor može pripisati često ponavljanim tvrdnjama kako tuđe tekstove ne čita i konzistentnom odbijanju konzumiranja tekovina *mainstream* kulture i obrazovanja, među kojima su i tuđa umjetnička djela.

2) Leksik i struktura pjesama

Kako je analiza pjesništva Ivice Čuljka u ovome radu poglavito usmjerena na interpretaciju tematskih i ostalih obilježja u kojima možemo pronaći poveznice s drugim žanrovima i umjetničkim vrstama koje je prakticirao, na ovom će se mjestu tek ukratko naznačiti neka od leksičkih i stilističkih obilježja njegove poezije koja ukazuju na prilično suvereno vladanje jezikom. Kako će istaći Goran Rem, Čuljak, iako bez formalnog

⁶⁵ Riječ je o aluziji na masakr u obitelji Polanski, masakr u Sabri i Shatili u pjesmi *Pokolj carinika*. No ovakvi su primjeri izuzetno rijetki u Čuljkovoj poeziji.

obrazovanja⁶⁶, uglavnom "polazi od rječnika jedne povišene opće kulture kako bi ga rabio za dekonstrukciju utjelovljenu pojmovnim izobličenjima i hiper/dia/boličnim izmještanjima."⁶⁷ Njegov odnos prema jeziku neočekivano je osviješten, iz čega proizlazi i prilično bogat leksik. U pjesmama formira specifičan i prepoznatljiv poetsko-leksički fond, a učestalim korištenjem pojedinih pojmova u slučaju snažnih pjesničkih slika proizvodi i njihove nove semantičke vrijednosti. U prethodnim poglavljima nabrojani su neki od tih dominantnih pojmova, kao što je primjerice pojam krvi, čije je semantičko polje prošireno. Jednako tako, posebni se semantički sklopovi grade oko Čuljkovih umjetničkih pseudonima, osobito pojma Satana, koji, kako je ranije pokazano, u ovom semiološkom *mikrosvijetu* konotira ispravnost, snagu suprotstavljanja zlu, nepokoravanje i slično. Kao jedan od tipičnih primjera semantičkog proširenja i pomaka može se spomenuti i pojam ljiljana⁶⁸ koji se učestalo javlja u poeziji Ivice Čuljka, u kojoj ovaj cvijet znači nešto osobno i dragocjeno ali poprima i erotske konotacije. Jednako tako, biljka ljulj⁶⁹ u pjesmama Ivice Čuljka nosi značenja poput kreativnosti ili prostora u kojem se ostvaruje sloboda djelovanja prema vlastitom izboru.

Struktura pjesama varira od posve slobodnog stiha sve do formalne podjele na strofe i uporabe rime. U podjeli na strofe najčešće će koristiti strofe od po četiri stiha, s nepravom rimom, odnosno rimovanjem koje se najčešće ne provodi dosljedno tijekom cijele pjesme, već se u većini slučajeva događa spontano te ne djeluje usiljeno. Jednako tako, broj slogova u pjesmama s rimom rijetko je fiksiran – stih se ne podređuje strukturi pjesme, već misli koja se iskazuje. Neki od primjera u kojima Čuljak dosljedno slijedi zakonitosti rimovanja pjesme su *Bačva* (ibid, str. 29) s rimom AA BB CC, ABCB, ABCB, ABCB, te *Selim* (ibid, str. 31) AA BB CC DD. Ovi primjeri potvrđuju da je Čuljak pridavao pozornost izgradnji pjesme te razumijevao zakonitosti njezine strukture.

Ako promotrimo brojčani odnos između pjesama rimovane forme i onih slobodnijeg stiha, Čuljkova stihotvorna orijentacija ponajprije je usmjerena slobodnom stihu koji stoji u službi iskazivanja misli i ideja, pa slijeđenje zadanih pravila forme nije primarni zadatak njegova pisanja. Upravo stoga u primjerima u kojima se pojavljuje veći naglasak na formalni ustroj

⁶⁶ Školovanje prekida nakon prvog ili drugog razreda gimnazije.

⁶⁷ Rem, Goran: *In memoriam: Satan Panonski*, Heroina nova, siječanj 1994., br. 1, str. 9.

⁶⁸ Prema tumačenju koje navodi Tine Germ (2002:69-73), uz ljiljan se u većini kultura vežu značenja statusa posebne, *odabrane* osobe, stoga se od drevnih vremena kao simbol koristi u ikonografiji i heraldici vladara i kraljeva. I u kršćanskoj mitologiji vezan je uz ideje ljubavi i bezgrešnosti i statusa izabrane osobe, te je jedan od važnijih cvjetova u rajskome vrtu. Motiv ljiljana čest je kod europskih slikara mrtvih priroda 17. i 18. stoljeća, a bijeli ljiljan posebno popularan postaje u umjetnosti simbolizma i secesije.

⁶⁹ Ljulj (tal. *loglio* < lat. *lolium*, vjerojatno predindoeur.) (*Lolium*), rod sa 6 vrsta iz por. trava (*Poaceae*). Izvor: *Hrvatska enciklopedija*: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37770>, pristup 10.10.2017.

pjesme uloga rime imat će očučujuću ulogu: pojavljuje se na neočekivanim mjestima i često funkcionira kao ironičan pjesnikov komentar, čime postaje još jedno sredstvo u sustavnom provođenju estetike šoka. Rima se najčešće koristi u slučajevima kada se pjesma bavi osjetljivijom tematikom, čime se značaj tabu teme naglašava, a humorni ton koji prožima stihove ima ulogu da je približi čitatelju. Ironičan odmak moguće je protumačiti, iz autobiografskog gledišta, i kao svojevrsnu Čuljkovu samoobranu od napada i nerazumijevanja okoline, te pokušaj da se kroz humorni ton lakše nosi s pozicijom u kojoj se nalazi.

Pjesničke figure učestalo se pojavljuju u Čuljkovim pjesmama. Među vrstama figura koje prednjače u ovim stihovima nalaze se igre riječima (najčešće paronomazija)⁷⁰, ironija⁷¹, figure nabiranja⁷², anafore⁷³, asonance⁷⁴, sinegdohe te uzvici⁷⁵. Neke pjesme strukturom upućuju i na utjecaj narodne poezije. Takav je primjer pjesme *Pitaš se*, izgrađene na principu postavljanja pitanja i davanja odgovora kakav nalazimo i u narodnoj poeziji: *Nisam li u vjetru / dio tog šapata // Gorim li u vatri / jezičak plamena // Ima li me snijeg / čarobna pahulja // Nisam u vjetru / on dolazi s mora // Nisam u vatri / nju dariva zemlja / Nisam u snijegu / stvaraju ga vode* (ibid, str. 10). Približavanje narodnom izričaju još je veće u poigravanju rimom, kao i figurama poput uzvika (*oj, o joj* i slično), koji Čuljak često koristi u svojim pjesmama.

2.3.4. Posredan utjecaj bećarca? Pjesništvo Ivica Čuljka kao urbano šokaštvo

Spomenuti humor i ironija, igre riječima te bavljenje tabu temama na provokativan način, udruženi sa stihovima koji svojim karakteristikama nalikuju narodnoj poeziji, navode na pomisao kako u Čuljkovoj poeziji pored tematiziranja slavonskoga pejzaža možemo prepoznati još jedan *upis* slavonskoga kraja, a to su tragovi bećarstva⁷⁶. Nije moguće potvrditi je li Ivica Čuljak bio upoznat s bećarcem, no s obzirom na to da je ovaj oblik narodne pjesme duboko usađen u geokulturni kontekst slavonskoga sela u kojem je odrastao i Čuljak, malo je

⁷⁰ Npr. *kruh suh i bruh, patke s Kamčatke, suh ljulj, kretene, degene, bi li Mene, Dalaj lama ođalami me*, kao i rime u kojima se duhovito poigrava riječima: *Imam u vidu / odoljeti stidu/ dobiti sidu / na Berlinskom zidu* i slično.

⁷¹ Na primjer u pjesmama kao što su *Moja glista* ili *Junačka jebačka narodna erotska pjesma*.

⁷² *Odabir za torturu / testiranje / dresiranje / nauka/ Tehnika/ Kibernetika/ Taktika (Regrutacija, ibid, . 13); Sexualni distonalitet / Sexualni kriminalitet / Sexualna dezinformacija / Sexualna dezorijentacija (Perverzija, ibid:16); Bil oralno, analno, vaginalno, bolno | Bil bilo bolno, dovoljno, povoljno... (Perverzna pjesma, ibid. str. 30)*

⁷³ *Gleda bog, prsti im kroz čarapu ispali / Gleda bog, mladi su u tamnicu dospjeli / Gleda bog, nisu oni diverziju izveli / Gleda bog, zelene su kajsije feuda pojeli... (Nakaze, ibid, str. 92)*

⁷⁴ *S imenom Orijenta čeka kraj /ko i ja, laj, laj, laj /njoj kiša ne smeta, ni mraz ni glad, isti sišemo jad, i ona, i ja /a ne da, ne da, da ja (ibid).*

⁷⁵ *O joj živote, O majko krvi, O joj znoja... (Centrifuga, ibid, str. 210)*

⁷⁶ Ova kratka analiza temelji se radovima Josipa Užarevića (2010) i Ivana Rončevića (2016) o šokačkoj poeziji, odnosno bećarcu.

vjerojatno da se s njime nije susreo kroz svoje odrastanje. Ako bećarac shvatimo u širem smislu kao specifičan šokački duh i način odnošenja spram svijeta (tzv. bećarstvo), odnosno kao "spremnost šokačke duše da veselo i ironično reagira na svijet" (Užarević, 2010:128), u jednom dijelu pjesama Ivice Čuljka moguće je pronaći tragove stanja svijesti koje odgovara šokačkom mentalitetu, a koje mu je poslužilo kako bi iznio neke od tabu tema vlastite poezije⁷⁷.

Premda je bećarac usko vezan uz život slavonskog sela te se javlja kao sastavnica određenih tradicionalnih više ili manje organiziranih načina okupljanja (odmor, obredi, praznovanja), nije nemoguće povući paralelu s urbanim načinima okupljanja, gdje se dio mladih okuplja i na koncertima, a ulogu komentatora preuzima pjevač nekog benda. Tome u prilog govori i činjenica da bećarac kao vrsta lirike nije ograničen samo na razdoblje vezano uz prošlost. Užarević piše kako bećarac ne nestaje ni danas, te se iz tradicionalnih napjeva transformirao u *antibećarac* koji se prilagođava novim oblicima komunikacije, te postaje "psihokulturno osjetljiviji, sadržajno sve ironičniji (hiperironičan), sofisticiraniji i filozofičniji" (ibid, 137). Suvremeno internetsko bećaračko stvaralaštvo, štoviše, "reagira na pitanja egzistencijalne ugroženosti, homoseksualizma ili pak smrti kao konačnog rješenja [...] napetosti" (ibid.). Kako ističe Ivan Rončević⁷⁸, bećarcu se pripisuje funkcija izricanja nečega što je u verbalnoj komunikaciji nemoralno, neprihvatljivo i uvredljivo, te ova vrsta narodne pjesme služi kao instrumentarij kojim se izražava, komentira i/ili ruži i sve ono što nije dopušteno verbalizirati, čime bećarac izlazi iz okvira tradicionalnog morala. Bećarac će tako pratiti i sočna žargonska psovka, stihovi s dvosmislenom i razmetljivom erotikom koji diraju u tabu teme i ne poznaju zapreke. Upravo će se ovakvom pjesničkom *taktikom* poslužiti i Čuljak u svojoj erotskoj poeziji, čija je namjena progovarati o temama koje kritiziraju malograđanski moral na način koji je istovremeno i duhovit i šokantan. Sličnost ove poezije s opisom bećarca nalazimo i u Rončevićevoj tvrdnji kako je bećarac "plod zbivanja, trzaja, grčeva i potresa ljudske duše", koja se u potpunosti može primijeniti i na govor o stvaralačkim motivima Ivice Čuljka. Na

⁷⁷ Dakako, Čuljkove pjesme neće odgovarati temeljnom formalnom uvjetu *pismice* ili bećarca – rimovanom dvostihu. Minimalizam iskaza kao prepoznatljivo obilježje bećarca u poeziji se Ivice Čuljka javlja u tek nekoliko izdvojenih slučajeva i ne može se smatrati značajnom karakteristikom. Jednako tako, deseterački stih u njegovoj se poeziji pojavljuje tek povremeno i ne predstavlja pravilo. Stoga je ova usporedba nužno ograničena i isključuje ovu i neke druge formalne zakonitosti i dominantne karakteristike tradicionalnog bećarca (npr. dominacija ženskog lirskog ja, semantička dihotomija temeljena na odnosu muškarca i žene, utemeljenost glazbene izvedbe na miksolijskoj ljestvici, vezanost izvedbe uz tradicionalne narodne običaje) te se u daljnjem tekstu usredotočuje na iznošenje sličnosti koje se odnose na bećarski status i izgradnju specifičnog pogleda na svijet kao na etno elemente koji su na suptilan način prisutni u ovoj poeziji.

⁷⁸ Usp. Rončević, <http://www.glas-slavonije.hr/282608/11/Fenomen-slavonskog-becarca-Koga-vrijedja-nek-okrene-ledja>, pristup 27.01.2016.).

jedan od primjera takvog *potresa ljudske duše* nailazimo u pjesmi *Pokolj: Gori zemljo, selo ravno / ja ne vidjeh majku davno* (Čuljak, 2004:100). Daljnje sličnosti nalaze se u karakteru intermedijalnosti. Kao što je bećarac izrazito intermedijalne naravi, kako navodi Užarević (2010:120-121) te se izvodi u najmanje dva medija (tekst i glazba), a nerijetko uključuje i ples i scenski moment (izvedba u osobitim prostorima i situacijama) te kostimografiju, i Čuljkova performativna poezija svoj krajnji izvedbeni cilj ostvaruje u medijima glazbe i performansa. Čuljkovu osobnost dijelom možemo prisposodobiti i Užarevićevu opisu statusa bećara⁷⁹ koji je ovdje opisan kao "neka vrsta unutarnje opozicije mirnoj seoskoj sredini ispunjenoj svakodnevnim discipliniranim radom i životnim ritmovima koji su potpuno usklađeni s prirodnim smjenama" (ibid.,116). U takvim je okolnostima, nastavlja Užarević, "status bećara iznimka, a ne pravilo. Takav status valja izboriti: on je pokazatelj iznimnosti, ali je isto tako i mogući generator kaosa, destrukcije" (ibid.). Kako dalje piše Užarević, bećarsko je ponašanje povezano s raznoraznim opasnostima: "Semantički obzor 'pravog' bećarca ispunjen je pištoljima, noževima, sjekirama. Prijetnje bećaru dolaze kako izvana [...] tako i iznutra, od neke iracionalne neumjerenosti, pa i autodestruktivnosti, no one se najčešće pokazuju kroz duhovito retoričko pretjerivanje." (ibid.,116-117). Osnovna načela bećarskog ponašanja sadrže objest, prkos, forme nestandardnog ponašanja i *izboravanje* slobode (usp. ibid, 117). Iako se bećarska poetizacija ponekad proširuje na cijelu seosku populaciju, bećar češće govori o sebi, a u govoru o sebi nailazi se na sklonost autoironiji. Bećarac ponekad može prijeći i u socijalni protest, koji u šokačkoj varijanti dobiva šaljivo-metafizičku i pomirbeno-nemoćnu notu. Pored ovih poetičkih obilježja, bećarluk se također velikim dijelom u zajednici očitovao putem izvanjskih pokazatelja: ponašanja, odijevanja, frizure. Ovaj *obrazac* bećarskog statusa gotovo je potpuno primjenjiv na Ivicu Čuljka, osim u dijelu koji se odnosi na tematiziranje socijalnog protesta, koji u njegovoj poeziji ne podliježe pomirbeno-nemoćnom stavu već eskalira u pravi, iskreni i ozbiljni bunt pojedinca. Na tom mjestu poezija Ivice Čuljka prelazi u poetiku anarhije koja je svojstvena *punk* pokretu i vremenu u kojem živi i ipak ne slijedi šokački pomirljiv stav te pitom, raspjevani i razigrani mentalitet. No, kao što je već istaknuto, bećarski se *modus operandi* prepoznaje uglavnom u dijelu Čuljkove poezije (osobito erotske), te ova usporedba nije primjenjiva na čitav korpus pjesama.

⁷⁹ Pojam *bećar* označuje, u pravilu, mlađega muškarca – neoženjena ili oženjena – koji se prepušta tjelesnim užicima: voli žene, piće, svirku, pjesmu, nesputan život. Žena sa sličnim svjetonazorom i vladanjem naziva se *bećaruša* (prema Užarević, 2010:116).

Kako će navesti Užarević (ibid.,121), najvažnija, najfrekventnija tema bećaraca i *pjesmica*⁸⁰ odnosi se na ljubav, erotiku i spolnu žudnju, što proistječe iz činjenice da su kreatori *pjesmica* uglavnom seoski mladići i djevojke, većinom predbračnoga uzrasta i statusa. U Čuljkovoj poeziji ova tema obilježena je težnjom za priznavanjem nekonvencionalnog ljubavnog i erotskog odnosa, kakva se javlja u suvremenim oblicima antibećarca. Sličnosti nalazimo i u obilježju autoreferencijalosti, odnosno samoopjevavanja: tematiziranju lirskoga subjekta, okolnosti njegova života i djelovanja, što je i temeljno obilježje Čuljkove poezije uopće. I na stilističkoj razini naići ćemo na sličnosti. U bećarskoj se poeziji kreira vlastiti poetičko-leksički fond s frekventnom uporabom određenih riječi⁸¹ te pridavanjem novih značenja određenim pojmovima⁸². Vlastiti leksički fond, kako je već ranije pokazano, uspostavlja i Ivica Čuljak, a ovome bećarskome duhu možda najbolje odgovara njegova uporaba cvjetnih naziva (*moga vrta ljiljan, uzavreli jorgovan*) kojima pridaje erotske konotacije. Kao i kod Ivica Čuljka, u bećarcu se uspostavlja psihološki paralelizam prirode i stanja svijesti, pa je uloga prirode podređena psihološkoj sferi te se koristi da razjasni neki međuljudski odnos. Usporedbu nalazimo i u kreiranju redosljedna riječi koji je podređen efektu ili rimi⁸³, pri čemu rime često odražavaju aktualna stanja i pojave suvremenog svijeta, pa se biraju i riječi iz suvremenog leksika.⁸⁴ Daljnje su sličnosti u povremenoj surovosti izraza (*krvavu ti nanu*), kao i "zamućivanju čistoće jezika" (ibid., 132) pri čemu se miješanjem jezičnih razina (standardnog jezika i jezika određenog lokaliteta) stvara nad-jezik. Posljednje se kod Ivica Čuljka ostvaruje kroz kalamburistiku i dekonstrukciju jezika prisutnu u poeziji, no još više u proznim zapisima.

Ovdje navedene sličnosti između bećarske poezije i poezije Ivica Čuljka upućuju na zaključak da je Čuljkovu pjesničku svijest posredno oblikovao šokački mentalitet koji se iskazivao kroz narodnu poeziju njegova kraja. Ova kratka usporedba s bećarcem motivirana je i težnjom da se pokušaju rasvijetliti pomaci u izrazu koji Čuljkovu performativnu poeziju odmiču od očekivanog stereotipa *punk*-poezije, a koji se realiziraju kroz neuobičajen tip humora te uplive idioma i jezičnih formi preuzetih iz lokaliteta iz kojeg potječe, te time djeluju neuobičajeno i očuđujuće na publiku.

⁸⁰ Pojam *pjesmica* koristi se u navedenim tekstovima kao termin za ove narodne pjesme.

⁸¹ Npr. pojmovi lola, milka, dilber, švaler.

⁸² Npr., kako navodi Užarević (ibid., 135) ljubiti i voljeti u bećarcu nemaju jednako značenje.

⁸³ Bećarac: *I sinoć sam jednu u krevetu / protiv gripe popio tabletu.*; Čuljak: *Uh studeni u ovoj noći vampira / gdje je topla postelja, ona da me dira.*

⁸⁴ Primjeri iz suvremenog bećarca: *mata-automata, germe-sperme, erudita-kita, bombona-kurtona* (ibid.)

2.3.5. Ratna lirika

Sve do početka domovinskog rata u Hrvatskoj, pojam rata u Čuljkovoj se lirici javlja kao metafora njegove osobne borbe s apsurdnom svakodnevice u kojem se nalazio protiv svoje volje. U tom kontekstu diskurzivno se formira identitet ratnika kao borca za vlastita prava te borca protiv mediokriteta i društvenih konvencija. Na čitav svoj život pjesnik primjenjuje sintagmu *ratno stanje*, a pojam ratnika semantički proširuje i na *punk* populaciju unutar koje se ponegdje imenuje predvodnikom *punk vojske* u borbi za ostvarenje individualnosti, slobode od okova društvene stege i drugih ciljeva postavljenih unutar *punk* poetike. U doba koje kolidira s raspadom Jugoslavije te početkom ratnih zbivanja, tema rata dobiva drugo, doslovnije značenje, rezultirajući pjesmama koje su, iako malobrojne, izazvale kontroverzne reakcije i u dijelu njegove publike trajno promijenile percepciju njegova stvaralaštva⁸⁵. S obzirom na to da ova lirika nije objavljena u knjigama, već je jedino snimljena kao audio-materijal na posljednjem Čuljkovom albumu *Kako je panker branio Hrvatsku*⁸⁶, a i s obzirom na to da se ove pjesme svojom poetikom izdvajaju od ostatka Čuljkove poezije, ovdje će se prikazati zasebno.

Riječ je o svega četiri pjesme: *Beogradski Pašaluk*, *Panonski Satan*, *Croatia* te *Prepuna je krvi Drina*⁸⁷, koje možemo podvesti pod zajednički nazivnik performativne, odnosno *punk* poezije. Iako u kontekstu cijelog pjesničkog opusa od oko dvije stotine pjesama četiri pjesme ne predstavljaju značajan broj, ovi domoljubni stihovi obilježili su posljednju fazu Čuljkova stvaralaštva. U tome su najveću ulogu imali radikalni nacionalistički stavovi iskazani kroz brutalne pjesničke slike koji su potencirali oprečna tumačenja i trajne rasprave na društvenim mrežama. Negativna reakcija na ovu poeziju ne čudi – za razliku od većine domoljubnih *rock* pjesama u kojima je težište tekstova bilo na afirmaciji hrvatske države, energičan se stav iskazivao kroz vjeru u oslobođenje i pobjedu⁸⁸, a negativan stav spram agresora kroz relativno blage i *umivene*, opominjuće stihove (npr. *E moj druže Beogradski Jure Stublića*), *Satan Panonski* svojom lirikom izravno napada i izruguje protivnika, ne libeći se i ovdje koristiti surove i *krvave* slike, *vičući* izravno i beskompromisno s prve crte bojišnice. Unatoč određenoj plošnosti i jednostranosti ovih stihova, čiju motivaciju prvenstveno treba tražiti u

⁸⁵ O percepciji Čuljkove osobnosti i stvaralaštva u doba pristupanja domovinskom ratu te kontekstu nastanka ovih pjesama više će riječi biti kasnije u radu.

⁸⁶ Album je objavljen 1992. posthumno, a riječ je u većem dijelu o audio snimkama s probi koje su se održavale u Vinkovcima nakon Čuljkova izlaska iz neuropsihijatrijske bolnice.

⁸⁷ Ratne pjesme nisu uvrštene u zbirku *Prijatelj*, ali su dvije od njih, *Croatia* i *Prepuna je krvi Drina* kasnije uvrštene u knjigu *Poetika buke*, antologiju slavonskog ratnog pisma (Rem, 2010: 71-72).

⁸⁸ Npr. pjesma *Hrvatska mora pobijediti* Psihomodo Popa jedna je od *odlučnijih* pjesama u kojima se osuđuje napad agresora na domovinu.

neposrednoj reakciji na aktualna ratna zbivanja⁸⁹, u njima bilježimo zanimljiv i pomalo apsurdan spoj dvaju etičkih principa na kojima Čuljak ponovo gradi svoju osebujnu estetiku šoka. Uzimajući u obzir njegovo životno opredjeljenje za *punk* kao pravac koji izrazito njeguje individualizam i anarhistički te posve antinacionalan ili nadnacionalan svjetonazor, Čuljak u svojim ratnim pjesmama spaja dva posve oprečna principa: nacionalni ponos iskazuje kroz kodove *punk* glazbe, a ratnički i borbeni stav unutar supkulture koja je primarno pacifistička. Svjetonazorskom sučeljavanju pridružuje se i ono glazbeno – u melodiji koja prati ovu performativnu poeziju glasovnom se izvedbom imitira folk (etno) melos, dok instrumentalni dio dosljedno prati *punkerske rifove*⁹⁰. Sami stihovi, za što je najbolji primjer pjesma *Beogradski pašaluk*⁹¹, spoj su parodijsko-ironijskog pristupa i grubih, nasilnih pjesničkih slika koje se referiraju na slike rata i žargon s bojišta, a obilježava ih i mogućnost dvosmislenog tumačenja. Sve to dovodi do jedne hipertrofirane slike stvarnosti temeljene na poetici pretjerivanja koja Čuljku nije strana ni u ranijim pjesničkim fazama. I u ovoj poeziji on kreira šokantne prizore držeći se jednakog principa kao i u ranijem stvaralaštvu, temeljenog na odabiru određene neuralgične društvene točke i provokaciji putem korištenja brutalnih pjesničkih slika, te dovođenju određene teme do njezina *ruba* pomoću apsurda i travestije. Pritom, ovdje se događa semantičko premještanje s jedne opće na vrlo konkretnu razinu obilježenu nacionalnim predznakom: sistem protiv kojeg se buni više nije apstraktni nositelj *mainstream* vrijednosti u društvu, već tu funkciju preuzima ratni neprijatelj (srpska vlast i vojska), dok se opseg pojma *punkera* kao borca za opća prava sužava na pojam hrvatskog *punkera*, odnosno ratnika u konkretnoj ratnoj situaciji.

Na kraju, šokantnu retoriku ovih ratničkih pjesama svakako treba sagledavati u kontekstu izrazito povišenih emocija s početka 1990-ih godina, na koje su utjecala ratna zbivanja koja su upravo u slavonskome kraju bila osobito razorna. Motiv za pisanje ovakve domoljubno-ratne poezije moguće je razmatrati i u kontekstu Čuljkove težnje za društvenim priznanjem, a koja je u novim političkim i povijesnim okolnostima, kroz aktivno pridruživanje zajedničkom cilju oslobođenja, otvorila i nove mogućnosti za njega. Ipak, s današnjeg stajališta, te uz prepoznavanje tipičnog poetičkog obrasca kakav se javlja i u drugim njegovim radovima, optimalnom se interpretacijom ratne tematike Čuljkovih pjesama čini ona u kojoj se na njih

⁸⁹ Više o uporabi ovih pjesama u ratnim aktivnostima te u kontekstu ratne stigme na str. 248-249.

⁹⁰ Uvođenje *narodnjačkog melosa* u *punk* glazbu obilježje je koje nalazimo i u ostatku njegove glazbe.

⁹¹ *Beogradski pašaluk/ jede samo crni luk/takva im je sudbina / Srbija se smanjila.*

gleda kao na "nemoguć spoj *punk-nacionalizma*", kako će to ustvrditi dramaturg Ivan Velisavljević⁹², odnosno kao na čin svjesne parodije.

2.4. Prozno stvaralaštvo Ivice Čuljka

2.4.1. Razdioba prozних tekstova i temeljna obilježja proznog izraza

Dok u poeziji svjedočimo autentičnoj borbi za iskazivanjem vlastitog identiteta i prava na istinu lirskim, jezično jezgrovitim sredstvima, prozni zapisi Ivice Čuljka zanimljivi su jer donose širu eksplikaciju njegova života, stavova, umjetničkih motiva i poetike, čime rasvjetljavaju neka hermetična mjesta Čuljkove poezije. Neke od stilskih karakteristika koje se naziru u pjesmama u proznim se zapisima koriste izraženije, pa je i ovdje moguće dio radova promatrati kao književne tekstove. Ova će se analiza usredotočiti na ključna, dominantna obilježja, uglavnom ne ulazeći u detaljnije interpretacije pojedinačnih tekstova.⁹³ Prozna ostvarenja i ostali zapisi ovdje će se razmatrati u skladu s nekoliko ciljeva: uz analizu tema i stila te razvrstavanje dostupnih zapisa prema vrstama, u njima će se tražiti naznake umjetnikovih eksplikacija vlastite umjetnosti s ciljem da se dokaže kako njegovo stvaralaštvo nije bilo plod neosviještenog i impulzivnog djelovanja, već je Čuljak svoj umjetnički iskaz osmišljavao, tumačio i pokušavao formirati vlastitu poetiku.

Razdioba tekstova⁹⁴ koja se daje u ovome radu načelna je, no ne i jednoznačna, s obzirom na to da se radi o tekstovima i zapisima za koje nemamo potvrde jesu li mišljeni kao književna

⁹² Izvor: arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁹³ Pri analizi prozних radova Ivice Čuljka treba uzeti u obzir da, iako je dio njih 2004. godine objavljen u knjizi *Prijatelj*, nijedan nije objavljen voljom samog autora. Čuljak u svojim privatnim zapisima iznosi namjeru da u budućnosti nekoga ovlasti da skupi i obradi te objavi sve što je pisao, no i dalje ostaje upitan izbor radova te bi li oni bili izdani kao dokumenti jednog života i vremena ili kao književno djelo. Uz to, tekstovi koji se razmatraju u ovom radu integralne su verzije i nije moguće utvrditi bi li ih Čuljak naknadno redigirao za eventualno objavljivanje. Stoga, kada se ovdje govori o Čuljkovoj prozi, taj pojam koristi se u krajnje proširenom smislu, obuhvaćajući manji dio radova koji se mogu okarakterizirati kao književni i različite autobiografske zapise i dokumente. Jednako tako, ovdje se razmatraju objavljeni, ali i neobjavljeni tekstovi iz privatne ostavštine. Nije moguće utvrditi točan broj ovih tekstova – u jednom pismu iz 1989. tvrdi da je poslao čak 5000 pisama, a o brojnosti pisama svjedoče i mnogi na čije su adrese pristizala. Većina pisama, osim onih upućenih bliskim prijateljima koja su sadržavala i druge vrste informacija, imala su funkciju upoznavanja javnosti s njegovim djelovanjem, te sadržavala različite tipove poetskih i prozних zapisa. Čuljak je u iznimno živoj korespondenciji s privatnim osobama, urednicima fanzina i medijima pisao i slao velik broj svojih tekstova ili, kako ih sam ponegdje naziva, *epistola*. Osim što su objavljeni u knjizi te sačuvani u privatnoj arhivi, velik dio tih tekstova svoj je *javni život* danas dobio putem društvenih mreža, na kojima kolaju brojni tekstovi, često vrlo sličnih sadržaja, te se razmjenjuju i čuvaju kao dokumenti među fanovima i simpatizerima.

⁹⁴ Korpus proznih zapisa koji ulazi u ovu analizu sastoji se od tekstova objavljenih u knjizi *Prijatelj* dok se ostala dokumentacija nalazi u privatnoj ostavštini i privatnim kolekcijama, od kojih su neke dostupne i na internetu. Ovi tekstovi zasigurno ne obuhvaćaju čitav opseg pisane ostavštine Ivice Čuljka, jer se velik broj njegovih pisama i drugih tekstova, ako su sačuvani, nalazi u privatnim kolekcijama diljem regije, pa i svijeta. Ipak, ovdje analiziran materijal svojom kvantitetom i raznolikošću zadovoljava

djela ili je primarno riječ o dnevničkim, odnosno autobiografskim crticama. To potvrđuje i činjenica da su funkcionalno različiti tekstovi uglavnom pisani sličnim stilom (iako postoje indikacije da je Čuljak razumijevao žanrovske razlike) pa možemo govoriti o žanrovski hibridnim radovima. Razlog tome jest taj što Ivica Čuljak rijetko piše prozu koja nije autobiografska. Dok u slučaju pjesničkih ostvarenja autobiografski momenti ne remete poetičnost iskaza, kod proznih zapisa stvari stoje ponešto drugačije: u njima rijetko preteže težnja za pisanjem *čiste* književnosti, odnosno za podređivanjem autobiografskih momenata fikcionalnima. Stoga većinu proznih zapisa sagledavamo kroz njihovo dokumentarističko obilježje. Istodobno, osebujan ludistički stil s odlikama *nadrealnih* intervencija u prikaz stvarnosti ne dozvoljava da ove prozne zapise razumijemo isključivo kao biografsku prozu. Štoviše, upravo u proznim zapisima ovakve su intervencije osobito istaknute, čime se ovi tekstovi približavaju dadaističkom i nadrealističkom duhu rane avangarde.⁹⁵

Prozni zapisi iz ostavštine Ivica Čuljka mogu se podijeliti u sljedeće kategorije:

1. Pripovijesti i pjesme u prozi (fikcija, odnosno književnost u užem smislu)
2. Autobiografska proza i zapisi
3. Manifesti
4. Eseji i programatski tekstovi
5. Sentence
6. Pisma
7. Molbe.

Tekstove koji su predmet ove analize prema ovim kategorijama možemo podijeliti na sljedeći način⁹⁶:

Objavljeni prozni tekstovi:

uvjete da posluži kao reprezentativan uzorak. U ostavštini se nalaze i originali tekstova objavljenih u knjizi *Prijatelj*, kao i mnogobrojne kopije. Većina tekstova napisana je strojopisom na kojima je vlastoručni potpis. Pisma su pisana i rukom i na pisačkoj mašini. Ponegdje nije moguće utvrditi je li riječ o originalu, jer je Čuljak pisma kopirao i pomoću tzv. indigo-papira.

⁹⁵ Osim na stilskom planu u kojem nalazimo sličnosti s ovim avangardnim pravcima, usporedbe dadaizma s *punkom* općenito nisu rijetke. David Hopkins (2004) polazi od teze kako su dada i nadrealizam još uvijek vitalne sile u našoj kulturi, zbog čega njihova obilježja nalazimo u masovnoj i popularnoj kulturi. Neke od usporedivih praksi dade i *punka* su, primjerice, ideje antiakademizma, radikalne (anti)kulturne prakse, sklonost mitologizaciji, pisanje manifesta i izdavanje vlastitih publikacija, ironičan i anarhistički diskurs, odabir margine kao mjesta izvedbe i slično, a sve to može se prepoznati i Čuljkovoj poetici.

⁹⁶ S obzirom na spomenutu hibridnost tekstova, određivanje kategorije kojoj pripada vođeno je dominantnom karakteristikom teksta. Primjerice, tekst *Oči gledaju Nikola* upućen je stvarnoj osobi, no tekstom dominira programatska crta (tumačenje ideje *punka*), pa se tekst smješta u skupinu programatskih tekstova. Neki od tekstova pojavljuju se pod različitim nazivima: u slučaju objavljenih tekstova kao važeći naslov uzimam onaj iz knjige, a ostale naslove navodim u zagradu.

1. Pripovijesti i pjesme u prozi: *Meho, Oglas, Avenija Kurca i Pičke, Rad Astro-Gusarske monahinje, Avet ravnice (Alegorija)*
2. Autobiografska proza i zapisi: *Čuvam krave pokraj Save (Ayatolah), Jebe mi se, Pismo Sandri, Donja usna poslije kiše, Pankerica Mara, Jednostavno, 04.06.1989⁹⁷, Mi smo normalni jer smo slobodni, a slobodni smo jer smo ljudi, Nikad nitko nije u pravu, ili su pak svi, tad ide sloboda izbora!, Zdravo Marijo*
3. Manifesti: *Novi život, Hard Blood Shock*
4. Eseji i programatski tekstovi: *Riznica ekstremiteta, Satan Panonski, Satan Panonian, Oči gledaju Nikola, Tema 'Sudnica', Punk prisnoj porodici (punk), Antartik, Podjela*
5. Sentence (objedinjene u knjizi "Prijatelj", Čuljak, 2004:166.-168. str.)

Neobjavljeni tekstovi, rukopisi:

1. Autobiografska proza i zapisi: *Tutti Frutti, Kataklizma, Naredba božja, Psihopata, Ustani Satane, đavoli te zovu zovu, Catch's Show, Ekser u glavi, 'Satan Panonski' - vojnik do vojnika, Hard Blood Punk, Predstava Umjetnost ludila, Prokletstvo, Karneval perverzije, Crvena čipkasta rukavica, Sandra je postala..., Dolaze i odlaze, Molim drugove i drugarice..., Velika seljačka buna, Ne ja nisam bio na DIORDER, Matematika egzekutor, Ja sam Antartik, Bass on Sexual Distonality, Obrana doktorske monstrumentalije, Glavni grad Subotica, Egzotično čudo spasenja, Iz mene dah, Satan Panonski, iz obijesti iz mladosti, Kad su gorjele trepavice, Kengur, Moja je mama znala, Nitkov Nikita nakanio nakrasti nakita, Faraon Brada i prijatelj Đoka, Tanka kiša bubnja brijanu mi glavu, Rodih se sutra, Sarajevo široko si. Sexi i Eka*
2. Manifesti i programatski tekstovi: *Koji ćeš mi biti Prijatelj!, United Free PUNK Shock/Punk prisna porodica (PpUpNpK), Svojoj Punk Naciji, Hard Blood Shock (samouništenjem do Pobjede), Kad si punker, Punx-punk ratnik, Vibracije devijacije...Punk je smisao!*
3. Eseji: *Satan Panonski - Nuklearne olimpijske igre, Moć tolerancije*
4. Pisma: *Pismo Republici Jugoslaviji*
5. Privatna pisma
6. Molbe za pomilovanje⁹⁸

⁹⁷ Naslov ovome tekstu odredio je izdavač Zdenko Franjić.

⁹⁸ Molbe za pomilovanje analizirat će se u poglavlju o osuđeničkom statusu, vidi str. 226-234.

Moguće je izdvojiti nekoliko temeljnih obilježja Čuljkova proznog izraza:

1. Tematska okosnica i u prozi je, osim u nekoliko izdvojenih primjera, oslonjena o autobiografske izvore. U tekstovima koji se približavaju fikciji dominira erotska tematika, dok se nefikcionalni zapisi ponajprije bave temom *punka*, kao i tumačenjem vlastite autorske pozicije.
2. Dominantna karakteristika proznih tekstova leži u dekonstrukciji forme i jezika koje možemo razumjeti kao književni postupak pružanja otpora svemu što Čuljak smatra dijelom klasične naobrazbe, odnosno umjetničkog/književnog *establishment*. Tekstove tako karakterizira visoka osviještenost o jeziku, vidljiva kroz slojevita poigravanja s njegovim zakonitostima, a ova karakteristika ujedno je i argument Čuljkovoj osviještenosti o vlastitom stvaralaštvu.
3. U narativnim tehnikama proznih zapisa dominira struja svijesti. Razlog ovome moguće je s jedne strane pronaći i u pomalo skribomanskim osobinama Ivice Čuljka koji je pisanje (kao i druge oblike kreativnog izražavanja) koristio i u svrhu autoterapije⁹⁹. Iz tog razloga u jednom se dijelu tekstova ne prepoznaju visok stupanj književne (umjetničke) ambicije i umjetnička kvaliteta. S druge se strane nalaze tekstovi u kojima se ova narativna tehnika koristi kao umjetnički izbor, odnosno svjestan odabir autora da piše onako kako osjeća, *iz sebe* i ne poštujući tradicionalna književna pravila, na čemu temelji i vlastitu poetiku.
4. Proznim stilom pisanja dominira kvaziarhaičan izraz temeljen na čestom korištenju imperfekta, kojim se postižu različiti ciljevi, od težnje za naglašavanjem važnosti poruke teksta do humornog efekta.

2.4.2. Interpretacija književnih pripovijesti

Tek nekoliko dostupnih proznih zapisa Ivice Čuljka može se okarakterizirati književnim tekstovima u užem smislu, a upravo stoga što su više izuzetak nego pravilo, pokazuju se zanimljivima za pomnije iščitavanje. U njima izostaje doslovno prepričavanje biografskih događaja¹⁰⁰ te se otvara mogućnost da se razmatraju kao fikcija. Obilježja koja nalazimo u ovim pričama, ponajviše ona koja se tiču dekonstrukcije jezika, vidljiva će biti i u drugim zapisima. Riječ je o kratkim pričama *Meho*, *Oglas*, *Avenija Kurca i Pičke*, *Rad Astro-*

⁹⁹ Kako je Čuljak u bolnici nerijetko oskudijevao papirima, u pismima Zdenku Franjicu često nailazimo na molbe da mu se pošalju papiri i ostali materijali za rad, te isticanje gotovo mahnite potrebe za pisanjem kao načinom da se frustriranost i problemi *izbace* iz sebe.

¹⁰⁰ Iako motivaciju i dalje nalazimo u autobiografskome materijalu, koji se ponegdje daje u naznakama.

Gusarske monahinje i *Avet ravnice*, kojima je moguće priključiti dva neobjavljena teksta – *Egzotično čudo spasenja* u kojem Čuljak bilježi priču pacijenta iz neuropsihijatrijske bolnice te zapisa *Kad su gorjele trepavice*, ispovjedne crtice u kojoj promišlja vlastiti osuđenički položaj, a koja se među ostalim autobiografskim zapisima izdvaja poetičnim stilom.

Čuljak se u ovim tekstovima ne udaljava previše od tema koje razvija unutar poezije. U pripovijestima *Avet ravnice*, *Avenija kurca i pičke* i *Rad Astro-Gusarske monahinje* riječ je ponajprije o erotskoj tematici ispričanoj u fantazmagorično-alegorijskom ključu. Dok u prve dvije pripovijesti možemo iščitati moment piščevog unutarnjeg sukoba s društveno dominirajućom heteroseksualnom orijentacijom te osvješćivanje vlastite homoseksualne prirode, *Rad Astro-Gusarske monahinje* duhovito je alegorijsko poigravanje s rubnim pitanjima seksualnosti poput incesta i silovanja (*sadističke defloracije*). Iako sve tri pisane u fantastičkom ključu, najbliže je stvarnosnome pripovijest *Avet ravnice*, gdje već u naslovu poznavatelj može prepoznati da se radi o samome autoru.¹⁰¹ No, ako i postoji uporište u nekom stvarnom događaju u kojem se pisac našao, pripovijest oblikuje vokabularom i stilom koji podsjeća na žanr legende/predaje, kreirajući *antilegendu* u kojoj životopis sveca zamjenjuje životopisom *pankera dječaka* homoseksualnih sklonosti, kojemu u pomoć pristiže duhovna sila u obliku Satana.¹⁰² Prikazom radnje u kojoj ženska pohota i zavodništvo bivaju kažnjene sakaćenjem izvrće se alegorijski obrazac sukoba strasti/tjelesnog i duhovnog u sukob heteroseksualne i homoseksualne žudnje. Spoj imitacije arhaičnog jezičnog izraza s vulgarnim slikama i vokabularom proizvodi komičan efekt, kakav nalazimo i u erotskoj poeziji.¹⁰³ Istu tematsku nit slijedi i pripovijest *Avenija Kurca i Pičke* u kojoj se Čuljak poigrava s biblijskim likovima Adama i Eve. Ponovo dovodeći u sukob heteroseksualnu i homoseksualnu žudnju, te koketirajući s motivom sodomije (gdje nakratko u pripovijest intertekstualno *priziva* i Kaligulu), erotsku žudnju biblijske Eve transformira u pohotu *komšinice* Eve koja *ima preko 110 kilograma* (ibid.,134.), a njezino tijelo, ženske *epitete*, izvrgava ruganju koje, kao i u slučaju poezije, prelazi u travestiju koju gradi kroz vulgarni vokabular, igre riječima, ironiju te uporabu rime: *To ti je isto kao pizdi koja široko zijeva (Eva), ne velim pizdurino, a još manje rupetino, nego fino, oh noćni ambisu moj; Imaš tu guzicu široku kao brodski pod, nebeski svod, ocean plavi...* (ibid., 134-135). Najdalje će u takvim fantastičkim vizijama seksualnih prijepora otići u pripovijesti *Rad Astro-gusarske*

¹⁰¹ ...pa se spusti Satan Panonski (Kečer II) s Vrha Planine Odmazde u ravnicu loviti... (Čuljak, 2004:145).

¹⁰² Satan ovdje ima dvojako značenje – kao antipod božanskome i kao performativ vlastitoga imena.

¹⁰³ No, dok se u pjesmama aludira na narodno pjesništvo, u proznim tekstovima ta karakteristika izostaje.

monahinje, hermetičnoj alegoriji s glavnim likovima čija imena konstruira kroz igru riječi: silovanom Peronosporom i njezinom majkom Vinovom Kozom koja sprema odmazdu za silovatelja Volumena biseksualnih sklonosti, sina majke Dijagonale s kojom je on pak u incestuoznom odnosu. Mjesto radnje je Jezero jalov puž II., a kao pomoćnici sukobljenih strana javljaju se i podvodni ronionci majmuni te neutralni glasnik Soko-Škart. U pripovijesti u kojoj se fabula tek dijelom razaznaje, naglasak je prvenstveno na asocijativnom poigravanju s temom i pojmovima što čitavu pripovijest pretvara u duhovit i fantazmagoričan *obračun* s logikom, blizak dadaističkoj dekonstrukciji jezika te nadrealističkoj struji svijesti. Nemogućnost fabularnog slijeda u posljednjim rečenicama sugerira i sam, izrazito nepouzdan pripovjedač: *Ishod sveg zna samo autobus bez šofer-šajbe i on cio smrznut. S tim prijevoznim sredstvom ja nemam diplomatske odnose pošto u njemu je zabranjeno pušenje a ja pušiti volim, tako nisam moguć opisati što se nadalje dogodi* (ibid., 137). Ipak, dok ovdje možemo rekonstruirati kakvu takvu radnju te likove, pripovijest *Oglas* do kraja dekonstruira i formu kratke priče i jezik kojim se pisac služi. U *Oglasu* radnje nema, pripovijest se gradi oko poigravanja s kraticom UK, koju eventualno možemo povezati s *punk* tematikom – u onom smislu u kojem je Velika Britanija domovina *punk*-kulture, no i ta je poveznica prilično neizvjesna. Čuljak u ovoj pripovijesti parodira samo pripovijedanje, poigravajući se s jezikom i tijekom priče do razine do koje pripovijest postaje nepreporučljiva. Na djelu je nizanje rečenica tehnikom struje svijesti: *Savez astronauta Liberije, iz Monroville, pod utjecajem Morave, Albrehtu oglašava putem masaž-medija svih alternativnih četiri mjesta obnažena inženjerije maestra, da kad voza amo-tamo oko Jupii(naranča)tera u strujanjima Tesla ne zna da vesla...* No, da ovdje nije posrijedi tek besmisleno ispisivanje rečenica, sugerira nam piščeva opaska na kraju: *priču koješta Istinitu u ludnici: not for sale-petar (dijete liči na oca) pan, Kečer II* (ibid.,133). Smjestivši pripovijest u kontekstualni okvir *ludnice* Čuljak nam osvješčuje svoju ulogu nepouzdanog pripovjedača, obranivši se od svake kritike o nesuvislosti i *neistinitosti* ove kratke priče.

Potpunu suprotnost predstavlja pripovijest *Meho*, koja se stilom i strukturom razlikuje ne samo od ostalih ovdje spomenutih pripovijesti, već i od svih ostalih zapisa koje nalazimo u Čuljkovom opusu. Pripovijest karakteriziraju jasna struktura, izostanak poigravanja jezikom te tematika posve drugačija od onih koje su uobičajeno zaokupljale Čuljka¹⁰⁴. U ovome radu

¹⁰⁴ Odstupanje od uobičajene tematike i stila može otvoriti pitanje autorstva ove pripovijesti, no čini se da ono nije sporno. Pripovijest se nalazi u arhivi, pisana strojopisom te potpisana od strane autora (potpisom *Kečer II*), jednako kao što je potpisivao i sva ostala vlastita djela. S obzirom na to da je ovo pripovijest koja nije inspirirana osobnim autorovim životom, postoji mogućnost da ju je Čuljak negdje čuo te literarno uobličio.

Čuljak odustaje od uobičajenih jezičnih intervencija te piše pripovijest koja, za razliku od ostalih, ima razvidnu fabulu: lik Meho, razdiran zavišću spram bogatijeg susjeda Jusufa kojem je *Alah više dao*, s vremenom skoro poludi od iste, te sve što obojica posjeduju počinje sagledavati kroz statističke omjere. U strahu da gubi razum te u želji da riješi svoj problem, uputi se gataru koja ga dovede *k svijesti* te uvjeri kako je on razuman, a Jusuf, koji svega ima po šest komada, služi *šejtanu*. Siromašan Meho se miran vrati kući, a nakon nekog vremena razum doista izgubi Jusuf. Ova kratka pripovijest nalikuje poučnim narodnim pripovijestima i tako je i kreirana. Smještanje fabule u muslimanski kontekst također je iznimka od ostalih proznih ostvarenja, iako u poeziji nailazimo na motive iz islamske kulture, koji su Čuljku očito bili zanimljivi i inspirativni. Najveći značaj ove kratke priče jest što služi kao primjer koji dokazuje kako je Čuljak imao sposobnost pisati različitim stilovima, što govori ne samo u prilog njegovoj nadarenosti, već i u prilog tvrdnji da je svojim tekstovima, a time i ostalim umjetničkim djelima, prilazio osviješteno i s promišljanjem. Uz *Mehu*, u ostavštini se nalazi još jedna pripovijest u kojoj primarna tema nije autobiografija pisca. Riječ je o kratkoj priči *Egzotično čudo spasenja*, za koju Čuljak inspiraciju nalazi u neuropsihijatrijskoj bolnici, prepričavajući priču o doživljaju prosvjetljenja u kojem je glavni lik, pacijent, podijelio pečeni krumpir s Bogom. Pripovijest formom imitira službeni dokument: u zaglavlju se Čuljak poigrava s osobnim podacima lika ("Ime i prezime - 'ne želi dati'")¹⁰⁵, nakon čega zgodu prepričava u trećem licu.

2.4.3. Dekonstrukcija jezika kao otpor

Radikalna jezična praksa kojom Čuljak pristupa tekstualnom materijalu nastojeći *raspršiti* oformljene granice pisma i značenja jednako tako pripada poetici otpora koja se ostvaruje na razini njegova cjelokupna djelovanja. Kao i u poeziji u kojoj se teme radikaliziraju i travestiraju sve do točke u kojoj prijelaz *iz jezika u tijelo* (performativno izvođenje poezije tijekom *body art* izvedbe) postaje nužan, i u prozi Čuljak traži izlaze iz zatvorenih jezičnih struktura. S obzirom na to da ovdje nije ograničen formalnim zadatostima kao u pjesništvu, autorova *razigranost* i istraživanje granica ne teže toliko *izlasku* iz pisanja u izvedbu, već ostaju unutar medija jezika, pružajući otpor *iznutra*. Neprestanim dekonstrukcijskim postupcima, asocijativnim i slogovnim igrama riječi Čuljak u svojim proznim uracima kreira stanje intenzivne proizvodnje novih i destabilizacije očekivanih

¹⁰⁵ Inspiraciju vrlo vjerojatno nalazi u pričama nekog od pacijenata neuropsihijatrijske bolnice. Iako o identitetu pacijenta ne saznajemo mnogo, osim datuma rođenja te podatka da je katolik iz Bođana (Vojvodina), te po struci drvo-lakirer, pripovijest nije objavljena u knjizi radi zaštite identiteta osobe.

značenja, ukazujući time na performativni karakter pisma, *izvedbu jezika*. Kao izrazito nepouzdan autor čiji tekstovi nalikuju neprestanom izbjegavanju logički pretpostavljenog slijeda čitatelja stavlja pred povećan napor za postizanjem razumijevanja, koje ponekad i izostaje. Za razliku od poezije koju piše s većom dozom kontrole nad tekстом, Čuljak je u svojim proznim radovima gotovo potpuno uronjen u proces pisanja, unutar kojeg samome sebi dozvoljava i da se *izgubi* tijekom *tkanja* tkiva teksta, uvijek iznova u njemu nestajući i nastajući, čime potkopava kako vlastitu postojanost, tako i postojanost kulture i društva koji ga određuju. Ovakav pristup pisanju podsjeća na Roland Barthesovo određenje *teksta naslade*, koji ovaj autor opisuje kao onaj koji "dovodi u stanje gubitka, onespokojuje, potresa čitačeve povijesne, kulturne, psihološke osnove, postojanost njegovih ukusa, njegovih vrijednosti i njegovih uspomena, dovodi u krizu njegov odnos prema jeziku" (2004:113). I sam Čuljak vlastitu autorsku poziciju naziva „umjetnikom igranja riječima“¹⁰⁶, što pokazuje da je, unatoč tome što "knjige ne čita od 1977."¹⁰⁷, promišljao o snazi i ulozi jezika te potkrepljuje već iskazane tvrdnje o njegovoj visokoj osviještenosti o jeziku. Stoga Čuljkovu gramatičku, pravopisnu i semiotičku dekonstrukciju jezičnog standarda možemo tumačiti kao umjetnički postupak pružanja otpora dominaciji *mainstream* pravila.

Kao i u poeziji, postupak dekonstrukcije jezika i smisla i ovdje se ostvaruje kroz primjenu humorističnih oblika (ironija, sarkazam, parodija, travestija). U tekstovima se učestalo koriste igre riječima u kojima se pojmovi povezuju asocijativnim putem, izokreću se nazivi i naslovi te pojmovi preslaguju i rastavljaju na dijelove tvoreći nova značenja. Izvrtanje poznatih pojmova nerijetko se primjenjuje u svrhu izrugivanja autoritetima, komercijalizaciji i sličnim obilježjima suvremenog *mainstream* društva (*VAŠAR pakt NE TO pakt*, *Astro-Gusarska monahinja*, *Soko Škart*). I u prozi će se koristiti rima, koja povremenim i neočekivanim pojavljivanjima unutar teksta narušava očekivani ritam teksta te služi za postizanje efekta očuđenja. U skladu s pisanjem po uzoru na struju svijesti, dominantna figura na koju nailazimo je nabranje, koja se često temelji na navođenju sinonima ili zvukovnom podudaranju pojmova.

Kako je već spomenuto, poigravanje jezikom u prozi je još izraženije no u poetskim ostvarenjima. Ova je razlika osobito uočljiva u tretmanu naslovâ. Dok su naslovi njegovih pjesama najčešće vrlo jednostavni, sastavljeni od jedne do tri riječi, bez izražene provokativnosti te uglavnom nedvosmisleni, veći dio naslova njegovih proznih zapisa

¹⁰⁶ "Da, naš je jezik ne lak, no, puno se njime uz to može manipulirati. Ja sam umjetnik igranja riječima...", u: pismo *Oduševljen jesam!* (1989.).

¹⁰⁷ Ibid.

konstruiran je kako bi izazvao i zaintrigirao čitatelja, oslanjajući se često na ironiju, igre riječima i paracitate. Pritom se često izigrava očekivana funkcija naslova da određuje temu: umjesto da upućuju na sadržaj, ovi naslovi nerijetko djeluju kao *strano tijelo* naspram teksta kojem prethode¹⁰⁸.

Neki od primjera naslova:

- paracitati i lažni citati: *Kako su gorjele trepavice; Ustani Satane, đavoli te zovu zovu; Sarajevo široko si; Satan Panonski - vojnik do vojnika!*
- ironija: *Obrana doktorske monstramentalije, dizertacije, tema: KATAKLIZMA!!!; Pismo Republici Jugoslaviji; Psihopata (o samome sebi); O Bože i Satanu, o družice gospodine, tko to reinkarnira Staljina?; Velika seljačka buna (o provokativnom događaju u lokalnom kafiću)*
- igre riječima, stilske figure: *Nitkov Nikita nakanio nakrasti nakita; Tanka kiša bubnja brijanu mi glavu; Vibracije devijacije; Tutti Frutti; Kad se harmonija nafiluje, dobije se filharmonija, koja nije u rodu s filovanom paprikom!!!; O moj dobri Dobrice! Poljubac u čelo od Ivice! (pismo Dobrici); Zapjevaj Bare "Dalaj Lama daj me odalami!" (pismo Goranu Bareu)*

2.4.4. Izgradnja vlastite poetike: poetička načela, manifesti i dokumentiranje vlastitog rada

Do sada navedena obilježja proznih radova jednako se odnose i na književne i na neknjiževne tekstove. Među neknjiževnim tekstovima nalazimo one koji sadrže autobiografsko pripovijedanje: različite autobiografske podatke (događanja iz života, prikaz alternativne glazbene scene, opise gradova, putovanja i sl.), opise nastupa i podatke vezane uz druga umjetnička djela, te tekstove koje možemo okarakterizirati kao pokušaj razrade vlastite umjetničke poetike, *filozofije*¹⁰⁹ i stavova: govor o umjetničkoj poetici i formiranje vlastite *punk* ideologije.

U ovom dijelu razmotrit će se Čuljkovi objavljeni i neobjavljeni radovi s namjerom da se iz njih iščitaju i popišu temeljna poetička načela i obilježja stvaralaštva Ivice Čuljka/Satana Panonskog, te da se pokaže kako je, unatoč nedovoljnom teorijskom znanju, promišljao svoje

¹⁰⁸ I u poeziji nailazimo na nekoliko naslova koji stoje u suprotnosti sadržaju pjesme.

¹⁰⁹ U jednom manjem dijelu tekstova esejističkih obilježja Čuljak nastoji izgraditi vlastiti filozofsko-etički stav. Riječ je o tekstovima u kojima iskazuje ideju podjele ljudi na tri kategorije koje metaforički dijeli na Ovce, Pse i Ljude. Iako je ovdje riječ o nedovoljno razrađenom misaonom pokušaju, on pokazuje da je Čuljak nastojao teorijski razraditi svoj pogled na svijet koristeći zoometafore u negativnokvalitativnom određenju. S obzirom na to da je riječ o ideji koja se ponavlja kroz njegovo stvaralaštvo, ovi tekstovi služe i za tumačenje dijelova poezije u kojima se pojavljuju ove metafore.

stvaralaštvo te ga nastojao usustaviti u određen *teorijski* okvir. Ukazivanje na postojanje ovakvog tipa *metateksta* u stvaralaštvu Ivice Čuljka važno je ne samo zbog potvrde njegova statusa začetnika autodestruktivnog *body arta* u nas, već i stoga što se opća percepcija njegova stvaranja temelji na doživljaju njegove umjetnosti kao nekontroliranog, impulzivnog i neosvijestjenog čina.¹¹⁰ Premda Čuljak nije bio teorijski upućen, imao je svijest o temeljnim karakteristikama performansa, a jednako tako poznavao i rad nekih suvremenih umjetnika.¹¹¹ Senzacionalističkom viđenju njegovih umjetničkih aktivnosti doprinijeli su i mediji, te dio publike koji je njegove nastupe doživljavao kao *show*, a nedovoljan interes da se Čuljkov rad percipira kao dio performerske scene bio je uzrokovan i time što su se njegove izvedbe češće izvodile u marginaliziranim izvedbenim prostorima. Sve navedeno davalo je Čuljku snažan poticaj da rastumači svoj rad i time postigne priznanje vlastitom umjetničkog statusa.

Sažimajući ključna mjesta Čuljkovih zapisa, u njima nalazimo sljedeća umjetnička načela i obilježja:

(1) Zahtjev za autentičnošću stvaranja

Čuljak zastupa ideju umjetničkog stvaranja u kojoj je izvor inspiracije umjetnik sâm, što je jedini način da umjetnost bude iskrena, odnosno da se njome može iskazati *istina*. U svojim tekstovima ovaj zahtjev iskazuje često ponavljanom frazom o nužnosti umjetnosti *iz sebe*: „Kad sam uvidio 1977. PUNK oko sebe, smiksao u sebi, IZ SEBE sam pošao grmeće Istine izbacivati [...] Iznošenje Istine Iz SEBE (ne O SEBI)“ (Čuljak, 2004: 154-155). Ovo načelo povezano je s polazišnim *barbarogenijskim* stavom odbacivanja službenog obrazovanja i kanonske umjetnosti te okretanja vlastitome iskustvu kao temelju umjetničke proizvodnje kakav prepoznajemo i u umjetničkim avangardama s početka stoljeća i u *punk* supkulturi 1970-ih i 1980-ih. Primjere nalazimo u autorovom čestom naglašavanju kako ne čita knjige: „Knjige ne čitam, jer načitan sam isuviše osvrćuć se oko sebe!“ (ibid., 129), a iznimke čini jedino ako se radi o autorima koji su mu prijatelji. Kritički stav spram obrazovanja osobito je istaknut u neobjavljenom tekstu *Obrana doktorske monstrualije, dizertacije, tema:*

¹¹⁰ Vidljivo je to u brojnim komentarima na društvenim mrežama, u novinskim napisima i prikazima. Jedan od takvih stavova iznosi i Delimir Rešicki (1998:90-95). Pišući ponajprije o vrijednostima umjetničkog iskaza Satana Panonskog koje nalazi u nepatvorenoj autentičnosti i beskompromisnosti, autor sugerira Čuljkovo nepoznavanje žanra, odnosno neupućenost u teorijske postavke i rad drugih umjetnika *krvavog performansa*.

¹¹¹ Ivan Glišić, Čuljkov suradnik, potvrđuje da je Čuljak bio inspiriran umjetnicama poput Gine Pane i Marine Abramović i poznavao njihov rad. Čuljak u jednom od opisa svojih nastupa piše o važnosti dolaska Damira Bartola Indoša na njegov performans, što također potvrđuje da je Čuljak sebe nastojao pozicionirati i kao umjetnika performansa.

*KATAKLIZMA*¹¹², koji već svojim ironično poentiranim naslovom sugerira umjetnikovo obrušavanje na obrazovni sistem od srednjoškolskog obrazovanja (*srednje usmjereno obrazovanje, ugnjetavanje neurona*) do onog fakultetskog, kojem se izruguje: *...tatarsku mi dušu zanima gdje bih mogao završiti fakultet, ili akademiju vrhunskog stručnjaka, doktora Fekaliologa, da obranim disertaciju Dijareja i aperitiv...*

(2) Umjetnost življenja / ideja totalne umjetnosti

Ideja autentičnosti povezana je s umjetnikovim zahtjevom za apsolutnom posvećenošću *umjetničkom iskazivanju istine*, koje se očituje kroz:

- pronalaženje inspiracije u samome životu u kojem se mučna svakodnevica crpi kao inspiracija, ali se iz nje istodobno putem umjetnosti i izdiže, dajući vlastitome životu smisao kroz performativ kojim se rafinira i idealizira vlastito stanje te izgrađuje novi identitet:

„Iz gnoja, govna, stasao sam u umjetnika življenja, i kreativnog [...] Moje poštenje, bilo je prvo što podoh idealizirati – rafinirati...“ (ibid.,129)

- umjetničko djelovanje u svim raspoloživim i međusobno prožimajućim vrstama i žanrovima koje se proširuje i na izvanumjetničke aktivnosti – umjetnost ponašanja u svakodnevnome životu:

„SATAN PANONSKI nije samo glazba, koncert, nego je teatar, poezija, proza, slikarstvo, umjetničko ukrašavanje odjeće, ako hoćeš umjetnički okopavam krumpir, nema te travke koja će mojem oku izmigoljiti.“ (ibid., 156)

(3) Šok kao umjetničko sredstvo

Kako je Čuljkova umjetnička *totalna istina* temeljena na *punku* ponajprije usmjerena na borbu protiv nametnutih pravila i mediokriteta, umjetnički ciljevi postižu se agresivnim metodama propitivanja i kritiziranja dominantnih vrijednosti kao što su provokacija i izazivanje, odnosno *šokiranje* publike. Estetika šoka ostvaruje se kroz specifičan tretman jezika i tijela, verbalnu provokaciju u poeziji i prozi te tjelesnu autodestrukciju u *body art* izvedbama. Cilj takvog šokiranja javnosti bio je u njihovu osvješčivanju, pa će tako Čuljak u jednoj od izjava pojasniti:

„Šokiram da bih ljude oslobodio. Kad ih šokiram pogledom, znam da će me slušati, a kad me slušaju, onda je to već hipnoza, ludilo. U tome sam majstor. Perfekcija koja paralizira mozak, razum. U tom trenucima ih oslobađam, deblokiram od barikada koje su nabačene kroz obrazovanje i razne torture ispiranja mozga [...] To je moje zanimanje prijatelja.“¹¹³

(4) Uspostava novog identiteta kroz performativ vlastitog imena

¹¹² Oznaka teksta R54.

¹¹³ Franjić, Marko: *Panker koji ubije četnike*, intervju za časopis *Globus*, 20.12.1991., str. 31, izvor: <http://blog.dnevnik.hr/satanpanonski/2014/02/1631739426/satan-panonski-intervju-globus-drugi-dio-20121991.html>, pristup 17.03.2017.

Umjetnost je ovdje sredstvo formiranja i uspostave identiteta, proces koji se kod Čuljka odvija kroz fazu negacije, odustajanja od svih društveno zadanih identiteta, kako bi se kroz umjetničko djelovanje, fazu afirmacije, *iz sebe* stvorio novi, autentičan identitet Drugog. Odricanje od izvanjskih oznaka identiteta: „Nema religije, narodnosti, nacije, državljanstva! Nema(m) mentalitet, tradiciju, kulturu, običaje“ (Čuljak, 2004: 159), vodi cilju otkrivanja i priznavanja individualnosti svake osobe, što proizlazi iz autorove opredijeljenosti za *punk* supkulturu. Postupak umjetničkog kreiranja novog identiteta najuočljiviji je u uporabi pseudonima, među kojima se posebno ističe pseudonim Satan Panonski koji umjetnik odabire kao označitelj za novi kreativni život, odnosno novu umjetničku fazu koja počinje 1988. godine. Riječ je o početku razdoblja stvaralaštva u kojem svjesno gradi novi umjetnički identitet, ujedno sve jasnije u popratnim tekstovima i izjavama u medijima eksplicirajući vlastito umjetničko stajalište, formira vlastitu terminologiju te 1989. godine piše manifeste *Hard Blood Shock* i *Novi život*:

„Uništavam korov, Satan Panonski nije R'n'R bend, SATAN PANONSKI je NOVI ŽIVOT, bez trikova na najsablasniji način sa STRAH I TREPET rekvizitima, AUTO DESTRUKCIJOM prikazivanje vlastita viđenja TOTALNE ISTINE (koja u meni, ako je doživim sasvim, navodi na suicid, ali ja se igram, a igrom zaboravljam totalnu istinu, tako da sam još uvijek živ“ (ibid., 157).

„Ovo je vrijeme blagostanja, jer ja nakon osam godina mučne izolacije nisam više Čovjek, nego Vrijeme [...] Radi svega pominjanog u napisu ovom, dade se zaključiti zašto jesam 1988. odlučio da NOVI MOJ KREATIVNI ŽIVOT, RAD I STVARANJE ima naslov 'SATAN PANONSKI', toliko jak, uvjerljiv, vjerodostojan, nužan“ (ibid., 154).

(5) Imenovanje vlastite umjetnosti i uspostava stalnih termina

Potvrdu da Čuljak vlastite izvedbe promišlja kao umjetnički čin s određenom poetikom nalazimo i u mogućnosti da se u njegovim tekstovima pronađu određeni stalni termini, svojevrsan *glosarij* kojim se Čuljak koristi u govoru o vlastitom stvaralaštvu. Riječ je o sljedećim terminima:

Hard Blood Shock. Najopćenitiji pojam kojim Čuljak obuhvaća čitavo svoje umjetničko djelovanje, ali i vlastitu *frakciju* unutar domaćeg *punk* pokreta, unutar koje se smatra predvodnikom. Ipak, naziv se ponajprije referira na njegovo performersko djelovanje te u tri riječi sažima i opis i poantu njegovih performansa: manipuliranje krvlju na izravan i brutalan način kojemu je cilj izazivanje šoka, odnosno reakcije publike. Davanje naziva cjelokupnom stvaralaštvu i vlastitom *punk* aktivizmu otkriva težnju Ivice Čuljka da formira umjetnički pokret, što se potvrđuje i manifestnim tekstom *Hard Blood Shock* u kojem razrađuje istoimena vlastita načela.

Novi život. Termin koji rjeđe upotrebljava i kojim upućuje na ideju nove spoznaje i kreiranja novog identiteta putem umjetničkog djelovanja. Značenje ovog pojma također opširnije opisuje u istoimenom manifestu.

Predstava. Iako je upoznat s pojmom performansa, na koji također nailazimo u njegovim zapisima, najčešće će vlastite koncertne i *body art* izvedbe nazivati *predstavama*. Pritom je razvidno da pojam za njega nije istoznačan pojmu kazališne predstave, već njime označava svoje multimedijalne nastupe.

Body art. Termin kojim se rjeđe služi, no primjenjuje ga na opis vlastita performansa: ...*čitaju moju dušu s lica, iz krvi kad radim body-art* (ibid, 157.).

Totalna istina. Umjetnički cilj koji se postiže autentičnošću vlastita umjetničkog iskaza, u kojem se sažima vlastito iskustvo i izraz koji dolazi isključivo *iz sebe*.

Iz sebe (ne o sebi). Fraza često korištena u Čuljkovim zapisima, a odnosi se na način kreiranja umjetničkog izričaja, neovisno o umjetničkoj vrsti kojoj pripada.

Auto-destrukcija. Naziv koji koristi kada opisuje vlastite *body art* izvedbe, kao i umjetnički pristup.

Art-Underground. Naziv kojim Čuljak označava umjetnost koja se stvara na margini, a kojoj i sam pripada. Marginu doživljava kao jedino mjesto umjetničke iskrenosti.

Catch Show. Naziv koji povremeno koristi za vlastiti performans. Pored ovog, nalazimo različite varijante naziva vlastitih izvedbi performansa, kao što su, primjerice, *Karneval perverzije, Kečerizam terorizam, Catch's Way* i slično.

Manifestima možemo smatrati dva Čuljkova rada, *Hard Blood Shock* i *Novi život*. Datirani otprilike u isto vrijeme (1989. godina), napisani su nakon odluke o uzimanju novog umjetničkog identiteta (Satana Panonskog), te pokazuju jasnu Čuljkovu nakanu da svoje stvaralaštvo uobliči i definira unutar određenog okvira. Pritom, *Hard Blood Shock* možemo smatrati manifestom u pravom smislu: tekst je to čija je funkcija iskazati načela i ideje za sve poklonike i sljedbenike pokreta koje navodi u jedanaest točaka. Ovaj manifest Čuljak je slao putem pisama, objavljivao u fanzinima, i kao tekst je imao funkciju upoznati što širi krug ljudi s njegovim idejama. Pobrojane točke istovremeno će se odnositi i na umjetnička načela, ali i na ona životna kojih bi se trebali pridržavati članovi *Punk prisne porodice*, frakcije koju je osnovao.

„Hard Blood Shock

1. Tijesno povezan sa svim Art – Undergroundom
2. Jede samo ono što se kvari ili trune, kokoš ne snese li jaje uginut će, krava ne pomuze li ju se uginut će, umrijeti, to se jede. Jaje se kvari, mrkva trune, zato se jede. Meso ne jede!

3. Svaki svakome Hard Blood Shock čiju ima adresu šalje par kapi svoje krvi.
 4. Ljudski rod se ne dijeli na čovjeka ili ženu, odnosno čovjeka i ženu.
 5. Sex jeste dio ljubavi, s bilo kim, s bilo čim, ako je i jednoj i drugoj strani ugodno.
 6. Nema religije, narodnosti, nacije, državljanstva! Nema mentalitet, tradiciju, kulturu, običaje. Na primjer: ne znači mi ništa vjerski ni državni praznik, ne slavim svoj niti ičiji rođendan.
 7. U Hard Blood Shocku riječ "hvala" ne znači ništa, isto riječi "inteligencija", "lukavost", "sreća".
 8. Hard Blood Shock se potpomaže unutar bratstva, svaki brat mu je svetinja, eventualni brak samo s istomoišljeni(com)kom!
 9. Hard Blood Shock nije pokret, sekta, grupa, to su ljudi koji nikad ne napuštaju druga u nevolji.
 10. Nikad ne laže bratu, nema zavisti, ne daje obećanja koja ne može ispuniti, ne govori o sebi, nego iz sebe !
 11. Isti respekt imaju od Hard Blood Shocka i životinje i ljudi!
- Ivica Čuljak – Kečer II. osnovao Ime za sve časne ljude razumnih pogleda na svijet i sebe!
 SATAN PANONSKI
 not for sale – hard blood shock
 IV. 1989.“ (ibid., 159).

Iz teksta je vidljivo promišljanje sebe u kontekstu umjetnosti i umjetnosti performansa, te pokušaj da se u nekoliko natuknica iskaže svojevrsna poetika umjetnosti, ali i umjetnosti življenja. Poetika je to koja upućuje na jednakost svih ljudi i živih bića, negira nacionalne, religijske, spolne/rodne odrednice i zagovara jednako prihvaćanje svih živih bića u njihovoj raznolikosti, međusobno pomaganje (u bratstvu) te iskrenost iskaza *iz sebe*. Ovaj *hibridni* manifest svjedoči o uskoj povezanosti umjetničkog djelovanja s ostalim životnim aktivnostima i stavovima, koje Čuljak nije razdvajao.

Za razliku od *Hard Blood Shocka* koji je pisan za zajednicu, tekst *Novi život* kontekstualno se može odrediti kao manifest, no može ga se tumačiti i kao prozni tekst u kojem nizanje tvrdnji formiranih u usklične rečenice nalikuje umjetničkom proglasu. Kao što je već spomenuto, taj je tekst nešto osobnije intoniran i, iako se odnosi na novu umjetničku fazu, u njemu nećemo naći jasne upute, već prikaz stanja duha umjetnika koji doživljava unutarnji prevrat.

Dio zapisa sadrži Čuljkovo dokumentiranje vlastitih javnih nastupa¹¹⁴ što također potvrđuje njegovu težnju da zabilježi svoje stvaralaštvo. Uz opise nastupa, Čuljak u tekstovima iznosi kraća ili opsežnija promišljanja i pojašnjenja svojih ideja, a ton ovih zapisa varira od ozbiljnih pokušaja i jasnije strukturiranih misli, do humorističkog pristupa i poigravanja jezikom. Jedan od takvih primjera je i neobjavljen tekst *Karneval perverzije* u kojem pokušava opisati svoje viđenje i funkciju budućih izvedbi performansa, prepuštajući se igri riječima:

„Vrlo sam ubijeđen da će ekscesi scene riječi i tonova [...] ove jeseni uslijediti. Catch's striptiz, blood, horror, ponor, pomor. Koga pomor? [...] Jer, što je 'Karneval Perverzije'? Naravno, ono što se prije nije vidjelo. Ulaganje svih članova u moje pantomime, krici, jauci, grohotan smijeh,

¹¹⁴ Primjeri dokumentiranja navode se u poglavlju u kojem se rekonstruiraju njegove *body art* izvedbe na str. 145-151.

vandalizam, nastranost, kontroverzni tekstovi, biseksualni nagon pri žestoko opojnoj lucidnosti, uz dosta novih kratkih pjesmica. I sama istupanja, krv pijena iz vene direktno, masakr nad vlastitom stražnjicom, krvarenje. Oblizivanje, demonstriranje elektro-šoka iz 1979., naricanje nad umrlim suprugom - skandal. Umjetnost. Ne, no to se ima zvati perverzna umjetnost. Sve sam dobro - sve sam zlo. F + F + F. Frustriran + Frenetičan = Fatalan! [...] Mnogi će analitičari! Iskazati kako do sada nisu ništa vidjeli, a u budućnosti i ne žele, da, jer oči im i psiha moraju pretrpjeti SHOCK.“

U tekstu prepoznajemo njegovu težnju da svoje izvedbe dodatno radikalizira i učini jedinstvenima, da njima ostvari pomake od očekivanog (*ono što se još nije vidjelo*), a ujedno upućuje i na dodatne aspekte njegove traumatične umjetničke osobnosti, kojom će se ovaj rad baviti u narednim poglavljima.

3. AUTODESTRUKTIVNI *BODY ART*

3.1. Pojmovna određenja, definicija i glavna obilježja autodestruktivnog *body arta*

S obzirom na to da se ovaj rad bavi performansima koji tjelesni iskaz dovode do rubnog područja ekspresije, nerijetko stavljajući tijelo u granična stanja izdržljivosti i/ili ga dezintegrirajući kroz autodestruktivne umjetničke postupke, uz *nadpojam* performans će se koristiti i termin *body art*, upravo zbog naglašavanja ekstremne tjelesnosti umjetničkog čina. U prilog ravnopravnom apliciranju termina *body art* na suvremene umjetničke prakse govori i to da i sami umjetnici rabe taj termin pri opisu svojih radova, a termin se zadržao i u kolokvijalnom govoru i pisanju o ovim izvedbama. No, kako pojmovi i definicije unutar umjetnosti performansa, unatoč tome što joj vijek trajanja *broji već sedmo desetljeće* postojanja, još uvijek podliježu terminološkoj nekoherentnosti i nejasnoćama, tako ni korištenje pojma *body art* nije jednostavan i jednoznačan odabir. Razlog tome što i danas nemamo jasno razgraničene pojmove unutar umjetnosti performansa dijelom nalazimo i u *sudbini* ovog izvedbenoga žanra, koji je žanrom, kako će to istaći Josette Féral, postao tek u trenutku kada se dogodila "autopsija performancea kao funkcije" (Féral, 2007/2008:96) – odnosno njegove rubne pojave u umjetnosti, koja se s godinama profilirala u priznato umjetničko djelovanje. Performans zadobiva status ravnopravne umjetničke vrste postepeno, na što su utjecale promjene u umjetnosti kojoj se posljednjih desetljeća, kako to tumači Nicolas Bourriaud (2013:19), bilježi pomak ka relacijskoj estetici u kojoj supstrat umjetničke prakse postaje intersubjektivnost, čime posljedično dolazi do ukidanja materijalnih karakteristika umjetničkog djela i stavljanja naglaska na relaciju između subjekata koji participiraju umjetničkom događanju. Unatoč ravnopravnoj poziciji koju dobiva, inherentne osobine performansa i dalje ga čine žanrom *s bezgraničnim manifestom* (Goldberg, 2013:7), oblikom koji permanentno egzistira na *presjecištu svih drugih umjetnosti* (Féral prema Marjanić, 2014:6), te je do neke mjere *osuđen na protejsku definiciju*, kako će je nazvati Goldberg (2013:7). U tom kontekstu na svakom umjetniku ostaje da sâm potvrđuje vlastitu definiciju performansa, a granice širenja kriterija i pojmovnih određenja ostaju i dalje relativno labilne, što, na kraju, možemo prihvatiti i kao specifično žanrovsko obilježje. Primjenjiv i koristan pokušaj razgraničavanja vrste i žanra nudi Suzana Marjanić (2014:9), pri čemu pojam *izvedbene umjetnosti* (od engl. *performing arts*, koji se često rabi za performans no pokriva šire područje) kod nje ima odrednicu roda, dok su *performans, body art, akcija i happening* izvedbene vrste. Pritom, pojam performansa rabi se i retrospektivno, odnoseći se i

na druge izvedbene vrste od 60-ih godina 20. stoljeća naovamo. Istodobno, pojam *performans* (umjetnost performansa) zbog svoje opće i raširene uporabe funkcionira i kao svojevrsni nadpojam ostalim navedenim izvedbenim vrstama. U odnosu pojmova *performans* – *body art* pojam performansa tako često biva shvaćen kao glavni ili nadpojam vrsti izvedbe koja uključuje rad na tijelu ili rad s tijelom, dok se *body art* nerijetko upotrebljava u povijesnom kontekstu.¹¹⁵ Ipak, i kod pojma *body art* moguća je *revitalizacija* i primjena na suvremene prakse, primjetna i kod domaćih umjetnika koji nerijetko svoje tjelesne performanse označavaju kao *body art* izvedbe. Preferiranje uporabe termina *body art* proizlazi iz postojanja imenice *body*/tijelo u nazivu, koja nedvojbeno usredotočuje pozornost na tjelesnost, odnosno na tijelo kao umjetnički artefakt. Kako će istaknuti Amelia Jones, pojam *body art* dodatno naglašava poziciju tijela: mjesta dezintegriranog, disperzivnog sebe, tijela kao *nehvatljivog, varljivog* (engl. *elusive*) markera pozicije pojedinca u društvu i zglobišne točke između kulture i prirode (Jones, 1998:12). Nadalje, Jones o *body artu* govori kao o umjetničkoj praksi koja radije izaziva nego stvara distancu spram gledatelja, uvlačeći ga u događanje kroz intersubjektivnu *razmjenu*, te ističe kako u svim svojim formalnim permutacijama (umjetnost performansa, fotografija, film, video, tekst i drugo) inzistira na subjektivitetu i identitetima (rodnim, rasnim, klasnim, seksualnim i slično) kao apsolutno središnjim komponentama kulturalne prakse. Ove karakteristike značajno osuvremenjuju pojam *body arta*, čineći ga pogodnim za korištenje u analizi različitih izvedbi tjelesnosti.

Definiciju *body arta* daje i Miško Šuvaković (2005:118), pod tim pojmom podrazumijevajući oblik djelovanja i rada s ljudskim tijelom u procesualnoj umjetnosti na način da je tijelo umjetnika ili izvođača isključivi nosilac događaja, a umjetnik radi s konkretnim fiziološkim, tjelesnim, psihološkim i bihevioralnim situacijama. Šuvaković će razlikovati tri vrste *body arta* – analitički, ekspresivni i bihevioralni *body art*. Analitički *body art* formuliran je primjenom zamisli *ready-made-a* i tautologije, a tijelu se pristupa kao oruđu ili mjestu, te se primarno pokazuju učinci tijela u rasponu od, primjerice, grimasa do prezentiranja povezanosti pokreta ili konfiguracije tijela s pojavama u prirodi. Elementarne oblike ponašanja u kojima je ljudsko tijelo osnovni nosilac radnje prikazivat će i bihevioralni *body art*, dok će kategorija ekspresivnog ili ekspresionističkog *body arta* biti opisana kao ritualni, terapijski ili egzistencijalni *performans* u kojem se koriste elementarni, ali i ekscesni procesi i oblici ponašanja, pri čemu tijelo postaje sredstvom izražavanja unutarnjih stanja umjetnika. *Body art* kao pojam, sudeći prema primjerima koje Šuvaković nudi, također je prvenstveno

¹¹⁵ Pojam ulazi u uporabu 1960-ih i 1970-ih kada se javljaju prvi tjelesni *performansi*. Osim pojma *body art* koristio se i pojam *body work*.

orijentiran na umjetničke prakse 60-ih i 70-ih godina, no definicije i podjela primjenjive su i na recentniju umjetničku praksu.

Amelia Jones (2006) identificira sedam glavnih tema kojima se bave *body art* umjetnici kroz desetljeća, kreirajući podjelu na sljedeće vrste¹¹⁶: *oslikana/slikajuća tijela* (engl. *painting bodies*) – radovi koji se bave tragom, otiskom, mrljom ili otiskom tijela unutar dugotrajne prakse slikanja na platnu; *gestualna tijela* (engl. *gesturing bodies*) kao *body art* prakse u kojima umjetnici gestu i svakodnevna ponašanja i radnje pretvaraju u umjetnički čin; *ritualna i transgresivna*, odnosno tijela u prekoračenju (engl. *ritualistic and transgressive bodies*) odnose se na *body art* praksu koja tijelo koristi u svrhu izazivanja društvenog tumačenja tijela, često u obliku ritualnih formi koje proizvode katarzični učinak; *granice tijela* (engl. *body boundaries*) odnose se na radove u kojima se propituje granica između individualnog tijela i društvene okoline, kao i između unutrašnjeg i izvanjskog tijela, *izvedba identiteta* (engl. *performing body*) odnosi se na pitanja tjelesne reprezentacije identiteta, *odsutna tijela* (engl. *absent bodies*) propituju odsutnost i smrtnost tijela – često kroz forme u kojima je tijelo supstituirano fotografijom, dokumentacijom o prijašnjoj izvedbi, odnosno u kojima se tijelo reproducira drugim tehnikama, te *protetična tijela/ tijela u ekstenziji* (engl. *extended and prosthetic bodies*), koja se odnose na povezivanje tijela s tehničkim dostignućima, istraživanjem tema kiberprostora, alternativnih stanja svijesti i slično.

Predmet analize u ovom se radu odnosi na uži segment tjelesnog performansa, *body art* u kojem prevladava osmišljen autodestruktivni čin umjetnika nad vlastitim tijelom. U tom smislu ovdje će se govoriti o *autodestruktivnom body artu* kao dijelu unutar ukupnog opsega izvedbi tjelesnog performansa. Ove izvedbe primarno obilježava moment dezintegracije umjetnikova tijela, agresija usmjerena na sebe sama s ciljem destrukcije, kao i radnje koje ga dovode u neposrednu opasnost od ozljede.¹¹⁷ Prema ranije spomenutoj Šuvakovićevoj podjeli, autodestruktivne tjelesne radnje u umjetničkim izvedbama najbliže su kategoriji ekspresivnog *body arta* koji uključuje elementarne procese s tijelom i ekscesne oblike ponašanja kao što su autoerotizam, sadizam, mazohizam, histerija, travestija, autizam, homoerotizam i slično, a reakcija publike izaziva se činom samoranjavanja ili nekog drugog tipa oštećivanja tjelesnog integriteta umjetnika. Na *body art* performanse koji su radnjom usmjereni na dezintegriranje

¹¹⁶ Prijevod moj.

¹¹⁷ Patrice Pavis nanošenje boli tumači kao cilj prelaska granice između stvarnog i hinjenog kako bi izazvao reakciju publike, kao aktivistički čin, izazov "zaštitnicima javnog reda" i slično (2004:36). Erika Fischer-Lichte dodatno naglašava moment aktiviranja publike kroz dovođenje u duboko uznemirujuću poziciju koja poništava i ustanovljene kazališne i izvedbene konvencije, kao i opće humane reakcije i odgovore na datu situaciju, te utvrđuje kako takve izvedbe izmiču spektru tradicionalnih estetičkih teorija (usp. Fischer-Lichte, 2008:11-23).

tjelesne cjelovitosti možemo primijeniti i pojam *lesionizma*, koji koristi Josette Féral¹¹⁸ (Féral, prema Marjanić, 2012: 18) podrazumijevajući prikazivanje tijela ne kao jedinstvenog entiteta, već tijela razdijeljenog na fragmente. Baveći se pojmom lesionizma na primjeru domaćih glazbenih performansa, Suzana Marjanić (2012:18) dodatno će razložiti ovaj pojam s obzirom na usmjeravanje agresije na vlastito ili tuđe tijelo, pa će tako naspram *centrifugalnog lesionizma* – ekspresije agresije prema van¹¹⁹, postojati i *centripetalni lesionizam* kod kojeg je izvedbena agresija usmjerena na samog sebe.¹²⁰ Izvedbe u kojima je agresija usmjerena na samog sebe moguće je i dodatno podijeliti na one izravnog tipa u kojima umjetnik sam sebi fizičkom intervencijom zadaje ozljedu ili se podvrgava ekstremnom fizičkom stanju – *neposrednu* ili *aktualnu autodestrukciju* (koja odgovara pojmu centripetalnog lesionizma), te drugi tip, *posrednu* ili *potencijalnu autodestrukciju*, koja se odnosi na umjetnikovo svjesno postavljanje rizičnih uvjeta izvedbe u kojima je moguće snositi fizičke posljedice od neke izvanjske sile. U drugom tipu aktualizacija autodestruktivnog čina često ovisi o izvanjskim okolnostima, ali može i izostati, pa se napetost i smisao izvedbe temelje u potencijalu i riziku izlaganja mogućoj agresiji.

Autodestruktivni *body art*, ma koliko bio dramaturški osmišljen i intermedijски *osnažen*, svoju ekspresivnu snagu temelji upravo na činu povrede tjelesnog integriteta.¹²¹ S obzirom na to da su radnje ispitivanja izdržljivosti tijela do određene mjere ograničenog dosega i realiziraju se kroz repetitivne obrasce¹²², postavlja se pitanje o originalnosti i smislu njihova ponavljanja u novim izvedbama. Ipak, aktualnost takvih radnji samoobnavljajuća je *kategorija* iz više razloga: osim spomenute činjenice da javno tijelo na sceni zbog visokog stupnja usporedivosti s privatnim, intimnim osjećanjem vlastita tijela kod gledatelja gotovo uvijek izaziva reakciju, kod takvih radnji bitnim postaje umjetnikov čin hrabrosti ulaska u najintimnije područje *sebe*. Jednako tako, performans je umjetnička izvedba s oznakom trenutnosti i privremenosti događanja, te je uvijek vezana za određeni kontekst i vrijeme. Svako ponavljanje tjelesne

¹¹⁸ Josette Féral pojam lesionizma preuzima od Luciana Inge-Piña (predgovor za fotoalbum *Performances: happenings actions, events, activities installations*, Mastrogiacommo-Images 70, Padova, 1978.).

¹¹⁹ Primjenjivana u scenskim nastupima riječkog glazbenika iz grupe Grč, Zorana Štajdohara Zoffa (Marjanić, 2014:21), koji je na sceni često koristio meso i tijela životinja.

¹²⁰ Glavni predstavnik i začetnik ovog tipa lesionizma u Hrvatskoj bio je Satan Panonski, kako navodi Marjanić (2013:21). Režući i sakateći svoje tijelo Satan Panonski tim ga je postupcima fragmentirao i poništavao, pokazujući i iskazujući njegovu ništavnost spram okruženja koje ga je učinilo neslobodnim, što je tumačenje koje se može primijeniti i u kasnijim performansima ovakva predznaka.

¹²¹ Takvo tijelo, piše Féral (1982:171), izvedbom postaje primjetno. Fragmentirano je, a pak cjelovito, doživljeno kao mjesto čežnje, izmještanja i fluktuacije, kao potlačeno tijelo koje se izvedbom pokušava osloboditi, pa i pod cijenu većeg nasilja.

¹²² U izvedbama ovog tipa često nailazimo na slične autodestruktivne radnje kao što su rezanje kože, prolijevanje krvi, oduzimanje kisika/gušenje, udaranje, nanošenje boli i slično.

radnje uključit će novi kontekst u kojem se performans odvija, a time i mogućnost drugačijih reakcija na isti te upisa novih značenja. Slično će istaći i Žarko Paić: „Skandal nije golo tijelo na sceni/pozornici koje može urinirati i urlati, rezati se i kreveljiti se u lice Drugoga kao svjedoka... Skandal je sukob slobode živoga tijela s njegovom (nužnom i neizbježnom) smrću... Sloboda živoga tijela umire u djelu kao estetskom objektu“ (prema Marjanić, 2014:16). Paić će umjetnika, subjekta performansa, definirati kao aktera vlastite egzistencije i Drugih, pri čemu se tijelo kontekstualno uvijek susreće s Drugim, a također će istaći privremenost kao glavno obilježje te situacije (ibid., 13). Performans koji daje primat tjelesnome ukazuje na još jedan rascjep: tjelesni aspekt nužno će se na određen način *sukobiti* s onim jezičnim, kojeg smatramo temeljnim obilježjem naše kulture. Ukazujući na pojavu u kojoj se umjesto autonomije djelovanja svijesti u performansu zapravo zbiva reprodukcija razlike između jezika i govora (tijela) u društvenoj situaciji i kontekstu, Paić će govoriti o obratu u samoj strukturi metafizike uopće, pri kojem „tjelesnost slobode života zahtijeva revoluciju u jeziku“ (ibid, 15). *Uvjet* da tijelo zadobije dostojanstvo govora taj je da se „jezik metafizike raspadne u krhotine“ (ibid.), a ono što slijedi potom opća je vizualizacija znakova, pri čemu se tijelo u performansu definira kao eksperimentalno tijelo, a šokantnost njegova prizora izazvana je upravo tom eksperimentalnom karakteristikom i postavljanjem živo(tno)ga tijela u estetske korelacije.

3.2. Autodestruktivni *body art* u svjetskom kontekstu

3.2.1. Tijelo na Zapadu vs. tijelo na Istoku: razlike i sličnosti

Na početku kratkog pregleda predstavnika autodestruktivnog *body arta* u svjetskom kontekstu potrebno je osvrnuti se na činjenicu da većina teoretskih radova i definicija *body arta* proizlazi iz tzv. zapadnjačke vizure, u kojoj se *body art* na najopćenitijoj razini razumije kao odgovor umjetnika na dehumanizirajuće karakteristike kapitalističkog sistema. Takvo tumačenje, primjerice, daje i Amelia Jones (War, Jones, 2006:21), koja nastanak *body arta*, odnosno uvođenje tijela kao umjetničkog objekta u izvedbene prakse 1960-ih godina, izravno povezuje uz probleme kasnog, tzv. *pan-kapitalizma* u kojem subjektivitet i društvenost postaju endemskim pojavama, a dominacija globalne politike i ekonomije zahtijeva podređivanje tijela imperativu maksimalne učinkovitosti temeljenom na zakonitostima proizvodnje i potrošnje. U sistemu u kojem subjekt u procesu alijenacije postaje objektom/produktom (robom), umjetnikovo tijelo izvedbeno *pregovara* s pankapitalističkim društvenim sistemom na različite načine, ističući vlastitu ekspresiju, gestualnost, postajući

aktivističkim tijelom ili pak parodirajući vlastiti komoditet u kapitalističkom društvu. No, povijest *body arta* od samih početaka 1960-ih ima značajne predstavnike i u tzv. Istočnom bloku, u državama kojima su sve do 1990-ih godina živjele u nekapitalističkim društvima. Stoga, kada se *body art* definira samo kao odgovor umjetnika na tretman tijela kao robe/objekta u kapitalističkom proizvodnom sistemu, takva je definicija tek djelomična. Na ovu problematiku ukazuje i Zdenka Badovinac, uspoređujući je s performerskim praksama prisutnog i odsutnog tijela (Badovinac, 1999:11). Problem, kako pojašnjava, počinje već u prezentacijama umjetnosti obiju strana – dok su zapadni umjetnici *body arta* bivali predstavljeni kroz bogato opremljene revije i knjige, dokumentacija o umjetnicima Istočne Europe uglavnom se svodila na dokumente loše kvalitete, s *bijelim mrljama* u pregledima umjetnosti i mitovima o službenoj umjetnosti i disidentima. Dominacija zapadnjačkog pogleda u ovome dijalogu je evidentna: moć Zapada vidljiva je u uspostavljanju novih trendova i pripisivanju univerzalnog značenja svemu što dolazi s te strane. Istodobno ta moć, temeljena na ideologiji vidljivog, nastaje i opstaje samo u okvirima ekonomije reprezentativnosti. Govor o umjetnosti Istočne Europe u takvom se kontekstu javlja kao govor o izoliranom fenomenu, što izravno utječe da se *body art* ovoga podneblja smješta u prostor *drugotnog*. Stoga je prilikom razmatranja razloga nastanka i definicije *body arta* nužno razmatrati širi kontekst koji uključuje i ne-kapitalistička društva¹²³, odnosno razmatrati ga sa sviješću o ideologiji vizibiliteta. Pritom, uočavanje razlike između Istoka i Zapada ne bi smjelo voditi niti pretpostavci o njihovoj oprečnosti: razlozi za tjelesnu ekspresiju kroz izvedbe *body arta* u socijalističkim i komunističkim zemljama ne moraju nužno biti suprotni onima u zapadnjačkoj kulturi. Ako i konkretni povodi (npr. konzumerizam ili Vijetnamski rat) nisu isti, osjećaj represije društvenog sistema nad pojedincem i njegovim tijelom kao uzrok za problematiziranje identiteta kroz tjelesnu reprezentaciju može biti zajednički umjetnicima s obje strane. Razlika zapadnoeuropskih i istočnoeuropskih umjetnika ne nalazi se niti u samom odnosu spram tijela – kod umjetnika s obje strane možemo pronaći jednako intenzivne tretmane tijela, što je posebice vidljivo na primjerima autodestruktivnog *body arta*, gdje su radikalne prakse prisutne na slične načine. Teško bi, također, bilo tvrditi da umjetnici s jedne ili druge strane više ili manje osjećaju represiju društvenog sistema unutar kojeg žive – ma koliko se ti sistemi možda razlikovali na skali od represije autokracije do konformizma

¹²³ Na ovom mjestu, govoreći jedino o umjetnosti Istočne Europe a isključujući prikaz *body art* performansa i u ostatku svijeta, i sama postupam selektivno, time i licemjerno u odnosu na ostatak svijeta, što u ovoj napomeni želim osvijestiti. Ovaj pregled će zbog opsega ipak biti ograničen na europski i američki kulturni krug zato što su hrvatski umjetnici kojima se bavim u ovome radu stvarali unutar tog geopolitičkog i kulturološkog konteksta.

demokracije. Jednako tako, zapadni i istočni *performeri* dijele ishodište svojih praksi u avangardnim praksama koje su također nastajale s obje strane. Slično je i s kasnijim pokretima koje vežemo uz začetke žanra performansa 1960-ih, kao što je primjerice *Fluxus* pokret, koji je bio međunarodnog karaktera.

Ono što valja imati na umu jest da je svaki performans kao izvedba nužno vezan uz kontekst vremena i prostora u kojem se događa i njegovo se tumačenje i značenje mijenjaju u odnosu na taj kontekst. Moglo bi se reći da svaki performans ima barem dvije vrste tumačenja: prvo koje se ostvaruje kao izravna proizvodnja značenja (reakcija) tijekom izvedbe kojom se odgovara na izravan povod, te drugo, naknadno kontekstualizirajuće značenje koje nastaje s vremenskim odmakom i vodi nas dubljem, smisaonom određenju nekog performansa. Na taj način moguće je promatrati umjetnike performansa u različitim kulturama i društvenim sistemima: dok nas povijesno-ideološki kontekst izvedbe informira o reakciji na određen povod (bilo da je to neki konkretan događaj ili trajnije stanje u kojem se nalazi umjetnik), umjetnički/dubinski kontekst vodi tumačenju univerzalno prepoznatljive ideje nekog umjetničkog čina, koja se u slučaju *body arta* može okarakterizirati kao iskazivanje bunta nad represijom tijela i slično.¹²⁴ Proširenje tumačenja *body arta* u ovom smislu možemo učiniti samo temeljem spoznaje i osvješćivanja različitosti društvenopolitičkog i ideološkog konteksta u kojem ovi performansi nastaju, i to ne samo kroz opozicije Zapad – Istok, kapitalizam/demokracija – komunizam/socijalizam, već i kroz svijest o tome da i unutar samih istočnoeuropskih zemalja nailazimo na različite razine represivnosti političkih sustava koji su utjecali na veću ili manju vidljivost umjetničke djelatnosti¹²⁵, ali i na različite percepcije tjelesnosti i individualnosti.¹²⁶ Cenzura i stroži policijski nadzor u nekim komunističkim zemljama mogli su pojačati učinak i značaj javne izvedbe umjetnika, a prisutnost ili odsutnost cenzure odražavala se na načine i mjesta izvođenja performansa, pri čemu su neki mogli biti izvođeni isključivo u privatnosti (kao primjerice u Rumunjskoj) dok su umjetnici na Zapadu imali veće slobode javnog prezentiranja svoga rada. Iako performans kao umjetnost na obje strane svoje začetke ima u izvaninstitucionalnom djelovanju, umjetnost *body arta* u istočnoj se Europi ipak nešto dulje zadržala na marginama kulturnih događanja. Dok je na Zapadu performans relativno brzo institucionaliziran kao posebna umjetnička vrsta,

¹²⁴ Primjerice, činjenica da i Ivica Čuljak i Ron Athey polaze od vlastite autobiografije čini ih sličnima; ipak, društvenopolitički kontekst u kojem djeluju posve je različit.

¹²⁵ Primjerice, kako navodi Badovinac (1999:14), Jugoslavija je po pitanju izvedbi performansa imala prilično *labaviji* režim od zemalja kao što su Rumunjska, Bugarska ili Rusija.

¹²⁶ Među istočnim zemljama ističe se primjer Rusije gdje zbog prevladavajuće ideje kolektiviteta, odnosno komunalnog tijela individualni *body art* gotovo izostaje (ibid.).

novi oblici umjetnosti na Istoku nisu imali potporu državnih institucija, pa su za njih *skrbili* studentski centri i drugi tipovi alternativnih okupljališta¹²⁷.

3.3. Povijesni pregled autodestruktivnog *body arta*

U ovom je kratkom povijesnom pregledu *body arta* u svjetskom kontekstu polje interesa suženo na umjetnike koji u svojim izvedbama primjenjuju autodestrukciju te koriste elemente žrtvene estetike i rituale povezane s krvlju. Riječ je o performansima u kojima tjelesna bol i *oštećivanje* tijela postaju ključnom strategijom kojom se označava psihička patnja pojedinca, ali i kolektivnog subjekta na širem društvenom planu. Individualna patnja može se zadržati unutar granica umjetničke osobnosti, no ona češće, pogotovo u počecima ovog tipa *body arta*, postaje reakcijom na širi društveni kontekst, čime poprima i simboličko, političko značenje.

3.3.1. Autodestruktivni *body art* u 1960-ima i 1970-ima

Body art se u povijesti izvedbenih umjetnosti performansa pojavljuje 60-ih godina prošloga stoljeća¹²⁸ gotovo istodobno na nekoliko mjesta: u okviru istraživanja umjetnika na američkom Black Mountain Collegeu, umjetnika neodade, *fluxus* pokreta, kao i umjetnika poput Piera Manzonia ili Yvesa Kleina. Već unutar prvog desetljeća umjetnosti *body arta* umjetnici ustanovljuju radikalne forme u pristupu vlastitom ili tuđem tijelu: među prvima se javljaju bečki akcionisti¹²⁹ Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl i Rudolph Schwartzkogler, koji su se u svome radu temeljenom na motivima dionizijskog kulta, katoličkih obreda te psihoanalitičke teorije obilato koristili krvlju kao sredstvom umjetničke ekspresije, no ipak češće onom životinjskom. Možda najdalje među njima u tretmanu vlastita tijela odlazi Rudolph Schwartzkogler, tematizirajući izvedbe samosakaćenja i podvrgavajući tijelo radnjama poput injektiranja, ispijanja tekućina, jakog stezanja tijela i lica zavojima kako bi se postigli klaustrofobičan osjećaj i nemogućnost gledanja, pri čemu se u dvosmislen odnos postavljao odnos boli i izlječenja.¹³⁰ Međutim, kada govorimo o bečkim akcionistima, važno

¹²⁷ Posljedica takvog marginalnog statusa, kako piše Zdenka Badovinac (1999:15) jest i to da je arhiviranje tih radova, koje je često pratila tehnički vrlo loša i oskudna dokumentacija, puno manje zastupljeno nego kada je riječ o njihovim zapadnim kolegama.

¹²⁸ Lachaud će početkom zanimanja za tijelo u umjetnosti označiti već 1919. godinu kada Marcel Duchamp na glavi brije tonzuru u obliku zvijezde (Andrieu, Boëtsch, 2010: 63), dok Šuvaković (2005: 118) početkom označava 1966. godinu kada *body art* sinkrono nastaje u Sjedinjenim Američkim Državama i u Europi, a Duchampov rad *Tonzura* (1919.) i *Rrose Sélavy* (1920.-1921.) označava kao pretpovijest *body arta*.

¹²⁹ Bečki akcionisti bili su aktivni između 1960.-71. godine.

¹³⁰ Izvor: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-2nd-action-t11846>, pristup 26.10.2017.

je obratiti pozornost na razliku između simboličke, metaforičke autoagresije kakvu su prakticirali i one stvarne koja se javlja kod drugih umjetnika.¹³¹ Primjerice, Schwartzkoglerov najpoznatiji performans vlastite kastracije dokumentiran je na fotografijama koje odišu stanovitom snagom i izazivaju reakcije recipijenta, no ipak je riječ o fingiranome činu.¹³² Intenzitet performansa bečkih akcionista temeljio se ponajprije na simboličkoj snazi komponenata i radnji kojima su se služili tijekom izvedbe. Među začetnicima i predvodnicima autodestruktivnog *body arta* koji uključuje stvarnu agresiju nad tijelom nalazi se Chris Burden koji unosi fizičku bol u umjetničku izvedbu, izlažući se ekstremnim, često i opasnim situacijama poput ranjavanja (performans *Shoot*, 1972.), zabadanja čavala u dlanove u performansu razapinjanja ljudskog tijela na automobil (*Trans-Fixed*, 1974.) i slično. Burden u svojim radovima istražuje ideju dovođenja umjetnika u opasnost, kao i reakciju (npr. osjećaj nemoći) publike kao promatrača. Bol i mazohističke radnje kao sastavni dio *body art* performansa umjetnika 1970-ih O'Dell će pripisati njihovoj reakciji "suprotstavljanja poništavanju društvenog ugovora evidentiranog u tragediji Vijetnamskog rata" (prema War, Jones, 2006:32). S druge strane, tijelo se nakon *hippie* pokreta oslobađa u svojoj seksualnosti i pojavnosti, pa interes za *body art* možemo tražiti i u pokušaju umjetničkog propitivanja "uznemirujuće, neodređene osviještenosti o vlastitim tijelima" (ibid., 32). Uz Burdena, ranu fazu *body arta*¹³³ obilježili su radovi Vita Acconcija, poput rada *Seedbed* (1972)¹³⁴ u kojem se Acconci poigrava sa seksualnom fantazijom i agresijom, pri čemu se primarni cilj njegovih izvedbi nalazio u propitivanju polja moći koje povezujemo s tijelom te odnosa privatnog i javnog prostora¹³⁵. U Fracuskoj od 1960-ih djeluje Michel Journiac, jedan od začetnika francuskog *body art* pokreta *Art corporel*. Motiviran osobnim životnim događanjima (smrt brata, studij teologije) počinje se zanimati za tijelo u 1960-im godinama, koristeći ga najprije u svome slikarstvu, da bi temu posve razradio kroz performanse u kojima koristi obredne motive, propituje rodna i pitanja transseksualnosti. Journiac tijelo doživljava kao

¹³¹ Na ovu razliku ukazuje Tracey Warr u knjizi *The Artist's Body*.

¹³² O tome opširnije piše Dawn Perlmutter (1999/2000.). Schwartzkoglerove izvedbe potakle su i različita tumačenja i mitologiziranje ovog umjetnika od strane javnosti, što možemo usporediti i sa slučajem Ivice Čuljka/Satana Panonskog, čiji su život i rad na sličan način izazvali proizvodnju različitih urbanih legendi/predaja.

¹³³ Detaljnije o predstavnicima *body arta* 1960-ih i 1970-ih usp. u: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. (Schimmel, 1998).

¹³⁴ Video ovog performansa dostupan je na http://www.dailymotion.com/video/x7ygp_vito-acconci-seedbed-1972_creation (pristup 4.04.2017.).

¹³⁵ Usp. Celant, Germano (n.d.) *The Physical Language of Vito Acconci*, izvor: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>, pristup 15. 05. 2015.

socijalizirano meso¹³⁶, a u jednom od svojih najpoznatijih performansa *Messe pour un corps* (1969)¹³⁷ parodira katoličku liturgiju nudeći publici krvavicu spravljenju od vlastite krvi. Sedamdesetih godina djeluje i francuska umjetnica Gina Pane, također članica pokreta *Art Corporel* te jedna je od rijetkih žena u izvedbama autodestruktivnosti.¹³⁸ Tijelo u boli kod ove umjetnice simbolizira društvenu represiju, što rezultira performansima samoozljeđivanja vlastitog tijela radnjama kao što su bosonogo penjanje po ljestvama obloženima žiletima, zabadanje noktiju u kožu podlaktice, rezanje dijelova tijela, zabadanje ružinog trnja u podlakticu i slično. Među malobrojnim umjetnicama ovoga smjera i razdoblja *body arta* nalazi se i Marina Abramović koja u nekim od svojih ranijih performansa, kao što je primjerice *Ritam O*, također podvrgava svoje tijelo trpljenju, iskušavanju granica, samoozljeđivanju rezanjem i izlaganju neposrednoj mogućnosti opasnosti od strane publike¹³⁹.

U 1960-ima u Pragu počinje djelovati skupina Akutal, čiji su predstavnici bili upoznati s Fluxus pokretom. Milan Knížák piše prve manifeste u kojima se ističe teza o "šamansko-pedagoško-terapeutskoj funkciji umjetnosti" (Jiří Ševčík prema Badovinac, 1999:47). Održavane uglavnom u anonimnosti (tek 1968. godine, kada započinje tzv. doba normalizacije otvara se nešto veći prostor javnim izvedbama) ove akcije¹⁴⁰ sadržavale su elemente nasilja, a Ševčík uz njih veže i pojam "lirske agresije" ili "agresivnog lirizma" (ibid.). Sedamdesetih godina djeluje neformalna grupa trojice mladih čeških performera – Jan Mlčoch, Peter Štembera i Karel Miler, koji izlažu i u inozemstvu, što im je kasnije omogućilo nešto veću vidljivost u pregledima svjetskog performansa. Mlčoch se bavio temom tjelesne izdržljivosti¹⁴¹ pa tako, primjerice, u performansu *Obješenost – veliki san (Zavěšení – velký spánek, 1974.)* visi obješen na najlonske niti, dok se u performansu *Plastična vreća (Igelitový pytel)* zatvara u plastičnu vreću u kojoj ostaje bez zraka te unutar nje boravi sve dok ne izgubi kontrolu nad sobom¹⁴². Nešto manje drastičan, ali s elementom ovisnosti o tuđoj odluci

¹³⁶ Prema: <http://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac.html>.

¹³⁷ Izvor: <http://www.journiac.com/>, pristup 12. 05. 2015.

¹³⁸ Tracey Warr primjećuje kako prikazi simbolične tjelesne patnje najčešće vezani uz "melodramatična, kastracijski-anksiozna heteroseksualna muška tijela", skrećući pozornost na normativni "bijeli identitet" u ovakvim izvedbama *body arta* (2006:32). Čak i kod umjetnika koji doista ozljeđuju svoje tijelo (npr. Chris Burden) Warr govori o određenoj koreografiranoj i kontroliranoj nasilnoj radnji.

¹³⁹ Na ovom mjestu treba spomenuti kako su, prema svjedočenjima Čuljkova suradnika Ivana Glišića, upravo Gina Pane i Marina Abramović dvije umjetnice koje su predstavljale uzor Ivici Čuljku/Satanu Panonskom. (Glišić prema Marjanić, 2014:1629; Ivan Glišić mi je isto potvrdio i u razgovoru).

¹⁴⁰ Ritualni, promenade, ceremonije i slični oblici ovdje su objedinjeni pojmom akcije.

¹⁴¹ Izvor: <http://www.artlist.cz/en/jan-mlcoch-103299/>, pristup 12.05.2015.

¹⁴² Sličnost s ovim performansom možemo naći u performansu *Političko disanje* Marijana Črtalića, o kojem će kasnije biti riječi.

performans je *20 minuta* u kojem je o umjetnika oslonjena dugačka palica na koju je privezan veliki nož čija oštrica može probiti kožu u predjelu trbuha, a koju s druge strane kontrolira slučajno odabran gledatelj. Petr Štembera¹⁴³, vođen idejom asketicizma stvara prilično zahtjevne koncepte u kojima, sam ili uz pomoć drugih, eksperimentira s autodestruktivnim elementima različitog intenziteta. U performansu *Cijepljenje (Štěpování, 1975.)* u vlastitu ruku sadi mladicu biljke, dok se u drugim performansima izlaže opasnostima od oštećenja tijela kiselinom (*Bez naziva, Bez názviu, 1978*), žiletima (*Laica performans 1978*), visi do granica izdržljivosti iznad pijeska u kojem je razbijena staklena boca (*Bez naziva, Bez názviu 1978*), skače zavezanih očiju preko vatre u kojoj je kiselina (*Skok br.1/ Skok č.1, 1976.*), gasi vatru koja gori na konopcu zavezanom za njegovu ruku vlastitom krvlju koja kaplje iz zarezane kože (*Gašenje/Hašení, 1975.*), pušta da ga grizu mravi (*Spojeni/Spojení, 1975.* s Tomom Marionijem), a u izvedbi *Narcis* prakticira puštanje vlastite krvi kroz iglu zabijenu pod kožu. Petr Štembera i Jan Mlčoch prestaju s izvođenjem umjetničkih akcija krajem 1970-ih, kada su, prema Štemberinim riječima, postali prepoznati kao umjetnici. U Slovačkoj se začeci performansa javljaju već krajem 1950-ih i početkom 1960-ih, a najbliže su se autodestruktivnom performansu svojom žrtveno-ritualnom estetikom približili umjetnici formacije Artprospekt P.O.P., Ladislav Pogáč, Viktor Oravec i Milan Pagáč. Godine 1977. u performansu bez naziva gruzijski će umjetnik Igor Makarevič izvesti "sadamazohističku igru sa smrću" (ibid.,145), što je ujedno jedan od rjeđih *body art* performansa na području bivšeg Sovjetskog Saveza gdje se tijelo u umjetnosti, kako će napisati Josif Bakštejn (ibid.), doživljavalo kao komunalno tijelo ili kao objekt nasilja: posve lišeno kategorije individualnosti, kao i erotizma. Iako se *body art* u Rusiji pojavljuje već od 1969. godine, eru *body arta* u Rusiji u kasnijim desetljećima otvaraju umjetnici poput Olega Kulika, Aleksandra Brenera i drugih¹⁴⁴.

3.3.2. Obilježja *body arta* 1980-ih

Početni oblici ekstremnog *body arta*, kako će istaći Marvin Carlson (2004:170), razlikuju se od onih kasnijih u 1980-ima i 1990-ima i u većini su slučajeva *proračunato* dekontekstualizirani te je fizičko sakaćenje, dovođenje tijela u ekstremne situacije uglavnom korišteno kako bi se naglasila prezentacijska snaga tijela i određenog momenta, a iskustvom boli uklonila apstrakcija reprezentacije. Osamdesete godine 20. stoljeća označavaju pomaci u

¹⁴³ Izvor: <http://www.artlist.cz/en/petr-stembera-102655/>, pristup 18.03.2017.

¹⁴⁴ Danas je u kontekstu autodestruktivnog *body arta* najzanimljiviji rad ruskog umjetnika Petra Pavlenskog.

društvenom ponašanju, a performans više nije usmjeren na potragu za autentičnim identitetima već se kreće ka oblikovanju osobnosti. Izlaganje tijela kao ogoljene autentičnosti kao rana faza *body arta* više ne djeluje dostatno, pa se pojmovi identiteta i individualnosti sve više počinju propitivati kroz mogućnosti transformacije u različite uloge. Ovu tendenciju prati i razvoj tehnologije koja upravo u tom desetljeću po prvi put postaje dostupna tzv. krajnjem korisniku: pojava kućnih VHS sistema, *walkmana*, HI Fi uređaja – tehnologije koja u privatnu sferu unosi *profesionalizaciju* u konzumiranju zvuka i slike snažno je utjecala na pop kulturu, a sve će se to reflektirati i na polje umjetničkog izričaja. Tako, primjerice, video postaje bitna komponenta u performansima. Iako umjetnike performansa od samih početaka karakterizira sklonost uporabi dostupne nove tehnologije,¹⁴⁵ ovo desetljeće obilježeno je *bumom* u području audio-vizualne tehnologije, a mogućnosti široke uporabe AV medija otvaraju put raznorodnim kreativnim načinima korištenja, kao i tvorbi novih uloga i identiteta. Stoga performans osamdesetih nosi snažno obilježje intermedijalnosti, te se u njemu kombiniraju vizualni izričaj, novi mediji, glazba, kazalište i drugi oblici izvedbi. Istodobno dolazi i do povezivanja umjetnosti i pop kulture koje međusobno inkorporiraju estetske elemente druge strane, što se ponekad tumači i kao subverzivan čin. Intermedijalnost umjetničkog izraza razvija se i unutar supkultura koje formiraju tzv. alternativnu scenu, često subverzivnog predznaka. Ove pojave utjecat će i na to da je tijelo samo po sebi pomalo *odmaknuto u stranu* pred izazovom tehnološkog posredovanja. Osamdesete su ujedno i doba rasta nesputanog *pankapitalizma*¹⁴⁶ uz istodobni porast siromaštva na globalnom planu te otvaranje tržišta/proizvodnje u zemljama tzv. trećeg svijeta, što dovodi do redefiniranja pojma radničke klase i iskorištavanja fizičke snage.¹⁴⁷ Ovo desetljeće obilježeno je i pojavom i širenjem autoimunih bolesti, ponajprije sidom. U takvim prilikama *body art* se kretao u dva temeljna smjera: dok je s jedne strane označavao povratak na tjelesnost kroz skretanje pozornosti na groteskna, trpna i bolesna tijela¹⁴⁸, s druge su se strane umjetnici okrenuli tijelu kao simulakrumu, radije nego kao *materijalu* reprezentacije. Tehnički posredovano tijelo u tom kontekstu nije bio samo odgovor na tehnički napredak, već i na potrošnost, ranjivost i marginalizaciju tjelesnosti. Nešto manja usredotočenost na materijalnost tijela u ovom je desetljeću, uopćeno gledajući, dovela i do manje destruktivnih intervencija na samome tijelu. "Herojsko doba *body arta*"¹⁴⁹

¹⁴⁵ Performans kao umjetnost koja pomiče granice često ide ukorak s razvojem tehnologije – od početaka u doba avangarde, do uporabe fotografije (i u estetskom smislu i u svrhu dokumentiranja) u ranim pojavama *body arta* 1960-ih.

¹⁴⁶ Navedeni termin koristi Tracey Warr (2006).

¹⁴⁷ Pojava koja će kulminirati u narednim desetljećima.

¹⁴⁸ Ovaj aspekt reaktivirat će se u narednom desetljeću.

¹⁴⁹ Sintagma preuzeta od Tracey Warr (2006).

zamire i *body art* prve faze koju obilježava izravna fizička intervencija tijelom ili na tijelu javlja se još uglavnom kao zakašnjela reakcija u ponekim državama¹⁵⁰, često onima u kojima *body art* iz izvanumjetničkih razloga nije bio javno izvođen. U Poljskoj, gdje *body art* iz političkih i kulturoloških razloga sve do pada željezne zavjese nije bio osobito razvijen¹⁵¹, jedan od rijetkih umjetnika autodestruktivnog i *body arta* bio je Jerzy Truszkowski. U performansu *Zbogom, Europa (Pożegnanie Europy)*, 1987. i 1988.¹⁵² na kožu urezuje simbole totalitarnih sistema, čime njegovo tijelo postaje nositeljem osobnih i političkih značenja.

3.3.3. Autodestruktivni *body art* od 1990-ih do danas

Devedesetih godina 20. stoljeća u bavljenju društvenom problematikom i pitanjima identiteta ponovo se aktualizira izravna manipulacija tijelom, a povratak na materijalnost, tjelesnost obilježava otvaranje sociokulturalnim tabuima i pitanju identiteta Drugog. Ove teme često su obrađivane kroz individualistički pristup obilježen autobiografskim modusom, što potvrđuje ideju kako svaki umjetnik performansa tijelom ispisuje individualnu poetiku. Povratak autodestrukcije na scenu obilježava težnja da se tijelom šokira još radikalnije no ranije, pri čemu se često koristi i suvremena tehnologiju, pa se tijelo osim u svojoj elementarnoj datosti na sceni prikazuje i u intermedijalnom, posredovanom obliku. S obzirom na ta obilježja, *body art* 1990-tih, barem kada je o najznačajnijim umjetnicima riječ, možemo promatrati i kao sintezu prethodna dva razdoblja. Sudeći po glavnim tendencijama, moguće je govoriti o dvije glavne faze autodestruktivnog *body arta*: prvoj koja traje od 1960-ih do 1980-ih i drugoj od 1980-ih nadalje. Dok u prvoj fazi prevladava autentično, aktivističko, krvareće tijelo čije posjekotine i puknuća funkcioniraju kao neposredan, gotovo refleksan odgovor na stvarnost i izravna metafora na nasilje nad pojedincem koje dolazi izvana (društveno nasilje, reakcije na rat i dr.), druga faza donosi nešto složeniju artistsku produkciju, ne samo u izvedbenom smislu već i u smislu kompleksnosti doživljavanja tijela i njegove povezanosti s identitetima i individualiziranim pristupima. Jezik tijela time je bitno proširen i ono se više ne javlja samo kao izravna metafora i opći simbol, već je njegova pojavnost, ovisno o kontekstu i umjetniku, fragmentirana, individualizirana, protkana ironijom, tehnologizirana, te otvorena ideji Drugog i drugačijeg. Tijelo *druge faze*, pogotovo u seksualnom smislu, prati svijest o tome kako ono više nikada neće biti *čisto* i *nevino*: pojava

¹⁵⁰ Iz ovog i sličnih razloga precizna podjela na desetljeća nije posve moguća – u svakom desetljeću nailazimo na pojedinačne primjere suprotne glavnoj tendenciji. Stoga se u ovoj podjeli na desetljeća prvenstveno misli na prevladavajući trend u nekom razdoblju.

¹⁵¹ O tome više govori Agata Jakubowska (1999).

¹⁵² Snimka performansa: <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/truszkowski-jerzy-pozegnanie-europy-performance>, pristup 19.03.2017.

moralne panike oko široko rasprostranjenih autoimunih bolesti koje se prenose (i) spolnim putem tijelo stavlja u poziciju u kojoj oslobođenost više ne može lako doći kroz užitak i nesputanost. Tijelo sputano novim prijetnjama više ne predstavlja bezrezervni prostor osobne slobode; time do neke mjere prestaje i mogućnost da predstavlja opći simbol pobune, te se sve više veže uz partikularizirane identitete, uz pojedinačne autobiografije te predstavlja manjinske skupine. Tijelo obilježeno bolestima *modernoga doba* otvara i nove tematske okvire. Izlažući se u svojoj ranjivosti, umjetnik provocira publiku pojavama koje su uobičajeno bile skrivane iza zidova privatnih domova i bolnica. Napredak tehnologije i napredak estetske kirurgije dovode do sagledavanja tijela kroz mogućnost njegove transformacije ili ekstenzije: umjesto performansa kojima se propituje izdržljivost tijela, sada u fokus dolaze oni u kojima se umjetnici bave mogućnostima fizičkih transformacija. Povratak na fizičko tijelo nakon virtualiteta uspostavljenog osamdesetih godina povezuje tehnologiju i tijelo na nov način: tehnologija ne služi samo posredovanju ideje tjelesnosti, već se u hibridnim, kiborškim eksperimentima intervenira izravno u *meso* tijela. Performans 1990-ih obilježava i još snažniji prodor u popularnu kulturu, dovodeći u nekim slučajevima i do pretjerane medijske eksponiranosti određenih umjetnika. Umjetnost performansa izmješta se iz svoje buntovničke i marginalne pozicije te postaje etablirani žanr kojeg obilježavaju popularizacija i komercijalizacija, kao i ulazak u kazalište te povratak u galerijske i muzejske prostore, odnosno konvencionalne prostore izvedbe.

Snažan povratak tijela na performersku scenu 1990-ih obilježilo je nekoliko imena. Ron Athey u svome radu polazi od autobiografskih činjenica, te bol i sakaćenje koristi kako bi iskazao i kontrolirao vlastite unutarnje *demone* (siromašno djetinjstvo, strog odgoj u obitelji pripadnika Pentakostalne crkve, ovisnost o heroinu, nekoliko pokušaja samoubojstava, eksperimente sa sadomazohističkim seksom, HIV pozitivan status). Koristeći ritualne motive u kojima miješa drevno plemensko i moderna, urbana *plemena*, *moderni primitivac* Athey svojim performansima ukazuje kako moramo naći nove rituale kako bismo se mogli nositi s iskustvima 20. stoljeća. Ta su iskustva često skrivena, na što ukazuje svojim performansima u kojima se koristi zaraženom krvlju¹⁵³ čija potencijalna opasnost ostaje nevidljiva. Intermedijalno posežući u slikarstvo, inspiraciju traži u religioznim motivima i propitivanju patnje koju nerijetko povezuje s rubnim erotskim (sodomazohizam, homoerotizam) motivima. Ideja postavljanja erotskog delirija naspram religioznog dovodi ga do propitivanja religiozne forme kroz formu spektakla. U još tješnijoj vezi tjelesne patnje, konstrukcije identiteta i ovog

¹⁵³ Upravo je ovim performansima Athey podigao medijsku prašinu, u što se mogla uvjeriti i domaća publika koja je pratila događanja oko tzv. *krvavog Eurokaza* 1997. godine.

tipa performansa nalazio se Bob Flanagan. Bolujući od cistične fibroze, ovaj umjetnik u svojim je radovima prikazivao odnos bolesti, boli i seksualnosti. Umjetnica ORLAN tematizirala je sveopću pomamu za estetskom kirurgijom, podvrgavajući se kroz umjetničke performanse različitim kirurškim intervencijama, te kroz mijenjanje izgleda vlastitog lica propitivala mogućnosti promjene identiteta. Među predstavnicima *body arta* ovog razdoblja svakako treba spomenuti i Stelarca, umjetnika koji je tehnoperformanse izvodio obješen na metalne kukice probodene kroz kožu¹⁵⁴, kao i umjetnika Franka B koji u svojim performansima¹⁵⁵ koristi svoju krv i *meso (flesh of identity)*, kako će ga nazvati iskazujući prirodnu bijedu ljudskog tijela kao temelja našeg postojanja.

U Istočnoj Europi, bosanskohercegovački umjetnik Jusuf Hadžifejzović 1991. godine u performansu *Od kiča do krvi je samo jedan korak* ispituje vlastitu sudbinu određenu geopolitičkim položajem Balkana. Završni dio izvedbe sadrži autodestruktivne elemente: dok zabija noževu u rube, umjetnik ispija mješavinu istočnjačkog i zapadnjačkog žestokog pića postupno se opijajući; istovremeno, tijesto mu s glave curi u oči osljepljujući ga, pa dolazi i do krvarenja zbog samoranjavanja. Performans dobiva slučajnu nadogradnju u pojavi nagle oluje koja je prostor ostavila bez struje, a umjetnik je, zamalo izgubivši život, naposljetku odveden u bolnicu.¹⁵⁶ Krajem 1980-ih i u 1990-ima autodestruktivni performans javlja se i u Rumunjskoj, u kojoj je sve do pada totalitarnog režima *body art* bio posve potisnut u privatne prostore.¹⁵⁷ Performanse s elementima samodestrukcije izvodili su Alexandr Antik, čije su *body art* akcije usko povezane s unutarnjim doživljajima izazvanima dugotrajnim opsesijama i traumatičnim životnim događanjima, te umjetnica Amalia Perjovschi koja tijelo koristi kao jezik kojim dokazuje svoje identitete, pritom ponekad pribjegavajući oblicima samodestrukcije kao što je samoranjavanje. Performans 1990-ih u Istočnoj Europi suočava se s padom režima i razdobljima tranzicije. Pojava demokracije postavlja umjetnike u posve drugačiji položaj u kojemu represija više nije toliko očigledna i moć, *foucaultovskim* rječnikom govoreći, postaje skrivena i teže raspoznatljiva. Istočna Europa devedesetih se godina, kao i desetljeće kasnije, suočava s tranzicijom, kapitalističkim sistemom i porastom

¹⁵⁴ Ovakvo trapanje i samoranjavanje tijela kod Stelarca obilježava početnu fazu njegova *body arta* koju je kasnijih godina, sve do danas, razvio do iznimno zanimljivih ispitivanja mogućnosti transformacije i ekstenzije vlastite tjelesnosti. Kasniji performansi, iako izravno zadiru u integritet tijela, više nisu toliko obilježeni bolom kao rezultatom samoozljeđivanja (usp. Montano, 2000:520).

¹⁵⁵ Primjerice, performans *I'm not your baby*, izvor: http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html, pristup 12.05.2015.

¹⁵⁶ Ispijanje žestokih pića porijeklom sa Zapada i Istoka motiv je na kojem i domaći umjetnik Slaven Tolj temelji svoja dva performansa, o čemu će više riječi biti kasnije u radu.

¹⁵⁷ Jedan od najznačajnijih predstavnika 1970-ih bio je Ion Grigorescu, koji je performanse izvodio privatno te ih posredovao putem fotografija.

nacionalizama, što pred umjetnike stavlja zahtjev za repositioniranjem vlastitog društvenog položaja. Umjetnici čije je djelovanje bilo obilježeno suprotstavljanjem starim represivnim režimima stavljeni su pred zadatak *reprogramiranja* vlastitih poetika. Istodobno, osnivanjem novih država otvaraju se novi prostori umjetničkog djelovanja i posljedično oblikuju novi umjetnički identiteti. Unatoč određenim pojedinačnim razlikama, umjetnici zemalja nekadašnjeg istočnog bloka od 1990-ih suočavaju se s društvenopolitičkim kontekstom koji je sada dio globalno postavljene problematike: od kritike političkih sistema, konzumerizma koji sada svoj *danak* uzima i u ovim zemljama, dodatno dijele probleme tzv. mladih demokracija. Za razliku od tek kratkoročno burnih političkih promjena u većini zemalja istočnog bloka koje nisu narušile mirnodopski status u pojedinim državama, umjetnici našeg podneblja uz promjenu društvenog sistema bili su suočeni i s ratnim razaranjima, stvarnošću u kojoj je tijelo svakodnevice bivalo izloženo destrukciji i masakru, što je zasigurno utjecalo i na drugačije poimanje destrukcije nad tijelom u umjetnosti, pa i vrlo mali broj izvedbi s obilježjem autodestrukcije u 1990-ima.

3.4. Tijelo u izvedbenoj umjetnosti

Body art u svim izvedbenim varijantama karakterizira uvođenje tijela kao instrumenta umjetničkog izraza i pretvaranje privatnog tijela u javno, *kiničko tijelo performansa* (Marjanić, 2014:15), *kameleonsko tijelo* (Féral prema Marjanić, 2014:18) na kojem se izražavaju subjektive želje i potisnuti nagoni i na kojem se radi jednako kao i na slikarskom platnu, pružajući u datom trenutku izvođenja svoje *manipulirano* tijelo publici kao umjetnički iskaz. Tijelo u *body artu* slično tumači i Šuvaković (prema Marjanić, 2014:46-47), govoreći o umjetniku koji se lišava posrednika da bi izravnim činom i manipulacijom provocirao i izrazio osjećaj egzistencijalnog užasa, straha, potisnutih emocija i želja.

Tijelo je, kako će u *Rečniku tela* istaći Jean-Marc Lachaud (Andrieu, Boëtsch, 2010:63), svojom fundamentalnom datošću na posve poseban način potpora, materijal i instrument umjetnosti, a pritom i realnost prepuna značenja, zbog čega je podobno da se iz njega kroz umjetnički čin razvija autentična kritička, sociološka i politička dimenzija, pobuna protiv određene ideologije koja sudjeluje u otuđenju i inkorporaciji pojedinca. Njegova elementarnost, sadržana u činjenici naše tjelesnosti koju osjećamo u svakom trenutku života bez mogućnosti utjecaja na to, postaje prostorom razumijevanja između umjetnika i publike, poveznicom našeg privatnog tijela s onim javnim koje promatramo u izvedbenome činu. Ovdje se radi o posebnoj vrsti razumijevanja – onoj koja ne samo da ne mora uključivati neko zajedničko predznanje u smislu obrazovanja, već je na određen način riječ o

prekognitivnom razumijevanju, iskustvu stečenom *na vlastitoj koži* koje nam omogućuje reakciju na umjetnički čin na jednoj vrlo bazičnoj razini, koja se tek kasnije nadograđuje upisivanjem značenja i racionalnim zahvaćanjem viđenoga. U tome se možda nalazi razlog privlačnosti *body arta*, odnosno javne manipulacije tijelom. Iako često uključuje estetiku šoka koja, kako je već ranije rečeno, po svojoj prirodi ponavljanjem gubi na učinkovitosti, izloženost tijela na određen način uvijek vraća na *početne pozicije* naše tjelesne *konfrontacije* s vanjskim svijetom, koju umno/unutarnje proživljavamo gledajući tuđe tijelo kako vrši određen simbolički čin i u naše ime. Tijelo je kao intimna kategorija upravo zbog svojih raznorodnih svojstava¹⁵⁸, od njegove fizičke ranjivosti koja dovodi do iskustva boli do njegova svojstva izvora užitka, u neprestanoj poziciji manje ili veće tabuiziranosti, čak i u društvima koja će sebe okarakterizirati kao netradicionalna, ali gdje se prijepori oko tijela mogu javljati na nekim manje očitim razinama nego što su, primjerice, društvene konvencije oko izvanjskog izgleda. Rascjep između tijela kao naše neposredne datosti koju se ne može prikriti, s kojom svakodnevno funkcioniramo u društvu i spomenute tabuiziranosti možda je i najbolnije područje ljudskog iskustva upravo zbog svoje *nerješivosti*, a reperkusije toga najčešće se odnose na pitanja identiteta pojedinaca unutar nekog društva. Umjetničkim činom koji prelazi granice konvencionalnog poimanja tjelesnosti taj rascjep djelomično se i kratkotrajno poništava.

U umjetničkom tretmanu tijelo je uvijek plod kulturalne predodžbe određenog doba, što sugerira i Hans Thies Lehmann (2004: 267-8):

"Živo tijelo složena je mreža nagona, intenziteta, energetskih točaka i struja, u kojemu senzomotorički procesi supostojе s pohranjenim tjelesnim sjećanjem, kodiranja sa šokovima. Svako je tijelo više toga: tijelo za rad, tijelo za uživanje, tijelo za sport, javno i privatno tijelo, tijelo mesa i kostura. Kulturalna predodžba o tome što je tijelo kao takvo podliježe dramatičnim preobrazbama, a kazalište artikulira i promišlja takve predodžbe."

Gledano kroz povijest, predodžbe tijela moguće je razaznati unutar dva smjera, koji se mogu nazvati mimetičkim¹⁵⁹ i post-mimetičkim pristupom, a proizlaze iz koncepata temeljenih na

¹⁵⁸ Miško Šuvaković (2005:628) će tijelo definirati na sljedeće načine: kao opnu (omotač) koji odvaja nešto od okruženja, kao stvar koja ispunjava neki prostor i razlikuje se od okolnog ambijenta po zatvorenoj cjelovitosti, kao živu stvar ili živi predmet koji se može identificirati s individuom ili subjektom kao njegova materijalna prisutnost ili pojavnost, kao autonomni biološki organizam, vanjsku pojavnost organizma, nosioca ili izvršitelja radnje (performativna dimenzija tijela), odnos diskurzivnog, vizualnog i haptičkog pozicioniranja pojavnosti ljudskog organizma, te ono od *ljudskog bića* što se može prikazati na fotografiji, slici ili skulpturi.

¹⁵⁹ Šuvaković (ibid.) ukazuje na povijesni razvoj i razlike u poimanju tijela u zapadnoj tradiciji mimetičkog prikazivanja. U likovnim je umjetnostima tijelo bilo prikazivano poretkom ikoničkih ili aluzivnih znakova koji čine figuru te je, ovisno o razdoblju, bilo prikazivano kao odsutno ili prisutno. Vezu tijela s kreiranjem identiteta Šuvaković nalazi u neoklasicističkim složenim kodiranjima prikazanih političkih tijela. Romantizam razvija specifične tipologije društvenog tijela (tijelo duševnog

dualnosti tijela i duha, odnosno onih kojima se ta dualnost nastoji prevladati. Tijekom stoljećâ mijene u poimanju odnosa tijela i duha, ovisne o dominantnim modelima znanja, utječu i na percepciju tijela kao teme ili objekta u umjetnosti. Različita poimanja tijela i tjelesnosti najčešće su bila temeljena na opreci duha i tijela, pri čemu se u tom dualitetu ono tjelesno razumijevalo kao sekundarno, drugotno, negativno, sramno ili nepoželjno, a time i pasivno, naspram aktivnog duha (uma) koji *rukovodi* tijelom, materijom. Ova dualnost razaznaje se u najranijim začecima zapadne misli, pa već kod Platona, kako piše Josipa Bubaš,¹⁶⁰ nalazimo poimanje tijela kao *tamne materije, izdajstva i zatvora duše*. Platon će pisati o pojmu tijela (*some*) koji uvode orfejski svećenici vjerujući da je bestjelesno biće uhvaćeno u tijelu kao u tamnici (*sema*). Kršćanska tradicija slijedi ovo odvajanje duha i tijela, a dualizam temelji na opreci tjelesnog/smrtnog i duhovnog/besmrtog, dodatno pripisujući tijelu oznake grešnoga, izazovnoga, pohotnoga, što postaje predodžbom koja se zadržala do današnjih dana. Opravdanje tjelesne patnje, trapnje u ovozemaljskoj egzistenciji kao vrste iskupljenja koje jamči duhovno uzdizanje u kršćanstvu dovelo je do toga da su fizički aspekti tijela, kao što je primjerice bol, uvijek zasjenjeni transcendentnim vrijednostima duha. Dualizam duha i tijela dodatno će produbiti Descartesova podjela na *rex extensa* (protežnost) i *res cogitas* (duh), kojom se duša ne odvaja samo od tijela, već i od prirode. Podvođenjem tijela pod pojam protežnosti, ponovo ga se vraća u područje ontološke nužnosti, fizičkih zakona i prirode, oduzimajući mu moć takozvane objektivne spoznaje. Descartes opoziciju um – tijelo ugrađuje

bolesnika, umjetnika, egzotično tijelo, tijelo fantazma, kolonijalno, klasno i mikropolitčko tijelo), dok realizam otvara koncept angažiranog ili svakodnevno-političkog tijela. U impresionizmu se ukazuje na mogućnost prikazivanja ili zastupanja običnog i normalnog javnog ili privatnog tijela, a figura je uvijek posredovani dojam realnog iskustvenog događaja – osjetilnog iskustva svakodnevnog građanskog tijela. Šuvaković će naglasiti i to kako impresionizam otvara složena slikarska izvođenja figurativnih rodnih identiteta (žensko tijelo koje slika muškarac, žensko tijelo koje slika žena, muško tijelo koje slika muškarac, muško tijelo koje slika), odnosno upisa rodnih identiteta u slikano tijelo, dok u modernizmu bilježimo pojavu odnosa prezentacije tijela naspram ljudskog tijela (naspram tijela slikara ili promatrača). Modernizam donosi i odmak od figuracije ka sve apstraktnijem prikazu tijela te svođenju prikaza na znak ili simbol. Moderno doba također donosi i dodatna razdvajanja u smislu tehnologije izvedbe prikaza (slikarstvo, fotografija, film), gdje medij također može utjecati na percepciju i poimanje tjelesnosti. Dvadeseto stoljeće donosi i izvođenje samog/živog tijela u umjetnosti performansa, čime se prisutnost tjelesnosti u modernoj i suvremenoj umjetnosti dijeli na prikazano i doslovno prisutno tijelo: ovakav odnos ponekad biva problematiziran i unutar jednog umjetničkog djela. Prisutnost živog tijela pomiče interes umjetnika od prikaza znaka za tijelo ka lociranju, izražavanju i pokazivanju tijela samog, tijela u njegovoj *golaj* datosti, čime ono istodobno postaje i objektom i subjektom umjetnosti. Kontekstualno postavljeno, tijelo se u suvremenoj umjetnosti razvija u različitim diskurzivnim smjerovima, dodatno otvarajući mogućnosti oblikovanja mnogostrukosti obilježja i identiteta (Šuvaković kao teme navodi tijelo i identitet, tijelo u feminizmu, filmsko artificiozno tijelo, tijelo i povijest, tijelo i tehnologija, tijelo i bolest, tijelo i biopolitika i slično) te postaje presjecištem najrazličitijih ideologija. Njegovu višeznačnost u suvremenom društvu (roba, fetiš, simbol, označitelj, informacija, objekt, subjekt) prati i svojstvo da se pojavljuje kao paradoksalan *simptom* rascjepa i razlike između prikazivanja, prisutnosti, odsutnosti i postojanja.

¹⁶⁰

U prikazu problematike dualizma tijela i duha u ovome se poglavlju oslanjam na tekst Josipe Bubaš (2012).

u same temelje znanja, bitno obilježivši zapadnjačku misao koja će tek u novije doba ponovo morati otkrivati drugačija tumačenja tijela, kakva su nekim drugim kulturama svojstvena od samoga početka.¹⁶¹ Principi nasilnog odvajanja tijela od duha kakvi prevladavaju zapadnjačkom misli i kulturom pojam tijela postavljaju u neprestanu napetost između pitanja o mogućnosti i konstituiranja vlastitih izvora znanja i stanja podčinjenosti, uzrokovanog brojnim društvenim kodiranjima tijela. Tijelo tako postaje društveno *bojno polje* kroz koje se ujedno konstituiraju različiti društveni identiteti. Josipa Bubaš (ibid.) navodi tri smjera istraživanja tijela među tzv. *nasljednicima kartezijanstva*: u prvom se tijelo smatra objektom prirodnih i humanističkih znanosti, u drugom tretira kao instrument svijesti i imovinu, pasivno vlasništvo subjekta koji donosi odluke o raspolaganju negirajući odlike tijela kao što su otpor ili osjetilno pamćenje, a u trećem se tijelo smatra medijem značenja, sredstvom ili *nosačem* izraza psihe koja bi u suprotnome bila zatvorena u sebi, pri čemu se smatra da tijelo ne pruža otpor i ne iskripljuje informacije izvana. Svi ovi modeli kreiraju koncepte tjelesnosti kojima je zajednička crta zanemarivanje ili negiranje konstitutivne uloge tijela u stvaranju osjećaja ili oblikovanju misli te podržavaju logocentrički sustav temeljen na binarnom doživljaju svijeta i jeziku kao glavnom sredstvu izražavanja, spoznaje i iskazivanja svijeta i iskustva. Međutim, čvrsto oslanjanje na jezik pokazuje nedostatnosti logocentričkog sistema kada se putem njega treba spoznati ili svjedočiti o neizrecivome iskustvu – kada jezik, kako bi svjedočio, mora ustupiti mjesto ne-jeziku.¹⁶² Problem jezika je dvojak: jezik kao kôd nedostatno je sredstvo da izrazi pojave koje se nalaze izvan društveno kodiranih slika svijeta. Istodobno, društveno uvjetovan, jezik odražava društvo sâmo, pa svaka pripovijest ili ispovijest donosi samo društveno uvjetovanu istinu. Otpor se stoga mora razvijati na drugom polju – onom izvanjezičnom, polju tjelesnosti¹⁶³: inzistiranjem na isključivoj vrijednosti umne, znanstvene spoznaje te oduzimanjem prava spoznaje tjelesnome ukida se mogućnost proizvodnje društveno neuvjetovanih stavova, osobnih istina – istine Drugog¹⁶⁴. Autodestruktivni *body art*

¹⁶¹ Povratak drugačijem konceptu tijela, odnosno tjelesnu umjetnost 1960-ih i 1970-ih Amelia Jones (2006) će tretirati kao jednu od instanci dislociranja i decentriranja kartezijanskog subjekta, što smatra ključnim događajem za uspostavljanje postmodernog.

¹⁶² Giorgio Agamben govori o tome kako je tada potrebno da se "nemogućnost svjedočenja, koja konstituirala sam ljudski jezik, strmoglavi sama u sebe, kako bi načinila mjesto drugoj nemogućnosti svjedočenja, onoga što nema jezik" (2008:28).

¹⁶³ Agamben će (ibid.) tako reći da su nasilje i brutalnost izvan jezika. U autodestruktivnom *body artu* nasilje i brutalnost postaju umjetničkim sredstvima izlaska iz jezičnih ograničenja, iskaz neizrecivog.

¹⁶⁴ Na ovu normativnu vrijednost jezika ukazao je Michel Foucault (1978) kroz primjer govora o seksualnosti, koji je moguće promatrati kao proizvodnju slika tjelesnosti. Nasuprot tezi da vlast zabranjuje seksualnost, ona se, proizvodeći mnogostrukost govora o seksualnosti, uvlači u same pore njezine proizvodnje, stvarajući i čineći tako prihvatljivim svoje mehanizme. Vlast kao nositelj moći je, prema Foucaultu, disperzirana: ona nema svoje žarišne točke već dolazi odasvud, vrši se u bezbroj točaka i ne nalazi se izvan ostalih odnosa, stoga jezik kao diskurs moći ima proizvodnu ulogu.

nastaje u toj težnji za iskorakom iz jezične determiniranosti i izmicanjem dominaciji vladajućih struktura. Nejezično i neizrecivo ostvaruje se kroz intervenciju tijelom koja izaziva spontanu reakciju promatrača. Međutim, ovakve su akcije prolaznog i nestalnog karaktera, i djelovanje performansa *van jezika* traje onoliko koliko traje prvotna reakcija gledatelja. Naime, čak i kada se u *body artu* dogodi iskorak iz zamke logocentričnosti i jezika, kao na primjer *oslobađanje* tijela u performansima iz 1960-ih, velika je mogućnost da je ideja tjelesnosti podložna kulturnim kodiranjima, koja se vrlo brzo (a nekad i tijekom same izvedbe) *uključuju* u gledateljevoj svijesti. Svaka naknadna interpretacija performansa koja se javlja kao unutarnja težnja za davanjem smisla viđenome nužno uključuje misao temeljenu na jeziku i povratak unutar jezično omeđenog svijeta, uvjetovanog društvenim i kulturnim kontekstom. U tom procesu tjelesnost se uzdiže do razine ideje i univerzalnosti, a kulturalno tumačenje prekriva prvotnu izravnost i *sirovost* tjelesne akcije koja se odvijala pred gledateljima¹⁶⁵. Pomak iz logocentričnog i jezično-kulturalno uvjetovanog stanja stoga se nalazi u onom kratkotrajnom vremenskom isječku kojeg obilježava naše iznenađenje, šok nepredvidivošću umjetničkog čina: u trenutku same izvedbe te, moguće, u trenucima neposredno nakon, prije mentalnog zahvaćanja smisla o viđenome. Snaga tog antimimetičkog iskoraka ovisit će o odabranoj umjetničkoj radnji i kontekstu u kojem se ona događa: golo tijelo, primjerice, izaziva veći šok tamo gdje je golotinja u većoj mjeri tabuizirana. Autodestruktivni *body art* kao izravan čin nasilja i brutalnosti, koje su prema Agambenu uvijek izvan jezika te imaju snažniju moć iskoraka, u tom se smislu možda i najviše približava ovoj težnji. Radikalne izvedbe tjelesnosti tako ukazuju na moguće puteve ka promjenama kulturalnih predodžbi tijela temeljenih na duboko ukorijenjenoj kartezijanskoj podjeli¹⁶⁶. *Body art* kao umjetnički iskaz prepoznamo i u Merleau-Pontyjevoj ideji o "svojevremeni neodvojivih momenata" koje izmiče kauzalnom mišljenju, i shvatljivo je samo za vrstu mišljenja koja svoj predmet uzima "u stanju rađanja", onakav kakav se pojavljuje onome tko ga živi, s atmosferom smisla kojom je tada omotan"¹⁶⁷. Ovaj autor smatra da su "pokret i

Govor o tjelesnosti u ovoj je konstelaciji uvijek govor vladajuće strukture, i tek iskorak u nejezično/neizrecivo može otvoriti mogućnost za kreiranje novih prostora iskaza.

¹⁶⁵ Distinkciju između dva principa – kulturalno oblikovane i prirodne tjelesnosti – opisuje Ruth Barcan (2004). Nazivajući koncepte prema kojima živimo metaforama, Barcan razlikuje dva pojma: *nago*, koje se odnosi na "kulturom presvučenu" golotinju, i *golo* kao sinonim za ono prirodno.

¹⁶⁶ Premda je kartezijanska podjela postala temeljem zapadnjačke misli, Josipa Bubaš ukazuje na to kako filozofska tradicija također bilježi i suprotna razmišljanja. Primjerice, Spinoza (17.st.) će zaobići dualizam idejom beskonačne i apsolutne materije, gdje su duh i tijelo samo modifikacije jedne materije beskonačnih atributa, a pojedinačni entitet je samo prolazna određenost. Atributi jesu različiti, no za Spinozu oni su neodvojivi: beskonačna materija izražava se i u duhu i u tijelu, a čin volje i pokret tijela jedan su isti događaj.

¹⁶⁷ Merleau-Ponty prema Bubaš (ibid.).

percepcija sustav koji se preinačuje kao cjelina"¹⁶⁸, odnosno da je percepcija jedinstvena i ukorijenjena u prostoru i tijelu, te da su taktilno i vizualno iskustvo jukstaponirani tek kasnijom analizom, dok ih percipirajući subjekt u samom procesu ne odvajaju. Subjekt promišlja kroz jedinstvo duha i tijela:

"Mora postojati više načina da tijelo bude tijelo, više načina da svijest bude svijest. Sve dok se tijelo definira egzistencijom po sebi, ono funkcionira jednoobrazno kao mehanizam, sve dotle dok se duša definira čistom egzistencijom, ona poznaje jedino objekte koji su pred njom izloženi."¹⁶⁹

Koncepti poput ovog tijelu postupno pristupaju mimo nametnute dualnosti ili redukcionizma, pokušavajući ga sagledati kao aktivno i produktivno, te radije kao niz procesa postajanja bićem nego čvrsto stanje bića. Kako tjelesnost producira i identitet, važnom postaje i ideja množine tijela u kojoj više nema mjesta nametnutom dominantnom modelu¹⁷⁰, a umjesto binarnih podjela tjelesno se sagledava kao koncept "praga koji treba prijeći".¹⁷¹ Tjelesno više nije svodivo na isključive podjele ili osobine: ono nije ni privatno ni javno, ni prirodno ni kulturno, ni genski urođeno ni okolinom oblikovano već je istodobno oboje i sve to. Tijelo je prostor jedinstva svih karakteristika koje se u datom trenutku nalaze unutar njega kao presjecišta najrazličitijih određenja i u trenutku kada se tijelo nastoji pojmiti van uobičajenih podjela aktivira se njegov potencijal te kroz njega dolazi "cjelina proživljenih značenja koja ide prema svojoj ravnoteži".¹⁷² Takvo promišljanje omogućuje ideju tjelesne spoznaje: pokret više nije nešto što puko slijedi misao ili je isključivo njome definiran, a izvedbeno tijelo moguće je poimati u slojevitijem i širem opsegu.

3.4.1. Izvedbeno tijelo / tijelo po sebi

U kazališnoj umjetnosti, kao prvoj koja operira živim tijelom na sceni¹⁷³ razvijali su se brojni modaliteti izvedbenosti, odnosno čitanja izvedbenog tijela. Uz konstituiranje poželjnih ili nepoželjnih slika tijela koje odražavaju dominantne sudove pojedinog doba, teoretičari su se od antike naovamo bavili pitanjem utjecaja izvođača na gledatelja, kao i pitanjima veze osjetilnog/duhovnog i tjelesnosti, razumnog i emotivnog¹⁷⁴. Antičko razumijevanje odnosa daha i svijesti te povezanosti uma i unutarnjih organa zamijenit će novovjekovna strast

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Npr. bijelo/muško/heterogeno.

¹⁷¹ Prema Bubaš, *ibid.*

¹⁷² Merleau-Ponty u *Fenomenologija percepcije* (prema Bubaš, *ibid.*).

¹⁷³ Riječ je prvenstveno o tijelu u pretežno reprezentacijskoj, a ne samoprezentacijskoj *ulozi*, kakva se kroz povijest kazališta zadržala sve do posljednjih desetljeća koja obilježava pomak ka samoprezentaciji tijela kakva je karakteristična za umjetnost performansa.

¹⁷⁴ Više o ovoj temi piše Joseph R. Roach (2005).

mehanicističkog modela gledanja na ljudsko tijelo pri čemu se kroz sistematizacije i objektivizacije idealnim *šablonama* pokušavao zahvatiti i emotivni spektar, no iz vida se gubio subjektivni sadržaj. Posljednje će biti osnova kritike vitalističkih shvaćanja koja odbacuju koncept univerzalnih emocija i uvode pojam senzibiliteta. Denis Diderot će u svome djelu *Paradoks o glumcu* pokušati sintetizirati ova dva tumačenja te uvesti rane koncepte poput emotivnog pamćenja, karakternog tijela i slično. Dok početkom 20. stoljeća Edvard Gordon Craig s idejom nadmarionete, te Mejerhold s konceptom biomehanike nastoje izbjeći nedostatke ljudskog (glumčevog) tijela, Stanislavski otvara put ka istraživanju nesvjesnog putem tehnika temeljenih na pamćenju, mašti i fizičkom djelovanju kojima se emocije pretvaraju u umjetnički iskaz. Iako djeluje unutar dualizma svjesno/nesvjesno, Stanislavski, pripisujući moć stvaralaštva nesvjesnom, razvija ideju o neodvojivosti duha i tijela. Kazalište 20. stoljeća, dijelom i pod utjecajem razvoja suvremenog plesa i umjetnosti performansa, sve se više zanima za tijelo kao aktivnu i od duha/emocija/misli neodvojivu komponentu bića. Javljaju se ideje kako se upravo u fizičkom dijelu bića *bilježe* različite *naslage* emotivnog, traumatičnog i sličnog iskustva na kojem se može raditi putem intervencija tijelom ili na tijelu. Različite tehnike, proizašle češće iz plesne umjetnosti ali korištene i u glumačkom obrazovanju, sada razvijaju obrnut spoznajni put, onaj od tijela ka psihi: kako bi se psihičko oslobodilo nagomilanih mentalnih navika koje djeluju sputavajuće na kreativnost, proces kreće od rada na tijelu, s ciljem povratka prvotnoj spontanosti ili oslobađanja od nekog traumatičnog utjecaja. U relativno kratkom periodu od nekoliko desetljeća kroz osvješćivanje kompleksne i neraskidive povezanosti uma/duha i tijela u kazališnoj se umjetnosti tijelo dovelo u središte promišljanja. Na planu izvedbe to se najočitije iskazalo kroz postdramsko kazalište 1990-ih u kojem su se u kazališnim izvedbama događali pokušaji *proboja* u polje umjetnosti performansa kroz čin izlaganja *tijela po sebi* na pozornici, čime je kazalište pokušavalo zadati *udarac* mimetičkoj umjetnosti i reprezentativnoj ulozi tijela na sceni.

Pored toga što se zadnjih desetljeća 20. stoljeća aktualiziraju nove koncepcije razmišljanja o odnosu tjelesno/duhovno dovodeći *somatsku* umjetnost na scenu, interes za radikalnijim prikazima tijela u kazalištu moguće je pronaći i u nemogućnosti/nemoći političkog kazališta u postmodernom dobu, o kojoj manje ili više radikalno pišu teoretičari poput Hans-Thies Lehmana, Baza Kershawa ili Phillipa Auslandera. Kershaw (usp. 1999:25 i 2004:38,49) će tako zauzeti stav kako sva umjetnost u postmodernom dobu gubi mogućnost postojanja izvan ideoloških okvira, te je uvijek na neki način uključena u diskurse moći, čime politički teatar prestaje biti relevantnom kategorijom. Iako ga ne negira, poziv da se u postmodernom dobu preispitaju osnove političke umjetnosti upućuje i Phillip Auslander (1997:59), a o gubitku

političkih funkcija i stanju u kojem kazalište postaje *virtualno političko* i nesposobno za prekoračenje (engl. *transgressive*) pisat će i Lehmann (2004:26-27). U stanju političke nemoći, a istodobnoj nužnosti progovaranja o društvu, kazalište s kraja 1980-ih i 1990-ih¹⁷⁵ pokušava pronaći nešto dovoljno snažno da zamijeni političke parole te čini radikalnan zaokret tijelu kao posljednjem mjestu otpora – baš kako se to dogodilo ranijih desetljeća u umjetnosti performansa. Taj zaokret ka tjelesnosti kao zajedničkom svojstvu umjetnika i gledatelja, mjestu *primarnog* doživljaja svijeta, po prvi put dovodi na kazališnu scenu dramski proces koji se ne odvija *između* tijela, već *na tijelu* (Lehmann, 2004:271), otvarajući novo poglavlje u povijesti teatra: postdramsko kazalište. U najradikalnijim¹⁷⁶ dramskim djelima, nazvanim *in your face* ili dramama *krvi i sperme*, dogodio se svojevrsan povratak teatra na naturalističke postavke koje će Ana Tasić (2009:31) definirati kao hipernaturalizam, ističući kako je riječ o razlici od povijesnog žanra naturalizma. U postdrami se naglašavanje hiperrealnosti događa kroz njezino "potenciranje prema dolje" (ibid.,31), prema najnižim oblicima postojanja: prema fizički nečistome ili pak krajnjoj trivijalnosti. Za razliku od naturalističkog pokušaja za što većom mimetičnošću stvarnog života, postdramsko kazalište ulazi u svojevrsno pretjerivanje: "...ono najniže je novo 'sveto', prava istina [je] ono što probija normu i pravilo: 'gubljenje' u drogu, propadanje i komičnost" (ibid.)¹⁷⁷. Postdramsko kazalište će također težiti intenzivnijem odnosu s publikom, te će osim na tematskoj razini nastojati pronaći nove impulse, izvore svježije energije u drugim izvedbenim žanrovima i oblicima. I ovdje će se kazališno kretati ka nemimetičkim formama koje nastaju na rubnim mjestima umjetnosti i unutar alternativne kulture. Intenzitet za kakvim traga kazališna predstava moguće je s jedne strane pronaći u nepredvidivosti i neposrednosti umjetnosti performansa, a s druge strane u snazi izvedbe na *rock* koncertima, koje obilježavaju nemimetična prezentacija izvođačeva tijela (tjelesne i vokalne ekspresije pjevača) te doživljaj koji je zbog glasnoće izvedbe intenzivan i primarno fizičke prirode. Tako će i Sarah Kane (prema Tasić, 2009: 38) govoriti o potrebi da kazališna predstava ima snagu *rock* koncerta, odnosno inducira osjećaje koji su slični osjećajima publike na *rock* koncertima.¹⁷⁸

U ovom razdoblju svjedočimo gotovo istovjetnim težnjama kazališta i umjetnosti performansa (*body arta*) za prikazom *tijela po sebi*, te prikaza tijela kao mjesta oblikovanja identiteta

¹⁷⁵ U našoj zakašnjoj inačici, kako navodi Ana Tasić, ove se pojave događaju u prvoj polovici 2000-ih.

¹⁷⁶ Najradikalnijim s obzirom na pitanje tjelesnosti kojom se ovaj rad bavi.

¹⁷⁷ Tasić će konstatirati kako "Naličje ljudskog postojanja, telesne izlučevine i prljavština [...] u ovim tekstovima bazično funkcionišu kao opozicija i opstrukcija potrošačke kulture u dominantnim oficijalnim medijima predstavljene plastično, patvoreno i idealistički..."(ibid., 12).

¹⁷⁸ Za razliku od relativno zatvorene i omeđene forme kazališta, žanrovski prijelazi iz performansa u *rock* koncerte, što je vidljivo i u primjerima o kojima govori ovaj rad, događaju se neposrednije i spontanije.

Drugačijih. U postdramskom periodu i *postmimetičkoj* težnji kazališta sažima se točka koja je sve do tada jasno razdvajala kazalište i umjetnost performansa, a sada postaje točkom spajanja. Istodobno, performans na ovo kazališno žanrovsko otvaranje odgovara složenijim izvedbama, a neki umjetnici nastupaju u kazališnim prostorima i na kazališnim festivalima. Ipak, ovakvo je nemimetičko *susretište* u *ravnoteži* moguće zadržati tek kratko, te ono u kazalištu može postojati samo kao eksperiment, ne i dugoročno prevladavajuća tendencija. Razlog tome nalazimo u nemogućnosti opstanka kazališne izvedbe koja bi se temeljila isključivo na nematričnoj glumi, odnosno ne-glumi¹⁷⁹, te je razlika između identiteta performerera i identiteta koji predstavlja glumac (čak i ako glumi samoga sebe) zapravo nepremostiva. Jednako tako, izvedba *tijela po sebi* ne podnosi složenije forme koje bi čistu tjelesnu *datost* podredile fabulaciji ili pak potrebi ponovnih izvedbi kao u slučaju kazališnih predstava. Težnja kazališta tako se pokazuje paradoksalnom, jer bi bez određenog tipa dramskog predloška, koncepta, trajanja ili repriziranja izvedbi dokinulo samo sebe i način na koji funkcionira. Kazalište, ma koliko odbacilo dominaciju dramskog teksta, treba smislenu priču kojom se kreira neki novi dramski svijet koji funkcionira kao posrednik u tumačenju svakodnevice. Izvedba performansa, čak i kada ima detaljno promišljen koncept, ne teži ovakvom tipu uspostave *novih* svjetova, već se nadaje kao neposredan komentar unutar svijeta na koji se referira.

3.4.2. Tijelo i bol u kazalištu i umjetnosti performansa

Naglasak na *tijelu po sebi* u izvedbi, koje uvijek zaziva "stanku u smislu" (Lehmann, 2004:271) dovodi do promijenjenog koncepta komunikacije – svojstvo *prisutnosti* zamjenjuje svojstvo tijela da *znači*: oslobođeno svojstva znaka/označitelja, tijelo može biti "'agent provocateur' iskustva oslobođenog smisla, koje ne teži opredmećivanju nečega realnog i nekog značenja, nego je 'iskustvo potencijalnoga'" (ibid., 270). Ovakva se *desemantirajuća zbilja tijela* najviše očituje u stanjima poput boli¹⁸⁰, stoga postdramski teatar, fokusirajući se na zakone tjelesnoga intenziteta, na scenu postavlja tijelo koje više nije, kako će to formulirati Lehman, "nosilac 'agona', već postavlja sliku svoje 'agonije'" (ibid, 271.), a intenzitet kojem se teži u izvedbama proizlazi iz napetosti promatrača koja se razvija kroz opazajni proces tjelesne i mentalne napetosti glumca/izvođača. Težnja postmodernog kazališta za

¹⁷⁹ Pojmove *gluma* i *ne-gluma* osmislio je Michael Kirby (2002), a uz njih se veže i diferencijacija prijelaza od *potpune matričnosti* glume do *nematrične glume* kao dviju krajnosti koje s jedne strane predstavljaju uživanje u ulogu, a s druge strane *puko* prisustvo na sceni.

¹⁸⁰ Ili pak ugođe.

utjelovljenjem (engl. *embodiment*¹⁸¹) tako se ostvaruje kroz elemente agonije tijela, odnosno boli i propitivanja tjelesnih granica, koje su primarne teme upravo unutar autodestruktivnog *body arta*.¹⁸² Bol tako postaje ključnom točkom u kojoj se susreću performans i postdramsko, gdje prestaje mimetičnost i počinje antimimetičnost, liminalno mjesto u kojem se razaznaju elementi ritualnog. Premda je kazalište, kako piše Lehmann, uvijek bilo fascinirano boli:

"Bol, nasilje, smrt i njima izazvani osjećaji, strah i sućut, od antike su bili u 'osnovi uživanja u tragičnim predmetima'. [...] Aristotel u 'Poetici' pretpostavlja masivnu uključenost gledalaca u kazališni proces, žestoke, tjelesno manifestne afektivne učinke trenutka" (ibid.,284),

u tradicionalnoj estetici ona nije bila na dobrom glasu. Razlog tome nalazi se u njezinoj nemimetičnosti, odnosno ukazivanju na "duboku dvoznačnost" mimeze (ibid., 286). Iako je učinak mimeze takav da pomoću nje možemo usvajati i iskustva koja su nam dijelom strana, u slučaju boli ona se pokazuje problematičnom. Mimeza posredovanjem nužno iskrivljuje svoje objekte, a bol u tradicionalnom predstavljanju može biti samo igrana bol. Kao takva, duboko stavlja pod sumnju mogućnost katarzičnog učinka ili intenziteta sugestije koja bi dovela do određenog perceptivnog pomaka, do *oslobođenog smisla*. Sugerirana mimetičkom varkom, bol na sceni postaje ne samo neučinkovita, već nerijetko i smiješna, a aristotelovski pojmovi straha ili sažaljenja publike također se pokazuju *lažnima*. Duboko intimni karakter proživljavanja boli u stvarnome životu i njezinu razornu moć gotovo da nije moguće vjerodostojno prenijeti tijelom shvaćenim kao označitelj. Postdramsko kazalište osvještava ovaj moment i, vodeći se praksom uspostavljenom u umjetnosti performansa, čini prijelaz od "predstavljene boli na bol doživljenu u predstavljanju" (ibid., 286) uvodeći iscrpljujuću, često i rizičnu tjelesnu akciju na pozornici te stavljajući pred suvremene glumce jedan posve novi tjelesni izazov.¹⁸³ Bol i nasilje u kazalištu su se, prema Lehmanu, manifestirali na tri načina: kao "teroristička implikacija"¹⁸⁴, kao hiperrealistička slika bolesnog tijela ili nasilja često dovedena do parodije ili pretjerivanja koje proizvode refleksiju i izazivaju empatiju, ili djelujući na liniji performansa koji od osobne pripovijesti do umjetnosti performansa može poprimiti različite oblike (ibid., 145). *Kazalište boli* u težnji za dovođenjem realnoga svijeta na pozornicu kroz stvarnu manifestaciju tjelesne agonije otvara rascjep unutar samoga sebe, dovodeći izvedbu i glumca do samoga ruba definicije kazališnog – do ruba održivosti

¹⁸¹ Prema Fischer-Lichte, Erika (2009).

¹⁸² Fischer-Lichte će upravo primjere autodestruktivnog *body arta* – njihovog utjelovljenog nasilja nad sobom, istaći kao najzorniji primjer definicije utjelovljenja, odnosno proizvodnje tjelesnosti.

¹⁸³ Domaća je publika ovakve primjere mogla doživjeti u nekoliko izdanja festivala *Eurokaz*, od predstavljanja tzv. ikonoklastičnog teatra do izdanja posvećenog *tjelesnim tekućinama* u kojem su većinom nastupali umjetnici performansa prezentirala tu fuziju kazališta i performansa u 1990-ima.

¹⁸⁴ Primjer toga bila bi španjolska skupina *La Fura dels Baus*.

žanra/vrste. Stoga se veza autodestrukcije i umjetnosti performansa čini prirodnijom, za što razlog nalazimo i u tome što osobna pripovijest u performansu ne djeluje kao *strano tijelo*. Umjetnik performansa, za razliku od glumca, najčešće nastupa iz pozicije osobnog – bilo da progovara o samome sebi ili sebe vidi kao reprezentanta određene društvene grupacije. Uloga autobiografske ili osobne priče i osobnog pristupa temi u performansu jače je izražena no u kazalištu, pa je i to jedan od razloga što se izvedba boli u ovome žanru djeluje uvjerljivije. Uvjerljivosti pridonosi i karakter trenutačnosti ili jednokratnosti izvedbe (rjeđi su slučajevi u kojima se neki performans više puta izvodi na jednom mjestu, pogotovo ne na način kazališne mjesečne programske sheme). Takav *legitimitet izvedbe boli* uspostavljen kod publike ovu temu u performansu čini vjerodostojnijom, njezinu realnost manje nategnutom, čime predstavlja i dugotrajniji izazov za izvođače.

Izvedba boli može imati dvije razine, univerzalnu i osobnu, koje se mogu ili ne moraju zajedno ostvariti u istom izvedbenom činu. Na univerzalnoj razini riječ je o uporabi boli i tijela u težnji da se izvedbom dosegne *posljednja istina* (ibid., 288) ona koja izmiče svakom relativiziranju – tjelesna istina. Nastala u umjetnosti performansa, gesta boli kao tijela na granici estetske spoznatljivosti ulazi u izvedbe iz potrebe da se postigne općedruštveno oslobađanje do kojeg se nije uspjelo doći kroz *dobro*, idealizirano tijelo kakvo će preferirati tradicionalna estetika. Umno spoznatljiva, ali nedokučiva do kraja, tjelesna istina/bol mjesto je empatičnog povezivanja mnoštva u kojem bol može simbolizirati/reflektirati/ukazivati na mnogo toga (npr. demistificirati idealiziranu sliku tijela u masovnim medijima, svojom realnošću reagirati na neosjetljivost svijeta/društva na određene probleme i slično). Funkcioniranje izvedbe kroz povećan prag osjetljivosti izazvan ekstremnim prikazom tijela¹⁸⁵ u sebi sadrži subverzivnu i političku poruku, kao i "bizarnu opciju uspostavljanja rudimentarne međuljudske komunikacije" (Tasić, 2009: 87). Nasilje i bol koji nastaju na osobnoj razini, u ovom slučaju autonasilje, najčešće funkcioniraju kao prikaz ili neutralizacija osobnih psihičkih trauma. Tjelesni disbalans kao što su ožiljci, bolest, osakaćenost i drugo javlja se kao odraz psihičkog disbalansa, bilo da je uzrokovan nekim traumatičnim događajem ili se, u ekstremnijim slučajevima, radi o mentalnom poremećaju. Čin samoozljeđivanja često je uzrokovan umjetnikovim snažnim osjećajem unutarnjeg, psihičkog pritiska kojeg se uspijeva osloboditi jedino kroz nanošenje fizičkog bola samome sebi, uzrokujući u tom kratkom prijelaznom intervalu privremeno povezivanje psihičkog/duševnog i tjelesnog u jedinstvenu cjelinu. Također, čin autodestrukcije u nekim slučajevima proizlazi iz osjećaja

¹⁸⁵ Takav prikaz osim boli i nasilja može uključivati i ekstremnu seksualnost, a često su ova dva motiva objedinjena.

egzistencijalne otupjelosti (Fromm prema Tasić, 2009:93), pa tjelesno nasilje postaje *dokazom* postojanja subjekta. Izvedbe koje polaze od osobne unutarnje boli koja se manifestira kroz onu tjelesnu mogu – ali i ne moraju – poprimiti univerzalno značenje. Kada to jest slučaj, tada mučenje i samomučenje tijela može biti protumačeno kao opstrukcija sistema, otpor i negacija društvene kontrole, odnosno kao kratkotrajan proboj u slobodu bivanja kroz jednokratani performerski čin. U kazališnom činu ove su dvije razine češće razdvojene, dok ih performans (*body art*) češće objedinjuje. Razlika između dviju umjetničkih vrsta nalazi se i u polazišnim točkama ka izvedbi boli: dok performans uobičajeno kreće od osobne razine ka univerzalnoj, kazalište radije barata univerzalnim označiteljima. Čak i kada autor drame kreće od osobnog traumatičnog svijeta o kojem progovara kroz čin boli ili nasilja prema tijelu, posredovanje njegove priče kroz tijelo glumca donekle umanjuje intenzitet koji se u performansu ostvaruje upravo kroz izravan kontakt autorove osobnosti i publike.¹⁸⁶

3.4.3. Ritualno i pararitualno tijelo

Tijelo izloženo boli uvijek je društveno rubno tijelo. Bol, kao rijetko koje ljudsko stanje, karakterizira nemogućnost prijenosa – osjet boli nije moguće podijeliti s nekim, niti ga precizno verbalno iskazati. Nije je moguće uključiti u vlastito opažanje, već samo registrirati njezine manifestacije. Bivanje u svojoj boli izvan jezika i mogućnosti dijeljenja osobu dovodi do izopćenosti, omotanosti u nevidljive granice spram ostalih, svojevrsno stanje drugosti. Izdignuti se iz razine *neprenosivosti* osobne boli putem *izvedbe boli* simbolički je čin ukidanja nepremostivosti granice boli te pretpostavlja drugačiju razinu komunikacije s publikom, onu koja računa na prepoznavanje ne na temelju usvojenih znanja, već na temelju poistovjećivanja i usporedbe gledatelja s vlastitim iskustvom. Fizička bol, bilo da je riječ o iskazu unutarnje duhovne boli ili doslovnoj demonstraciji fizičke izdržljivosti, predložena na sceni s gledateljima komunicira na osjetilnoj razini, često djelujući snažnije no izgovorena riječ. Izvođač u ovim izvedbama kroz svoje trpno stanje, ciljano ili ne, nastupa kao preuzimatelj žrtve za zajednicu (publiku), izdržavajući bol umjesto njih. Kroz prepoznavanje tuđeg stanja kao vlastitog može se dogoditi stanoviti osjećaj *uronjenosti* u događanje, osobite vrste povezanosti koja postaje osnovom za gledateljevu reakciju¹⁸⁷ koja ponekad može imati i

¹⁸⁶ Iznimke u odnosu boli i osobnosti, dakako, postoje i u performansu. Primjerice, neki aktivistički usmjereni performansi koji koriste motiv nasilja nad vlastitim tijelom kako bi ukazali na određen problem koji je većoj mjeri problem neke zajednice nego osoban. Također, neki se autori, iako polaze od osobne pripovijesti, strukturom performansa i mjestom izvođenja približavaju obilježjima kazališne predstave, balansirajući na granici između dva žanra (npr. performansi Rona Atheya).

¹⁸⁷ Bilo da je riječ o pozitivnom osjećaju izazvanom empatijom, strahom za zdravlje izvođača, ili negativnom koji se iskazuje kroz gađenje ili zazor.

parakatarzična obilježja, što ovisi o kontekstu i spremnosti pojedinih publikâ na prihvaćanje izvođačeva čina. Izvedba boli time zalazi u područje liminalne izvedbe, dijeleći neka svojstva s ritualnim događanjem. Toga su neki izvođači svjesni, pa u *body art* izvedbama ciljano aludiraju na određene ritualne obrasce (primjerice, Ron Athey), dok se kod drugih¹⁸⁸ ritualni elementi uglavnom javljaju spontano.

Performans zahtijeva učešće svih sudionika i tako može utjecati na buđenje afektivnih reakcija, čime se osnažuje i manipulativna moć performansa te mogućnost utjecaja na društvo¹⁸⁹. Da se umjetnost performansa u tom smislu nadaje kao vrlo zahvalna forma istaći će i Aleksandra Jovićević (Jovićević, Vujanović, 2007:44) govoreći o etici katarze vezanoj uz ritual/performans. Ipak, umjetnik u performansu nije poput šamana – „društveno obožavanog autsajdera koji za druge prekoračuju granice“ (ibid: 44), stoga što nije priznat od strane cijelog društva te što, vođen pojedinačnim nadahnućem, zapravo provodi ritual samo za sebe. Za razliku od rituala koji svoju uspješnost postiže na razini kolektivne katarze, uspješnost performansa definira se ostvarenom komunikacijom, odnosno reakcijom publike na smisao koji određuje umjetnik, a ne zajednica. Victor Turner, nazivajući ovakve izvedbe liminoidnima¹⁹⁰, također naglašava ovu razliku: dok je ritual kolektivan društveni čin, izvedbe s obilježjima rituala u suvremenom su društvu djelo i nadahnuće pojedinca, najčešće kritika postojećeg društvenog poretka.¹⁹¹ Iz tih je razloga za suvremene izvedbe performansa koje uključuju elemente nalik ritualnima uputnije koristiti pojam *pararitualnog*.¹⁹²

¹⁸⁸ Kao u primjeru Satana Panonskog.

¹⁸⁹ Taj utjecaj će se odnositi samo na one dijelove društva koji su uključeni u recepciju izvedbe. U tom kontekstu možemo govoriti o *društvima malih razmjera* (engl. *small scapes*), kako ih naziva Lukić (2013:219).

¹⁹⁰ Temeljeći svoju teoriju na antropološkim istraživanjima obreda, Victor Turner pojam liminalnog (margine ili limena) tumači kao interval u kojem je "prošlost trenutno zanijekana, suspendirana ili ukinuta, a budućnost još nije počela" (Turner, 1989:89), odnosno kao "granični period između jednog konteksta značenja i djelovanja drugog" (Jovićević, Vujanović, 2007: 43). No, dok u kolektivnom obredu liminalni čin predstavlja tek trenutni poremećaj koji naglašava povratak na zadanu društvenu strukturu, u složenim društvima *visoke kulture* ovaj čin je individualiziran, pa Turner govori o liminoidnom djelovanju, uspostavljajući razliku između pojmova liminalno i liminoidno: "Pojedini umjetnik *stvara* liminoidne fenomene, zajednica *doživljava* kolektivne liminalne simbole" (Turner, 1989:108).

¹⁹¹ O ritualu piše i Richard Schechner u knjizi *Performance Studies – An Introduction*, gdje će suvremene rituale podijeliti na socijalne (svakodnevnica, sport, politika), religijske (ceremonije, duhovni procesi) te estetske rituale, koje dijeli na kodirane i *ad hoc* forme. Nadalje, istaći će četiri glavne perspektive (2004:56) gledanja na ritualnu izvedbu: 1) struktura rituala: kako izgleda i zvuči, na koji se način koristi prostor, tko ga izvodi. 2) funkcija: što ritual ostvaruje za pojedinca, grupu ili kulturu. 3) proces: unutarnja dinamika koja pokreće ritual, kako ritual dovodi do primjena. 4) iskustvo rituala: kako je to biti u ritualu.

¹⁹² Prema Šuvakoviću, umjetnički se oblici ponašanja nazivaju ritualnima kada ukazuju na prethistorijske, etnološke, etničke ili religiozne rituale kojima se ističu izuzetnost, učinkovitost i kodificiranost njegova ponašanja. Pararitualnim se nazivaju različiti oblici normiranog ponašanja u masovnoj kulturi kojima se uspostavljaju kolektivna ekstatička stanja (primjerice *rock* koncerti) ili kojima se simuliraju

Dva temeljna izvedbena elementa autodestruktivnog *body arta* koje izravno povezujemo s obilježjima nekadašnjih rituala su bol i krv. Dok element boli djeluje *iznutra*, posredno i suptilno, zahtijevajući od gledatelja razumijevanje kroz unutarnje poistovjećivanje i empatiju, element krvi djeluje *neposredno* i na vizualnoj razini, izazivajući gotovo istodobnu, instinktivnu reakciju. Krv je jedan od najupečatljivijih elemenata koji povezuje nekadašnje ritualne i današnje umjetničke performanse te jedan od najsnažnijih simbola koji je jednako razumljiv u svim kulturama, društvima i razdobljima. Jean Pierre Albert ukazuje na paradoksalan odnos krvi i života: „da bi krv kao skriveni princip života postala predmet neposrednog iskustva, ona mora curiti“ (Andrieu, Boëtsch, 2010: 231-232). Istodobno, krv koja je *promijenila mjesto* doživljava se kao nečista, kao zagađivač. Iz tog razloga, napominje Albert, latinski je jezik imao dva pojma kojim je označavao krv: *sanguis* kao krv općenito, životna snaga, rasa i srodstvo, te s druge strane *cruor* kao pojam koji označava prolivenu krv, a u širem značenju krvoproliće i ubojstvo.¹⁹³ Dvojna priroda krvi i njezina povezanost i sa životom i sa smrću uzrokom je korištenja njezina simbola u brojnim religijskim i društvenim obredima, a zbog snage svoje simbolike element krvi značajan je motiv i u umjetnosti. O dvije prirode krvi govori i René Girard (1990:44-45), koji će u pararitualnim umjetničkim izvedbama istaći krv i bol kao dva konstitutivna elementa:

- 1) Element krvi djeluje snažno ali i dvojako: postoje dvije prirode krvi – ona štetna (engl. *harmful violence*) koja je *mrlja*, nečista i loša, te one koja asocira na pročišćenje (engl. *beneficial violence*). Funkcija rituala je pročistiti element nasilja, a kao takva se javlja i u umjetničkome performansu.
- 2) Element boli u autodestruktivnom je *body artu* također snažno istaknut i može varirati od stroge discipline tijela, ispitivanja izdržljivosti do nasilja/autonasilja; nerijetko se povezuje i s konceptom sadomazohizma.

Ovi elementi u umjetničkom performansu funkcioniraju kao koncept kojeg Girard naziva *žrtvenom krizom* (Girard, 1990:57), zato što upotreba krvi i žrtve u performansu ruši čitavu religijsku strukturu i to na tri moguća načina: kad *žrtva* gubi mimetičku funkciju i prepoznaje se kao drugačija od društvene skupine, kad odnos *čistog* i *nečistog* nasilja nije balansiran i kad ritual nije dio vjerovanja cijele zajednice¹⁹⁴.

mehanizmi religioznih/magijskih rituala u manifestacijama masovne kulture radi postizanja efekata (2005:550).

¹⁹³ Posebna vrsta krvi odnosi se na menstrualnu krv kao treću opciju, o kojoj također govori Albert (isto, 231.)

¹⁹⁴ Da krv kao dio izvedbe ima dugu tradiciju upozorava i Richard Schechner (2006.), a suvremene performanse moguće je smjestiti u povijesni kontekst rituala koji se temelje na krvi, među kojima ovaj autor navodi Kristovu muku, aztečke rituale, javne egzekucije koje su se izvršavale od

Pojmovi ritualnog i pararitualnog ovdje se koriste ponajprije u kontekstu onih aspekata performansa koji će se ostvarivati mimo jezika, ne i negiranjem istog. Dugotrajno ustrajavanje antropologa na ideji da ljudska kultura nema ničeg zajedničkog s fizičkim, tjelesnim svijetom danas se opovrgava usvajanjem novog pristupa genetsko-kulturne (ko)evolucije¹⁹⁵, koji će zastupati ideju da i ljudska narav i kultura imaju biološke korijene, pa stoga razumijevanje ljudske naravi zahtijeva podjednako razumijevanje i bioloških i socioloških procesa. Ovakvo učenje otvorilo je potpuno nove pristupe mjestu i ulozi tjelesne izvedbe u ljudskoj kulturi, evoluciji i društvu. Ideja učenja na temelju iskustva, pomoću alata kao što su emocionalni signali ili uporaba simbola dodatno je ukazala na ulogu izvedbenih praksi. Jezik se u evoluciji kognitivnih sposobnosti na određen način javlja kao sekundaran, a važno je istaći i to kako se u određenim ljudskim zajednicama u većoj mjeri razvijala jedna vrsta izvedbi, a u drugima druga. Uloga tijela razmatrana u kontekstu *prirodnih simbola*¹⁹⁶ ključna je u izvedbenim umjetnostima upravo zbog njegova velikog potencijala kao simboličkog medija koji se može rabiti za izražavanje posebnih obrazaca ljudskih odnosa. Tijelo, kako piše Mary Douglas (prema Lukić, 2013:277), s takvim svojim potencijalima simboličkog izražavanja izravno utječe na oblikovanje samoga društva, a načini na koje se doživljavaju njegovo ritualno i simboličko kretanje presudno utječu na kulturalno oblikovanu ideju tijela. Jednako tako, Anya Peterson Ryce (prema Lukić, 2013:152) ukazuje na vrlo intiman način na koji konzumiramo izvedbene umjetnosti putem tijela i kreativne inteligencije izvođača koji su usavršili sebe i svoje vještine tako da oni sami postaju mediji predstavljanja i preobrazbe.

3.5. Ritualno tijelo otpora i krvavi performans Satana Panonskog

3.5.1. Pojmovna određenja uz autodestruktivni *body art* Satana Panonskog¹⁹⁷

Najprepoznatljiviji dio umjetničkog djelovanja Ivica Čuljka/Satana Panonskog njegov je autodestruktivni *body art*. Čuljak među prvima¹⁹⁸ na ovim prostorima na scenu donosi tzv.

srednjega vijeka do Francuske revolucije, ali i suvremene oblike u kojima se egzekucije šire putem video materijala (usp. Schechner 2006:105)). Krv je nedvojbeno jedan od tjelesnih elemenata koji izaziva najsnažniju reakciju te se i u korištenju u estetske svrhe – kada je jasno da pokazivanje iste nije određen tip društvene ili religijske *prijetnje* onima koji ne slijede pravila – pokazuje vrlo snažnim znakom.

¹⁹⁵ O ovim novim znanstvenim spoznajama opširnije piše Darko Lukić (2013).

¹⁹⁶ O prirodnim simbolima piše Mary Douglas (prema Lukić, 2013:277).

¹⁹⁷ U ovom će se dijelu rada Ivica Čuljak češće nazivati umjetničkim pseudonimom Satan Panonski stoga što je performativ ovog pseudonima važan dio i jedan od najprepoznatljivijih obilježja njegovih scenskih izvedbi i performerskog umjetničkog identiteta.

tijelo otpora, uvodeći kao konstantu unutar svojih glazbenih nastupa brutalnu tjelesnu izvedbu koja uključuje samoozljeđivanje na sceni, čime zaslužuje mjesto začetnika u povijesti domaće umjetnosti performansa. Tijelo u ovim izvedbama funkcionira kao instrument kreativnog i umjetničkog izraza te prekoračuje granicu iz privatnog u javno *kiničko tijelo performansa* (Marjanić, 2014:15), kao tijelo otpora na kojem se izražavaju subjektive želje i potisnuti nagoni. Izvedba *body arta* ujedno je, kako je ranije spomenuto, za Čuljka nužno prekoračenje iz područja jezika (poezije) koji se pokazuje nedostatnim za iskazivanje vlastitog stanja u izvanjezični iskaz u kojem se umjetnik lišava posrednika i izravnim činom tjelesne manipulacije izražava vlastiti osjećaj egzistencijalnog užasa, potisnute frustracije, traume i želja.

Na izvedbe Satana Panonskog može se primijeniti pojam centripetalnog lesionizma (Marjanić, 2014:21) koji podrazumijeva prikazivanje tijela ne kao jedinstvenog entiteta, već tijela razdijeljenog na fragmente, s izvedbenom agresijom usmjerenom na samog sebe. Režući i sakateći svoje tijelo, Satan Panonski ga je fragmentirao i poništavao, ukazujući na njegovu ništavnost spram okruženja koje ga je učinilo neslobodnim. Performansi Satana Panonskog pripadaju vrsti *body arta* koju Šuvaković naziva ekspresivnim *body artom*: pararitualnim, terapijskim ili egzistencijalnim performansom koji uključuje elementarne procese s tijelom i ekscesne oblike ponašanja. Jednako tako, u izvedbama Satana Panonskog možemo prepoznati i elemente rituala, odnosno pararituala. Njegov ekstatički nastup, često poduprt ritam sekcijom pratećih glazbenika, gradacijom i razvojem dinamike osim na samog aktera utjecao je i na publiku, dovodeći je do određenog tipa zanosa koji do određene mjere možemo usporediti s ritualnim. Iako radnjom usmjeren na samoga sebe i vlastito tijelo, kroz komunikaciju i izazivanje reakcije činom samoranjavanja Satan Panonski je stvarao određen tip zajedništva s publikom, koja je time postajala nerazdvojnim dijelom umjetničkog događanja. Prema ranije spomenutoj kategorizaciji *body arta* koju nude Amelia Jones i Tracy Warr, izvedbe Satana Panonskog možemo označiti i kao izvedbe ritualnog i transgresivnog tijela, odnosno tijela koje se ostvaruje u *prekoračenju*, čime izaziva određena društvena tumačenja. Panonski također propituje i narušava *granice tijela*, ponajprije kroz odnos unutrašnjeg i izvanjskog tijela (doslovno sugeriran rezom na vlastitoj koži kao otvaranjem i izvrtanjem *nevidljivog*), te aktualizira tzv. izvedbe identitetâ, tjelesnom reprezentacijom

¹⁹⁸ Prvi umjetnik koji je izveo samoozljeđivanje na sceni zapravo je bio Predrag Kraljević-Kralj, no kako je to bio pojedinačni i izdvojen eksces u njegovoj umjetničkoj karijeri te nije postao osmišljen performans, začetnikom žanra možemo smatrati Ivicu Čuljka. Više o Kraljevićevoj izvedbi vidi u poglavlju o glazbenom performansu na str. 161.

(re)kreirajući višestruke identitete (od mentalnog bolesnika do propitivanja vlastite spolne i rodne pripadnosti), sublimirajući ih u scensku proizvodnju identiteta Drugačijeg.

3.5.2. *Body art* Satana Panonskog unutar umjetničkog i društvenog konteksta

Performans Satana Panonskog izvodi se na margini društvenog, kulturnog i umjetničkog prostora¹⁹⁹. Kako je ranije spomenuto, za države tzv. Istočnog bloka to i nije neobično, budući da je u službenoj umjetnosti mnogih od tih država proces priznavanja i *institucionaliziranja* performansa kao umjetničke vrste bio dugotrajan, pa su ove izvedbe bile vezane uz privatne ili prostore unutar kojih se odvijala supkulturna djelatnost. Kultura u bivšoj državi Jugoslaviji bilježi više primjera nastajanja performansa *odozdo* – unutar tzv. alternativne kulture, osobito alternativne glazbe, pri čemu je put prema umjetničkoj razini ostvarivan brže ili sporije (ili uopće nije). Primjerice, slovenska grupa Laibach najprije se svojim subverzivnim glazbenim performansima nametnula koncertnoj publici. No, za razliku od Satana Panonskog, zahvaljujući promišljenom konceptu i uskoj suradnji s umjetnicima i umjetničkim skupinama vrlo su brzo svoju estetiku i vizualnu pojavnost doveli do razine na kojoj možemo govoriti o cizeliranim i do kraja režiranim nastupima. Satan Panonski odrasta i djeluje u posve drukčijem društvenom kontekstu, bez ikakvog formalnog umjetničkog obrazovanja, oslonjen samo na vlastiti umjetnički instinkt te s vrlo ograničenim mogućnostima za kontakte s umjetničkim krugovima. Njegove izvedbe nastaju spontano i s ograničenim resursima, a potreba za definiranjem vlastitog rada razvija se usporedo s praksom. I kod njega je primjetna težnja za izdizanjem vlastitog rada do umjetničke razine²⁰⁰: o sebi je razmišljao ponajprije kao o umjetniku performansa, te je, prema svjedočenjima njegovih suradnika²⁰¹, umjetničke uzore ponajprije imao u predstavnicima ovog žanra²⁰². U životnoj situaciji u kojoj se nalazio, čini se kako je *punk* supkultura bila jedino moguće mjesto odabira za primjenu vlastitih performerskih ideja. Kanali komunikacije, razvijanje osjećaja zajedništva i međusobnog potpomaganja među pripadnicima pokreta u mnogome su pomogli realizaciji njegovih nastupa. Estetika *punka*, rubni prostori i kontekst izvođenja njegovih performansa u sklopu koncerata alternativne glazbe snažno su utjecali na estetske karakteristike izvedbe koja nerijetko izgleda posve improvizirano, s pripadajućom *do-it-*

¹⁹⁹ Riječ je o prostoru obuhvaćenom sintagmom *bivše države*, odnosno nekadašnje Jugoslavije.

²⁰⁰ U Čuljkovim privatnim bilješkama vidljiva je težnja za priznanjem od strane umjetnika koji su već bili doživljavani kao umjetnici performansa, kao što je bio Damir Bartol Indoš, čiji je dolazak na izvedbu Satana Panonskog Čuljku mnogo značio.

²⁰¹ Ivan Glišić s kojim sam razgovarala.

²⁰² Kako je ranije navedeno, ponajprije u Gini Pane i Marini Abramović, čiji je rad cijenio (usp. Glišić, 1995:39,40).

yourself i *ready-made* kostimografijom i rekvizitom. Vjerojatno je sve to bilo razlogom što se šira percepcija njegovog performansa zaustavljala na doživljaju tih izvedbi kao usputnih, ekscenčnih radnji unutar uobičajenog *punk* koncerta. No, ovu vrstu necizeliranosti izvedbe treba tumačiti kroz svijest o estetici *punka* koja inzistira na estetici ružnoće, necjelovitosti, izvrsnoj uporabi svakodnevnih stvari te snažnom odklonu od svega prihvatljivog od strane umjetničkog i estetičkog *mainstreama*. Kako će posvjedočiti mnogi suradnici Satana Panonskog, ovaj je umjetnik zapravo rijetko improvizirao i mnoge je svoje performanse pomno planirao, ne odstupajući nimalo tijekom izvedbe od unaprijed dogovorenenih radnji. Taj podatak govori ne samo o osviještenosti o vlastitom performerskome činu već i o posjedovanju snažne koncentracije i umjetničke kontrole nad izvedbom, scenom i ostalim sudionicima izvedbe, što performans Satana Panonskog udaljava od definicije ekscesa.

Gledano u kontekstu svjetskog autodestruktivnog *body arta*, Satan Panonski se obilježjima svoje izvedbe u kojoj dominira relativno jednostavna radnja samoozljeđivanja tijela ponajprije nadovezuje na umjetnike 1960-ih i 1970-ih godina, na tzv. autentični *body art* čija je primarna uloga bila tjelesnim činom upozoriti na autentično prisustvo umjetnika čije bolno/oštećeno tijelo simbolizira represiju društva nad pojedincem. Ipak, pojmovi autentičnosti i društvene represije kod Satana Panonskog poprimaju nešto drugačiju kvalitetu, te se primarno iskazuju kroz jednu individualiziranu poetiku. Autentičnost ovdje nije prisutna samo u doslovnoj tjelesnoj reprezentaciji kao simboličnome činu kojim umjetnik kao pripadnik određene društvene grupacije iskazuje nezadovoljstvo nekim društvenim stanjem – *izvedbe tijela* Satana Panonskog primarno dolaze iz osobne, duboko ukorijenjene psihičke napetosti koja stvara nuždu da agresivnim činom nad vlastitim tijelom savlada stanovitu količinu mentalne boli.²⁰³ Usmjerenost kritici represije društvenog sistema nad pojedincem, tipična i za *punk* pokret, tako u ovome slučaju dobiva nešto osobniji kontekst: Satan Panonski ponajprije iskazuje represiju društvenog (pravnog) aparata nad njegovom individualnom sudbinom²⁰⁴, a tek sekundarno njegova izvedba nastaje na podlozi *punk* ideologije i u ime kolektiva, kao kritika dominantne kulture. Može se ustvrditi kako supkulturni pokret i kontekst Satana Panonskome služe kao okvir za iskazivanje autobiografskog materijala. U tom će smislu njegove izvedbe biti bliže umjetnicima performansa iz 1990-ih, kod kojih je snažan povratak tijela i brutalnog tjelesnog izraza usko vezan uz osobne traumatične priče, kao što je to slučaj kod Rona Atheya ili Franka B. Pored autentičnosti biografije, Panonski se nekima od ovih umjetnika približava

²⁰³ Ovo ga obilježje istodobno približava izvedbama tzv. primijenjenog kazališta, o čemu će biti riječi u kasnije u ovom radu.

²⁰⁴ U ovom će smislu možda najbližiji biti francuskom umjetniku Michelu Journiacu, čija je umjetnost također motivirana osobnim traumatičnim životnim događanjima.

i pararitualnim karakteristikama svojih izvedbi. Te izvedbe neće (kao primjerice kod Rona Atheya koji svoje performanse radi u kazalištima) biti toliko dramaturški i estetski razrađene, ali će ritualni, transformacijski aspekti biti prisutni. Uz ove karakteristike, performans Panonskoga umjetnicima 1990-ih dodatno se približava i idejom provociranja društvenih tabua – ponajprije onih vezanih uz seksualnost i rodnu/spolnu problematiku, koja svoju kulminaciju u teorijskom i umjetničkom propitivanju doživljava tek u novije vrijeme. Ovim je obilježjima tjelesna ekspresija Satana Panonskog bliska subverzivnim umjetničkim činovima s ciljem proizvodnje i afirmacije drugačijih identiteta kakve bilježimo i u recentnoj umjetnosti. Premda najintenzivnije djeluje u 1980-ima, razdoblju u kojem se umjetnički performans i u domaćem kontekstu rado multimedijски združuje s tehnološkim dostignućima, Panonski ostaje vjeran jednostavnim, bazičnim radnjama s vlastitim tijelom, koristeći tek ponešto rekvizite i kostimografiju. Razlog tome, osim poetičkog, zasigurno je bio i u skućenim mogućnostima korištenja tehničkih noviteta.²⁰⁵ Djelujući u dobu naglog razvoja medija, Satan Panonski koristi dostupne medijske kanale te mu dijelom uspijeva osvojiti i prostor *mainstreama*²⁰⁶, čime svoj rad približava i jednom dijelu umjetničke javnosti²⁰⁷.

Vremenski okvir djelovanja Satana Panonskog smješten je pred pojavu europske neobrutalističke²⁰⁸ drame 1990-ih koja interes za hipernaturalističke prikaze i uporabu tijela i tjelesnih izlučevina uvodi i na kazališne pozornice. Kako je ranije pokazano, postdramsko se kazalište u to doba otvorilo pitanjima i načinima prezentacije na sceni kakve je ranije uspostavila umjetnost performansa. Satan Panonski svojom se poetikom uklapa u izvedbenu sliku svijeta kakvu opisuje Lehmann, navješćujući svojim rubnim izvedbama tematiku i formu kakva će koje desetljeće kasnije biti viđena i na kazališnoj sceni. Za razliku od 1960-ih godina, koje su poznavale "neproblematični optimizam tijela" (Lehmann, 2004:288) u kasnijim desetljećima tijelo postaje realno i diskurzivno bojište u kojem isticanje i

²⁰⁵ U bolnici je koristio je pisaći stroj, kazetofon ili magnetofon, no veće mogućnosti za bavljenje videom i drugim mogućnostima AV tehnologije nije imao.

²⁰⁶ O odnosu medija govorit će se kasnije u ovome radu. Medijsku popularnost, kada je riječ o *mainstream* medijima, Čuljak uglavnom postiže ekscenim performativom: scenskim *automasakrom* i *jezikom otpora* kojima se javnost provocirala na razne načine, najviše ukazivanjem na vlastitu ekscentričnost i *drugost*; tako npr. isticanje vlastite mentalne bolesti možemo usporediti s medijskom *pompom* koju je informacijom o zaraženosti HIV-om 1990-ih postigao Ron Athey.

²⁰⁷ Kako se doznaje iz njegovih bilješki i svjedočenja njegovih prijatelja i suradnika, njegove izvedbe posjetili su, primjerice, glumci Rade Marković, Vesna Čipčić, umjetnici Marko Breclj, Igor Vidmar, Damir Bartol Indoš i drugi.

²⁰⁸ Naziv koristim prema knjizi Ane Tasić (2009). Ostali nazivi za ovu grupu drama koje navodi autorica su: novi brutalizam, *in-your-face* drama, teatar krvi i sperme, neojakobinska drama i dr. (Tasić, 2009:5).

osvještavanje problematičnosti patrijarhalne i klišeizirane slike tijela nije donijelo željenu slobodu, kako zaključuje Lehmann (ibid, 288). Uzrok je to kazališnog slijeđenja "krivulje pada tijela" (ibid,288), te prikaza tijela kroz slike bolesti, raspada, moralne iskvarenosti, apokaliptičnih vizija, mučno prakticirane seksualnosti, odnosno tijela sa svim svojim tjelesnim izlučevinama, te kreiranje slike društva kao izgubljenog i prokletog. Iako Lehmann ovdje ponajprije govori o kazališnim predstavama, nemoguće je ne primijetiti kako umjetnost Satana Panonskog, i pisana i izvođena, operira upravo s ovakvom poetikom *paklenih tijela i tijela koja propadaju*, kako ih ovaj autor naziva. Štoviše, Lehmann će ukazati i na uporno umjetničko vraćanje metafore svijeta kao ludila bez budućnosti, što korespondira s poigravanjem Panonskog s motivom ludila i ludnice, ali koji u njegovoj poetici nosi značenje varke pomoću koje pojedinac ima mogućnost izbjeći društvenoj represiji i postati slobodan barem nakratko, kroz umjetnički čin. Ritualno nasilje, bol, tjelesno propadanje te koketiranje s idejom smrti kao ponovnog rođenja jednako su bliske i poetici postdramskog kazališta i rubnom performansu Satana Panonskog. Ana Tasić (2009.) jasno razlučuje hipernaturalizam u performansu od onog u kazalištu (Tasić, 2009:35), ističući kako je razlika među njima u tome što su umjetnici performansa tematiziranje tekstova popularne kulture u svojim djelima koristili kroz antimimetične i antidramske forme te na njih davali replike, dok su autori neobrutalističke drame koristili forme iz pop kulture kako bi ispričali vlastite priče. Satan Panonski, govoreći o vlastitim *otvorenim ranama* i represiji sistema, svojim izvedbama pristupa koristeći elemente obje umjetničke *taktike*. Dok njegove izvedbe formom i sadržajem odgovaraju žanru performansa, on koristi i tekovine pop kulture: energiju *rock (punk)* glazbe i medije u kojima istupa na način koji možemo smatrati i posebnim stilskim postupkom u njegovu stvaralaštvu.²⁰⁹

Tijelo se i u umjetnosti performansa i u kazalištu, kako navodi Tasić (2009:32), javljalo kao izravno suprotstavljanje čistom i neprijetećem tijelu tradicionalne kulture, kao i vladajućoj politici koja nastoji sakriti „prljavštinu tijela“ (Fiske prema Tasić, 2009:35) – dakle u subverzivnoj funkciji spram kapitalističke logike koja u postmodernim društvima dovodi do opsesivne brige o izgledu, kao i higijeni²¹⁰, svodeći ga na objekt, time i na instrument političke moći. Kada govorimo uporabi tijela kao subverzivnog elementa naspram aktualnog ekonomskog i društvenog/političkog sustava, tu treba uzeti u obzir da su godine u kojima

²⁰⁹ Komuniciranje vlastite istine kroz svjesnu manipulaciju medijima na način poigravanja vlastitim identitetima i istinom može se smatrati posebnim stilskim postupkom unutar Čuljkova umjetničkog aktivizma.

²¹⁰ Tasić navodi kultove suvremenog društva posvećene higijeni tijela – higijeničarski, dijetetski, terapijski i sl. (2009:67).

Panonski najintenzivnije djeluje²¹¹ u Hrvatskoj izrazito turbulentne po tome pitanju i u njegovu radu nije moguće iščitati jedinstven stav spram određenog društvenog uređenja ili politike – u nekoliko godina događaju se politički preokret (raspad stare države, proglašenje neovisnosti Hrvatske) i smjena društvenih sistema (zalaz i pad komunizma/socijalizma, početak demokratskih promjena i tzv. razdoblja tranzicije u kapitalizam) – pritom, sve to unutar konteksta predratnog i ratnog stanja. U kontekstu 1980-ih *punk* pokret unutar kojeg je Čuljak djelovao općenito možemo iščitavati kao otpor socijalističkom režimu²¹². Ipak, kako je već spomenuto, on svoje tijelo i jezik otpora u većoj mjeri suprotstavlja konkretnoj represiji koju osjeća kao pojedinac zatvoren u instituciju, nego za njega nešto apstraktnijem pojmu političkog sistema, stoga je umjetničkom tijelu otpora Satana Panonskog shodnije pristupiti na razini individualne borbe protiv represije. Tranzicijski je proces tek kratko *zahvatio* umjetničko djelovanje Ivice Čuljka, i to isključivo u ratnim godinama kada je prioritet bio obrana neovisnosti države te se utjecaj kapitalističkog društva na tijelo kakav spominje Tasić nije još mogao razaznati. Identitet *Drugog i drugačijeg* Panonski je reprezentirao kroz osjećaj vlastite stigmatiziranosti koji se rekreirao unutar promjenjivih društvenih uvjeta, pa je u njegovu slučaju nemoguće postaviti *stabilne* pozicije otpora spram određenog društvenopolitičkog konteksta, upravo zbog neprestanih mijena kojima se on kao umjetnik, ali i kao privatna osoba, prilagođavao. Na primjer, otpor vladajućoj strukturi i ideji nacionalizma kao jedno od bitnih poetičkih obilježja povlači se u drugi plan u stanju konkretne egzistencijalne ugroženosti tijekom rata, kada on i kao umjetnik i kao privatna osoba djeluje u skladu s prevladavajućim vrijednostima temeljenima na novoprobudnom nacionalizmu. Istodobno, s obzirom na to da i tijekom ratnog djelovanja zadržava svoje *drugačije* identitete, kroz neke od njih (npr. *queer*) i dalje djeluje u suprotnosti s onodobnom vladajućom ideologijom. Ovakvi primjeri ukazuju na ograničenost poimanja ideje *tijela otpora* ako se ona razmatra kao nepromjenjiva konstanta i otpor naspram jednoznačno tumačene društvene slike nekog vremena. Otpor umjetnika performansa gotovo je uvijek složenije kontekstualno određen i usmjeren na partikularizirane pojave unutar društvenog sistema te ne odgovara binarnim podjelama i preopćenitim oznakama kakve nude *nadpojmovi* kapitalizam, komunizam i slično.²¹³ Mnogostrukost i slojevitost mapiranja društvenih problema i

²¹¹ Ovdje se misli na fazu u kojoj nastupa kao Satan Panonski, u kojoj njegov rad postaje poznatiji široj javnosti. Riječ je o razdoblju od kraja 1980-ih do 1992. godine.

²¹² Premda, prevladavajuće mišljenje koje se razaznaje u pisanju domaćih autora na ovu temu jest da je ova supkultura u bivšoj državi bila prvenstveno vezana uz odabir glazbe, dok neki osobiti otpor društvenom sistemu nije toliko primjetan.

²¹³ Pogotovo će ovo vrijediti danas, kada svjedočimo kako unutar sistema primarno označenog

umjetničkog govora o njima dovodi do sve većeg usitnjavanja i lokaliziranosti društvenih pojava na koje se umjetnici referiraju, pa u tumačenju angažiranih umjetničkih izvedbi pored općih određenja dominantnog društvenog uređenja treba uzimati u obzir i odabrani kontekst unutar kojeg pojedini umjetnik djeluje.

3.5.3. Obilježja scenskih izvedbi Satana Panonskog i percepcija publike

Izvedbe autodestruktivnog *body arta* Satana Panonskog bile su sastavnim dijelom koncertnih nastupa istoimenog benda²¹⁴, unutar kojih su izvođene kao manje ili više izdvojen ekscesni performativ koji je uključivao radnje *automasakra* u kojem je vlastito tijelo koristio na izrazito brutalne načine kao što su rezanje žiletom (ispisivanje znakova i zarezivanje), probadanje *zihericama*, samoozljeđivanje nožem, samoozljeđivanje staklenim bocama, samozapaljivanje odjeće i kože, polijevanje vrućim voskom, ekstatično bacanje u publiku, puštanje krvi i slično. Samoranjavanje su pratili i drugi elementi scenskog iskaza: ekstatički, *derviški* ples, izražajna mimika i gestikulacija, scenski pokret, ritmičko recitiranje, poigravanje s odnosom odjevenog, kostimiranog i nagog tijela (skidanje, oblačenje, presvlačenje) te uporaba rekvizita. Izvedbe su varirale u izboru načina i količini samoozljeđivanja, a neki od najupečatljivijih momenata svakako su zarezivanje zvijezde petokrake na leđima žiletom²¹⁵ kao i vješanje redenika metaka pomoću sigurnosne igle, tzv. *ziherice* o vlastita prsa: snažan predratni iskaz egzistencijalnog očaja pojedinca u kojem se *ziherica* kao simbol *punka* – pokreta koji slavi slobodu i neovisnost te se protivi svakom sistemu koji uništava individualnost i ljudskost – koristi kao sredstvo koje *pridržava* sredstvo za ubijanje, zakačeno na komad ljudskog mesa, kojeg se može interpretirati i kao tijelo otpora i kao topovsko meso. Autodestruktivne radnje Satana Panonskog imale su zadaću iskazati egzistencijalni užas umjetnika te ga suočiti s traumatično doživljenom stvarnošću u kojoj se nalazio. U skladu s navedenim definicijama *body arta* kao iskaza želja, potisnutih nagona i osobnih egzistencijalnih pitanja nalazimo sljedeće iskaze Satana Panonskog:

"...kad čovjek nakupi u sebi ogromnu dozu gnjeva, očaja i užasa, kad osjeti nepravdu i bespomoćnost u vezi te nepravde, a nema nikakvog moćnog zaštitnika na vrhu da mu pomogne,

demokratskim/kapitalističkim postoje brojne varijacije i frakcije ideologija, pa ideja čvrste opozicije političke ljevice i desnice nije održiva.

²¹⁴ Bend je od 1988. godine također nosio ime Satan Panonski, a članovi su se često izmjenjivali. Zbog specifičnih okolnosti života u neuropsihijatrijskoj bolnici Čuljak nije održavao redovite probe već je glazbenike okupljao prema potrebi i vezano uz pojedine nastupe, na kojima su mu se članovi iz Vinkovaca pridruživali prema svojim mogućnostima – ponekad bi za koncert surađivao i s lokalnim glazbenicima iz mjesta u kojem je nastupao.

²¹⁵ Iako je samoozljeđivanje izvršavao sâm, za taj čin ozljeđivanja na leđima, izveden u Sarajevu, trebao je pomoć Dragomira Križića.

onda je osuđen na agoniju, na propast, na drogiranje, na harakiri. Zato ja na svojim predstavama ponekad puštam sebi krv, ne želeći time da nekoga uplašim niti da se dokazujem pred publikom, nego je to moj način da izbacim bol iz sebe, a sad nije bitno je li to rezanje žiletom po dojki, ili puštanje krvi iz vene kao što će biti večeras, ili je to udaranje glavom o zid, razbijanje flaše o glavu... (prema Marjanić, 2014:1604)

"...nekad (je) energija trula, taj gnjev nekako se mora izbaciti, nekako, bilo rezanjem, masturbacijom, urlanjem, travom, glavom o zid, slikanjem, pjesmom ... nekako..."²¹⁶

Glavna obilježja izvedbi Satana Panonskog ovdje će se ukratko opisati s obzirom na oblik/vrstu, strukturu i dramaturgiju izvedbe, karakteristike autentičnosti i pararitualnosti, odnos izvođača spram publike, performativ identitetâ i otklon od *punk* izvedbe.

a) Oblik / vrsta

Ove izvedbe uključuju tri vrste performansa: glazbeni/koncertni performans²¹⁷, autodestruktivni *body art* te antimodni performans. Sve tri vrste pojavljuju se istovremeno u svakoj izvedbi, no komparativnom analizom moguće je utvrditi razlike među dominantnim žanrovskim određenjima pojedinih izvedbi: dok je kod prvog tipa izvedbi točnije govoriti o koncertu s elementima performansa u kojem glazbena izvedba dominira segmentu *body arta*, drugi tip izvedbe može se okarakterizirati kao *body art* performans u primarnom smislu, gdje je glazbeni dio podređen onom predstavljačkome.²¹⁸ Antimodni performans se ovdje pojavljuje kao popratni segment dominantne izvedbene vrste, ne i kao samostalni performans.

b) Struktura/dramaturgija

Izvedbe se strukturom razlikuju od jednostavnijih do složenijih: dok će neke uključivati tek jednu ili dvije *točke* unutar kojih se izvršava čin samoozljeđivanja, druge će se sastojati od niza pojedinačnih ili međusobno povezanih autodestruktivnih radnji koje obično uključuju i više rekvizite, te složenije osmišljenu kostimografiju. Odabir jednostavnije ili složenije strukture performansa dijelom je bio uvjetovan i mjestima izvedbe, kao i vremenom za pripremu i dogovor sa suradnicima²¹⁹. Ipak, ni u jednom od ovih slučajeva neće biti potpune improvizacije na pozornici – pripremljenost Satana Panonskog i osmišljenost performansa

²¹⁶ Iz teksta za fanzin *Platfuzz*, br. 3, 1989. Izvor: <http://issuu.com/podoba/docs/platfuzz3/21>, pristup 8.06.2017.

²¹⁷ O distinkciji između glazbenog i koncertnog performansa vidi na str. 156.

²¹⁸ Ova razlika koncerta od osmišljenog performansa značajna je jer opravdava temeljnu ideju ovoga rada da se Satana Panonskog promatra i kao umjetnika performansa.

²¹⁹ Kako se razaznaje iz pisama i bilješki, neki su nastupi dulje pripremani i dogovarani, no isto tako neki od njih organizirani *ad hoc*, često i s muzičarima koji su taj mogli nastupiti.

uvijek su prisutni.²²⁰ Dramaturški koncept može varirati u smislu da se autodestruktivni čin vrši na početku, u sredini ili pri kraju koncerta, no okosnica se prepoznaje u sljedećim radnjama: ekstatično recitiranje vlastite poezije, izmjena pjevanih i recitiranih pjesama, proizvodnja napetosti (pomoću ritma, glasa, tjelesne geste i glazbe) koja tijekom izvedbe raste do točke koja označava kulminaciju i u kojoj se ostvaruje autodestruktivni čin.

c) Autentičnost iskaza

Najupečatljiviji je moment performansa Panonskog u dojmu koji proizvodi kod publike, a koji se temelji na potpunoj autentičnosti i nepatvorenoj, neglumljenoj ekspresiji. Panonski kreira osobit način ekstatičnog, ritmičnog recitiranja svojih pjesama, poigravajući se dinamikom i glasnoćom izgovora ili pjevanja. Ovakvom verbalnom ekspresijom smisao pjesme naizgled se potiskuje u drugi plan, dok se izvedba, kao i očekivana reakcija publike, primarno oslanjaju na ritmičnost i visinu ili dubinu te glasnoću tonova. Istodobno, uključivanjem tjelesne ekspresije u interpretaciju, a koja je zapravo u službi sadržaja izvođene pjesme, Panonski radi zanimljivu inverziju: dok glasovnom izvedbom temeljenom na zvučanju i ritmičnosti djeluje kao da *odvaja* značenje od samih riječi, tjelesnim pokretima u službi ilustracije sadržaja pjesme on isti taj smisao, odnosno značenje, osvješčuje kroz neverbalne komunikacijske kanale. Tijelo je ovdje u službi izvedbe smisla, kao protežni element kojim se nastoji nadoknaditi nedostatnost izgovorene riječi, svjedočeći o neizrecivosti osjećaja unutarnje boli.

d) Pararitualni karakter: kontrolirani *trans* i koreografija mahovitosti

Tjelesna ekspresija Satana Panonskog sadrži snažnu facijalnu gestikulaciju, kao i velike tjelesne geste kojima se proizvode grčeviti, erotizirani, akrobatski ili *šamanski* pokreti, kreirajući specifičnu koreografiju mahovitosti i provokacije. Energičnost te snažne tjelesne geste, ponavljajući obrasci radnji i oslanjanje na ritam nalikuju ritualnim izvedbama. Pararitualna komponenta prepoznaje se i u stanju u kojem se umjetnik nalazio tijekom izvedbe, a koji njegovi suradnici i svjedoci opisuju kao svojevrsni *trans*. Ipak, treba naglasiti kako je riječ o vrlo kontroliranom stanju u koje je umjetnik ulazio i iz kojeg je izlazio

²²⁰ O ovome svjedoči i redatelj dokumentarnog filma o Satanu Panonskom Milorad Milinković, koji govori o iznimnoj preciznosti i isplaniranosti svakog performansa tijekom kojeg je Panonski točno slijedio pred snimanje dogovorene radnje. Dragomir Križić također govori kako je Panonski precizno znao kako će i što napraviti u performansu, kako je bio izvježban u rezanju žiletom te tako radnje samoozljeđivanja nije prepuštao slučaju. Izvor: arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

svjesno.²²¹ Panonski je kao izvođač koji posve kontrolira cijelu situaciju istodobno bio u ulozi voditelja ovog *pararituala*, ali i njegov primarni konzument. Iako je svojom karizmom nedvojbeno utjecao na reakcije publike, cilj izvedbe bio je usmjeren na njega samog, pa možemo govoriti o određenom tipu *autorituala* unutar kojeg bilježimo svjesno potencirani proces nakupljanja grča unutar izvođača, kulminaciju kojeg obilježava tjelesno samooštećivanje s rezultatom oslobođenja od mentalnog pritiska, te potom vraćanje u prvotno stanje prije ulaska u ovakav *iscjeljujući* proces²²².

e) Izvođačka kontrola i poigravanje s očekivanjima publike

Obilježje performansa Satana Panonskog nalazi se i u njegovoj izvođačkoj nadmoći koja se očitovala u kontroli čitavog prostora izvedbe te odnosa s drugim izvođačima (pratećim bendom) i publikom. Izuzevši jednu izvedbu²²³ u kojoj Panonski svjesno odabire pasivnu, gotovo submisivnu ulogu, u svim ostalim nastupima dominira izvedbom od početka do kraja, čak i u nepredviđenim situacijama kakve su uobičajene za ovakva mjesta izvedbe, ali i za karakter performansa kao umjetničke vrste. Kontrola je vidljiva i u poigravanju s očekivanjima publike kojim ponekad dodatno gradi dinamiku i stvara svojevrsnu tenziju, kako bi postigao snažniji dojam u trenutku kulminacije izvedbe – činu autodestrukcije.

f) Izvedba identiteta Drugog i drugačijeg

Performans Satana Panonskog temelji se na ideji uspostavljanja, kreiranja i potvrđivanja identiteta Drugog i drugačijeg koji se raščlanjuje na nekoliko glavnih identiteta: zatvorenika u instituciju, mentalnog ranjenika, odmetnika od sistema (kao prekršitelja zakona i kao *punkera*) te homoseksualne osobe. Identiteti kojima je porijeklo u stvarnome životu na sceni se rekreiraju i uspostavljaju kroz performativ. Reprezentacije i utjelovljenja različitih identiteta smjenjuju se tijekom izvedbe, a tijekom središnje radnje vođene autodestruktivnim činom prolazi kroz sljedeće faze: uspostava, kreiranje identiteta / prekoračenje granice /

²²¹ O ovome će stanju svjedočiti više njegovih suradnika. Dragomir Križić, Zoran Čalić i Vladimir Soldo govore o posebnom stanju svijesti nalik transu, u kojem je Panonski nastupao tijekom koncerata i na probama. Soldo navodi kako je u takvo stanje ulazio čim bi čuo prve taktove glazbe, te iz njega izlazio po završetku glazbe. Suradnici također govore o tome kako za vrijeme izvedbe nije osjećao bol, što se može protumačiti navalom adrenalina na koju je očito sâm utjecao. Izvori: arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

²²² Ovo tumačenje odnosi se na dio izvedbi u kojima se doista događa Čuljkovo proživljavanje vlastite traume na sceni. U nekim slučajevima, kada okolnosti mjesta izvedbe ili reakcije publike nisu bile povoljne, Čuljak svoj performans izvodi kao atrakciju – no s takvim ishodom nikada nije bio zadovoljan, što će kasnije biti jedan od razloga njegovim razmišljanjima da odustane od autodestruktivnosti u svojim nastupima.

²²³ Performans s Nenadom Johnnyjem Rackovićem u Beogradu, o kojem će nešto kasnije biti riječi.

potvrđivanje identiteta Drugačijeg. *Praznina* koja nastaje nakon svake izvedbe povratkom u *realno*, vidljiva i u iscrpljenosti izvođača, predstavlja prijelaz u *međuvrijeme* (životnu realnost, povratak u instituciju) obilježeno autorovim akumuliranjem novih doživljaja koji predstavljaju negaciju identiteta Drugog i koje traje sve do sljedeće izvedbe kojom će se identifikacijski proces ponovo uspostaviti.

g) Teatralnost i otklon od *punka*

Kako je već spomenuto, Satan Panonski u svome kreativnom djelovanju medij *punk* supkulture koristi kao prostor vlastitog izražavanja, no u izvedbi *body arta* čini otklon od tipičnog *punkerskog* scenskog izričaja koji se uglavnom sastojao od jednostavnijih oblika tjelesne ekspresije i performerskih *gesti*²²⁴. Uspostavljajući i inzistirajući na svome performansu kao na zasebnoj i žanrovski drugačijoj izvedbi umetnutoj u drugu umjetničku vrstu, Panonski se svjesno postavlja na marginu *punk* supkulture te njeguje individualiziran, autobiografski obilježen pristup *punk* ideologiji. Istodobno djelujući i na margini onodobnih umjetničkih kretanja unutar kojih nije priznat kao predstavnik umjetnosti performansa, našao se u poziciji *dvostruko rubnog* umjetnika, koju možemo nazvati *alternativom alternative*. Izvedba temeljena na intenzivnoj tjelesnoj gestikulaciji i pokretima kojima su se publici nastojali prenijeti sadržaj testova i unutarnji osjećaji gnjeva, očaja, tuge i dr. približila je Panonskog kao izvođača i obilježjima neverbalnog teatra. Prenošnje individualne sudbine u scensku *priču* upotpunjeno je i osmišljenom kostimografijom i rekvizitom, te je ovim teatralnim obilježjima predstavljalo nadogradnju tipične *punk* izvedbe.

Performansi Satana Panonskog izazivali su snažne odjeke među publikom, a percepcija njegovih kontroverznih nastupa bila je dvojaka: pored negativnih reakcija jednih²²⁵, Panonski je kod drugih stekao štovatelje i sljedbenike koji su svjedočili nesvakidašnjem intenzitetu i autentičnosti izvedbe. Kada je riječ o pripadnicima *punk* supkulture, Panonski je među dijelom ove publike stekao kulturni status, što je također utjecalo na doživljavanje njegovog scenskog nastupa: publika je već unaprijed očekivala svojevrsnu *punk katarzu* koju će im omogućiti njihov idol, a sam glazbeno-scenski nastup predstavljao je dinamički vrhunac, ispunjenje tog očekivanja. Satan Panonski je doista uživao osobit status, kako među svojim

²²⁴ Više o ovome u poglavlju o glazbenom performansu, str. 156.

²²⁵ Vladimir Soldo svjedoči o počecima autodestruktivnih nastupa Ivice Čuljka u bendu Pogreb X. Na prvom koncertu u Županji opisuje reakciju na autodestruktivne radnje koje je izveo Čuljak (Soldo navodi samozapaljivanje, probadanje ustiju, ušiju i grudi *zihericom* te vješanje lanaca o kožu pomoću *ziherice*): "Reakcija je bila muk. Selo, nikad nisu vidjeli ni čuli za *punk*, nisu ni znali kako da reaguju". Posljedica ovog nastupa na kojem su posve šokirali tamošnju publiku bila je zabrana daljnjih nastupa u Županji. Izvor: arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

suradnicima tako i među publikom: osim što je bio jedan od prvih i rijetkih izvođača spremnih na vlastitu bolnu žrtvu te tako stekao poštovanje suvremenika, on je na svome statusu i brižljivo radio. Jedan od njegovih suradnika, Dragomir Križić, opisuje prizor koji govori o navedenom: "On u sredini, mi oko njega, ko Indijanci oko totema." (prema Marjanić, 2014:1601). Ivan Glišić, opisujući ove nastupe, kazat će: "Na Kečerove koncerte dolazilo se kao na hodočašće, iz cele ex Yu..." (ibid: 1631.). U Čuljkovoj dokumentaciji nalazi se i komentar posjetiteljice njegova nastupa u Beogradu koji je ujedno jedan od cjelovitijih sačuvanih tekstova i zoran je primjer intenzivnog doživljaja njegove izvedbe i pojavnosti. Iako je riječ o osobnom doživljaju, tekst ilustrira i moć Panonskog da svojim ekstatičnim erotiziranim nastupima izazove ovakve reakcije kod dijela publike, što pojašnjava činjenicu da je kod nekih od njih uživao status idola:

"Beše moćno sinoć! Veruj, fascinirana sam nastupom. Odakle crpiš toliku energiju, toliki život?! Verujem da oni koji te ne znaju, nisu mogli u potpunosti da te shvate, osete. Znaš, ovo društvo je prilično primitivno, uspavano, sve je jednolično, onda dođeš ti i sve prodrmaš. Nateráš ih da gledaju širom otvorenih očiju, da ne trepću, ne dišu, samo bulje. Veruj mi. Uostalom, nemam razloga da lažem, znaš ti sve to i sam. Osećaš. Ali osim osećanja haosa, frke i bola, izazvao si još nešto (bar kod mene). Glupo je to da ti pišem, ali ipak ću ti napisati ono što sam osetila. Doživela sam te duboko. Taj ogroman bol, bes, svu tu gorčinu i muku, sve sam to osetila na sebi, na svojoj duši. Ne mogu ti to najbolje izraziti rečima, ali pokušati ću, samo me nemoj pogrešno shvatiti, ok? Kako je predstava tekla u meni je rastao neobjašnjiv nemir...Neko haotično osećanje želje..Želje da te dotaknem onako vrelog i obojanog bojama strasti!!! Bilo je opojno, u isti čas teško i lepo. Vazduh je bio nabijen teškom zagušljivom strašću. Trnci su mi prolazili telom od nepoznatog novog osećanja. Kakav užitak. Probudio si u meni bezobrazne misli i osećanja. Na trenutke tvoj nastup je ličio na bes razjarene zveri, ranjene i opasne, a na trenutke je pobuđivao sasvim drugačija osećanja. Užarene oči, glas, micanje kukovima...na ivici orgazma. Tako sam te osetila, doživela, jako, erotski." ²²⁶

Iako se Satan Panonski u tumačenju svojih izvedbi, za koje je koristio naziv *Hard Blood Shock*, postavljao i kao idejni predvodnik te isticao kako šokira kako bi ljude oslobodio i deblokirao od blokada koje su stekli obrazovanjem, njegov primarni motiv nalazio se u unutarnjem osjećaju stigmatiziranosti i nesklada izazvanog represivnim mjerama. Individualna problematika poopćavala se kroz komunikaciju s publikom, u čijem je prepoznavanju nalazio željeno prihvaćanje.

²²⁶ Posjetiteljica i autorica teksta imenovana je kao "Kečerova drugarica N.O. iz Mladenovca", a nastup o kojem piše održan je 29. 05.1989. na Fakultetu likovnih umetnosti. Tekst nosi naslov *Beše moćno sinoć! / Hard Blood Shock*, izvor: arhiv Ivice Čuljka, oznaka R13.

3.5.4. Rekonstrukcija izvedbi autodestruktivnog *body arta* Satana Panonskog

Cjelovitih ili većinski sačuvanih snimaka izvedbi Satana Panonskog u trenutku zaključivanja ovog istraživanja²²⁷ nema mnogo, no iako su malobrojni, broj video zapisa na temelju kojih je moguće razaznati strukturu i obilježja njegovih performansa dovoljan je za valjanu rekonstrukciju²²⁸. Uz video snimke kao primarni izvor podataka, kao pomoćni izvori korišteni su dnevnički zapisi Ivice Čuljka u kojima tumači i opisuje vlastite izvedbe, arhivske fotografije, kao i podaci prikupljeni u zapisima i komentarima na društvenim mrežama, te kroz intervju sa suizvođačima, suradnicima ili gledateljima. Iako je zasigurno bilo još zanimljivih izvedbi, o njima nije bilo moguće doznati dovoljno podataka tijekom razgovora sa svjedocima, čije se sjećanje pokazalo nepouzdanim u smislu detaljnijeg pamćenja radnji, korištenih rekvizita i kostima i sličnih informacija koje ulaze u teatrološku građu.

Rekonstrukcija performansa Satana Panonskog izvršit će se temeljem sljedećih trenutno dostupnih video zapisa:

1. Nastup u dvorani Vrbik, Zagreb, bez datuma, 1989.
2. Nastup u klubu KSET (Klub studenata elektrotehnike), Zagreb, 8. 03. 1989.
3. Nastup u klubu Đuro Đaković, 6. 06. 1989.
4. Nastup u klubu Rebus, Sarajevo, 10. 03. 1990.
5. Nastup u SKC-u (Studentski kulturni centar), Beograd, 28. 05. 1990.
6. Nastup u dvorani Vrbik, Zagreb, 28. 12. 1990.
7. Nastup u klubu Akademija, Beograd, 22. 01. 1991.,

i sadržavat će sljedeće elemente²²⁹: naziv i opće dostupne podatke o mjestu i vremenu izvedbe, temeljno obilježje izvedbe, radnje i elemente autodestruktivnog *body arta*, opis odjeće/kostima i korištenih rekvizita, pitanje uspostave odnosa s publikom te prikaz tijeka radnje/performansa.

²²⁷ Nove snimke nastupa povremeno se pojavljuju na internetu (kao što je primjer značajne snimke performansa u SKC-u u Beogradu s Johnnyjem Rackovićem koja će ovdje biti opisana). Kako se razaznaje iz komentara napisanih ispod snimaka, vjerojatnost da postoje u privatnim zbirkama je velika. Najviše je snimaka dostupno na memorijalnom *You Tube* kanalu posvećenom Satanu Panonskom, nazvanom *Spomen profil*, izvor: <https://www.youtube.com/user/SpomenCatch2>, pristup 6.11.2017.

²²⁸ Neke dostupne snimke ovdje će biti izostavljene zbog izrazite kratkoće trajanja ili zato što sadržajem ne donose ništa drugačije od već prikazanih izvedbi.

²²⁹ Ako informacije o nekom od ovih elemenata nisu dostupne, bit će preskočene. Također, gdje je potrebno, opisat će se obilježja prostora izvedbe.

1) Dvorana Vrbik, Zagreb, (bez datuma), 1989.²³⁰

Temeljno obilježje izvedbe:

Ovaj performans jedan je od složenijih i osmišljenijih performansa, što je vidljivo kako u pomno razrađenoj uporabi kostima i rekvizite koja se ovdje koristi u nešto većoj količini no inače, tako i u kompoziciji izvedbe koja uključuje niz zasebnih radnji koje slijede jedna drugu tijekom cijele izvedbe. Performans nije posebno izdvojen od cijelog koncerta. Panonski paralelno pjeva i izvodi unaprijed planirane radnje. Bend mu služi kao glazbena i ritmička podloga za recitiranje/pjevanje pjesama, te tijekom izvođenja performansa. U nekim dijelovima performans djeluje vrlo teatralno (primjerice, korištenje *gorikovske* lubanje kao rekvizita). Panonski suvereno vlada scenom, dinamikom izvedbe i *kontroliranim kaosom* koji proizvodi na sceni nizom radnji poput samoozljeđivanja žiletom, samozapaljivanja, baratanja rekvizitima, neprestanog presvlačenja i slično. Performans je ekstatičan, dinamičan, izrazite tjelesne, gestualne ekspresije, a tijekom izvedbe uspostavlja se odnos s publikom.

Radnje u performansu: igra/manipulacija s različitim rekvizitima, paljenje i gašenje vatre, samozapaljivanje, preodijevanje, skidanje odjeće i igra s ostacima kostima koji se tijekom performansa raspada (s tim ostacima se igra i publika), autodestruktivne radnje, ples, ekspresivna recitacija. **Autodestruktivne radnje:** rezanje kože oko bradavice žiletom, samozapaljivanje, udaranje samoga sebe, sputavanje vlastitih pokreta.

Odjeća/kostim: ručno sašivena kapa/pokrivalo za glavu crne boje na koje su prišiveni metalni ukrasi, niska ogrlica oko vrata, narukvice od lanaca različite debljine, izrezane i ponovo sašivene hlače prepune rupa i zakrpa, majica čiji je donji dio izrezan u trake (rese), kaput izrađen u *patchwork* tehnici, crna rukavica odrezanih prstiju, te *make up* koji se sastoji od crno obrubljenih očiju i nalakiranih noktiju. Odjeća je sastavljena od mnogobrojnih dijelova, s resama i labavo prišivenim *krpama* koje je moguće lako otrgnuti i skidati sloj po sloj.

Rekviziti: svijeće, boca sa špiritom, toaletni papir, ljudska lubanja, dječji bicikl, pjena za brijanje, mrežasta vreća za krumpir (ili luk).

Komunikacija s publikom ostvaruje se kroz razgovor s publikom, dodavanjem i bacanjem dijelova svojeg kostima i rekvizitâ čime se publika poziva na suigru i uključuje kao aktivni sudionik performansa; u komunikaciji s gledateljima izvođač kontrolira i izaziva njihove reakcije.

²³⁰

Izvor:<https://www.youtube.com/watch?v=Klv7jV50K0M>;
<https://www.youtube.com/watch?v=JFLRKNoiKQ>, pristup: 12.06.2017.

Tijek performansa:

Na podu se nalaze rekviziti za performans. Panonski se pojavljuje višeslojno odjeven, a odjeću će tijekom izvedbe skidati, ponovo odijevati, paliti, preodijevati se. Dok Panonski priprema scenu a bend se u pozadini priprema za sviranje, publika sama pjeva pjesmu "Iza zida", nestrpljivo iščekujući nastup. Izvedba započinje ekstatičnim recitiranjem, dok se članovi benda i dalje pripremaju, a jedan od njih (Božo Matijević Krljo) vrišti na mikrofona. Slijedi najavni uzvik Panonskog: "Ovo nije punk ovo nije rock ovo je Hard Blood Shock", te se čuju uvodni taktovi, i dalje izmiješani s uštivanjem instrumenata. Panonski skida kapu s glave. Nanosi na glavu pjenu za brijanje, istodobno recitirajući svoju poeziju. Publika mu dovikuje, a on je zabavlja pripovijedanjem, dok čekaju bend da se uštima. Povik sviračima: "Udaraj, ajde!", na što bend odgovara glazbom u žestokom ritmu. Počinje pjevanje (pjesma *Hard Blood Shock*). U pauzama pjevanja brije glavu. Staje uz svijeću koja mu zapali donji dio ogrtača, dok plamen gori, on pjeva. Skida ogrtač i započinje s izvođenjem naglašenih, širokih tjelesnih gesti, svojevrsnog plesa koji izvodi i uz pjevanje. Ponavljajući ritam djeluje ritualno. Na glavu stavlja mrežastu vreću koja mu prekriva lice (nalikuje lopovu, prijestupniku) i zapaljenu svijeću, istodobno pjevajući. Spušta svijeću i pali njome toaletni papir koji je držao okačen o pojas: papir brzo izgara. Ponavlja paljenje. Goruće svijeće postavljene su polukružno oko njega i on ih koristi za paljenje papira i odjeće. Skida vreću s lica i transformira je u šal. Počinje nova pjesma (*Kiss my cock*). Uzima žilet i reže dijelove kostima (papir, ogrlicu), postupno se oslobađajući krpenih *resa* omotanih oko sebe, trga majicu. Slijedi pjesma *Dragi sine moj*. Panonski pali rese na odjeći i pušta da same izgore. Izuva se bos, skida rastrganu majicu, pali mrežu oko vrata te raširenih ruku stoji mirno, čekajući da mreža izgori. Povremeno izvodi naglašene tjelesne pokrete nalik svojevrsnom šamanskom plesu. Trga drugu, najlonsku²³¹ majicu. Uzima dvije svijeće i stavlja ih na glavu, oponašajući rogove. Skida i treću majicu, a četvrtu ostavlja napola na sebi, zaustavljenu u trenutku poteza skidanja. Ponovno stavlja kapu i pleše, te skida i posljednju odjevenu majicu. Skuplja odjeću s poda i baca ju u publiku. Publika tijekom izvedbe raspršuje dijelove (krpice) kostima po cijelom gledalištu. Otkopčava hlače i ostavlja ih napola skinute. Skida se vrteći se i pjevajući naizmjenice. Omotava glavu bijelom gazom, dio ostavlja da labavo visi. Uzima žilite, zarezuje i utiskuje ih u kožu, te okači oko bradavice. Glazba eksperimentalnog prizvuka nakon ove se kulminacije usporava, a Panonski izgovara naziv performansa: "Hard Blood Shock", nakon čega neartikulirano viče, na što dobiva *feedback* iz publike. Uzima ljudsku lubanju

²³¹ Najlon ili sličan porozan materijal. Zbog loše kvalitete snimke nije posve moguće razaznati vrstu materijala.

poigravajući se njome: prinosi je iznad glave, drži je u *hamletovskoj* pozi te kao dijete u naručju, obasipajući je poljupcima. Nakon toga vraća lubanju među ostale rekvizite koji se svi nalaze na istom mjestu na pozornici, asocirajući na svojevrsni izvođačev oltar s relikvijama. Uzima dječji bicikl i svoju odjeću, baca u publiku. Skida hlače te ostaje gotovo do kraja ogoljelog tijela, iscrtanog tetovažama i ožiljcima. Presvlači se u bijele široke hlače te pred publikom formira ogrtač/plašt od crnog najlona. Zatiče zapaljenu svijeću o hlače, istresa stvari iz torbe i baca u publiku. Uzima papir koji također zatiče u hlače, zapali ga u području međunožja, gdje ga i gasi. Uzima sprej i prska svoju glavu i oko nje. Na ruku stavlja bijelu kiruršku rukavicu i pada ničice, uz dijabolički smijeh ("Hajde, braćo!"). Žiletom izrezuje hlače i noge, izvodeći istovremeno pjesmu. Sprejem prska po nogama, nakon čega slijede ekstatično pjevanje i grčeviti pokreti tijela. Govori: "Traumatološka bolnica Zagreb i aj bok". Slijedi pjesma *Lepi Mario*. Ponovno preuzima ulogu nalik šamanskome vođi i grčevitim pokretima tijela izvodi svoju autentičnu koreografiju. Na hlačama se nazire krv. Uzima široku ljepljivu traku i lijepi je oko donjeg dijela nogu, onemogućavajući si kretanje. Vidno umoran, pali komad papira kojeg stavlja na glavu. Papir izgara na njegovoj glavi. Dimi se, pali kožu/kosu. Zbog nogu *okovanih* ljepljivom trakom jedini mogući smjer kretanja je vrtnja u krug. Udara se šakom u glavu. Kraj je koncerta i performansa. Iz publike mu dovikuju, provociraju ga, on im odgovara te pojašnjava da to što izvodi "nije *punk* ni *rock* već *Hard Blood Shock*". U jednom trenutku raskida traku i oslobađa se, te se vrati pjevanju. Na kraju koncerta vidna je fizička i emotivna iscrpljenost izvođača koji je tijekom performansa (u trajanju oko sat vremena) držao sve pod kontrolom.

1) **KSET, Klub Studenata Elektrotehnike, Zagreb, 8. ožujak 1989.**²³²

Temeljno obilježje izvedbe:

Riječ je o uobičajenom koncertnom performansu s elementima autodestruktivnog *body arta* koji je uklopljen unutar glazbene izvedbe pjesama. Moguća je rekonstrukcija dijela nastupa na temelju dostupnih snimki. Opis ove izvedbe daje i sam Panonski, u tekstu "Predstava – Umjetnost ludila".²³³ Poznata fotografija okrvavljenog Satana Panonskog, koja je i naslovnica njegova albuma "Nuklearne olimpijske igre" potječe s ovog nastupa.

²³² Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=Gkkkm-CGHkw> - 1 dio, trajanje 9'28"
<https://www.youtube.com/watch?v=weQbb1-TII0>, 2. Dio, trajanje 7'54" (pristup 29.04.2017.)

²³³ Oznaka R48.

Radnje u performansu: pjevanje, recitiranje, ples, tjelesna ekspresija, manipulacija odjećom (kostimom). **Autodestruktivne radnje:** rezanje staklenom bocom, žiletom, probijanje kože sigurnosnom kopčom (*zihericom*).²³⁴

Odjeća/kostim: srebrna kožna jakna sa zakovicama, redizajnirana majica na preklop maskirnog uzorka (bez rukava, s vunenim resama) ispod koje je još jedna majica sašivena *patchwork* tehnikom, uske hlače maskirnog uzorka, vojničke čizme, rubac šarenog uzorka, rukavice u boji kože²³⁵, lančić.

Rekviziti na snimci nisu vidljivi, no Panonski u svojem zapisu²³⁶ navodi kako je u ruksaku donio "15 metara [lanaca] punih korozije" koje naposljetku nije koristio.

Komunikacija s publikom: prisutna na uobičajen način, kroz razgovore i komentare upućene publici.

Tijek performansa:

Snimka počinje u duhovitom tonu, komunikacijom Panonskog s publikom. Uz ritam bubnja skida kožnu jaknu imitirajući orijentalni ples, najavljujući "striptiz" i prvu pjesmu (*Dragi sine moj*). Uz prve ritmove ove pjesme započinje grčevit *šamanski ples*, a kao rekvizit koristi maramu. Izvedba pjesme je ekstatična (gesta primanja za glavu koja sugerira očaj, savijanje i zanošenje tijela, lupanje nogama o pod na način stupanja), a prati je ritam bubnja, bez ostalih instrumenata, što dodatno naglašava *ritualni* karakter izvedbe. Slijedi recitiranje *Junačke Epske Jebačke Narodne Pjesme*, praćeno pokojim gitarskim tonom. Performativno recitiranje pjesme *Selim* započinje dugim uvodom: ritam bubnjeva prati Panonskog u izvođenju plesa kojim imitira orijentalne i plemenske plesove. Uz poskakivanje, izvodi pokrete, trzaje tijelom nalik epileptičnom napadaju. Skida maskirni prsluk. Zarezuje rame. Uz ritam sekciju (bubanj, bas) recitira pjesmu kružeći bokovima, tresući tijelom, povlačeći majicu prema gore, spuštajući se na koljena i tresući ramenima i grudima nalik na trbušne plesačice (erotizirani pokreti tijela prate tekst pjesme). Slijedi pjesma *Lepi Mario*. Skida majicu uz erotizirane pokrete i trešnju tijelom, ostaje gol do pojasa. U uvodu u izvedbu *Oči u magli* publici pojašnjava kako to što izvodi nije mazohizam, već autoagresija s razlogom. Nakon toga slijedi autodestruktivni dio izvedbe, koji započinje kratkim ekstatičnim plesom s funkcijom

²³⁴ Kako je dostupan samo dio ove snimke, sve radnje nisu vidljive. U jednom od komentara na *You Tube*-u korisnik Vlad Mlad opisuje i radnju probijanja sigurnosnom kopčom na koju je zatakuta zastava, te korištenje žileta : "[...] bio sam pola metra od njega. Od svih koncerata u zivotu ovaj mi je bio najkrvaviji... ziherica, flaša, žilet... glava i prsa bila su mu na kraju poplava krvi... koliko se sjećam i Majke su bile tu negdje.. rezanje mi nije toliko smetalo, al kad je provukao zihericu s neakvom zastavom kroz bradavicu na prsima... brr....", *Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=Gkkkm-CGHkw>* (pristup 29.04.2017.).

²³⁵ Moguće gumene ili kožne, što je teško odrediti zbog loše kvalitete snimke.

²³⁶ *Predstava Umjetnost ludila*, oznaka R48.

dovođenja sebe u duševno stanje u kojem je moguće izvršiti autoagresiju. Slijedi samoozljeđivanje staklenom bocom. Počinje pjevati, a tijekom izvedbe pjesme krvari iz glave. Krv mu se slijeva niz lice i torzo, Panonski pleše. Upućuje komentar publici: "Ja nisam Krist Spasitelj da krvarim zbog drugih, ali ovo sam stvarno večeras uradio zbog vas". Odmah nakon izvedbe Panonski brzo izlazi iz ekstatičnog stanja, te publici najavljuje izlazak publikacije u kojoj daje intervju, te govori o svojoj pjesmi *Kataklizma* i albumu *Nuklearne olimpijske igre*.

2) Omladinski klub Đuro Đaković, Zagreb, 6. lipnja 1989.²³⁷

Temeljno obilježje izvedbe:

U ovom koncertu/performansu u trajanju od oko 45 minuta autoagresija je svedena na minimum. Performans je to bez vidljivog ozljeđivanja u smislu intervencija na umjetnikovoj koži, no prisutno je udaranje šakom o glavu i o pod, te glavom o pod, koje proizvodi stanovitu količinu boli. Performans je izrazito usmjeren na snažnu tjelesnu gestu kojom se sugeriraju emocije o kojima pjeva (očaj, agonija, bol) ali i seksualna provokacija i aluzije, te je pravi primjer izvođenja performativne poezije. Panonski se ovdje svjesno poigrava s *etiketom* mentalnog bolesnika, štićenika duševne bolnice, tjelesnom ekspresijom sugerirajući (glumeći) stanje mahnitosti. Pokret je planiran i drugačiji za svaku pjesmu, ovisno o njezinu sadržaju. Pripremljenost za performans vidljiva je i u unaprijed pripremljenim rekvizitima. U prekidima *uživljenosti* u pojedinu pjesmu u pauzama između izvedbe dviju skladbi jasno je vidljivo razgraničenje glumljenog i privatnog, što govori u prilog neimpulzivnom pristupu i osviještenosti o vlastitoj scenskoj izvedbi.

Radnje: pjevanje, recitiranje, grčeviti pokreti, bacanje o pod, udarci tijelom o pod, ples, valjanje tijelom **Autodestruktivne radnje:** samoozljeđivanje – udaranje šakom po glavi, udaranje glavom i tijelom o pod.

Odjeća/kostim: Prvi sloj odjeće je baloner u *gestapovskom* stilu. Našminkan je crnilom oko očiju te su olovkom naglašene obrve, a na čelu mu je nacrtana crna petokraka. Na glavi je vojna, tzv. oficirska kapa, a ispod nje velika marama. Nosi naušnicu. Ispod ogrtača ima odjevenu kožnu jaknu bez rukava sa zakovicama, te širokim bodom ispletenu mrežastu dugu majicu tirkizne boje. Nosi poderane hlače u više boja na koje su našiveni metalni dijelovi i koje su u dnu povezane konopcima antičkoj ili srednjovjekovnoj odjeći. Na nogama ima *Adidas* tenisice. Na jednoj ruci nosi rukavicu bez prstiju, sa zakovicama.

²³⁷ Izvor: https://www.youtube.com/watch?v=iyK6r4L_8d0, pristup 19.04.2017.

Rekviziti: Dva mala ogledala u rukama. Umjetnički oblikovan crni kišobran: dijelom probušen (izrezana tkanina), oslikan (ideogram Satana Panonskog, bijeli obrubi) i ispisan stihom "Opada lišće". Kao rekvizit mu služi i mikروفon s kojim *komunicira*, gleda u njega, unosi ga u publiku, omotava žicu oko vrata simulirajući davljenje i slično. Tijekom izvedbe i kao rekvizit koristi i odjeću, skidajući je, ovijajući se maramom, izuvajući se i slično.

Komunikacija s publikom: prisutna kroz izravnu komunikaciju (razgovor), kroz ulazak izvođača u prostor publike (*rušenje rampe*), tjelesnu komunikaciju (zagrljaj, poljubac s izabranim osobama iz publike kao dio izvedbe).

Tijek performansa:

Na ovoj snimci kamera ga prati i prije dolaska na scenu/pozornicu, tijekom čega se dovikuje s publikom, hinjeno ekstatično smije te u takvom *tonu* započinje i nastup. U ekstatičnom smijehu, s maramom preko glave, s dva mala ogledala u obje ruke, baca se na pod i valja na leđima. Kada se pozadinska glazba (iz zvučnika) prekine, počinje s lupanjem rukom o pod i vikanjem, privlačeći pažnju publike i pratećeg benda. Glasom u falsetu i dramatičnim glumatanjem/vikanjem doziva svoje članove benda. Počinje recitirati, ekstatično i dijelom u falsetu. Recitacija prelazi u ritmično izgovaranje stihova popraćeno lupkanjem o mikروفon. Dok se bend priprema, naizmjenice imitira naricanje i baca se na pod, te zabavlja publiku. Počinje izvedbom pjesme *Oči u magli*. Tijekom pjevanja valja se po podu i izvodi gimnastičke ekshibicije (most i sl.), povremeno popraćene psovkama. Valjajući se ulazi u prostor publike. Između pjesama verbalno se nadmudruje s publikom. Tijekom izvedbe često se približava publici i prelazi scensku *rampu*. Slijedi pjesma *Lepi Mario*. Uz ovu pjesmu probušeni oslikani crni kišobran koji s posebnim naglaskom (dramatično prekida pjesmu da bi otišao po rekvizit) donosi na scenu. Koristi ga kao rekvizit u poluimproviziranoj koreografiji vrtnje, stavlja ga na glavu i sl. Izvodi pjesmu *Iza zida*. Skida novi sloj odjeće i ostaje u mrežastoj majici ispod koje se nazire goli torzo te u hlačama. Tijekom pjesme prilazi mladiću iz publike i ljubi ga u usta. Pjevajući, ples prelazi u ekstatično bacanje po podu koje se može protumačiti kao prikaz vlastitog stanja očajja, duševne boli. Ovu koreografiju prati zvuk ritam sekcije (bas i bubanj). Tijekom pjesme također se udara po glavi, a opisana *koreografija* u službi je ekspresivne, tjelesne interpretacije sadržaja pjesme, kojom se sugerira poanta. Pjesma *Pioniri maleni*. Tekst iz ove pjesme koji govori o marami koja ga je stezala oko vrata prikazuje pomoću žice mikrofona, kojom obavija vrat simulirajući davljenje. Tijekom pjesme skida i posljednji sloj odjeće (majicu). Pjesmu interpretira proživljavajući stihove koje pjeva, tijelom proizvodeći grč i udarajući se po glavi. Dio pjesme pjeva u zatvorenom, čučućem položaju, nakon čega ustaje i raširenih ruku i otvorenog prsnog koša upućuje široku gestu

publici. Pjesmu *Dragi sine moj* započinje uspravnim, *vojničkim* položajem tijela, te stavlja maramu i oficirsku kapu na glavu. Nakon toga izvodi pjesmu ekstatično, gestama i skokovima koji pomalo nalikuju šamanskoj ekstazi. Izvijanje i grčenje tijela i zauzimanje *nemogućih*, gotovo akrobatskih položaja. Tijekom ležećeg stava, pjevajući stih "dragi sine moj" otkopčava hlače i nakratko izvlači spolovilo. Zaogrnut maramom nastavlja s novom pjesmom, koju recitira uz pratnju ritam sekcije, između stihova proizvodeći zvuk obrednog indijanskog pjevanja, u čemu mu se pridružuje publika, koja ga u jednom trenutku tog pjevanja povlači ka sebi i grli. U međusobnoj suigri i povezanosti publike i izvođača događa se moment nalik katarzičnoj povezanosti sudionika. Između pjesama izgovara uobičajene parole poput: "Važno je da smo ljudi i slobodni. Budi lud, nek drugi budu slobodni". Vraća maramu i kapu na glavu, recitira pjesmu *Selim* gestikulirajući i milujući se po tijelu. Počinje glazba, izvodi trbušni ples. Tijelom prikazuje sadržaj pjesme te se djelomično skida (obnažuje stražnjicu). Pjesma *Odreži, nareži, zareži*. Poziva na ples jednog od članova benda (Božu Matijevića Krlju). Pjevajući, pleše s njim anti-verziju tanga. Obuhvaća ga nogama i *visi* s njega, oponašajući seksualni čin. Snažnom gestikulacijom (ruke na licu i glavi, geste očaja, lupanja po čelu i razvlačenja lica, udaranja po glavi i usmjerenih pogleda) sugerira emocije iz pjesme. Sjedeći na podu izvodi pjesmu *Advokat*, dajući si ritam rukom kojom udara u pod i povremeno u glavu. Bend se postepeno uključuje sviranjem. Započinje *Trpi kurvo*, izvodi je u ekstatičnom i furioznom ritmu uz glazbu benda, uz grčevite geste tijela. Nastavlja s još nekoliko izvedbi u furioznom (speed) ritmu, baca se na pod govoreći kako je "dobio epilepsiju". Koncert završava s *Lepim Mariom*, tijekom kojeg udara rukom o pod, valja se u glumljenoj agoniji po podu. Na kraju koncerta ulazi u publiku grleći ih, s nekima se i ljubi. Govori kako žuri na vlak. Kako snimka traje i nakon koncerta, primjetno je kako, sve dok je upaljena kamera, on izvodi svoj performans, koji prelazi okvir same izvedbe i ulazi u područje umjetnosti ponašanja. Dok se sprema za odlazak iz kluba, neprestano *glumata*, čini znakovite geste, izvija se, svjestan kamere koja ga u tim trenucima snima.

3) Klub Rebus, Sarajevo, 10. ožujak 1990.²³⁸

Na temelju kratke dostupne snimke koja je naknadnom montažom isprekidana nije moguće rekonstruirati slijed radnji, odnosno cijeli nastup i performans.

²³⁸ Izvori: <https://www.youtube.com/watch?v=xbqYSCvANUw>,
<https://www.youtube.com/watch?v=NZjb6q6tupA>, trajanje 10:52 i
https://www.youtube.com/watch?v=m1ixLastj_o Kao autori snimke navedeni su Siniša i Nermin (pristup 29.04.2017.).

Odjeća/kostim: crna kapa/pokrivalo za glavu, traper/kožni prsluk, majica ispod; u drugom dijelu nastupa ima crnu kapu te crvenu suknju, skida kapu i ostaje samo u suknji, gol do pasa i čelave glave, na ruci nosi kožnu rukavicu.

Rekviziti: tkanine, sredstva za paljenje vatre.

Radnje u performansu: pjevanje, recitiranje, ples, manipulacija odjećom (kostimom).

Autodestruktivne radnje: samozapaljivanje, ležanje na vatri.

Komunikacija s publikom je prisutna. U publici se razvija *pogo* ples tijekom kojeg se dio publike penje na pozornicu, zajednički pjevajući pjesme s Panonskim.

Tijek performansa:

Tijekom koncerta Panonski izvršava više radnji presvlačenja odjeće. Prvo nastupa s crnom kapom, a zatim obrijane glave; iz kožnog prsluka, hlača i majice presvlači se u crvenu suknju. Tijekom izvedbe *Pioniri maleni* zapali plamen na podu ispred sebe, pa legne na plamen, čime zapali svoju crvenu suknju te plešući i poskakujući izvodi ostatak pjesme. Plamen se vidi u naletima, ovisno o gibanju tijela (prekid snimke). Omotava bijeli zavoj (maramu) oko glave, recitira pjesmu *Psi špijuni*.

4) SKC – Studentski kulturni centar, Beograd, 28.05. 1990.²³⁹:

Temeljno obilježje izvedbe:

Ovaj performans izveden je bez pratećeg benda, uz glazbenu matricu. Izostanak glazbenika i energije koju pruža glazba uživo nadomješten je drugim sredstvima, kojima se ova izvedba više približava žanru performansa. Panonskome se kao partner na pozornici pridružuje beogradski multimedijalni umjetnik Nenad Racković Johnny²⁴⁰ u ulozi moderatora koji najavljuje pjesme te se povremeno uključuje u izvedbu vlastitim intervencijama. Ovaj performans specifičan je po tome što je jedna od rijetkih (vjerojatno i jedina) izvedbi u kojima Panonski ne vodi glavnu riječ i kao izvođač ne kontrolira događanja na sceni i komunikaciju s publikom, već to posve prepušta drugoj osobi, stavljajući sebe u svojevrstan podređeni položaj. Performans svojim konceptom²⁴¹ podsjeća na spektakle poput borbi u ringu. Johnny Racković moderira izvedbene točke Panonskog navijačkim pristupom, bodreći ga i potičući

²³⁹ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=LT34KbCVGmA>, trajanje 46'58" (pristup 30.04.2017). Snimka je naknadnom montažom na više mjesta skraćivana, pa je radnja isprekidana. Kao dodatni izvor podataka koriste dijelovi dokumentarnog filma Milorada Milinkovića (1990.). Unatoč više izvora ovoj rekonstrukciji nije moguće s potpunom točnošću prikazati slijed radnji, iako su prikazom obuhvaćeni gotovo svi dijelovi izvedbe.

²⁴⁰ Nenad Racković Johnny beogradski je umjetnik. Ponegdje se njegov nadimak piše i fonetski, kao Džoni, no kako on danas upotrebljava nadimak Johnny, u ovom radu koristim engleski oblik.

²⁴¹ U razgovoru mi je Nenad Racković Johnny rekao kako koncept nije bio unaprijed osmišljen, već su improvizirali izravno na sceni. Štoviše, tog dana su se prvi put u životu sreli.

publiku u njezinim reakcijama. Njegovo ironično poticanje dojma spektakularnosti asocira i na cirkuske atrakcije u kojima se pred publiku dovode osobe s određenim ekstremnim ponašanjem ili karakteristikama (engl. *freaks*). Pozicija Satana Panonskog, u kojoj pristaje na za njega neuobičajeno stanje pokornosti, bez pratećeg benda koji mu uobičajeno služi kao zvučni *zaštitni zid*, pojačava dojam ranjivosti izvođača na sceni, te ga kao performerera stavlja u zahtjevniju poziciju. Uloga moći ovdje je izmijenjena i Panonski kao performer stoji *sam naspram svih*. Pored toga što pristaje na takvu vrstu ogoljenosti i ulogu *cirkuske atrakcije*, tijekom performansa jednako tako, izuzevši nekoliko recitacija svojih pjesama, gotovo ništa ne govori, odustajući od komunikacije s publikom. Ulogu medijatora i *kontrolora* situacije preuzima druga osoba, a Panonski ovdje ima zadatak prezentirati svoj rad (recitiranje, pjevanje i autodestruktivni čin) kako mu se nalaže. Usmjeren i koncentriran na svoje zadatke, bez energetskog pogonskog impulsa glazbene izvedbe uživo, te sa smanjenom moći nadziranja događanja na sceni, izvodi performans koji je u tom smislu slabijeg intenziteta, no ne i manje snažnog dojma. Dojmljivost ove izvedbe proizlazi upravo iz spomenute promjene odnosa moći te odsustva govora i ekspresije. U dominaciji tjelesnog pokreta te smirenoj i pasivnoj poziciji u prvi plan dolaze umjetnikova bol, izoliranost i bivanje Drugačijim. Za razliku od većine performansa i koncertnih nastupa koji izazivaju čuđenje, smijeh ili zaprepaštenje, ova izvedba kroz ogoljelost umjetnika i njegove boli na sceni izaziva i dojam suosjećanja. U ovoj izvedbi ne postoji samo jedan *vrhunac* obilježen autodestruktivnim činom, već više njih. Panonski se u izvedbi kreće od naglašene mirnoće, gotovo nepomičnosti u kojoj se tjelesni *komentar* svodi na pogled ili facijalnu gestu, do ekstatičkih momenata prilikom kojih izvršava samoozljeđivanje. Podijeljenost radnje u svojevrstne *točke* kojima su ove dvije vrste ekspresije omeđene stankama dodatno pojačava kontrast između tjelesne suzdržanosti i široke i snažne geste. Kako se glazba ovdje reproducira s matrice, u dijelovima u kojima izvodi pjesme Panonski glasovno intervenira na drugačiji način od uobičajenog na koncertima – uz ritmične recitacije tu su povici, uzdasi i slično. Tehničkom reprodukcijom koja je istovremena s izvedbom uživo dolazi do umnažanja izvođačevih glasova i uspostavlja se odnos živog i reproduciranog glasa na sceni. Uz izuzetke u kojima se događa dogovorena radnja s pojedincima iz publike, performans obilježava izostanak značajnije komunikacije s publikom (taj zadatak preuzima Racković), no pri izvedbi pjesama pogled Panonskog jasno je usmjeren ka gledateljima.

Prostor izvedbe: scena je prostrana, na dvije razine, tek lagano izdignuta od publike (stepenice) koja je smještena u neposrednoj blizini izvođača. Na sceni se nalazi crni koncertni klavir, nekoliko stolaca i tepih.

Odjeća/kostim: tamni šešir, narančasti (ili crveni) rubac koji će kasnije služiti kao povež za ranu, majica od prorezane tkanine, kreirana tako da se lako podere i skine u komadima, hlače, rubac ili komad tkanine koja će služiti kao pregača, cipele s potpeticom nalik ženskim sandalama, kožna rukavica bez prstiju. Ogoljelo tijelo Panonskog otkriva brojne zarasle i poluzarasle ožiljke po torzu, rukama i leđima, gdje se jasno nazire i urezana petokraka. Stari ožiljci također utječu na njegovu scensku pojavnost. *Image* Johnnyja Rackovića slijedi *rockabilly* izgled s primjesama *punka*: crna zalizana kosa, kožni prsluk bez rukava odjeven na goli torzo, crne hlače te tamne sunčane naočale.

Rekviziti: dok Panonski ne koristi rekvizite, Racković u određenim dijelovima koristi crnu ploču te crteže i slike Ivice Čuljka.

Radnje u performansu: recitiranje poezije, snažna tjelesna ekspresija, autodestruktivne radnje, manipulacija odjećom (trganje odjeće, skidanje i presvlačenje, prenamjena funkcije odjevnog predmeta), crtanje po tijelu. **Autodestruktivne radnje:** probijanje kože *zihericom*, vješanje redenika metaka o kožu pomoću *ziherice*, rezanje tijela staklom.

Komunikacija s publikom svedena je na minimalne geste – pogled i završne riječi na kraju izvedbe; funkciju komunikatora preuzima suizvođač.

Tijek performansa:

Panonski polagano ušetava na scenu i sjeda uza zid na stolac, u pozadini se s razglasa čuje glazba s njegova albuma. Performans započinje Rackovićevom pompoznom najavom:

"This is not *punk*, this is not...this is *Hard Blood Shock*, Ovo je najava za aukciju slika, performans, književno veče...[...] balkanskog Jeana Geneta, Ivice Čuljka Kečera! Njegov [nerazumljivo] na ovom totalitarnim prostorima, on može da bude jedino lud, jer to je jedino rešenje da bude slobodan! A sada počinjemo! Legendarni performans posvećen Satanovoj majci i njegovom bratu koji isto robuje u ovoj SFRJ. Ali kako da vole borbu oni koji su čitavog života voleli školu, svoje iskustvo i tvrde ocene? Nama oni govore: diži se i bori se, nama oni govore, kojima je mama spremila [nerazumljivo] u torbu sa *mačjim očima* i jogurt u flaši sa celofanom, oni nam viču 'diži i bori se', koji ne znaju šta je strah, koji ne znaju šta je krv pomešana sa mlekom koje piju, afrički ratnici. Kečeru! Samo za tebe ovaj šou, krvavo pozorište, *brut-art*, tetovirani teatar!"

Panonski ustaje, dolazi do mikrofona i govori pomalo isprekidano, *ravno*, sugerirajući izostanak emocija: "Ja sam Ivica Čuljak Kečer Drugi, Satan Panonski, po narodnosti panker po zanimanju prijatelj". Počinje recitirati pjesmu *Svojoj majci*. U ovom dijelu performansa odjeven je u više slojeva odjeće koje će postepeno skidati kako će izvedba odmicati. Pjesmu recitira staloženo, stojeći pred mikrofonom, u ravnom, pomalo isprekidanom ali ritmičnom tonu, gotovo bez stanke. Način recitiranja donekle je nalik na euharistijske propovijedi, no u nešto bržem ritmu. Za vrijeme recitacije kraj njega prekrivenih ruku stoji Johnny Racković,

nalik tjelohranitelju koji budno motri publiku. Nakon što recitacija završi, Racković nastavlja s ekstatičnim najavama:

"Zaaatvor Popovačaaa! Osam i po godina! Ivica Čuljak, izležava se na Havajima zatvora Popovača, još tri i po godine ima da odleži jer je krv pravio! A krv je naša svetlost i naša tama, piši krvlju i shvatit ćeš da je krvi dio [snimka se ovdje prekida]. Idemo, hoćemo jedan *Hard Blod Shock* da umirimo ovaj narod, da nas ništa ne boli, da sve što nas pogađa samo nas jača!"

Panonski dolazi na sredinu scene gdje je postavljen mikrofon, igra se s redenikom metaka koji stavlja u usta. Dok u podlozi i dalje svira njegova glazba, počinje recitirati pjesmu *Reci majko (da utroba me tvoja nije nosila)*. U recitiranju je prisutna gradacija od mirnog i od ravnodušnog tona ka sve glasnijem i ekstatičnijem izgovaranju stihova. Nakon recitacije ponovo se udaljava s pozornice. Slijedi *točka* aukcije likovnih radova Panonskog. Za vrijeme *licitiranja* radova Panonski stoji u kutu i popravlja svoju odjeću. Racković najavljuje:

"Ja te krstim a ti prdi Franken Kriste, *Čaj od maka baš je džaba, kuva meni stara baba*, babaroga ružnija od samog Boga. A sad! Čekovi, knjižice, *Diners* karte, sve na sunce da vidimo! Šta je ovaj Satan to iskasapio na beloj krvi papira u samicama Popovače! Idemo! Moliću jednu skotnu damu da mi se nađe ovde nadohvat ruke."

Uzima crteže. [snimka se ovdje prekida]. Djevojka iz publike donosi crtež Panonskog, a Racković licitira:

"[nerazumljivo] Balkanskog Jeana Geneta, sa njegovim prvim ostvarenjem: početna cena sto ušljivih dinara, sto starih miliona, ko je voljan da dâ za to prokazano đubre, za to terorističko umetničko geslo, za taj metalat? Terorizam, koje voljan da dâ neke pare? Vreme je novac, kopiladi, vreme je tih osam i pol godina od nemila do nedraga...Da vidim ruke!..."(Aukcija se nastavlja u sličnom tonu). Racković dalje: "Znate ljudi šta je pozorište? E to je ona praznina posle koje sve ono izgubimo, kada sve damo, celu našu dušu, ostane ništa, vaše ćutanje i vaš sitni burak duhovni za nedelju dana da prepričavate kako su dva manijaka urlala preko ovog mikrofona i tražili vam bedne pare za ono što je čovek radio osam i po krvavih godina, pijuci iz kible, gaseći žeđ u septičkoj jami, Vi, koji ste na ovoj beogradskoj kaldrmi osetili puter, niste u stanju da date najsitniji dinar. Da vidimo, tko će uopšte da da bilo koju kintu za prvi Satanov crtež?"

Panonski se za to vrijeme priprema na podu, smije se jer nitko ne reagira na pozive. Racković ga ljubi u obraz, Panonski ustaje i počinje performans trganja odjeće, oslobađanja tijela, čineći vidljivom svoju kožu na kojoj će se kasnije vršiti autodestruktivna intervencija. U pozadini se čuje snimka glazbe, a sve prate komentari moderatora: "Ajde, sad slikajte da bi [nerazumljivo] u *Ilustrovanoj politici* izašli van zanimljivi detalji sa beogradske bolesne *underground* scene, beogradskog kulturnog podzemlja." Za vrijeme ove najave Panonski šeće scenom osmehujući se. Racković mu povlači majicu koja se podere i dijelom ostaje visjeti o hlače. Panonski uzima ruž, prstom zahvaća i boji svoje bradavice. Slijedi Rackovićeva nova najava, uz *žestoke rifove* nove pjesme:

"Mi ćemo pobediti kad tad, ako nije dovoljno. Dovoljno je i potrebno, da svi vi izgubite a šta ćete izgubiti, dnevni džeparac vaše mame i tate. Udri Satane! I svinje kad te vide sve u toru [horu?] povraćaju, udri! Lud je jer samo tako može biti slobodan...Sloboda je rat, kako kaže čika Hegel?"

Za vrijeme ove najave svira frenetična glazba, a Panonski počinje s plesom na nižoj razini scene: izvodi koreografirane tjelesne pokrete rukom (gesta širenja ruku, širenja tijelom po pozornici, savijanja), povlačenje komadom tkanine po podu, bacanje o pod, bacakanje po podu, akrobacije, kotrljanje u imitaciji agonije i glumljeno ludilo. Tišina između dviju pjesama, Racković staje s govorom, Panonski se ukoči u pozi i gleda u publiku. Počinje uvodni ritam sljedeće skladbe (*Odreži, nareži, zareži*) s razglasa. Racković recitira stihove: "Ni na nebu ni na zemlji već na grani od oblaka gde se munja s gromom igra, haha". Za to vrijeme Panonski se pridiže i poskakujući na koljenima penje na scenu, sjeda, puši cigaretu naglašeno dramatičnom gestom. U rukama su mu rubac i drugi rekviziti (rednik metaka ili ruž), počinje udarati šakom o pod, a udarci proizvode iskre. Racković izvikuje parafrazirane stihove Panonskog, dok mu se ovaj provlači puzeći između nogu: "On je svetlost, ali ne i sunce, on je mrak, ali ne i tama, on je Satan Panonski, divan si...". Panonski leži ispod Rackovića, provlači se do stalka mikrofona koji dotiče usnama i liže. Zatim se četveronoške udaljava i podiže na koljena, gledajući voditelja. U ovom dijelu performansa u kojem Panonski hoda četveronoške te erotizira izvedbu radnjama s mikrofonom odnos voditelja i umjetnika nalikuje na sadomazohistički odnos potlačenog i gospodara. Racković nastavlja s govorom:

"Ne znam ko njega poznaje i ne znam ko? Podseti ko sam...zima u prostorijama [...] gde su se kalili pravi [...] i pravi karakteri! On je mrtav čovek koji sniva svoj mrtav san! Mrtav san o tome da ne bude zaboravljen. Ali niko sam sebe zaboravio nije. Ko je ikada izašao na ring, na scenu [...]..."

Panonski ustaje, u ruci drži ostatak svoje majice i rednik metaka, zaogrće se rupcem pa ga skida, lupka prstima o mikrofona ritam pjesme iz pozadine. Dok se Panonski priprema, Racković uzima u ruke crnu ploču kvadratnog oblika s kojom šeta po pozornici nalik najavljiivačima u boksačkim mečevima. Panonski počinje recitirati ekstatično gestom sljedeći stih: "Tvoje su riječi kandže, u moje meso se zabiju..." – rukom zabija nokte druge ruke o tijelo, zatim širi ruke u ekspresivnoj gesti dok recitira gotovo vičući. Racković kraj njega drži visoko podignutu ploču. Nakon recitacije iz zvučnika se čuje pjesma *Lepi Mario*, Panonski izvija bokovima, a Racković pjeva [prekid snimke]. Stojeći mirno, s rukama iza tijela koje drži kao da su mu svezane i ne može ih osloboditi, Panonski recitira pjesmu *Junačka jebačka epska narodna pjesma*, u početku prateći smisao riječi, potom prelazeći na ritmično izgovaranje teksta. Uz recitiranje čujemo povike i snimku njegova glasa iz zvučnika, što

proizvodi dojam umnažanja glasova izvođača. Nakon recitacije čuju se pljesak i povici, reakcija publike na duhovit zaključak pjesme, posljednji stih u kojem se spominje sida. Iz zvučnika dopiru stihovi: "Gori zemljo selo ravno, ja ne vidjeh majku davno", te slijedi nova Rackovićeveva najava:

"Od specijalnog doušnika, a SKC je ionako poznato mesto kao bivši štab Udbe , dobijam informaciju Satane, da ne veruju ovi ljudi da su ti to pravi *tetovi* (tetovaže, op.a.), pa koji hoće to dobrovoljac da dođe sa gumicom *Leonardi* da pokuša to da obriše?"

Panonski ovdje stoji posve mirno, kao da je spreman na izazov, čeka što će dalje biti. Dolazi *dobrovoljac* koji opipava Satana, Satan mu ustima hvata prst. Racković uzima crteže, a za to vrijeme *dobrovoljac* pregledava Panonskog, pokušava mu *izbrisati* tetovaže. Panonski se mirno prepušta ispitivanju. Racković, pokazujući likovne radove: "Da ovo ne bude kao izložba u zoološkom vrtu, mi nudimo ...produkcija 1990. godine, radovi Satana Panonskog kao mikser medija postera, crteža, grafike, pod nazivom 'Smrt je zdrava za sve umirače'." Opisuje crteže. "Pošto je besmisleno da aukcioniram, očekujem dobrovoljce iz publike, a već jednog imamo..." (*Dobrovoljac* za to vrijeme grli Panonskog i šeta ga po sceni.) "...da dođe i da se sam uveri u umetničku ekspresiju našeg gosta iz Vinkovaca koji je izvršio krvni delikt". Panonski doprati *dobrovoljca* iz publike do mjesta i poljubi mu ruku u znak oprostaja. Udaljava se od njega uz dugi pogled. Sve izgleda kao dobro izrežirana i unaprijed dogovorena radnja. Panonski šeta scenom dok Racković dalje priča o aukciji. Poziva Panonskog da kaže još koju riječ "da bolje ide prodaja". Racković nastavlja s aukcijom: "Dajte da vas pokrademo, mi smo društvo mrtvih pjesnika, nema više establišmenta, oduzet ćemo vam sve i slično. Dok je Mate²⁴² boksovao, bili smo Juga, panker ju je isisao iz jednoga cuga." Nadalje u govoru spominje kipara Dušana Džamonju koji svoje skulpture prodaje za 150 *miliona*, nadajući se da valjda i oni na ovom mjestu mogu nešto prodati za 150 dinara. Ovim asocijacijama potencira se kontrast tzv. alternative ili *undergrounda* i elitističke kulture. Za vrijeme trajanja pjesme *Misli li Istok* Panonski dolazi na sredinu scene i izvodi autodestruktivni čin kojim o svoje rame okači *zihericu* s redenikom metaka.²⁴³ Nakon toga Panonski dolazi za mikrofon i recitira pjesmu *Selim*, ponovo s rukama iza leđa i u *stavu mirno*, a svu ekspresiju koncentrira u glasu. Racković nonšalantno stoji pokraj njega i puši cigaretu. Voditelj govori publici kako Panonski uskoro odlazi na radio. Ponovo publici nudi na prodaju te govori o peticiji da ga se pusti na slobodu. Panonski pjeva novu pjesmu, nešto raspoloženiji, igra se s maramom, baca

²⁴² Misli se na boksača Matu Parlova, čime se potvrđuju asocijacije na ring koje izaziva ova izvedba.

²⁴³ S obzirom na to da su sve snimke montirane, nije moguće utvrditi u kojem se točno dijelu performansa dogodio ovaj autodestruktivni čin. On se svakako događa prije izvedbe pjesme *Selim* u kojoj redenik metaka već visi s tijela Panonskog.

se na pod. Ležeći i smiješeći se gleda u Rackovića koji govori kako su u starom Rimu glumci bili robovi i gladijatori, ali se nisu predali. Povezuje ih s današnjom borbom. Panonski leži na podu, licem o pod. Racković pita publiku: "Šta ste očekivali, *pop* paradu?" Panonski ustaje prijezirnog pogleda. Izvodi *Dječakovu pjesmu* uz pratnju glazbe iz zvučnika. Ekspresivna, ritmična recitacija pjesme, uz nešto manju tjelesnu suzdržanost, ali ipak s minimaliziranim gestama. Na početku nove pjesme uzvikuje "Sve je to UDBA!" [prekid snimke]. Glazba iz razglasa, pjesma *Oči u magli*. Dok Panonski ispija pivo i sjeda na pod te skida šešir, čuje se glas komentatora: "Satane, možda su oni navikli na *pop*?" koji se najvjerojatnije referira na mlaku reakciju publike. Panonski na to u ležećem položaju ispije pivo i udara se flašom po čelu, što mu raskrvari čelo. Vidimo okrvavljenog Panonskog kako sjedi. Krv mu se slijeva niz lice do usta, jezikom je liže i gleda oko sebe, te mirno sjedi kao da pozira publici željnoj atrakcije. Nakon toga počinje pjevati/recitirati stihove iz glazbe u podlozi, te izvijati tijelo u bolnome grču i urliku. Racković uzvikuje kako su stigli i prvi novci iz publike. Panonski pjeva ekstatično, nakon čega se pokloni publici osmjehujući se, te se počne brisati rupcem. Ustaje i okrvavljen ekstatično pjeva, dok komentator sa strane uzvikuje povike poput "Trpaj pare Satane, bit će mrsa!" i slično. Veže rubac oko glave da spriječi daljnje krvarenje. Dogovara se s voditeljem, kroz smijeh. Dok Panonski skuplja metke po sceni, Racković viče: "Eto Satan umetnik, radi kao čistač, eto! Ali opet, nismo mi cirkus. Idemo Satane, pesmu!" Panonski počinje izvedbu pjesme *Iza zida*. Pjeva uz matricu, oslobođenog pokreta i raspoložen. Udaljava se od mikrofona i pušta da matrica ide dalje. Racković uzvikuje "Pišat ćemo po vašim grobovima", "Protivnik je savršena mašina, možeš je pobediti jedino ako je uništiš" i slično. Dok traje pjesma *Doći će glasnik avetni*, Panonski okrvavljen stupa pred mikrofona, popravlja maramu. Počinje recitirati pjesmu *Pioniri maleni* uz glazbu s matrice. [prekid snimke]. Panonski sjedi okrvavljen, s povezanom maramom oko čela, pogledom prati moderatora koji drži završni govor, završavajući performans. Racković govori:

"Najlepše mesto kud ga vuče želja nije klupica na grobu roditelja, ispovedaonica[nerazumljivo] kurve[nerazumljivo] ženske draži bele tople. Mesto kom je dužnik mesto je bilo nužnik, mesto koje treba stoga svi da vole jer su zvezde gore dok su govna dole... jedite govna, poučno je...". [Prekid snimke].

Na pozornici su uz voditelja i fotografi, a blizu je njih je i publika, što stvara dojam okruženosti. Panonski recitira pjesmu *Moja desna ruka*, ekspresivno, glasno. Iz zvučnika se čuje bučna glazba s udarcima željeza i pjevanjem. Panonski stavlja svoj šešir Rackoviću na glavu, promatra ga. Racković govori:

"Vratit ćemo se korenima jugoslovenskog roka, da vidimo da li je Satan iz te [nerazumljivo] potekao... šta biste vi da ste na njegovom mestu? Seći ruke a nitko da te ne sledi. Šta biste dali za

veliku gestu? Mesto svoga da njegov život živite? Vi budite srećni što ste preko puta i što vas ovaj strašni [nerazumljivo] ...ovo je samo njegovih pet minuta, ostaje vam čitav vaš život celi!"

Baca šešir publici "da ubaci kintu ili igra frizbi", poručuje im: "Ljubav se na engleskom kaže *fuck*". Panonski recitira pjesmu *Moja glista bez glazbene podloge*. Nakon što završi s recitacijom kreće glazba. [Prekid snimke]. Kraj nastupa: dok Panonski sjedi na podu i puši, Racković ga odjavljuje riječima:

"Devet stotina doživotnih robija, ali će se jednom vratiti...Ako ne ovako, ovako krvav, onda u kovčegu, i ko senka će tumarati po vašim [nerazumljivo], kao senka, vratit će se makar kao otpao plato sa vojničke cokule pred naš prag, kao ruža će se rascvetati, ruža ponikla u kamenu. Nema kraja, postoje samo seobe, i smrt je za nas samo smrt smrti, nema se šta reći, i to je cela ova umetnost i kraj, ostaće samo praznina posle nas, i to jest kraj."

Panonski na kraju pozdravlja publiku u prvom duljem obraćanju te večeri:

"Ja jesam normalan zato jer sam slobodan, a slobodan sam zato jer sam lud. Stvarno vas volim, ali ja nisam vaš. Ali vas volim. Ja sam daleko, daleko, daleko, daleko. Nije pomogao ni [nerazumljivo], ni manitu ni Allah ni Bog. Krv, krvav je?...Volim vas!"

5) Dvorana Vrbik, Zagreb, 28. 12. 1990.²⁴⁴

Ovaj nastup moguće je tek djelomično rekonstruirati na temelju dostupne snimke u trajanju oko 15 minuta te postojećih fotografija, no nije moguće opisati tijek performansa. Snimka prikazuje izvedbe pjesama *Dragi sine moj*, *Advokat*, *Trpi kurvo*, *Oči u magli* i *Lepi Mario*. Izvedba je bliža uobičajenom *punk* koncertu, no razaznaje se da se performerski, autodestruktivan čin dogodio ranije. Panonski izvodi pjesme, između kojih su stanke u kojima najavljuje sljedeću numeru, a u jednoj od njih performativno recitira poeziju.

Prostor izvedbe obilježava *spontani* scenografski element: veliki portret Tita koji se nalazi na bočnome zastoru iznad scene. Ovakva *slučajna scenografija* koja, kontekstualno dovodi do proizvodnje komičnog ili ironičnog efekta nije bila rijetkost u bivšoj državi. Također, pozornicu sa svih strana obrubljuju crni zastori zbog čega djeluje svečanije i uređenije nego uobičajena mjesta na kojima se događaju izvedbe *punk* koncerata. Glazbenici su uvježbani i cijeli koncert djeluje čvrsto i bez puno improvizacije. Koristi se i scenska rasvjeta, što sve utječe na dojam da koncert djeluje ozbiljnije. Jednako tako, dolazi do usklađenosti scenskog vizuala s crno-bijelim kostimom Satana Panonskog. Kao jedina topla boja na sceni pojavljuje se izvođačeva crvena krv, što također pojačava intenzitet dojma o izvedbi.

²⁴⁴

Rekonstrukcija na temelju snimke koja traje 15'28".

Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=6SRIFS1qEqA> (pristup 29.04.2017.)

Odjeća: odabirom odjeće uspostavljen je kontrast njegove crne kape i bijele odjeće (bijela košulja i svijetle traperice); nosi *make up* (crnilo oko očiju).

Rekviziti na snimci nisu vidljivi, ali evidentno je da se nečime ranije morao razrezati.

Radnje u izvedbi: pjevanje, recitiranje, preodijevanje odjeće.

Autodestruktivne radnje: rezanje torza, udarac rukom o glavu.

Kontakt s publikom u ovom nastupu nije toliko izravan. Publika je zbog oblika pozornice smještena na udaljenosti te postoji granica između izvođača i gledatelja/slušatelja. Panonski ni ne pokušava ući u publiku, čije su reakcije relativno mirne.

Na snimci je vidljivo da je čin samorezanja već obavljen: košulja je raskopčana a na izvođačevom torzu su krvavi tragovi rezanja. Dojam autodestruktivnog čina pojačava kontrast crvene krvi i bijele košulje koja je ponovo odjevena, i na kojoj se postepeno kroz pokrete odražavaju mrlje od krvi. Nakon toga odijeva i kožni prsluk preko košulje. Tijekom izvedbe pjesmama izvija tijelo i čini jake gestualne kretnje kojima ilustrira sadržaj pjesama, bilo da se radi o povremenim erotiziranim kretnjama, plesu kojim se imitira narodno kolo. Neke pjesme izvodi klečeći.

6) Klub Akademija, Beograd, 22.01.1991.²⁴⁵

Prema dostupnim podacima u opisu snimke, s Panonskim ovdje nastupaju: Vojislav Voja Vijatov (gitara), Mario Anočić (bubanj), Nemanja Popović (gitara), Nikola Vranjković (bas gitara).

Pozornica na kojoj se izvodi ovaj nastup djeluje mala i skućena, publika se nalazi u neposrednoj blizini izvođača. Panonski je tijekom nastupa dobro raspoložen, šali se s publikom, kontrolira situaciju na sceni i u publici, ispija pivo tijekom izvedbe. Između pjesama razgovara s publikom, te izvodi narodne pjesme koje funkcioniraju kao duhoviti intermezzi. U ovom nastupu pridružuje mu se drugi (lokalni) prateći bend, izuzevši bubnjara Anočića, što utječe na nešto drugačiji zvuk, koji na momente djeluje i vrlo eksperimentalno (3.dio snimke, 9:06). Ovaj nastup primarno je koncertni nastup s ponekim elementima uobičajene performerske izvedbe, u kojem je moguće izdvojiti jedan dio u trajanju od oko tri minute, a koji je svojim obilježjima dominantno autodestruktivni *body art* (izvedba *Dječakove*

²⁴⁵ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=uT8HWJQfuvE>, prvi dio
<https://www.youtube.com/watch?v=rROJN62wN5M>, drugi dio
<https://www.youtube.com/watch?v=EvT3aEUua8E>, treći dio
<https://www.youtube.com/watch?v=wrIVqyHJEcQ>, četvrti dio
<https://www.youtube.com/watch?v=EKjHA968jgA>, peti dio
<https://www.youtube.com/watch?v=dtfRLmXedWI>,šesti dio
(pristup 29.04.2017.)

pjesme, koja je i inače čest *okidač* za samoozljeđivanje, odnosno služi kao uvod u *body art* izvedbu). Pored ovog dijela, koji se od ostatka dinamičnog koncerta razlikuje i proizvedenom atmosferom s obilježjem katarzičnosti, performerska obilježja naziru se i u postupku igranja s očekivanjem publike.

Odjeća/kostim: Beretka (zelena, vojnička), kožni prsluk, hlače, crna rukavica na jednoj ruci, pozlaćene narukvice na drugoj, šminka oko očiju. U jednom dijelu koncerta skida prsluk i ostaje u hlačama i beretki, gol do pasa.

Rekvizite nema, osim što koristi razbijene boce od piva u samoozljeđivanju.

Autodestruktivne radnje: rezanje tijela

Tijek izvedbe:

Nakon uvodnog razgovora s publikom, recitira *Junačku jebačku narodnu pjesmu* vičući, bez glazbene pratnje. Nakon toga koncert nastavlja pjevajući u tipičnoj *punk* maniri, ekspresivno i glasno. Skučeni prostor ne ostavlja mu mnogo mjesta za tjelesnu ekspresiju, performerske točke i improvizacije. Povremeno pleše (tipično izvijanje tijela, aluzije na erotski i orijentalni ples i poskakivanje). Tijekom koncerta, između pjesama pjeva narodne napjeve (ili stihove u stilu istih, od *guslačkog* stila, preko *sevdalinke* do narodnog, tzv. orijentalnog melosa). U jednom dijelu koncerta pokušava razbiti staklenu bocu o glavu no ne uspijeva mu, nakon čega pita publiku hoće li ponovo pokušati: publika to očekuje, ali čin se ne ponavlja. Panonski autoironično komentira vlastite pokušaje autodestrukcije, poigravajući se s iščekivanjem publike: "Ijoj, nisam je razbio. Hoću ponovo? Neću ponovo"; "Vi koji ste večeras došli, zajebali ste se". Ipak, kasnije će se samoozlijediti, što ukazuje na svjesnu manipulaciju očekivanjima promatrača. Stječe se dojam kao da je neuspjeli pokušaj zapravo isplaniran kako bi se izazvala veća pozornost publike u klupskoj atmosferi koja ne djeluje previše *posvećeno* i koncentrirano na njegovu izvedbu, kao što to Čuljak očekuje i kao što je to slučaj s nekim drugim nastupima. Koncert se dalje nastavlja izvođenjem *punk* pjesama. U jednom trenutku improvizirana glazba se mijenja i zvuči eksperimentalno. Dok se bend priprema, Panonski razbija staklenu bocu o pod. Slijedi *katarzični* dio koncerta, ujedno jedina izdvojena performerska epizoda. Riječ je o izvedbi *Dječakove pjesme*. Uz neobično zvučanje gitarskih žica Panonski, prelazi iz energičnog stanja (*punkerskog* poskakivanja) u statičnost, usredotočenost, određen tjelesni grč. Stalkom mikrofona udara o pod dajući si uvodni ritam, te počinje s recitacijom. Interpretacija pjesme djeluje vrlo proživljeno, Panonski izgleda kao da ulazi u ponešto izmijenjeno stanje svijesti obilježeno dubokim proživljavanjem emocije, boli, nalik transu: stanje koje se prepoznaje kao uvod u autodestruktivni čin na njegovim

nastupima. Uzima napuklu bocu kojom najprije zarezuje torzo, potom je udara o glavu, pa do kraja razbije o pod. Nastavlja s proživljenom interpretacijom pjesme, na licu mu se očituju emocije, duševna bol. Ovo je ujedno i najdublje proživljen dio izvedbe, nakon kojeg ponovo slijedi energičan nastavak koncerta u kojem povremeno rezanje staklom više ne djeluje proživljeno i katarzično, već je bliže pukoj atrakciji. Slijedi nagli prelazak u *punk* ritam i skakanje, izvijanje tijela po sceni (pjesma *Advokat*). Slijedi pjesma *Odreži, nareži, zareži* tijekom koje se još dva puta samoozljeđuje razbijanjem staklenih boca o tijelo/glavu. Okrvavljen, nastavlja koncert. Odijeva odjeću (prsluk) na razrezano tijelo i nastavlja s pjevanjem (*Hard Blood Shock*), između pjesama se dovikujući s publikom. Za vrijeme izvedbe pjesme *Lepi Mario* do kraja se odijeva, uzima s poda (najvjerojatnije) komad stakla odbačene boce i povlači njime preko grudi na kojima ostaje krvavi trag, pa opet skida odjeću s gornjeg dijela tijela. Grudi i trbuh imaju crvene tragove, pomiješane sa znojem. Glazba se izmjenjuje u ritmično-meditativnom, orijentalnom i žestokom *pogo* ritmu. Nakon još nekoliko *punk* numera, u posljednjem dijelu koncerta performativno izvodi svoju poeziju bez glazbe. Recitira pjesme u nizu, bez velikih stanki: izvikuje stihove, izvodi ih ritmično, automatski, imitirajući narodno pjevanje i slično. Publika recitira s njim. Vidljivo je da se nastup bliži kraju: koncentriranost i intenzitet izvedbe su u opadanju, izuzevši još nekoliko ekstatičnijih momenata. Razgovara s publikom i zabavlja ih između recitacija. Slijedi recitacija pjesme *Strašni vuk*, koju izgovara kroz sugestivno izvikivanje, ritmično kazivanje stihova, ne obazirući se na stanke u smislu/sadržaju. Nakon toga recitira još nekoliko pjesama, razgovara i šali se s publikom. Završava nastup silazeći među publiku.

3.5.5. Pitanje osviještenosti o vlastitom radu: dva lica Satana Panonskog

Autoreferencijalnost iskaza kao jedno od tipičnih obilježja umjetnosti performansa pojavljuje se, što je slučaj i kod Satana Panonskog, na dva osnovna načina: postavljanjem sebe i vlastite autobiografije kao polazišta za izvedbu, te kao težnja da se definira vlastiti rad. Ivica Čuljak dobar je dio svoje stvaralačke energije ulagao u pokušaje tumačenja vlastitog rada, što je nerijetko bilo potaknuto i komentarima o eksczesnoj prirodi njegova čina, kao i tvrdnjama²⁴⁶ da svojim ponašanjem potiče publiku na slične autodestruktivne i destruktivne radnje. Takve primjere nalazimo u tekstovima objavljenima u knjizi i fanzinima te u privatnim rukopisima i pismima namijenjenima za objavljivanje u fanzinima ili upućenima privatnim osobama. Dio iskaza davao je i u intervjuima u medijima, u kojima je jasno vidljiva

²⁴⁶ Riječ je ponajprije o usmenim komentarima na izvedbe, na kakve se osvrće u svojim zapisima.

potreba za eksplikacijom vlastita djelovanja, a sve to govori u prilog tvrdnji o visokom stupnju osviještenosti o vlastitom umjetničkom radu, koja mu je nerijetko osporavana ili je dovođena u sumnju. Pitanje osviještenosti o vlastitom radu temelji se i na svjedočenjima o *dva lica* Ivica Čuljka, onog izvođačkog i onog privatnog. Dok Delimir Rešicki (1998:92-95) govori o impulzivnom i neosviještenom stvaralačkom činu Satana Panonskog, u korist tumačenja iskaza kao osviještenog umjetničkog čina govore i njegovi suradnici, koji će u svojim prisjećanjima često naglašavati razliku između Satana Panonskog na sceni – javnog umjetničkog bića i privatne osobe Ivica Čuljka ili Kečera, kako ga je većina poznanika zvala. Takav iskaz nalazimo kod njegova suradnika i prijatelja Dragomira Križića:

„Posmatrajući ga kad djeluje na sceni i mimo nje, u mnogomu me podsjećao na Dr. Jekylla and Mr. Hydea. Mimo stagea smiren je, odmjeren i zabavan: nešto pretjerano ne forsira stvari kojima se bavi. Više se orijentira ka toj nekoj ličnoj problematici prijatelja s kojima je bio okružen. Međutim, čim treba da nastupi, percepcija mu mutira i to je u sekundi sasvim druga osoba. Sušta suprotnost svemu što ste vidjeli nekoliko sati pred nastup.“ (prema Marjanić, 2014:1605).

Jednako će mišljenje o Satanu Panonskom iskazati i Goran Bare te Zdenko Franjić u dokumentarnom filmu *Oči u magli*²⁴⁷, a kao jedan od dokaza ostaje i film o Satanu Panonskom²⁴⁸ u kojem je vidljiva transformacija iz ekstatičnog scenskog nastupa agresivnog performerera koji se samoranjava u mirnu i staloženu privatnu osobu koja se u toaletu *backstagea* umiva i povija si na sceni nanesene rane, nakon čega, jednako staložen, odlazi na radio gdje daje intervju. U istom dokumentarnom filmu, govoreći o sebi istaći će kako je jedini trenutak u životu kada je bio van kontrole bio trenutak ubojstva, te da inače nikad nije bez kontrole i da sve što radi ima svoj razlog i smišljeno je unaprijed.²⁴⁹ Štoviše, tvrdnju o apsolutnoj kontroli procesa izvedbe potvrđuje i redatelj ovog dokumentarnog filma Milorad Milinković, govoreći kako su sve snimljene radnje bile unaprijed dogovorene s Panonskim, koji se tijekom nastupa vrlo precizno držao navedenog plana.²⁵⁰

U prilog tezi kako je Ivica Čuljak kao Satan Panonski posve osviješteno gradio svoj umjetnički iskaz moguće je utvrditi i postojanje repetitivnog obrasca izvedbi *body-art*-a koji se može protumačiti kao rezultat osmišljenog koncepta i svjesne odluke performerera o načinu i provedbi izvedbe.

²⁴⁷ *Oči u magli*, dokumentarni film, Autori: Nino i Jadranko Pongrac, Studio K.I.S., Zagreb, 2005. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=zNMwYuFIHuM>

²⁴⁸ Dokumentarni film *Satan Panonski* redatelja Milorada Milinkovića ujedno je i jedan od rijetkih video zapisa gdje su zabilježeni i prizori van samog koncertnog nastupa, iz tzv. *off stagea*.

²⁴⁹ Dokumentarni film *Satan Panonski* (od 29').

²⁵⁰ Izvor: arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

Postojanje promišljanja o vlastitom umjetničkom radu potvrđuje se kroz dva osnovna tipa umjetnikovih iskaza:

1. Opise vlastitih izvedbi
2. Tekstove u kojima izražava umjetničke ideje i pokušava artikulirati vlastitu poetiku

Kada je riječ o opisima vlastitih izvedbi, najčešće se radi o dnevničkim bilješkama o održanim performansima u kojima Panonski opisuje radnju na pozornici, atmosferu i reakcije publike. Također, nailazimo na bilješke prije nastupa, u kojima iznosi plan izvedbe. Jedan takav primjer nalazimo u zapisu pod nazivom *Predstava – Umjetnost ludila*²⁵¹, u kojem najprije prepričava detalje vlastitog izgleda, tijek performansa, a potom se osvrće i na reakcije publike:

"Srijeda – 8. III. 1989., Klub studenata elektrotehnike KSET. [...] Oko 15m punih korozije nisam vadio iz ruksaka, al stoga moja srebrna nikal jakna, komandos kamuflaža majica s vunanim resama za čoček-deranje pogodna, isto hlače, puno šminke, puno starih ožiljaka, tetovaže. Neupućenima a mudrima [...] upućivao sam na ratnika, onog koji harakirijem izbacuje sliku sveg zla u sebi, ne zlo duše, nego gnjev nad stvarnošću, čudesnog umjetnika ukusne bizarnosti, opakosti. Dok neupućenom debilu izgledao sam il peder, il koljač, manijak, luđak. I jedni i drugi pitali su se kako to čovjek živ od sebe može raditi. KASAPLJENJE. Jer, glavni moj rekvizit u ZG bijaše žilet, podmukla platina još puna brijaće paste. Nije prošlo ni minut, nakon škljocanja aparata skidam jaknu i majicu ritualno, do perfekcije striptizete, uzimam žilet s monitora, param, učinim dvije sočne brazgotine po oba ramena. Krv tek nakon pet sekundi [...] najhrabriji se primiču, krv im iz dojke prska, prska bubnjara o basistu koji me prate. Nije koncert to. To je stampedo pobješnjelih mamura, koji ne bježe pred vatrom nego gore u vatri, trče kroz nju, al ne do vode da se spase, nego u vatru još veću. Vatra još veća je bol kasnije, kada zarastaju rane, dok se režem bola nema, slično ali manje slično umiju fakiri i derviši. Najsabraniji se penju na balkon kako bi svaku sekvencu vidjeli...[...], upućeniji pjevaju sa mnoom pjesme *Dragi sine moj* i *Iza zida*. [...] Krv je provalila [...] toliko, koliko ni argentinski vojnici nisu bili kad britanski plaćenici Gurki iz Nepala obezglavljišaše ih na Faklandu [...] Tu se ne pleše, ne *slama*, tu se stoji ukopano kao semafor i mijenja boje na lici. Očekivaše da krv će suknuti mi iz očiju, toliko napeta bijaše svaka stanica organizma moga. Narod komiran nije kadar pokretati čeljusti, vikati bravo, pljeskati rukama...tek nakon što sam govor održao i između ostalog izustio: 'Ovo je auto-agresija a ne mazohizam...Ja se režem pred vama a nisam Krist spasitelj vaš, krvarim kao i on a ne za vas, ali ovo sam ipak radio zbog vas!...da, većina je glumila da razumije..."

U istom će se tekstu osvrnuti na svoj nastup u beogradskom klubu Akademija (14.03.1989.) gdje između ostaloga dodatno pojašnjava karakter svojih nastupa:

"...drugi rade koncerte a ja predstave...[...] Ja radim svoj posao, oni nek svoj. Umjetnost ludila oslikava stvarnost prouzročivši totalnu konfuziju i sklad njen u eteru, od ambijenta. Ta moja predstava od pola sata sadrži elemente koncerta, teatra, *strip tease*-a, autoagresije (*body arta*), recitala."

²⁵¹ *Predstava umjetnost ludila*, o nastupu u KSET-u 8.03.1989. i Beogradu na ALU, oznaka R47. Pod ovim nazivom postoje dva strojopisom pisana teksta, koji se razlikuju u ponekim riječima, no sadržaj nije mijenjan.

U tekstu *Satan Panonski – vojnik do vojnika* opisat će svoj nastup u klubu Đuro Đaković u Zagrebu (6. 06.1989.)²⁵². U tekstu uz ostalo opisuje okolnosti organizacije koncerta i brine oko mogućih malverzacija s ulaznicama, no većinom se osvrće na vlastitu izvedbu i reakcije publike. Kako je vidljivo i na snimci ovog nastupa, njegov performans počinje i prije nego će stupiti na pozornicu, a Panonski to i sâm opisuje, čime potvrđuje promišljenost vlastite akcije: "Ja kao ja, predstavu počinjem uvijek prije predstave, u bifeu dok pijem pivo, čim vidim da se skupilo dovoljno naroda koji me gleda, a kako ne bi gledali, kad te odjeće nemaju ni Bušmani...[...]." Kako je u ovoj izvedbi izostalo rezanje vlastitog tijela, Panonski piše o očekivanjima publike i komentarima: "Dobro je ovo Kečeru, ali nisi se rezao", što komentira kao pretjerana očekivanja, smatrajući da je i ovakvim nastupom ponudio nešto što se drugdje ne može vidjeti. Na odnos publike koja je posjetila nastup osvrće se i kroz izjavu kako ga nije nerviralo što je "gro posjetilaca došlo samo radi vizualnog doživljaja". U ovom tekstu dotiče se i posebnog stanja u koje ulazi tijekom izvedbe, pišući kako iste tjelesne ekshibicije ne bi bio u stanju izvesti izvan konteksta same izvedbe:

"...najmanje pola predstave proveo sam glavom milujući pod. Skokovi, uh, njih ovako dok show ne teče nikako ne bih bio kadar izvesti. Skočiti u zrak, prevnuti se i ne dočekam se ne noge, nego na glavu."

U tekstu *Hard Blood Shock* kratko opisuje detalje svoje izvedbe na beogradskom Fakultetu likovnih umetnosti:

"..zabio [sam] medicinsku iglu u venu, krv teče lagano a toplina njena sve veću snagu, MOJU istinu o NJIMA daje mi, da prikažem, IZ SEBE, topli i dostojanstvena dok ponosno pjevah [...]. Ostavih moralnu pustoš."

U još jednom opisu nastupa, ovaj put u zagrebačkom klubu Kulušić, vidljiva je već spomenuta težnja Panonskog da ga se shvati kao umjetnika performansa, ponajprije u isticanju za njega važnog podatka kako je na njegov nastup došao i Damir Bartol Indoš. "Umjetnik Indoš je pantomimičar u svijetu priznat i bez dvoumljenja je pristao [doći] na moj nastup". Dalje u tekstu opisuje svoj izgled i izvedbu koja se manje temeljila na glazbi, a više na performerskim komponentama. U tekstu ovaj put ističe i fluidni identitet:

"U najboljoj svojoj narodnoj nošnji, licu sablasti avetne i puderu na kom bi Georg Boy²⁵³ pozavidio i pakostan bio, oni milijuni konaca i paučine, dječak CATCH nit čovjek nit žena, nit dan nit noć, nit dobro nit zlo, da, njega bi jednostavno mogli zvati Katakizma. Pred upaljene reflektore došao je on toliko nemiran a opet toliko sabran da uz pratnju bubnjara Korozije zaurla zvjerskije nego kojot."

²⁵² Oznaka R45.

²⁵³ Misli se na Boy Georgea, umjetnika koji je 1980-ih bio prepoznatljiv kao jedan od prvih pop pjevača koji je koristio izražajni *make-up* kojim je postizao i feminizirani izgled. Izvrtnjem riječi Panonski se ironično osvrće na njegovu pojavu.

Nadalje piše o opreznim reakcijama publike, nerazumijevanju onoga što čini na sceni i reakciji tonskog tehničara koja je utjecala na izvedbu:

"Narod [...] iz sale bifea [prešao je] ovamo k meni, pa krive svoje vratove i kičme i zauzeše samo onu plohu zida koja meni najdalje jeste. [...] Onaj striček za pultom kog krik moj [...] ujede, skine snagu pojačalima i moje se urlanje pretvori u bolestan smijeh, smijeh bez pomoći elektrike. [...] U ekstazi noktima naoštrenim da kolju kapilare isjekoh si lubanju brijanu i dojke muške dvije. Sad me tu ovi moji sa zebnjom srca motre i pitanju se bez glasa koja li je to mogla biti čudna igra...[...] Dva il tri su rekla da je to užasno, da nije moć kad nema glazbe, [...] ostali su mi čestitali."²⁵⁴

U nadahnutom tumačenju vlastite izvedbe, tekstu pod nazivom *Karneval perverzije*²⁵⁵ koji je, čini se, pisan za objavljivanje u međufazi nakon raspada benda *Pogreb X*, a prije uspostave novog pseudonima Satan Panonski (naziv *Karneval perverzije* ujedno je i njegov novi naziv za izvedbe) nalazimo opise uobičajenih radnji tijekom performansa. U maniri poetike pretjerivanja kojoj je bio sklon, ovdje će nadodati i elemente koje nije izvodio, a ovaj put svoju izvedbu naziva i "kazališnom igrom ekskluzivnog pogo²⁵⁶", svjesno čineći otklon od uobičajenog koncertnog nastupa²⁵⁷:

"Jer, što li je 'Karneval perverzije'? Naravno ono što se nikad prije nije vidjelo.²⁵⁸ Ulaganje svih članova u moje pantomime, krici, jauci, grohotan smijeh, vandalizam, nastranost, kontroverzni tekstovi, biseksualni nagon pri žestoko opojnoj lucidnosti.[...] I sama istupanja, krv pijena iz vene direktno, masakr nad vlastitom stražnjicom, krvarenje, oblizivanje, demonstriranje elektro-šoka iz 1979., naricanje nad umrlim suprugom – skandal. Umjetnost NE, no se ima zvati perverzna umjetnost. [...] Svirat ćemo kao i ranije, uz tragičnost-fatalnost, intenziviranje komedioznosti, gotovo kazališna igra ekskluzivnog pogo²⁵⁶ ...[nečitko] elokvencije i grimase".

Nadalje u ovome tekstu, u kojem iznosi i *formulu* svojeg umjetničkog djelovanja (*Frustriran + Frenetičan = Fatalan*), svoje nastupe opisuje kao "grandiozno kastriranje samog sebe" bez gubljenja potencije te ističe svoju "iskonsku ortodoksnost" u odijevanju, "frizuri i načinu ophođenja". Iz ovog je opisa također vidljivo kako je Čuljak bio sklon tumačenju elemenata svoje scenske izvedbe kao bliske kazalištu. Kako ovaj programatski tekst govori o njegovim planovima za buduće izvedbe, u njemu je također moguće iščitati i njegovu težnju za približavanjem onim vrstama i mjestima izvedbe kao što je i prostor kazališta, na kojima bi njegov performans sigurnije bio protumačen kao umjetnički čin.

²⁵⁴ *CATCH's Show* i pjesma *Bačva*, 6. 03. 1989., strojopis; o Kulušiću, oznaka R8.

²⁵⁵ Rukopis, oznaka R 62.

²⁵⁶ Pogo je naziv za grupni ples tijekom izvedbe *punk* glazbe, nalik tučnjavi, obilježen ekstatičnim skakanjem i bacanjem sebe u masu okupljenih.

²⁵⁷ Odnosno o izvođenju istih nema dokaza, no nije nemoguće da ih nije i planirao izvoditi.

²⁵⁸ U tvrdnji kako to što izvodi "nikad prije nije vidjelo" iščitava se težnja Panonskog za dokazivanjem vlastite autentičnosti, temeljena na osjećaju vlastite izdvojene i drugačije sudbine. Jednako tako i umjetnikova težnja za probijanjem granice očekivanog te želja za razlikovanjem vlastitog krvavog performansa kao posebne vrste izvedbe.

Tumačenje vlastitog performansa Panonski daje i u dokumentarnom filmu *Satan Panonski* redatelja Milorada Milinkovića, kada tijekom razgovora na redateljevo pitanje je li to rezanje vrsta pražnjenja odgovara:

"Je. Pa, nagomila se bola u meni, patnje, i nekad nije dovoljno slikarstvo i crtanje, pisanje, čak ni razgovaranje s ljudima nekad nije dovoljno da spriječi moguću eksploziju. Nikad nisam mogao životinju da ubijem, recimo kokoš, svinju ili kravu, ne bih nikad ni mogao. A čovjek, ako nije čovjek, ako je puno zla u njemu i ako puno zla drugima čini, smatram da je jedno stablo bukve ili oraha vrednije od čovjeka, puno vrednije..."²⁵⁹

Jednu od poznatijih izjava kojom opisuje vlastite motive i estetiku šoka daje u intervjuu u *Globusu*:

"Šokiram da bih ljude oslobodio. Kad ih šokiram pogledom, znam da će me slušati, a kad me slušaju, onda je to već hipnoza, ludilo. U tome sam majstor. Perfekcija koja paralizira mozak, razum. U tim trenucima ih oslobađam, deblokiram od barikada koje su nabačene kroz obrazovanje i razne torture ispiranja mozga. Kasnije, kad se vrati kući, on je opet onaj iz civilizacije, sa svojim barikadama. To je moje zanimanje prijatelja."²⁶⁰

U pismu iz 1989. svoj performans će okarakterizirati kao aktivistički čin razotkrivanja istine o državi u kojoj živi, usmjeren protiv komunističkog sistema:

"Stoga Vas molim...recite narodu da Ivica Čuljak - Kečer II, onaj koji žiletom lice i grudi si reže, pali ognjem ruke i noge na predstavama, recite da ta krv sablasna iz tijela mu što teče, to nije njegova volja za medijskim uspinjanjem i stjecanjem materijalnog, recite: 'Ivica Čuljak puštajući sebi krv zapravo pušta istinu o ovoj državi, ovoj naučnofantastičkoj republici, kojoj prvi kum na porodu i krštenju i na ukoru bijaše Staljin'"²⁶¹

Slijedom dostupnih zapisa, kod Ivica Čuljka – Satana Panonskog moguće je utvrditi pokušaj formiranja poetike vlastitog *body arta* u kojoj se autodestruktivni čin kao njegov središnji i ključni dio pokazuje sredstvom kojim umjetnik nastoji na neposredan način steći i publici prenijeti poseban tip uvida koji naziva *totalnom istinom*. Neposrednost tog uvida omogućena je iskorakom izvan granica mentalne percepcije i jezične proizvodnje smisla, *agresivno*, tjelesno izazvanom transgresijom u prostor potpunog, totalnog doživljavanja sebe. Autoagresija se time podrazumijeva kao oslobađajući čin koji omogućuje doživljaj vlastite neposredne datosti. Doživljaj oslobođenosti koji prati umjetnika u ovome performansu temelji se na osjećaju trenutnog oslobađanja od nagomilane frustracije ili bijesa i na ideji o stvarnome iskonskome i drugotnome sebi koji se ostvaruje, oživljava na sceni u trenutku prekoračenja granica: kako onih nametnutih društvenim ograničenjima, tako i onih koje su određene

²⁵⁹ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=V56q97t5M0M> (23'01"), pristup 20.04.2017.

²⁶⁰ Franjić, Marko: *Panker koji ubija četnike*, intervju s Ivicom Čuljkom, časopis *Globus*, 20.12.1991., str. 31.

²⁶¹ Oznaka P43, 17.12.1989.

tjelesnim integritetom koji je ovdje potrebno narušiti. Autodestruktivnim činom se, osim na samoga sebe, želi utjecati i na publiku, koja posredstvom estetike šoka biva *osviještena* i *probudena* – izmaknuta iz zadanih im društvenih ograničenja, što je pozicija za koju se umjetnik nada da može potaknuti na razmišljanje i pružanje otpora sistemu koji ograničava osobne slobode. Kao što na performans Satana Panonskog možemo primijeniti sintagmu o tijelu otpora, isto je tako njegove izvedbe (kao i cjelokupno njegovo umjetničko izražavanje) moguće opisati i kao komunikaciju vlastite istine, gdje tijelo postaje nositeljem osobne poruke.

4. GLAZBA I GLAZBENI PERFORMANS

Koncertni nastupi Čuljkova *punk* benda pripadaju području alternativne glazbe, no njihov neizbježan i sastavni dio uključivao je tjelesni performans *frontmena* u koji su se ponekad uključivali članovi benda, što ove nastupe uvodi i u područje glazbenog performansa. Uz kratak pregled obilježja alternativne glazbene scene tog razdoblja te osnovne podatke o Čuljkovoj diskografskoj i koncertnoj djelatnosti, ovaj dio istraživanja usredotočit će se na komparaciju sa sastavima ili glazbenicima koji su u svojim izvedbama također koristili tjelesni performans te na razmatranje Čuljkove izvedbe u kontekstu svjetskog glazbenog performansa.

4.1. Glazbeni performans u kontekstu supkulture i alternativne kulture: pojmovi *avangardno* i *alternativno*

Govoreći o pojavi glazbenog performansa²⁶² u kontekstu supkultura, na početku je važno razlučiti dva osnovna smjera unutar kojih se prepoznaju i ostvaruju glazbeni performansi, a koja će ponajprije ovisiti o svojim ishodišnim točkama i poziciji glazbenika-performera naspram umjetnosti. Za potrebe ovog rada temeljna distinkcija bit će uspostavljena kroz pojmove avangardno – alternativno, pa je moguće utvrditi da se glazbeni eksperimenti s jedne strane mogu ostvarivati u području avangardne glazbe, dok s druge govorimo o alternativnoj glazbi. Pojam *alternativno* ovdje je izabran stoga što je to najčešće korišten pojam vezan uz tzv. alternativnu glazbu u koju spadaju različite izvedenice *rock* glazbe, pa se time čini i najprimjerenijim. Od 1990-ih se pojam često izjednačuje i s pojmom *indie* glazbe/scene, čiji je opseg ipak ograničeniji i ne obuhvaća ranije pojave kao što je, primjerice, *punk* glazba na koju se primarno usmjerava ova analiza. U tom smislu u ovom se radu uspostavlja razlika između alternativnog i avangardnog u području glazbe, no valja imati na umu da i pojam alternativno i pojam avangardno mogu imati šira značenja, kada se govori

²⁶² Glazbeni performans u svjetskim okvirima počinje početkom prošloga stoljeća pojavom bruitizma ili "glazbe buke" koju je osmislio futuristički umjetnik Luigi Russolo (*Muzika buke: grad koji se budi*), a eksperimentalne izvandisciplinarnе antimuzičke prakse tih su godina ostvarivali i Erik Satie kroz svoju postkubističku i protodadaističku glazbu (performans djela: *Parade* (1917.), *Relâche* (1924.) ili Marchel Duchamp (*Erratum Musical*, 1913.), dok je u narednim desetljećima glazbeni performans kao zaseban umjetnički žanr potvrdio John Cage, koji 1937. godine objavljuje manifest *Budućnost glazbe*, a njegov rad kulminira 1952. koncertnom akcijom "Neimenovani događaj" (*Untitled Event*, poznat i pod naslovima *Theater Piece No. 1* i *The Black Mountain Event*), na Black Mountain College-u, te izvedbom kompozicije 4'33" postavlja "muzičko djelo kao djelo *performance arta*" (Šuvaković, 2005:101). Tendencije Cageovih eksperimenata dalje će, prema Šuvakoviću (ibid.), slijediti pripadnici europskog, američkog i japanskog fluksusa: George Brecht, Dick Higgins, La Monte Young, George Maciunas, Ben Patterson, Takehisa Kosugi, Henry Flynt, Nam June Paik i drugi.

o umjetnosti općenito. Pojam alternativne glazbe u ovom radu koristi se kako bi se naglasila povezanost sa supkulturama. Tu važnost uočava i Milena Dragičević Šešić koja ipak razlikuje alternativnu kulturu i supkulturne pojave, ali pojam alternativno koristi u oba smjera:

"Alternativna kultura poznaje elitnu kulturu i svesno je odbija – potkulture tu kulturu ne poznaju i ne žele da je upoznaju, osećaju je kao potpuno stranu.[...] Prožimanja alternativne kulture i potkultura su neosporna i izuzetno značajna, bez obzira na navedene razlike i u polazištu i u ishodištima.[...] Jugoslovenska umetnička alternativna scena tek čeka svoja buduća monografska istraživanja koja bi, eventualno, pružila osnov za kompetentnu naučnu sintezu"(Dragičević Šešić, 2012:223).

Distinkcija između avangardnih i alternativnih praksi, dakako, nije ograničena isključivo na područje glazbe, već se proteže na čitavo polje umjetnosti i kulture. Jednako tako, ukazujući na odnos ova dva pojma, najprije se susrećemo s nizom njihovih sličnosti, kao što su težnja za integracijom umjetnosti i života, eksperimentalan, novi i drugačiji pristup tradicionalno uspostavljenim umjetničkim i kulturalnim vrijednostima, intermedijalan, interdisciplinaran, *montažni* pristup umjetničkim sadržajima, nepristajanje na norme građanske kulture i društva, eksces, provokacija i određen tip de(kon)strukcije postojeće stvarnosti koji se protivi općeprihvaćenim logičkim konstruktima. Jednako tako, avangarde i alternative dijele sličan odnos prema određenoj epohi u kojoj nastaju, nastajući u *prijelomnim* društvenim fazama, često na zalazu jedne i početku nove, funkcionirajući kao kritika postojećeg ili anticipacija budućeg. Razlika između avangardnih i alternativnih praksi stoga će velikim dijelom biti povijesno i kontekstualno uvjetovana. Iako zbog heterogenih obilježja ovih djela i izvedbi dolazi do nužnih preklapanja ovih polja²⁶³ (osobito nakon razdoblja nastanka tzv. postavangarde i retroavangarde, od 1970-ih naovamo kada se umjetnost i kultura isprepliću u neodređenom polju izvođačkih praksi i nije ih uvijek moguće razmatrati kao posve odvojene pojave) načelna podjela može olakšati pristup i razumijevanje glazbenog performansa unutar

²⁶³ Šuvaković, primjerice, ove različite prakse do određene mjere objedinjuje pojmom avangarde, navodeći: (1) radikalne specifično muzičke inovacijske prakse zasnovane na istraživanju i progresivnom razvijanju specifičnih visoko estetskih i formalno-tehničkih glazbenih problema koje djeluju unutar autonomnog glazbenog područja; (2) interdisciplinarnе i eksperimentalne glazbene prakse koje istražuju, destruiraju i dekonstruiraju te napuštaju estetske, umjetničke i medijske autonomije umjetničke zapadne glazbe; (3) izvandisciplinarnе ili antimuzičke prakse kao različite inovativne, eksperimentalne i ekscesne umjetničke produkcije koje vode izvan glazbenog stvaranja u smjeru antiumjetnosti (dada, neodada, fluksus); (4) postavangardne produkcije koje se od 1970-ih razvijaju na nekoliko razina, među kojima će se naći i one glazbene prakse koje narušavaju čvrste granice umjetničke i popularne masmedijske glazbe, kao i one koje "dekonstruiraju stabilne identitete popularne muzike, visoke umjetničke muzike" i slično, a otvaraju se području alternativnog *rocka* i eksperimentalnih istraživanja u područjima umjetnosti performansa, spektakla, video umjetnosti. Kao primjere za posljednji tip glazbenih praksi Šuvaković navodi slovenske skupine Laibach i Borghesia koje su se svojim artistskim tendencijama i suradnjom s umjetnicima pozicionirale na samom razmeđu između avangardnog i alternativnog, što također ukazuje na propusne granice između ovih praksi (usp. 2005:99-101).

izdvojenog i alternativnog glazbenog pravca, kakav je bio *punk*. Temeljnu razliku avangardne i alternativne glazbe moguće je prepoznati s obzirom na njihovo pozicioniranje *nasuprot*: dok avangardnu glazbu možemo shvatiti kao kritiku ili subverziju tradicionalni(ji)h ostvarenja unutar umjetničke prakse koje se ostvaruje putem dominantno estetičkih kategorija, alternativna glazba produkt je šire postavljene kritike dominantnih društvenih praksi koje uključuju i umjetnost i kulturu, te se primarno uspostavlja kao sociološka kategorija unutar koje se manje ili više svjesno ostvaruju antiestetičke tendencije. Stoga alternativnu praksu ponajprije razumijemo kao fenomen kulturalne drugosti, naspram estetičke drugosti koja je primarna za avangardnu glazbu i umjetnost. U tom smislu možemo, ali samo do neke granice i s dozom opreza, razmišljati i o akterima ovih dvaju pravaca kao o onima koji primarno dolaze iz područja profesionalnog bavljenja umjetnošću (avangardna glazba) i u svome djelovanju ostaju unutar tog područja, te onima koji u kreativnu, umjetničku sferu ulaze primarno s pozicije amaterizma (alternativna glazba). Iako je ova podjela izrazito *krhke* prirode jer u mnogo slučajeva, pogotovo kod *rock* glazbenika, dolazi do brisanja ovih granica bez obzira na njihovo formalno glazbeno obrazovanje, njome se ukazuje na razlike u pristupu glazbi koje također možemo podvesti pod pitanje otpora *mainstream* vrijednostima: *rock* glazba, a pogotovo *punk* kao jedan od njezinih najradikalnijih oblika otpora, nastaje upravo na ideji samoobrazovanja glazbenika kroz praksu i na ideji o tzv. *tri akorda* s kojima se može postići željeni efekt, te premisi kako svatko može i ima pravo glazbom izraziti sebe. Ovakav pristup, neograničen formalnim glazbenim pravilima, omogućio je slobodnije eksperimentiranje sa zvukom, ali i s ostalim elementima bavljenja glazbom, od izbora instrumenata do scenskog nastupa.

Alternativna glazba pozicionira se nasuprot dvije osnovne tendencije: na glazbeno-estetskoj razini najčešće se uspostavlja kao kritika neke supkulturne skupine spram prethodnog glazbenog pravca koji je u međuvremenu s rubne pozicije prešao ili se približio poziciji *mainstreama*, odnosno barem dijelom prešao u polje popularne glazbe s obilježjima komercijalnog pristupa. Ovo obilježje najizraženije će biti do početka 1990-ih, nakon čega prestaje razdoblje velikih i omeđenih supkultura (kao što su *hippie* pokret ili *punk*) i dolazi do fragmentacije na mnoštvo različitih stilova, od kojih mnogi ostaju u području supkulturnog/alternativnog/drugosti i ne približavaju se tzv. *mainstreamu*. Novi stilovi i dalje nastaju na opoziciji spram prethodno uspostavljenih *normi*, ali su one poznate uglavnom samim pripadnicima tih skupina i nisu primjenjive na društvo u cjelini. Na širem planu, nastajući kao produkt čitavog spektra životnih i vrijednosnih izbora neke društvene grupacije, autentičnost *alternativnog* izraza ostvaruje se i u stavovima spram političkih, rodnih i sličnih

pitanja, te uspostavljanju razlikovnih generacijskih oznaka kroz odabire određenog životnog stila.²⁶⁴ Alternativne prakse nastaju unutar dominantnog kulturnog kôda, a glazba, ali i ostali oblici kreativnog izražavanja, postaju sredstvom oblikovanja alternativnih identiteta – onih koje odlikuje nezadovoljstvo dominantnim mehanizmima u kulturalnom životu, netrpeljivosti prema aktualnim institucijama i glavnim tokovima (prema Dragičević-Šešić, 2012:15). To se nezadovoljstvo unutar alternativnih glazbenih pravaca razvijalo kroz različite oblike praksi *drugosti*, od onih koje, poput *punka*, odlikuju destruktivnost, eksces i radikalna poetika te odabir marginalne izvedbene pozicije, do umjerenijih poigravanja s drugačijim identitetima pri kojima izvođači nisu bili neskloni poigravanju s kôdovima masovne kulture i pokušajima subverzivnog *infiltriranja* u područje popularne glazbe, kao što je to bio slučaj s nekim izvođačima tzv. *novog vala*.

4.2. Izvedbeno susretnište glazbe i umjetnosti performansa: *performativna gesta* i *performativni čin*

Izvedbeno susretnište dviju umjetničkih vrsta – glazbe i umjetnosti performansa može se razmotriti s obzirom na opseg njihova udjela u nekoj konkretnoj izvedbi, pa je u svrhu ove analize moguće uspostaviti razliku između izvedbene performativne geste unutar glazbene izvedbe te glazbenog performansa kao cjelovite izvedbe ili njezina izdvojenog dijela.

1) *Izvedbena performativna gesta* pojavljuje se kao dio cjelovite glazbene izvedbe (koncerta), ne narušavajući dominantno glazbeno obilježje izvedbe. Pojavljujući se jednokratno ili višekratno tijekom koncerta, često kao nepredviđen i uglavnom spontano motiviran čin koji često nema karakteristiku ponavljanja u drugim izvedbama, gesta sadrži tek naznaku probijanja granice glazbenog žanra, tendenciju ka drugačijem i obogaćenom glazbenom izrazu. Iako u nekim slučajevima može biti i unaprijed osmišljena, performativna gesta uglavnom se sastoji od jednostavne radnje koju publika prepoznaje kao *ekscs* ili obogaćujući dodatak koncertu. Izvedbena performerska gesta često ovisi o osobnosti, *auri* i

²⁶⁴ Pojam generacije ipak ne treba poistovjetiti s *kulturom mladih*. Iako se pojmovi alternativne glazbe i supkulture uglavnom vezuje uz tu sintagmu, današnje vrijeme pokazuje kako opozicija mladi – stari nije primjerena za mnoge stilove alternativne glazbe, jer u njoj i kao izvođači i kao publika sudjeluju i starije generacije. Kako se pokazalo tijekom posljednjih desetljeća, alternativna glazba postala je oznakom za određene vrijednosne stavove koje pripadnici zadržavaju bez obzira na promjene u stilu života i biološko starenje. Problem interpretacije *punka* kroz povezivanje s pojmovima koji ukazuju na omladinsko, generacijsko određivanje ističe i Marijana Gržinić (usp.2005:201).

izvođačkim sklonostima *frontmena* (ili nekog drugog člana benda²⁶⁵) te je uglavnom spontana i ne narušava dominantnu glazbenu odrednicu izvedbe.

2) *Glazbeni performans (performativni čin)* može biti izveden kao dio koncertne izvedbe (jednokratno ili višekratno), odnosno *izvedba u izvedbi* ili pak kao cjelovita izvedba. Za razliku od geste, ovdje je prisutnost forme performansa jasnije izražena i prepoznatljiva, te performativni dio obilježava veći stupanj organiziranosti i osmišljenosti nego što je to slučaj s performativnom gestom. Također, na prepoznavanje performativnog čina kao zasebne forme unutar koncerta utječe i ponavljanje kroz više izvedbi, čime performans postaje trajnijim obilježjem nekog izvođača. Ovisno o trajanju, strukturi izvedbe i podređenosti glazbenih elemenata onima kojima se ostvaruje performans, izvedba se može manje ili više odmicati od forme koncerta ka formi glazbenog performansa. U slučajevima glazbenih performansa koji su koncipirani kao cjelovite izvedbe moguće je da glazbeni performans ostane u koncertnome *kôdu*²⁶⁶, ali i da se glazbena izvedba *preseli* u neki drugi kôd, na primjer kazališni²⁶⁷, likovni i drugo. U tom će smislu, za prvo navedeno – performanse koji ostaju unutar koncertnog kôda precizniji biti pojam *koncertnog performansa*, koji se i u ovom radu koristi za neke izvedbe Ivice Čuljka.

Pored osnovne podjele na avangardnu i alternativnu glazbu te *opsegovnog* razlikovanja između geste i čina, u analizi glazbenog performansa uočava se i razlika prema pristupima u korištenju sredstava kojima se ostvaruje performativni čin. Ovu razliku uspostavlja Suzana Marjanić (2012:15), navodeći šest načina pristupa izvedbenoj manipulaciji (markiranju) u glazbenom performansu: (1) s obzirom na manipulaciju tijelom, kostimografijom (2), zvučnim objektima/instalacijama/skulpturama (3), vizualnom umjetnošću (4), egzotičnim instrumentima (5) te porukom (6). Kako analize konkretnih izvedbi pokazuju, nerijetko unutar jedne izvedbe koegzistira više pristupa, od kojih su često neki više, a neki manje izraženi.

²⁶⁵ Primjerice, u skupini *Let 3*, čiji scenski nastup i inače obilježava performativnost, performativne geste najčešće izvodi basist Damir Martinović Mrle.

²⁶⁶ Takav je slučaj američka skupina (tj. *art collective*) *The Residents*, čiji su precizno osmišljeni koncertni nastupi u potpunosti glazbeni performansi. Čvrsto ustrajavajući na vlastitoj anonimnosti kako bi njihova publika bila do kraja koncentrirana na njihov rad, *The Residents* koriste osmišljenu scenografiju, kostimografiju, koreografiju i čvrstu dramaturšku strukturu prilikom izvođenja svoje glazbe. No, ostaju u domeni koncertne izvedbe.

²⁶⁷ Domaći primjer za to izvedbe su Damira Bartola Indoša i njegovih suradnika u kojima koristi tzv. *šahofon*. Iako podređen proizvodnji zvuka te nekad korišten i za koncerte skupine, ovaj glazbeni performans, koji se često i izvodi i kazališnim prostorima, prije ćemo percipirati kao dio kazališne nego glazbene umjetnosti (usp. Marjanić, 2012).

4.3. Glazbeni performans u Hrvatskoj: *punk* i umjetnost performansa

Govoreći o počecima glazbenog performansa u Hrvatskoj, prve pojave ovih izvedbi također je moguće sagledati kroz dva smjera unutar kojih se razvijaju pa s jedne strane, *odozgora*, dolaze predstavnici iz sfere tzv. ozbiljne glazbe i etablirane umjetnosti, a s druge, *odozdola*, predstavnici alternativne glazbene scene. No, treba također spomenuti kako ova podjela također nije osobito čvrsta, za što je najbolji primjer izdanje zagrebačkog Muzičkog Biennalea iz 1981. godine, na kojem su nastupali predstavnici tadašnje domaće alternativne scene, kao i britanski *punk* sastav Gang of Four. Uz to, Muzički Biennale 1963. godine dovodi Johna Cagea, a 1979. na njemu nastupa i umjetnik performansa Tomislav Gotovac. Zanimljivo je pritom što na obje razine prve pojave glazbenog performansa datiraju u slično vrijeme. Među prvim hrvatskim glazbenim performerima koji dolaze iz sfere tzv. ozbiljne glazbe i likovne umjetnosti tako će se naći Ivan Ladislav Galeta i Fred Došek s izvedbom *Preparirani pianino* iz 1977. godine (izvedeno u Multimedijском centru Studentskog centra u Zagrebu). Gotovo istodobno, godine 1978. budi se i domaća *underground* scena: s djelovanjem započinje riječka *punk* skupina Termiti²⁶⁸ koju smatramo prvom među *alter*-skupinama koja koncertne nastupe proširuje elementima performansa te svojom scenskom artikuliranošću u javnom, medijskom diskursu potiče govor o *rock-teatru* i *punk*-performansu.²⁶⁹ U razdoblju od kraja 1970-ih te tijekom 1980-ih u nas se razvija iznimno živa alternativna scena koju, kao i u stranim inačicama, karakterizira dinamičan odnos umjetničkog središta i ruba te slijedom toga otvorenost raznolikim eksperimentima u glazbeno-scenskim izvedbama, a prvo susretište performansa i glazbe na našoj alternativnoj sceni događa se upravo unutar *punk* smjera, kao jednog od smjerova unutar šire alternativne tendencije koju nazivamo *novi val*. Utjecaj *punk* pokreta na umjetnost 1980-ih vidljiva je u razvijanju hibridnih projekata, uvođenju *diletanata* u područje umjetnosti kako bi se što više približilo autentičnome izrazu, te usvajanju *do-it-yourself* principa kojima i umjetnici oblikuju vlastite poetike. Istodobno, propusnost granica djelovat će i u obrnutom smjeru, inspirirajući

²⁶⁸ Djeluju od 1978. do 1982. godine.

²⁶⁹ S obzirom na prirodu alternativne scene u kojoj se mnogi koncerti i nastupi događaju na marginalnim prostorima te ostaju nezabilježeni, ne može se sa sigurnošću tvrditi tko je pravi začetnik neke pojave ili pristupa i je li prije Termita bilo sličnih pokušaja. Riječki Termiti svoj performans izvode u Kristalnoj dvorani hotela Kvarner u Opatiji (21.11.1979.) pred *mainstream* publikom, stoga ova izvedba ostaje zapamćena kao jedna od najupečatljivijih u kolektivnom sjećanju. Upravo je prekoračenje iz prostora margine u *mainstream* prostor ono je što je omogućilo percepciju ovog *događaja* kao pomaka, te potaklo prve medijske napise o "*punk performansima*" (Barić prema Marjanić, 2012:28). Snimka nastupa Termita u Kristalnoj dvorani dostupna je na *You Tube* kanalu: <https://www.youtube.com/watch?v=pUvot23PZjo> (pristup 22.08.2017.)

pojedine glazbenike na širenje opsega pojma koncerta uvođenjem različitih scenskih i ekspresivnih momenata.

Nastao kao otpor društvenom *mainstreamu*, ali i kao otpor odvajanju *rock* glazbe od njezinih korijena, *punk* kao nijedan pravac do tada producira ogromnu količinu energije i strasti oblikovanih u zaglušujući zvuk, koji u suprotstavljenom vrijednosnom sistemu popularne glazbe može biti prepoznat tek kao kaotična buka. Pod *devizom* "svaki urlik na pravom mestu bio je vredan kao i bilo koji stih" (Šunjka, Pavlov, 1990:2), nastaju glazbene kreacije *sirovog* zvuka koje, *attalijeveskim*²⁷⁰ rječnikom, razbijaju strukturirani zvuk koji predstavlja odraz nametnutog procesa kulturalizacije. Brutalnošću zvuka, ali i *slike*, *punk* glazba još jednom dozvoljava ulazak buke u glazbu²⁷¹, nastale kao izravna reakcija na upliv *repetitivne ekonomije*²⁷² kojom se proizvodi popularna glazba koja u društvu postaje faktorom centralizacije, uspostavljanja kulturnih normi i nestajanja posebnih kultura²⁷³ te činom slušanja, kao "bitnim sredstvom nadzora i društvene kontrole" (Attali, 1983:165) koji osigurava efikasno prilagođavanje postojećem društvu. *Punk* se pojavio kao podrivačka djelatnost u glazbenoj proizvodnji, ona "koja teži tome da vladajućoj sintaksi suprotstavi neku novu, koja će za postojeće kodove biti buka" (Attali, 1983:61). Djelujući subverzivno na kodove uspostavljene unutar glazbe na različitim razinama, nastajući mimo društveno uspostavljenih kanala proizvodnje glazbe (od obrazovnih institucija do diskografskih kuća) *punk* je, barem u kratkom periodu²⁷⁴, izmakao ideji glazbene industrije i ukazao na ideju sviranja radi osobnog zadovoljstva, koju Attali spominje kao subverzivan čin slobode (uživanje u bivstvovanju a ne posjedovanju), te kao radikalno novi vid "uvlačenja muzike u komunikaciju, koji je uzdrmao sve koncepte političke ekonomije i dao novi smisao političkim idejama" (ibid., 180).

²⁷⁰ Jacques Attali (1983).

²⁷¹ Attali kao prve umjetnike koji su uveli buku u glazbu navodi talijanske bruitiste, te smatra da su "s tim prodorom u spektakl ušle provokacija i psovka" (1983:183). Njegova knjiga *Buka* objavljena je 1977., tik po pojavljivanju *punk* pokreta o kojem Attali još ne govori, no *punk* se, kako je već u mnogim radovima pokazano, nastavlja na avangardističku/dadaističku poetiku buke koju obilježava, kako piše Attali, otvaranje muzike ulici, te zadavanje smrtonosnog udarca putem ruganja i opovrgavanja glazbenome kodu.

²⁷² Pojam koristi Attali (1983:151)

²⁷³ Čak i kada je oblikovana, kako piše Attali, u "idealizirani pseudorevolt dobrih dječaka Beatlesa" (ibid., 150.).

²⁷⁴ *Punk* ubrzo nakon pojavljivanja postaje dijelom komercijalne industrije, posebno u zapadnim zemljama, što je osobito vidljivo u modnoj industriji. Ipak, utjecaj koji je ostavio na brojne bendove i pripadnike supkulture koji nikada neće pristati na komercijalizaciju nije zanemariv i upravo su ta rubna mjesta, na kojima ova glazba egzistira i danas, značajna kao simbol pružanja otpora i subverzivnog djelovanja glazbe.

4.3.1. Obilježja *punk* glazbe: autentičnost, snalažljivost i izražena tjelesna ekspresija

Ideja autentičnosti u *punk* glazbi temeljit će se na ideji da baš svatko, bez obzira na posjedovanje glazbene naobrazbe ili osnove sviračkog i pjevačkog umijeća, može (ili točnije: ima pravo) stvarati glazbu. *Punk* pokret prvi na glazbenu scenu uvodi potpuni diletantizam kao legitiman način umjetničkog izražavanja. Istovremeno, ograničeni resursi (nedostatak instrumenata i opreme) uslijed nepovoljnih socioekonomskih prilika u kojima su stvarali od prvih su domaćih *punk* glazbenika zahtijevali i priličnu snalažljivost u njihovim težnjama za realizacijom koncertnih nastupa ili snimanja vlastite glazbe, pri čemu su nerijetko pribjegavali *do-it-yourself* rješenjima. O potpunom diletantizmu u pristupu glazbi, svjedočit će razni akteri tadašnje scene. Vladimir Adolf Soldo, govoreći o počecima benda Pogreb X, pripovijeda kako je bubnjar Željko Mikulić – Korozija²⁷⁵ vježbao sviranje bubnjeva pomoću kuhača i poklopaca, a palice si je izrađivao od šljivinih grana.²⁷⁶ Slično će u dokumentarnom filmu *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana*²⁷⁷ pripovijedati i Zoran Štajduhar - Zoff, pjevač grupe Grč, koji govori kako je važan bio "*beat*, a ne tehnika", a dogovor s kolegama o nastanku benda prepričava rečenicom: "Ja ne znam svirat ništa, on isto, ti znaš nešto pa ćemo skrpat." Nedostatke s kojima su se svakodnevno susretali s jedne su strane pokušali nadomjestiti što zaglušnijom bukom, koja i jest bila osnovni koncept *punk* glazbe. Istodobno, pomicanje fokusa s virtuoznosti izvedbe te potreba za popunjavanjem *praznina* koje su nastale odmakom od koncentracije na samu glazbu kod jednog je dijela glazbenika otvorilo i prostor za teatralizaciju u koncertnim nastupima, koja se ostvarivala u rasponu od elementarnih izvedbenih gesti ili jednostavnih scenografskih rješenja do inkorporiranja složenijih performerskih i/ili kazališnih kvaliteta²⁷⁸.

Pomak ka snažnoj tjelesnoj ekspresiji logičan je korak u izvedbama *punk* glazbe, nerijetko u obliku transgresivnog *body arta* (kakav je njegovao i Čuljak) čiji se koncept zasnivao na "oslobađanju energije u njezinom neposredovanom, čistom obliku" (Šunjka, Pavlov, 1990:1), na izražavanju sebe "iz stomaka" (ibid.), odnosno na do tada rijetko viđenoj žestini i

²⁷⁵ Kasnije član jednog od najvećih *rock* sastava ovih prostora, Majki.

²⁷⁶ Izvor: arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

²⁷⁷ Dokumentarni film o riječkoj *rock* i *punk* sceni u režiji redatelja Bernardina Modrića, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=yEHRujQB1M>, pristup 12.07.2017.)

²⁷⁸ Složeniji oblici ovakvih koncerata i glazbenih performansa u nas se ipak pojavljuju u kasnijim fazama razvoja *punk* glazbe. Kao primjer umjetničke skupine koja funkcionira i kao performerska (i kazališna) i kao *punk* skupina u 1990-ima se istakao Schmrtz teatar. Osim performansa, *punk*-opere, ova fluidna formacija u raznim izvedenicama nastupa i kao bend (pritom, ženski se dio odvaja u prvi hrvatski feministički *punk* bend The Schizoid Wiklers) i kao performerska skupina (usp. Stojisavljević, Vladimir: *Renesansa hrvatske avangarde*, Nacional, 12. 03. 1997., str. 41-43). U narednom desetljeću na sličan način, primjerice, funkcionira splitski *punk* band Ilija i zrno žita (osnovan 2008.).

autentičnosti u proizvodnji zvuka. Snažna povezanost tjelesnosti i proizvodnje glazbe temelji se na stvaranju *iz sebe* (načelo koje zastupa i Čuljak) i ideji sirovog zvuka, očišćenog od svih primjesa i ukrašavanja, kojeg prati jednako tako agresivna i ekscesivna, prividno ili stvarno *nekontrolirana* tjelesna gesta, s ciljem ogoljavanja kako bi se prodrlo do same esencije bića, odnosno onog što se smatralo autentičnom *istinom* bivanja nezagađenog utjecajem nametnutih vrijednosti. Tijelo u *punku* nastupa kao teritorij apsolutne slobode, oslobođeno pritiska društvenog konstrukta, upisa moći. Autentičnosti i silini oslobođene energije treba pridodati i moment provokativnosti. Upravo su ta tri elementa utjecala na karakteristike prvih performansa i performerskih gesti kod domaćih *punk* izvođača.

U koncertnim izvedbama s tendencijom performansa koje se u navedenom razdoblju pojavljuju u našim alternativnim glazbenim praksama može se uočiti razlika u stupnju pripremljenosti i složenosti izvedbe. Među *punk* sastavima performativni dio izvedbe najčešće će ovisiti o trenutnoj inspiraciji, te *sceničnosti* i karizmi *frontmena*, pa će neki sastavi steći prepoznatljivost po određenom tipu scenskih intervencija ili performativnih gesti primijenjenih na koncertima, kao i kroz oblike umjetnosti ponašanja. Primjerice, riječki Protest postaje poznat po "divljem i suludom frontmanu Mihi koji je ušao u legendu s totalnom posvećenošću razularenom ponašanju i divljanju na bini, kao i ortodoksnom i androginom [...] izgledu" (Barić, 2011:51), pri čemu je na sceni palio *ready-made* scenske rekvizite i slično. Sklonost performativnoj gesti bilježe i drugi izvođači: splitski *punker Fon Biskich* (Marinko Biškić), odjeven u vlastite kreativne interpretacije austrougarskih uniformi tijekom izvedbi posipa publiku puderom i brašnom i maše hajdučkom kuburom sa zataknutim cvijetom; zagrebačka grupa *Sexa* u kraćoj fazi eksperimentira s video-performansima, i slično. Među *punk* izvođačima s razrađenijom performativnom komponentom ponajprije će se naći riječki sastavi *Termiti* i *Grč*, te Satan Panonski. Kao što je ranije spomenuto, upravo *Termitima*²⁷⁹ pripada mjesto prvih *performera* među *punkerima*, koje osiguravaju upečatljivim nastupom u Kristalnoj dvorani opatijskog hotela Kvarner, kada u blago destruktivnom i humoristično-parodijskom nastupu pjevač Predrag Kraljević nastupa odjeven u donje rublje s keramičkom toaletnom školjkom na glavi koju kasnije tijekom nastupa koristi

²⁷⁹ U tekstu *Mrle zvan konstanta* Bojan Mušćet će ustvrditi: "Termiti su, zapravo, bili simbolom snažnoga supkulturnoga vala koji je potkraj sedamdesetih i početkom osamdesetih realiziran u stvaralaštvu mahom tinejdžerskih rockera, književnika, novinara, glumaca i ostalih protagonista scene iznimne živosti. Razdoblje je to kad se Rijeka nametnula kao vodeće središte svježih kulturnih ideja, koje su se dobrim dijelom manifestirale u autohtonim samizdatnim oblicima, u to doba, na žalost, neodgovarajuće vrednovanih." Izvor: <http://www.matica.hr/vijenac/175/mrle-zvani-konstanta-17185/>.

kao scenski rekvizit, te stvara nered razbacujući velike količine perja po sceni i publici²⁸⁰. Efekt ovog koncertnog performansa proizašao je najviše iz začudnog spoja otmjenog mjesta izvođenja i *neprimjerenih* scenskih radnji, osiguravajući ovom događaju kulturni status. Iako se upravo taj nastup najčešće spominje kao početak glazbenog performansa (unutar alternativne glazbene scene) u nas, u kontekstu ovoga rada važan je događaj iz 1978., kada Predrag Kraljević - Kralj radikalnom autodestruktivnom gestom započinje povijest autodestruktivnog *body arta* u našim alternativnim praksama. Tijekom koncerta *Termita* u Mjesnoj zajednici Zamet Kraljević je žiletom izrezao svoj trbuh/prsa, na što je publika izrazito negativno reagirala – do te mjere da su pjevača željeli fizički napasti. Kraljević je s pozornice odvezen na previjanje, a sukob s publikom i nesklonost njegovom činu autodestrukcije ovaj su njegov eksperiment učinili jednokratnom izvedbenom gestom autodestrukcije, kakvu kasnije nije više ponavljao.²⁸¹ Iako Ivica Čuljak tako nije bio prvi izvođač koji je izveo autodestruktivnu performativnu gestu na domaćoj *punk* sceni, barem kada je o njegovim javnim nastupima riječ²⁸², jedini je među domaćim izvođačima autodestruktivni *body art* koji je prakticirao tijekom koncerata razvio do razine performansa koji je i mimo koncertnih nastupa mogao funkcionirati kao samostalna i cjelovita izvedba. U tom smislu, prvu pojavu autodestrukcije koju je izveo Kraljević kao jednokratnu radnju samoozljeđivanja možemo nazvati izvedbenom gestom, dok u slučaju Čuljka govorimo o performativnom činu.

Predstavnici osmišljenog i kontinuirano provedenog glazbenog/koncertnog performansa s obilježjima destrukcije i autodestrukcije tako su bili Zoran Štajduhar Zoff iz riječke grupe Grč²⁸³ te Ivica Čuljak tijekom djelovanja u grupi Pogreb X i kao umjetnik Satan Panonski. Iako ova dva *punk* izvođača koriste jednaku autentičnu snagu sirove energije i destrukcije na sceni te imaju jednak cilj šokiranja publike (kako tekstovima tako i tjelesnom ekspresijom), oni svojim brutalnim scenskim radnjama djeluju u suprotnim smjerovima: dok Čuljak usmjerava destrukciju/agresiju na vlastito tijelo, Štajduhar je primjenjuje *na van*, najčešće

²⁸⁰ Čin bacanja perja kao svojevrsni *hommage* ovom prijelomnom događaju u riječkoj *rock* povijesti kasnije su na svojim nastupima izvodili članovi grupe Let 3, što je također dokaz o snažnoj povezanosti pripadnika ovog dijela riječke glazbene scene, te osviještenosti o ulozi performansa u glazbi.

²⁸¹ Izvori: Jurić, Edi: *Što se dogodilo između nastupa Trsatskih kuraca i Mrtvog kanala?* (2008) i film *Ritam Rock plemena*.

²⁸² Vladimir Adolf Soldo mi je u razgovoru rekao kako je i prije dolaska u *Pogreb X* bio poznat po izvođenju autodestruktivnih radnji u javnosti.

²⁸³ Grupa *Grč* osnovana je u Rijeci 1982. godine. (prema Barić, 2011:197), a djeluje do današnjih dana, čime su postali jedan od najdugovječnijih *punk*/novovalnih sastava u nas.

komadajući životinjsko meso sjekirom, te se polijevajući životinjskom krvlju²⁸⁴. Različit im je i izvor inspiracije za teme kojima se bave: dok se Čuljak najvećim dijelom bavi vlastitim unutarnjim previranjima, tematske *opsesije* grupe Grč bile su "zlo, ubojstva, ratni pokolji" i "socijalistička politika" (prema Barić, 2011:197). Opisujući svoj performans komadanja životinjskog mesa kao simboličan čin kojim se ukazuje na sveprisutnu nepravdu i stalnu prisutnost zla, pri čemu se on kao izvođač osjeća "kao surovi ali pravedni krvnik ljudske gamadi i zločinaca" (ibid.), Zoran Štajduhar Zoff izriče i osnovnu ideju svojih izvedbi, koja je u skladu s ideološkim postavkama *punka* kao pokreta.

Van užeg *punk* smjera, u širem *novovalnom* krugu izvođača čija se glazba formirala kroz različite stilove²⁸⁵ sastavi uvode elemente performansa u svoje nastupe: primjerice, s istarskim *Gustaphom y njegovim dobrim duhovima* u jednoj njihovoj fazi nastupa umjetnik performansa Josip Pino Ivančić, a osječki *dark/industrial* sastav Roderick u nastupima posebnu pozornost pridaje vizualnom (kostimskom), crno-bijelom elementu. Razrađeniji pristup glazbenom/koncertnom performansu, pored riječkih *Termita*, nalazimo u "multimedijalnom projektu za teatarsko izvođenje" (Barić, 2011:182) *Strukturne ptice*, koji je funkcionirao kao svojevrsni produžetak riječke *punk* i alternativne scene i čiji je osnivač bio Damir Martinović - Mrle, koji je paralelno djelovao i u drugim riječkim sastavima²⁸⁶. Funkcionirajući kao kolektiv bez čvrstog i stalnog postava kroz koji su prošli različiti glazbenici, članovi *Strukturnih ptica* istraživali su mogućnosti glazbe te u svom eksperimentalnom i nekonvencionalnom glazbenom izrazu pokušavali izbjeći uobičajena oslanjanja na ritam, melodiju ili refren. U projektima (*Ptičji izrezak 2*, *Oratorij*, *Krug*) kombiniraju multimedijalni i eklektički pristup (npr. nasnimljena i uživo izvođena glazba, ples, video, govor, simulirani zvuk), eksperimentiraju i s pojmom scenskog vremena, a također konstruiraju i zvučne objekte/instalacije, kao što je bila tzv. planinska lira, divovski žičani instrument.²⁸⁷ Djelujući ponajprije unutar glazbene alternativne scene, sastav/projekt *Strukturne ptice* pokazao se kao

²⁸⁴ Kako je ranije spomenuto, ova dva tipa ekspresivne agresije Suzana Marjanić (2013:21) naziva centripetalnim (agresija usmjerena prema unutra, na sebe) i centrifugalnim (agresija usmjerena na van, prema drugome) lesionizmom.

²⁸⁵ U opisu novovalne, alternativne glazbene scene nailazimo na različite stilske oznake: *post punk*, *dark pop*, *dark disco*, *dark industrial*, *industrial-noise*, *electro dark*, *power pop*, *new romantics*, elektronika, *pop punk* i slično. Brojnost termina ukazuje na terminološku neodređenost, ali i na heteronomiju različitih stilova te osobene autorske pristupe koji nisu omogućavali jasna pojmovna određenja. Načelno, smjerovi unutar novovalne glazbe oblikuju se prema eksperimentima s novom tehnologijom (sintesajzeri, elektronika, ritam mašine, multimedija), sklonosti prema sirovom/radikalnijem/mračnom zvuku ili kroz približavanje melodioznosti pop glazbe.

²⁸⁶ O glazbenom performansu 1980-ih usp. Marjanić, Suzana: *Performativna i akcionistička dekada: 80-e, / etnomita o političkom bratstvu. i sestrinskom jedinstvu*, u: *Osamdesete! Slatka dekadencija* Bagić, Krešimir...et al. (ur.), Zagreb, 2015.

²⁸⁷ Izvor podataka: <http://www.yugopapir.com/2015/06/damir-martinovic-i-strukturne-ptice.html>, pristup 12.07.2107.

jedan od najinovativnijih aktera u multimedijalnom pristupu glazbi, te je izravno utjecao na rad sastava *Let 2* te naposljetku, *Leta 3* (osnovanog 1987. godine) koji i danas zauzimaju mjesto najznačajnijih *performera* u području alternativne glazbe.

Među najznačajnijim predstavnicima glazbenog/koncertnog performansa na području bivše Jugoslavije u 1980-ima djeluju i akteri slovenske alternativne scene, koji su svojim utjecajem i umreženošću s hrvatskim glazbenicima (riječkom i zagrebačkom scenom) tvorili jedinstvenu glazbenu scenu²⁸⁸, stoga zaslužuju kratko spominjanje u ovome radu. U multimedijском pristupu glazbi istakle su se skupine *Borghesia* i *Laibach*, obje kao temelj svojih tematskih preokupacija uzimajući kritiku (kasno)socijalističkog sistema, odnosno totalitarističkog pristupa koji rezultira represijom nad slobodom pojedinca. Za razliku od prevladavajućeg *do-it-yourself* pristupa većine tadašnjih bendova koji su nerijetko rezultirali estetskom nezgrapnošću izvedbi, oba ova sastava od samog početka pristupaju svome radu na razini visoke osviještenosti o mediju koji koriste, kao i s većim umjetničkim ambicijama. Eksperimentirajući s tadašnjim tehnološkim mogućnostima videa, *Borghesia* uz glazbu koristi video performanse (korištene i na koncertnim nastupima), koketirajući s *trash* poetikom, te se na *punk* poetike radikalnih tijela, *tijela otpora*, nadovezuju kreiranjem provokativnih *queer* identiteta koji su u video radovima i pjesmama kroz motive sadomazohizma dovodeni u izravnu vezu s represivnim metodama državnog aparata. Dok *Borghesia* šokira homoerotskim *fantazmima* pretvarajući tijelo, jednako kao i Satan Panonski, u područje borbe protiv institucije moći, grupa *Laibach* represivni, totalitarni aparat parodira zrcaljenjem iste takve strukture moći na sceni. Nerijetko posve krivo protumačeni kao pobornici fašističke/nacističke ideologije²⁸⁹, zbog čega su na početku karijere doživljavali zabrane i stekli status kontroverznog i nepoželjnog sastava²⁹⁰ u socijalističkom sistemu, svojim pomno isplaniranim i osmišljenim pristupom *Laibach* se do današnjih dana prometnuo u poželjan slovenski kulturni izvozni proizvod.²⁹¹ Svojim organiziranim kreativnim djelovanjem unutar

²⁸⁸ Pored stilskih sličnosti, glazbenih suradnji i obostranog *prepoznavanja* od strane njihovih publika, nije nevažno niti to da su neki značajni albumi hrvatskih *punk* i post *punk* glazbenika producirani u Sloveniji. Jedinstvo scene odnosi se najviše na prve godine (kraj 1970-ih do sredine 1980-ih) kada se glazba najintenzivnije stvara unutar tzv. *punk* trokuta Rijeka-Zagreb-Ljubljana.

²⁸⁹ Letimičan pogled na komentare novijeg datuma na *You Tube* kanalu ukazuje na to da i danas postoji kriva percepcija njihovih ideja, uglavnom od strane dijela inozemne publike koja i dalje percipira *Laibach* kao profašistički band.

²⁹⁰ O tzv. slovenskoj *punk* aferi detaljnije piše Gregor Tomc (1985).

²⁹¹ Iako je izgledalo kao da nakon raspada Jugoslavije te uspostavom demokracije ovaj sastav, čija se poetika temelji na kritici jugoslavenskog samoupravnog socijalizma kao totalitarnog konstrukta, više nema tematsko uporište, *Laibach* je svoju kritiku usmjerio na akcije protiv totalitarizma u raznim oblicima.

svojevrnsne *krovne* umjetničke organizacije *Neue Slowenische Kunst* (NSK)²⁹² koja je okupljala umjetnike i kreativce iz različitih područja djelovanja (likovno – IRWIN, dramsko – Gledališće Sester Scipion Nasice, Rdeči Pilot, redatelj Dragan Živadinov, video i TV – Retrovizija, dizajn – Novi kolektivizam, teorija – Oddelek za čisto in praktično filozofiju pri NSK), Laibach je početkom 1980-ih nametnuo visoke standarde poimanju glazbenog performansa u nas, čvrsto povezujući avangardnu praksu i umjetničko promišljanje *alter-rock* koncerta.

Kada govorimo o glazbenom performansu unutar alternativnih praksi, ključnim se toposima pokazuju Rijeka i Ljubljana. Bila su to središta u kojima se alternativna glazbena scena razvijala kroz različite glazbeničke suradnje i umjetnička umrežavanja. Rezultat te povezanosti bila je i njihova vidljivost i prisutnost koja se ostvarivala kroz intenzivnije medijsko praćenje i ozbiljnije shvaćanje njihova rada nego što je to bio slučaj s izvođačima iz manjih sredina, pa alternativne prakse tog razdoblja možemo razmatrati u kontekstu odnosa središta i ruba, pri čemu djelatnost Ivica Čuljka (tada u sastavu Pogreb X), zbog koje se i Vinkovci već zarana upisuju na mapu glazbenog/alternativnog performansa, ostaje dulje vrijeme neprepoznata kao doprinos glazbenom performansu. Uzroci marginaliziranosti dijelom se mogu pronaći i u neprepoznavanju njegova performerskog izričaja od strane lokalne *scene*, ali i činjenici da će vinkovačka *rock* scena, iako je bila razvijena i tada, svoj puni zamah, sinergiju pokreta doživjeti tek u 1990-ima, a i tada kao isključivo glazbena pojava. Multimedijски pristup glazbi na području Slavonije nešto je razvijeniji bio u Osijeku, koji je okupljao umjetnike različitih područja (književnike, kazališne umjetnike, glazbenike i sl.). Ivica Čuljak u tom kontekstu djeluje izdvojeno od ključnih tokova i, iako nastupa po prostoru gotovo cijele bivše države te dobiva i pozornost medija, biva doživljen kao izdvojen, individualan slučaj kojeg onodobna javnost i većina medija nije povezivala sa sličnim glazbeno-performerskim izvođačima ili umjetničkim tendencijama. Osim što je na to utjecala njegova životna pozicija izopćenika, razlog je svakako i tip performansa kojim se bavio, a koji je, kao i brutalna i *doslovna* destrukcija grupe Grč, češće doživljavao kao eksces s pukom namjerom šokiranja. Ovome je vjerojatno pridonijela i svojevrsna medijski *napuhana* stigmatizacija ranih *punk* sastava, koja je sve glazbenike pripadnike ovog pravca stavljala u *isti koš*, ne prepoznajući nijanse i razlike njihovih poetika i motiva.

²⁹² U Hrvatskoj su na sličan način nekoliko godina kasnije djelovali osječki umjetnici okupljeni u projekt *Neue Slowenische Kunst*, ne krijući u svojem nazivu, svojevrsnoj igri riječima u odnosu na slovenski NSK, uzore u slovenskoj alternativnoj sceni.

4.4. Usporedbe Satana Panonskog s Iggijem Popom i GG Allinom

U doba svojeg djelovanja Čuljak je bio jedinstvena pojava na domaćoj glazbenoj sceni, a njegov autodestruktivni *body art* čest je predmet usporedbe²⁹³ s poznatijim izvođačima unutar svjetske *punkerske* glazbene scene, kao što su Iggy Pop i GG Allin, čije su koncertne izvedbe također bile obilježene snažnom tjelesnom ekspresijom. Sličnosti između rane izvođačke faze Iggyja Popa, s kojom je Čuljak bio upoznat, nalaze se u energičnom nastupu ispunjenom jednako frenetičnom tjelesnom ekspresijom obilježenom *akrobatskim* kretnjama, kao u i interakciji s publikom, u čiji je prostor ulazio tijekom izvedbe.²⁹⁴ Iggy Pop povremeno vrši autodestrukciju nad samim sobom, jednako objašnjavajući svoja samoozljeđivanja osjećajem frustracije, trenutnim lošim raspoloženjem, osjećajem krivnje ili gubitkom kontrole: "Prvi put kad sam to napravio bilo je iz osjećaja frustracije. Tada sam se osjećao vrlo loše. Glazba je ekspresija, nekad izbjegne kontroli, zaista želite iskazati istinu, i istina tog momenta bila je da se moram posjeći, pa sam se posjekao."²⁹⁵ Kostimiranje je također sastavni dio scenskog izgleda Iggyja Popa (primjerice, korištenje *pseće ogrlice*, srebrnih rukavica i slično), no pridaje mu mnogo manje pozornosti nego Ivica Čuljak, više izravno izlažući nagi gornji dio tijela. Češće nego na usporedbu s Iggijem Popom nailazimo na usporedbe Satana Panonskog i američkog izvođača GG Allina, ponajprije zbog šokantnih i provokativnih *body art* izvedbi koje je potonji prakticirao tijekom svoje *punk-faze*²⁹⁶, ali i života obilježenih donekle sličnim životnim putevima i stigmatiziranošću (osuđenički status i izdržavanje zatvorske kazne). Usporedba ove dvojice *brut-art* umjetnika ujedno je i čest povod burnim raspravama njihovih poklonika na kakve nailazimo na društvenim mrežama, u kojima štovatelji Satana Panonskog zastupaju stav kako Čuljak nije imitator niti domaća inačica američkog umjetnika. Takav stav je opravdan s obzirom na to da Čuljak svoj autodestruktivni *body art* performans započinje već 1978. u sastavu Pogreb X²⁹⁷, dok Allinova autodestruktivna faza traje od sredine 1980-ih godina. Sličnosti među ovim autorima, osim u djelovanju unutar supkulturne *punk* scene, nalazimo i u posvećenosti

²⁹³ U medijima i na društvenim mrežama.

²⁹⁴ Usp. Glavan, 2008:28, kao i: <http://www.rollingstone.com/music/lists/20-wildest-iggy-pop-moments-20160421/iggy-plays-vacuum-cleaner-blender-at-first-stooges-show-october-31-1967-20160421>.

²⁹⁵ Prijevod moj. Izvor prema isječcima iz intervjua koji se nalaze na *You Tube* kanalu: <https://www.youtube.com/watch?v=LZ4KJVclhXQ> ; <https://www.youtube.com/watch?v=M9RT3krmg4s>.

²⁹⁶ GG Allin je također stvarao u drugim žanrovima, kao što je primjerice *country* glazba.

²⁹⁷ Vladimir Adolf Soldo, osnivač Pogreba X u razgovoru mi je potvrdio kako oni u to doba nisu čuli za GG Allina, već puno kasnije.

performativnoj poeziji²⁹⁸, te različitim radnjama samoozljeđivanja tijekom koncertnih nastupa koje su svojim intenzitetom i kod GG Allina nerijetko zasjenile glazbeni dio nastupa. Allin također u javnim istupima dosta pozornosti pridaje antimodnom izričaju, no prilikom nastupa u mnogo većoj mjeri nego Čuljak koristi nago tijelo te priziva sadomazohističke asocijacije. Za razliku od Ivice Čuljka koji provodi osmišljenu i kontroliranu autodestrukciju kojoj je prvenstveni cilj postizanje osobne katarze, GG Allin agresiju ne usmjerava samo na sebe, već nastupa u maniri *pomahnitale zvijeri* koja svojim destruktivnim djelovanjem izaziva publiku, nerijetko je namjerno ili nenamjerno dovodeći u opasnost. U internetskim napisima o nastupima GG Allina, koje dakako treba uzeti s velikom dozom opreza, uglavnom se spominje kako djeluje pod utjecajem narkotika, te zbog toga dolazi do gubitka kontrole nad situacijom. Gubitak kontrole nije bilo obilježje nastupa Ivice Čuljka, osim u rijetkim nepredviđenim situacijama koje nisu ovisile o njemu kao izvođaču. Osim što razlike između ova dva izvođača nalazimo i u pojedinim radnjama, primjerice koprofagiji koja je postala svojevrsnim zaštitnim znakom GG Allina, čini se kako su i njihovi unutarnji motivi za ekspresiju destrukcije na sceni bili drugačiji. Dok Čuljak, vođen poetskim načelom govora *o sebi i iz sebe* izvodi svoj prepoznatljiviji *body art* prvenstveno s ciljem ekspresije vlastitog traumatičnog osjećaja koji je tek sekundarno obilježen *punkerskom* pobunom protiv sistema, pa je transgresija njegove izvedbe prvenstveno organizirana kao individualni čin koji poprima oznaku simboličke radnje za cijelu zajednicu istomišljenika, GG Allin u intervjuima izjavljuje kako je njegov prvenstveni cilj šokantnim radnjama potaknuti publiku da i sama *pređe granicu* te da se postigne situacija koju će obilježiti stanje nesigurnosti i u kojoj se sve može dogoditi. Smatrajući kako se otpor sistemu ne može dogoditi unutar *undergrounda* ako nije formiran kao realnost bezakonja i izlazak iz zone sigurnosti, svojim nastupima provocira stvaranje takvog stanja gdje su, kako kaže, ljudi "izvan sigurnosti, ozlijeđeni, slomljenih noseva."²⁹⁹ GG Allinova autodestrukcija unutar performansa time postaje samo jedna faza u izvedbi, centripetalni lesionizam koji potencira i provocira onaj centrifugalni, za razliku od Ivice Čuljka čija izvedba ostaje u granicama prvog pojma. Iako je GG Allinov scenski izraz također dijelom potaknut vlastitom životnom pričom, on je više usmjeren na revolucionarni, *anarhistički* i visokopolitizirani aspekt *punk* izvedbe, te vođen idejom kako *rock* ponovo želi učiniti opasnim, što doslovno provodi na pozornici. Okupljajući *pleme* istomišljenika, *punk* koncerte koristi kao medij za napad na negativne posljedice kapitalističkog društva i

²⁹⁸ GG Allin je nastupao i kao izvođač unutar žanra pod nazivom *spoken word*, performativne poezije temeljene na zastupanju određenih teza, ritmično izvođene bez glazbene pratnje, nerijetko uz elemente performansa.

²⁹⁹ Snimka intervjua: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3WzcbfV7PI>, pristup 12.09.2017.

kršćanske crkve.³⁰⁰ Pored provokativne tematike pjesama, izražavanja svojih poetika putem manifestâ, dvojica umjetnika dijele i sklonost medijskoj eksponiranosti, pa se tako i GG Allin rado pojavljivao u medijima, nastupajući u televizijskim *show* programima (*Geraldo*, *The Jerry Springer Show*, *The Jane Whitney Show*). Zajednička im je bila i sklonost vlastitoj mitologizaciji, koju GG Allin ostvaruje kroz najave ritualnog samoubojstva tijekom nastupa³⁰¹, no koje se nije ostvarilo.

³⁰⁰ Zanimljiv kuriozitet u kontekstu njegovih žestokih napada na kršćansku crkvu jest to da je njegovo pravo ime GG Allina bilo Jesus Christ Allin. U kontekstu sukoba između zagovornika jednog ili drugog izvođača, Allina ili Panonskog, kroz taj kuriozitet nastaje i napetost između Isusa (pravo ime) i Sotone (pseudonim).

³⁰¹ Prema dostupnim internetskim izvorima, samoubojstvo je planirao je izvršiti na Noć vještica 1989., no kako je u to doba boravio u zatvoru, nakanu nije mogao ostvariti.

5. ANTIMODNI PERFORMANS SATANA PANONSKOG

Velika pozornost koju je Ivica Čuljak / Satan Panonski pridavao vlastitom odijevanju navodi na razmatranje ovog iskaza kao zasebne vrste unutar njegova umjetničkog rada. Briga oko odijevanja bila je svojstvena većini pripadnika *punk* pokreta i u tom se smislu Čuljak potpuno uklapa u supkulturu kojoj pripada. Ipak, uz iznimni trud uloženi u osmišljavanje vlastitog *imagea* te kreiranje i samostalno šivanje odjeće, kod Čuljka je dodatno prisutna uporaba odjeće u svojstvu kostima i rekvizite na njegovim nastupima. To je razlog da ovdje govorimo ne samo o kreaciji vlastitog *imagea* putem odjeće, već i prakticiranju *antimodnog* performansa kao žanrovske podvrste koja je bivala realizirana kao sastavni dio *body art* izvedbi. U ovom će se poglavlju razmotriti pojam *antimode*, neka obilježja *punkerskog antimodnog* izričaja te specifičnosti i odmaci Čuljkovih kreacija, kako od tipičnog *punkerskog* stila, tako i od temeljne funkcije *punkerskog* odijevanja. Navest će se najupečatljiviji i najčešće korišteni kostimi, te načini njihove uporabe na sceni.

5.1. Pojam *antimode*

Pojam *antimode* kao temeljni pojam od kojeg je moguće krenuti i u ovoj analizi krajem 1970-ih u svojem radu utvrđuju Ted Polhemus i Lynn Procter (2002). Polazeći od nešto starijeg razlikovanja koje je 1930. godine uspostavio J. C. Flügel između pojmova *pomodnoga* (engl. *modish*), kao pomodne odjeće čija je karakteristika brza izmjena u vremenu i *stalnoga* (engl. *fixed*), kao odjeće čije su karakteristike trajnost i povezanost s mjestom događaja i hijerarhijskim položajem unutar društva, ovi autori definiraju pojmove mode i *antimode* temeljem ove opozicije promjenjivih i stalnih oblika. Moda će uvijek biti povezana sa stanjem društvene pokretljivosti, te će svojim neprestanim mijenama sugerirati fluidnost društvene strukture zajednice: u čvrsto hijerarhiziranim društvima moda nailazi na zapreke, a antimodni stilovi izražavaju krute i nepromjenjive društvene ambijente.³⁰² Ovako podijeljeni sustavi odijevanja odgovaraju i opreci između znaka³⁰³ (moda) i simbola (*antimoda*), čija se osnovna razlika temelji na suprotnosti između arbitrarnosti i *prirodne* povezanosti označitelja

³⁰² Ovdje se misli na nepromjenjive i/ili funkcionalne oblike odijevanja kao što su narodne nošnje, uniforme i druge vrste odjeće koje izražavaju određen status, porijeklo i slično.

³⁰³ O instituciji modnog znaka pisat će i Roland Barthes (usp. 2002:154-156), opisujući modni znak kao nešto što je u masovnoj kulturi istodobno nametnuto (najčešće od strane male grupe, npr. uredništva časopisa) i traženo, te nastaje naglo, arbitrarnom odlukom. Arbitrarnost modnoga znaka, navodi Barthes, razotkriva se upravo u njegovoj podložnosti vremenu, pa tako zaključuje da se moda ne razvija, već samo mijenja. Veća ili manja odsutnost motivacije kao prirodne ili razložne povezanosti označenoga i označitelja vodi ka razlikovanju veće ili manje funkcionalnosti odjeće, odnosno njegovo približavanje ili udaljavanje od arbitrarnosti.

i označenog. Moda kao "sustavan, strukturiran i namjeran uzorak promjene stila" (Procter, Polhemus, 2002:217) u potpunosti odgovara arbitrarnome znaku, dok se funkcionalnost ili simbolička vrijednost zadržavaju u polju *antimode*. *Antimoda* je ikoničkog karaktera, ona svojim jakim slikovnim/vizualnim reprezentacijama simbolizira pojedine ideje, kreirajući tzv. *antimodne nošnje* koje služe identifikaciji i kreaciji identiteta, oznaci pripadnosti određene skupine koja pomoću *naše nošnje* vizualno komunicira vlastitu, kolektivnu ideologiju, izdižući funkciju odijevanja do razine društvenog simbola.

Pokretljivost mode sugerira i podupire još jednu ideju – onu društvenog napretka i progresa. Moda tako postaje afirmacijom prevladavajućeg društvenog poretka, izrazom vladajuće elite i *mainstreama*, a naposljetku i rastućeg konzumerizma svojstvenog posljednjim desetljećima. U takvom kontekstu javljaju se novi oblici *antimodnog* otpora sistemu i odnose se na "sve vrste ukrašavanja i odijevanja koje ostaju van organiziranog sustava modne promjene" (ibid., 219), pri čemu u 20. stoljeću dominiraju supkulture. Premda supkulture najčešće ne podrazumijevaju dugotrajnost³⁰⁴, Polhemus i Procter ne nude posebnu distinkciju između oblika *antimode* koji se odnosi na tradicionalnu (npr. narodne nošnje) i funkcionalnu odjeću (npr. uniforme) i onog koji se odnosi na pojedinačne, povremene i ne tako dugotrajne društvene pojave kao što su supkulture, već se zadržavaju na osnovnom razlikovanju temeljenom na izopćenosti iz prevladavajućeg društvenog sistema i organizacije, te ideji simboličke reprezentacije. Stoga je pri uporabi pojma *antimode* od izuzetne važnosti poznavanje konteksta, posebno stoga što različite vrste *antimode* mogu egzistirati istovremeno – narodne nošnje vidamo u posebnim prilikama i danas, uniforme se koriste svakodnevno. Supkulturna *antimoda*, za razliku od ostalih, najčešće nakon nekog vremena kroz proces prelaska s *prirodnih* simbola na znakove ili pomodnjavanje biva gotovo u cijelosti sublimirana u modni izričaj, te prestankom postojanja neke supkulture nestaje u svome izvornome smislu. Za razliku od *antimode* koja nastaje kao simbol društvene tradicije, antimodni stilovi nastali od druge polovice 20. stoljeća do danas pretežito su izrasli iz osjećaja društveno stilskih skupina da nad njima u političkom, ideološkom i stilskom smislu dominiraju druge skupine – one koje se samim time što se nalaze na položaju vladajućih smatraju *normalnima* i *prirodnima*. Polhemus i Procter u ovom kontekstu govore o utopijskim i/ili distopijskim antimodnim stilovima, u kojima se stilski odabir poistovjećuje s političkim ili aktivističkim svjetonazorom. Za razliku od sustava modne promjene koji se kreće ciklično ili spiralno i temelji na promjeni samoj, bez jasno definiranog cilja, angažirani antimodni

³⁰⁴ Stilska odanost, kako naglašavaju ovi autori (ibid., 227.) u tim je skupinama često prolazne prirode, što je u opreci s npr. plemenskim društvima.

stilovi nastaju s idejom ostvarenja konkretnijih ciljeva – određenih društvenih promjena, te se u tom smislu kreću linearno, ka ostvarenju određenog zadanog cilja. Pri tome su uvijek usmjereni na društvo, bilo da predstavljaju kakvo ono jest ili kakvo bi trebalo biti (primjerice, *hippie* stilovi), ili distopijski ukazuju na pukotine tog društva – kakvo ono ne bi trebalo biti, kao što je to slučaj i sa šokantnom kontraestetikom *punk* supkulture.

5.2. *Punkerska moda otpora*

Kao u i slučaju drugih supkultura, i kod *punka* se modni stil javlja kao način izravne komunikacije i iskaza nezadovoljstva *establishmentom*. Prepoznatljivo obilježje *punkerske antimode* nalazi se u pretvaranju određenih uporabnih predmeta u dio modnog *statementa*, pri čemu njihova prvotna funkcija biva potisnuta u drugi plan. Jedan od eklatantnijih primjera ovoga svakako je uporaba sigurnosne kopče, tzv. *ziherice* koju je moguće tumačiti i kao svojevrsni nadsimbol *punkerske* mode. Njezina uporabna vrijednost kao pomoćnog alata pri šivanju, koju između ostalog obilježava i skrivenost od pogleda (sigurnosna kopča koristi se u procesu kreacije, no ne i na završenom modnom objektu) u *punku* se mijenja kroz isticanje i prikazivanje ovog objekta kao važnog modnog detalja, odnosno njegovo iznošenje u područje vidljivog. *Ziherica* time poprima osobitu simboličku vrijednost unutar *antimode* ove supkulture, koju je zbog njezine uporabne funkcije spajanja moguće protumačiti i kao spajanje nespojivog: kombinacija najrazličitijih stilova koje je *punk* inkorporirao sa svrhom izvrtanja njihova primarna značenja, desemantizacije i resemantizacije upravo je jedno od glavnih karakteristika ove *antimode*. Istovremeno, primjeri korištenja *ziherice* kao alata za bušenje ljudske kože u *punk antimodu* uvode mazohistički i autodestruktivni moment čija je krajnja svrha formiranja tijela otpora kroz negiranje njegova integriteta i ideje normiranosti *klasične* ljepote. *Ziherica* ovdje služi kao materijalni iskaz stigmatiziranosti pojedinca i dokaz drugačijeg identiteta.

Kako je još Roland Barthes (prema Hebdige, 1980:8-9) ustvrdio, ne postoji *prirodan* svakodnevni život, kao niti kultura³⁰⁵ čije vrijednosti, određene između ostalog i simbolima, nisu arbitrarno određene. Kulturna hegemonija počiva na simbolizaciji i semantizaciji svakodnevnog života koje proizvode određenu ideologiju. Proizvodnja značenja, odnosno ideologije, usko je vezana uz proizvodnju i modele distribucije moći, a unutar društva razlikuju se grupacije (slojevi, klase) koje imaju više mogućnosti za kreiranje pravila, time i značenja. Kompleksna društva, u kojima uvijek postoje različiti slojevi ili grupacije obilježava

³⁰⁵ U navedenom kontekstu pojam kulture možemo razumjeti kao kulturu svakodnevnog življenja, odnosno način života.

i neprestano uspostavljanje ravnoteže moći, koja u svakome trenutku može biti ugrožena od strane onih koji ne pripadaju dominantnoj ideologiji. Kultura hegemonija stoga ne počiva na prirodno uspostavljenom stanju stvari, već je proizvod prevage partikularnih interesa – pozicija je to koju je potrebno *osvojiti*, iz čega slijedi nemogućnost njezine univerzalnosti ili permanentne uspostavljenosti. Društvo kao prostor neprestanog gibanja odnosa pojedinih skupina konstantno prijeti dekonstrukcijom, demistifikacijom odnosno desemantizacijom simbola hegemonije. Jedan od takvih izazova kulturnoj hegemoniji predstavljaju supkulture mladih, koje se često najizravnije aktiviraju upravo na znakovnoj, odnosno simboličkoj razini. U društvu u kojem se uspostava vrijednosti nerijetko temelji na izvanjskim znakovima ili simbolima, supkulture koriste isto takvo oruđe – oblikuju svoju vizualnu prepoznatljivost, kako bi putem tih izvanjskih obilježja potakle daljnje subverzivno djelovanje. Iako se odijevanje kao površinska manifestacija ne smije izjednačiti s pitanjem identiteta³⁰⁶, *punk* supkultura svojim je radikalnim tretmanom odjevnih predmeta jedan od najdramatičnijih i najspektakularnijih primjera simbolizacije i resemantizacije odjeće, odnosno otpora kulturnoj hegemoniji.

U razmatranju odnosa *imagea* i identiteta u *punku* David Blousten (2003:53) utvrđuje kako će u mnogim slučajevima vidljivi elementi poput stila odijevanja biti manje važni od vrijednosti za koje se pripadnici *punk* ideologije opredjeljuju: *punk* se orijentira na ideju radikalne individualizacije, koja se u nekim ekstremnijim formama manifestira kao socijalni program protiv korporacija, odnosno sistema ili ekonomskih sila za koje se vjeruje da kompromitiraju individualizam. Ipak, i sam će ustvrditi kako je teško negirati *neobičnu logiku* između *punk* mode i *punk* identiteta, koja će se temeljiti na problematiziranju tijela kao otpora upisu društvenih i moralnih vrijednosti. Kako pojašnjava Hebdige (1980:19), u subverzivnoj pojavnosti supkultura – "simboličkom nasilju nad društvenim poretkom", pripadnici *punk* supkulture prednjače pred ostalim supkulturama te svojim radikalnim stilom odijevanja na provokativan i ekstreman način pokazuju težnju za samoizopćavanjem, samoisključivanjem iz kulture, iznoseći kritiku njezine samorazumljivosti. *Punk* će Hebdige (ibid., 27-28) vidjeti kao pravac koji dolazi iz antagonističkih izvora³⁰⁷ koji se krajem 1970-ih sublimiraju u prevladavajuću nihilističku estetiku, dodatno osnaženu specifičnim obilježjima poput opsesije

³⁰⁶ Unutar svake supkulture uvijek postoji određen broj sljedbenika koji ne koriste vidljive simbole poput odjeće, što ne umanjuje njihovo identitetsko određenje i pripadnost određenoj ideologiji. Jednako tako, stil kao sredstvo otpora funkcionira samo do trenutka u kojem u društvu biva prepoznat i određen kao stil, nakon čega najčešće slijedi proces komercijalne eksploatacije.

³⁰⁷ Primjerice, u tradicionalnoj podjeli *punkerskih* scena njujoršku karakterizira usmjerenost poeziji, avangardnoj umjetnosti i *underground* kinematografiji, dok je britanska najčešće okarakterizirana kroz ideju osvješćivanja socijalnih pitanja.

individualnošću ili fragmentiranog doživljaja sebe, kao i zadiranjem u polje ekstremne seksualnosti. Za neke teoretičare, poput Polhemusa, *punk* nastaje kao stilska reakcija na *hippie* pokret, odnosno kao njegova antiteza. Povratku prirodi koji su zastupala *djeca cvijeća* *punk* suprotstavlja topos grada – i to rubnih, nereprezentativnih dijelova obilježenih siromaštvom, sivilom i prljavštinom, te posvemašnju artificijelnost; širenju poruka mira i ljubavi *punk* suprotstavlja svoju agresivnost³⁰⁸ i estetiku šoka, a umjetničke pretenzije zamjenjuje naglašenim amaterizmom i odbijanjem obrazovanja³⁰⁹. Za razliku od hipijevske ideje o boljoj budućnosti, *punk* poručuje kako te budućnosti – nema³¹⁰, usmjeravajući se na kritiku društvene sadašnjosti i vizualnu reprezentaciju iste. *Punk* odjeća naglašava raspukline sustava reprezentiranog modom, postavljajući sebe u poziciju otpora modi = moći, postajući *antimodom* u idejnom i doslovnom smislu: sve ono neestetsko na odjeći i obući, ono što se očitava kao greška koju je potrebno popraviti ili sakriti (otvoreni ili krivo spojen šav, poderotina, rupa na čarapi, mrlja i prljava odjeća) ovdje se pokazuje, razotkriva se kao *pravo lice*, tamna strana umivenog sustava vrijednosti. Metodom dekonstrukcije *punkerska* odjeća ukazuje na te nevidljive spojeve, šavove kojima su *krojene* dominantne vrijednosti onih u čijim je rukama moć. Poderavši ih i ponovo prekrojivši, *punk kroji* vlastiti *drugotni* sustav vrijednosti kao otpor svemu većinski prihvatljivom.

Prefiks *anti-* može se primijeniti i na postupak desemantizacije i resemantizacije određenih simbola izrazito negativnih konotacija, koje inkorporira *punkerski* stil. Najupečatljiviji primjer toga jest nacistički kukasti križ koji u zapadnoj civilizaciji simbolizira ideologiju fašizma. Za *punk* kao pokret koji je u osnovi izrazito miroljubiv, antinacionalistički te promiče ideju tolerancije, korištenje ovakvih simbola svodi se isključivo na provokaciju svime što stoji u opoziciji prevladavajućim društvenim vrijednostima. *Punk* kao pravac koji pokazuje svijet kakav ne bi trebao postojati na vizualnom planu tako koristi izokrenute vrijednosti, stavljajući ono izopačeno i negativno u prvi plan, premda propagira pozitivne društvene ideje temeljene na individualnoj slobodi i toleranciji. U tom smislu, korištenje negativnih simbola ostaje isključivo na površinskom, izvanjskom sloju vizualne komunikacije; simbol se odvaja od svoje prirodne povezanosti s negativnim kontekstom, te egzistira na nivou *praznog znaka* čiji je jedini zadatak pobuditi kratkotrajni efekt šoka ili očuđenja.

³⁰⁸ Pojam agresivnosti u slučaju *punka* odnosi se na pojavnost, zvučnu, vizualnu i verbalnu agresiju – skretanje pozornosti sa željom snažnog uzburkavanja ustaljenih normi, ali ne na nasilje.

³⁰⁹ Ovo se neće odnositi na one *punk* scene, poput već spomenute njujorške, koje su naginjale povezivanju s umjetnošću te visoko cijenile poetski i književni iskaz.

³¹⁰ Punk je vođen krilaticom *No Future*.

U odjevnom, ali i u ostalim vidovima izražavanja³¹¹ *punk* se povodi takozvanim *do-it-yourself* pristupom, u kojem se očitava otpor bilo čemu komercijalnom, otpor brendiranju i odjeći s *potpisom*. *Punkerska* je moda proizvod kućne radinosti i najčešće se realizira kroz uporabu gotovih odjevnih predmeta koji se namjerno oštećuju (bušenjem rupa, deranjem) čime im se umanjuje komercijalna vrijednost, ukrašavaju crtežima i parolama, bedževima, sigurnosnim kopčama, zakovicama i sl. Također, prisutno je i šivanje odjeće, kao i njezino *prevrednovanje*, prenamjena u drugačije odjevne predmete od onih kakvima su primarno osmišljeni. Za razliku od *DIY* pristupa kod fanzina, gdje je dizajn (ili *antidizajn*) napravljen tako da se na što lakši način može kopirati što više primjeraka, čime se izbjegavaju izdavačko posredništvo, autorska prava i mogućnost komercijalizacije, intervencijom na odjevnim predmetima stvaraju se unikatni primjerci, na kojima svatko može iskazati neki svoj osobni stav. Uz *punk* modu vezuje se i pojam *bricolage* (Polhemus: 2002:349)³¹², a riječ je o pojmu koji se definira kao umijeće kombiniranja i rekombiniranja različitih simbola i kulturnih elemenata s ciljem stvaranja novih struktura. U širem smislu znači bilo koji oblik strukturne improvizacije, te se ovaj gotovo postmodernistički postupak smatra jednim od najznačajnijih antimodnih naslijeđa *punka*, nakon kojeg je nošenje odjeće koja potječe iz različitih izvora³¹³ postalo uobičajeno, te svojevrsnim iskazom osobnog doprinosa stilu.

Unutar *punk antimodnog* stila prisutne su tri tendencije, koje svojom kontradiktornošću također svjedoče o *punku* kao pravcu objedinjavanja suprotnosti:

1) *Brisanje spolnih/rodnih određenja*: iako *punk* s jedne strane koketira s naglašenom seksualnošću, to je i prvi pravac u kojem je individualnost osobe stavljena kao prioritet nad spolnom/rodnom oznakom/određenošću. Ova se ideja najdoslovnije primjenjuje kroz stil odijevanja: primjerice, *make up* na sličan ili jednak način koriste i muškarci i žene, oba spola izbjeljuju i boje kosu³¹⁴ te nose jednake odjevne predmete i modne dodatke (npr. *mrežastu* odjeću, kožne jakne ili pak lance i *ziherice*) lišavajući ih time rodne obilježnosti. Općenito, stil je više usredotočen na *antimodno* suprotstavljanje estetskim mjerilima (porušnjivanje, estetika ružnoće) nego na isticanje obilježja vlastitog spola.

³¹¹ Glazba, izrada fanzina, likovnost i slično.

³¹² Hrvatski naziv srodan ovome pojmu je *krpež*. U francuskom se jeziku izraz odnosi na snalažljivo improviziranje tehničkih rješenja kod manjih popravaka, uz uporabu priručnih materijala i alata. Pojam *bricolage* uveo je 1962. godine francuski antropolog Claude Lévi-Strauss u knjizi "Divlja misao" (orig. nasl. *La Pensée sauvage*), opisujući ga kao strukturno spajanje raznovrsnih elemenata stilski izraženo kroz svojevrsnu krojačku anarhiju kojom se izražava individualnost. Izvor: <http://struna.ihjj.hr/naziv/krpez/25146/>, pristup 16.06.2017.

³¹³ Različite vrste materijala, spajanje *brendirane* i jeftine odjeće, uniforme i svakodnevne odjeće i slično.

³¹⁴ Ovdje treba spomenuti kako taj postupak tada nije bio ni jednostavan niti uobičajen kao danas.

2) S druge je strane prisutno i *prizivanje* ekstremne seksualnosti, koja *punkerski* stil približava i sadomazohističkoj ikonografiji³¹⁵. Seksualnost je u ovom kontekstu jedno od oruđa kojim *punk* nastoji šokirati *mainstream* javnost, pa tako korištenje izraženog *make up*-a, mrežastih čarapa, mini suknji, utezanje tijela u usku odjeću, korištenje lanaca ili *bondage* hlača treba prvenstveno čitati u kontekstu estetike provokacije *mainstream* vrijednosti društva i estetike pretjerivanja, kojom se određene ideje dovode do ekstremnih oblića.

3) Autoironija i autoparodija. Iako se *punk* u svojoj inicijalnoj ideologiji javlja kao glas obespravljene, siromašne radničke klase, te kao pravac koji *razotkriva* neiskreni, lažni *sjaj* glazbenih žanrova kao što su npr. *glam* ili *glitter rock*, istodobno svojim visokonaglašenim, provokantnim stilom koji estetske granice razvlači do samog ruba *izdržljivosti*³¹⁶, paradoksalno vodi do iste poetike izvještačenosti kao i pravci prema kojima se odnosi kritički. Kako će to primijetiti Hebdige (ibid.,63) unatoč proleterskim akcentima, retorika *punka* duboko je ironična.

³¹⁵ Odnosa mazohizma i vizualnog identiteta *punkera* dotiče se i David Bloustein (2003). Utvrđujući kako *image punkera*, temeljen na poderanoj odjeći, *bondage* hlačama, probušenoj koži i drugim modnim dodacima i rekvizitima, dijeli sličnosti s mazohističkim radnjama, ovaj autor postavlja pitanja: što zapravo takav vanjski izgled ima s pitanjem *punkerskog* identiteta, te je li ta veza između mazohističkih i *punkerskih* obilježja zapravo samo slučajnost? Ako se sagledaju temeljne postavke na kojima se formiraju ova dva smjera ljudskog ponašanja, lako ćemo utvrditi da je *punkerski* diskurs usmjeren na isticanje radikalne individualne autonomije koja se opire uniformiranosti, što ga, kako će zaključiti Bloustein (2003:51) čini ekstenzijom zapadnjačke metafizike *sebstva* (engl. *selfhood*). S druge strane, mazohizam u svome temelju fetiš kože i fizičku senzaciju kojoj teži postavlja iznad metafizičkog sebe, što ove dvije pojave čini evidentno nekompatibilnima. Također, ova se dva fenomena razlikuju u karakteru *upisa tjelesnosti* (engl. *body inscription*) kojima operiraju – dok je koža/tijelo *punkera* ona opna i površina (engl. *surface*) na koju se upisuju društvene zakonitosti, moral i vrijednosti te se time upis vrši izvana, mazohistički upis tjelesnosti dolazi iznutra, a tek naknadno se manifestira izvanjski. Unatoč ovoj opreci, Bloustein pokušava pokazati kako su *punk* i mazohizam dvije ekspresije istog fenomena koji se manifestira u njihovim pokušajima narušavanja/brisanja kože u njezinim biološkim, psihološkim i sociološkim manifestacijama i zadatostima. Kao dvije *epidermalne prakse*, one dijele istu retoriku samo-marginalizacije. No, dok se *punk* uspostavlja kao otpor prema dominantnoj parentalnoj kulturi, mazohizam se "žrtvujući svoj superego" (Deleuze prema Bloustein, ibid.,59) podvrgava drugoj strani. Oba smjera ponašanja dijele i položaj odbačenosti koji pretvaraju u performativnu praksu, te orijentaciju ka bestijalnosti kao odmaku od biološki i društveno upisanih značenja tijela. *Punk* i mazohizam aludiraju na onaj dio tjelesnosti koju nije moguće kontrolirati (npr. znojenje i slične tjelesne manifestacije): naša koža nešto je što svakodnevno kamufliramo odjećom, pokušavajući tijelo održati u propisanim normama, a ove prakse te norme narušavaju, svaka na svoj način. Dok mazohizam dovodi do ekstreme nemogućnosti kontrole vlastita tijela podređivanjem odlukama drugog subjekta, *punk* se poigrava s normama tjelesno/vizualno prihvatljivog kroz ekstremnu antiestetičnost i narušavanje tjelesnog integriteta.

³¹⁶ Primjerice, korištenje traka, epoleta, prozirnih majici, kao i zauzimanje i krutih, ukočenih, neprirodnih postura tijela.

5.3. Antimodni performans Satana Panonskog kao iskaz autonomije naspram modne heteronomije i mentalne uniformizacije društva

Odjevni izričaj Ivice Čuljka formira se u duhu njegova supkulturnog opredjeljenja te on odjeću tretira kao umjetnički i ideološki, svjetonazorski iskaz kojim se suprotstavlja ne samo modnoj hegemoniji, već i društvenim očekivanjima i pravilima, mentalnoj uniformizaciji društva, nastojeći vizualnim identitetom postići cilj šokiranja javnosti. Slijedeći temeljna antimodna načela *punk* stila, njegov stilski iskaz također će obilježiti DIY kreacije, spajanje nespojivog, *bricolage* tehnika povezivanja raznorodnih odjevnih i neodjevnih predmeta u jedinstvene odjevne kombinacije, redefiniranje uporabnih predmeta koji se po *ready-made* principu pretvaraju u odjeću, estetika ružnoće te brisanje rodni/spolnih određenja negiranjem tradicionalne podjele na muški i ženski modni izraz. Osnovne funkcije odjeće u umjetničkom izričaju Satana Panonskog bile su: iskazivanje umjetničkog stava i pripadnosti ideologiji supkulture, postizanje estetike i efekta šoka, te poigravanje s različitim identitetima. Iako slijedi *punk* ikonografiju, Čuljak to ipak ne čini u potpunosti, pa će dominantno *punkerski* vizualni identitet doživjeti određene pomake temeljene na individualizaciji stila i promjeni funkcije *antimodne* odjeće u kostim ili rekvizit. Stoga, kada govorimo o *antimodnom* izričaju Ivice Čuljka, moguće je uočiti sljedeće vidove odklona od uobičajene odjevne prakse pripadnika ove supkulture: *pounutrenje* stila, kreativna nadogradnja i smještanje u lokalni kontekst, te promjenu funkcije odjevnih predmeta.

1) Pounutrenje *punk* stila

Premda *punk* kao jedno od svojih temeljnih načela postavlja upravo poštivanje individualne slobode svakog svog pripadnika – koja se u modnom smislu ostvaruje kroz individualni pristup nebrojenim mogućnostima kombiniranja i strukturiranja odjevnih predmeta, za većinu pripadnika ovog supkulturnog pokreta odabir takvog stilskog izraza prvenstveno će značiti identifikaciju s istomišljenicima, odnosno potvrdu pripadanja ovoj supkulturnoj grupaciji. Kako je do sada već pokazano, kod Ivice Čuljka odabir *punka* kao modusa društvenog i kreativnog djelovanja uvijek se dodatno nadgrađuje njegovom osobnom borbom za priznanjem identiteta Drugog i drugačijeg, te na svaki njegov kreativni odabir, pa tako i modni, treba gledati kao na iskaz jedne osobnije razine otpora ne samo apstraktnoj represiji društvenog sistema, već i konkretnoj borbi za priznanje njegova statusa, bilo da se radi o nastojanjima za oslobođenje od kazne ili o priznanju seksualnog izbora i preferencija. Kao štićenik neuropsihijatrijske bolnice, osuđenik koji se bori za pravedniju kaznu te *queer* osoba, Čuljak u *punkerskoj* antimodi zapravo nailazi na idealne uvjete za izražavanje vlastite

osobnosti: svi uobičajeni *punkerski rekviziti*, pretvoreni u nosivu odjeću (primjerice, lanci kao metafora okova), erotiziranost u načinu nošenja odjeće, šminka koju koriste i muškarci i slično, nailaze na plodno tlo kada je riječ o njegovoj osobnoj borbi za priznanjem identiteta. Time njegov odjevni stil dobiva dodatno, *otežano* značenje, simbolizirajući osobnu životnu priču koja se gotovo mimikrijski uklapa u vizualno *svjedočenje punkerske* supkulture o statusu odbačenosti.

2) Kreativna nadogradnja i smještanje u lokalni kontekst

Čuljak u većini sâm kreira i šiva svoju odjeću, koristeći pritom sve dostupne materijale iz okoline³¹⁷. Nerijetko se u šivanju koristi *patchwork* tehnikom, šiva i kreira jedinstvene odjevne komade koji svojim šarenilom boja i uzoraka odskaču od tipičnog *punk imagea*. Razloge takvim pomacima dijelom možemo pronaći i u okolnostima života s ograničenim materijalnim resursima, no glavni je razlog ipak u kreativnom izboru da stil prilagodi osobnom i lokalnom kontekstu. Individualni odmak od zadane sheme obilježavaju integriranje elemenata iz lokalnog konteksta u matični supkulturni stil, kao i izostanak korištenja nekih obilježja stila. Primjerice, kod Satana Panonskog gotovo ne nailazimo na tipične *punkerske T-shirt* majice s printovima ili ručno izrađenim natpisima s *punk* krilaticama.³¹⁸ Natpisi koji se pojavljuju na njegovoj odjeći, koliko je vidljivo iz dostupne dokumentacije, češće će se odnositi na osobne poruke (naslove vlastitih pjesama i ikonograme), a rjeđe nailazimo na neke opće simbole ili natpis "*punk*". Razlog tome svakako je i u okolnostima života i odrastanja u socijalističkoj državi, u kojima je takva odjeća bila dostupna tek rijetkima koji su imali prilike nabavljati je iz inozemstva³¹⁹, pa su pripadnici socijalističke *punk* supkulture uglavnom bili usmjereni na samostalnu izradu antimodnih odjernih predmeta koja je bila ili imitacija stranih uzora ili pak odjeća s osobnim kreativnim dizajnom na zadanu temu. Jednako tako, Čuljak ne koristi niti neke uobičajene *punk* simbole (ikonograme). Najočitiji primjer za to je izostanak simbola kukastog križa, koji je u njegovom slučaju zamijenjen simbolom petokrake. Čuljak je zagovarao lokalnu inačicu *punk* pokreta, smatrajući da britanske društvene prilike nisu primjenjive u domaćem kontekstu. Iz tog je razloga u svojem kreativnom djelovanju inzistirao na individualnom pristupu *punku*. Kao što se i u glazbi koju je stvarao zamjećuju etno utjecaji širokog spektra od tzv. domaće narodne

³¹⁷ U prilog tome koliko je u oblikovanju umjetničkog identiteta Panonskog bio važan kostim valja imati na umu i to kako u 1980-ima nije bilo nimalo lako (a u regularnim trgovinama i nemoguće) nabaviti određenu odjeću, te je svaka odjevna kombinacija zahtijevala poseban kreativni angažman, ali i snalažljivost kreatora.

³¹⁸ Kakve je kasnije apsorbirala modna industrija kao jedan od zaštitnih znakova stila. O odnosu punka i popularne mode usp. Hoskins, 2015: 147.

³¹⁹ Za razliku od npr. Velike Britanije gdje se *punkerska* odjeća prodavala u poznatome londonskom butiku *Sex* u vlasništvu Vivienne Westwood i Malcolma McLarena.

glazbe do orijentalnih melosa, tako i za svoj antimodni *punkerski* izričaj inspiraciju dijelom nalazi u odijevanju vlastitog podneblja – bilo da je riječ o tradicionalnim elementima svakodnevnih narodnih nošnje (primjerice, rubac kakav su nosile seoske žene u Slavoniji) ili o odjevnim predmetima popularnima u to doba na području bivše Jugoslavije, a koji u užem smislu ne odgovaraju *čistom punk* stilu³²⁰. Jednako tako, interes za orijentalnu kulturu primjetan je u nekim osobnim kreacijama ili odjevnim izborima ili načinu na koji tretira odjeću. Primjere za to nalazimo u nošenju fesa, slojevitom odijevanju i omatanju tijela i lica, kao i u njegovoj prepoznatljivoj kreaciji – crnoj kapi/pokrivalu za glavu i vrat urešenoj metalnim dijelovima, Čuljkovoj inačici orijentalnog etno stila³²¹.

3) Promjena funkcije odjevnih predmeta: *antimodni* performans

Otklon u tretmanu odjeće vidljiv je i u tome što Čuljak svoje odjevne kombinacije osmišljava s dvojakom funkcijom: osim za svakodnevna pojavljivanja u javnosti, odjeću kreira za svoje scenske nastupe, čime se uspostavlja njezin fluidan i dinamički karakter. Korištenjem tijekom izvođenja performansa svakodnevni antimodni odjevni predmeti poprimaju funkciju kostima, čime se njihova uporabna vrijednost mijenja, te prelazi granicu pukog slijeđenja supkulturnog odjavnog stila. U toj promjeni funkcije odjevnih predmeta, njihovoj transformaciji u kostim ili u rekvizit koja nastaje u odnosu na tjelesni iskaz, formira se *antimodni* performans Satana Panonskog, koji se realizira kao integralni dio izvedbe autodestruktivnog *body arta*. Iako je u njegovim *body art* izvedbama autodestruktivna intervencija na tijelu predstavljala vrhunac svakog performansa, korištenje odjeće/kostima prije i nakon tog čina imalo je značajnu ulogu upravo u formiranju dramaturške strukture performansa. Igru s kostimom Panonski je koristio za izgradnju atmosfere, gradaciju napetosti i očekivanja prije samog autodestruktivnog čina, skidajući i/ili uništavajući sloj po sloj odjeće kako bi došao do gole kože. Također, odijevajući se nakon samoozljeđivanja, Panonski je kontrolirao situaciju dovodeći sebe i publiku u stanje *normalnosti*, čime je korištenje kostima poprimilo strukturnu funkciju okvira autodestruktivnome činu. Ponovnim odijevanjem i nanošenjem odjeće na okrvavljene dijelove kože (što je posebno efektno djelovalo kada se radilo o bijeloj košulji) kostim se pretvarao u vizualni komentar u kojem je odjeća kao ovojnica tijela postajala metaforom *ljuštenja* slojeva individue do mentalne ogoljelosti i

³²⁰ Primjerice, tzv. indijske marame – šarene marame u boji napravljene od materijala poput gaze, nerijetko s resama i orijentalnim motivima, koje su bile vrlo popularne 1980-ih na našem području, a nosili su ih pripadnici različitih supkultura.

³²¹ Ova se kapa može interpretirati kao utjecaj orijentalnog stila. Istodobno, ona svojom formom (ali ne i materijalima izvedbe) dijelom nalikuje i na križarske kacige; s obzirom na to da je Čuljak sebe smatrao *ratnikom*, asocijacija na srednjovjekovnu vitešku odoru nije nemoguća. Ipak, ovdje je riječ je o posve slobodnoj interpretaciji asocijativnog tipa.

momenta apsolutne autentičnosti i katarzične iskrenosti, nakon čega se ranjeni identitet ponovo, u cikličkom ritmu, zaodijevao u zaštitne slojeve.

Neke od tipičnih i ponavljajućih radnji koje je tijekom izvedbe performansa izvodio s odjećom bile su: skidanje odjeće (često sloj po sloj ili dio po dio, kada se radi o odjeći načinjenoj u *patchwork* tehnici), preodijevanje, transformiranje odjevnih predmeta (primjerice, rubac postaje suknja i obrnuto) pred publikom, omatanje tijela, trganje i paljenje dijelova odjeće, igra s ostacima kostima koji se tijekom izvedbe raspao na više dijelova, uspostava interakcije s publikom kroz dijeljenje dijelova svojeg kostima i slično. Većinu performansa započinje slojevito odjeven, s različitim ukrasima (nakit, lanci, marame i drugo), koji se postepeno skidaju, čime se uspostavlja kontrast odjevenog i polugolog tijela³²² koje, oslobođeno od slojeva odjeće, postaje novo polje upisa značenja.

Jednako tako, u ovim se performansima događa transformacija kostima u rekvizitu i obrnuto. Neki dijelovi kostima tijekom izvođenja postaju rekviziti: primjerice, lanac ili redenik metaka koji su početno uklopljeni u kreaciju kostima postaju sredstvo kojim se izvodi autodestruktivna radnja; jednako tako, dijelovi kostima (tkanine) koji se tijekom izvedbe odvajaju dijelova kostima kasnije služe kao rekvizit i slično. Obrnutim procesom i rekviziti doneseni na pozornicu (primjerice gaze, zavoji, toaletni papir i drugo), u određenim se fazama performansa stavljaju na tijelo postajući dijelom kostima.

Kostim se u performansima Satana Panonskog pojavljuje kao nestalna, ne-fiksna konstitucija koju obilježava neprestana mijena. On se konstruira i dekonstruira tijekom same izvedbe, neprestano u procesu nastajanja i nestajanja, mijenjajući funkcije od primarne (kostim) do sekundarne (rekvizit). Najčešće je pomno osmišljen, s točno isplaniranim redoslijedom korištenja svakog detalja kostima, a tek rjeđe podložan trenutnoj inspiraciji izvođača. Iako izvedbe Satana Panonskog izgledaju *kaotično*, u tretmanu kostima vidljivo je da su unaprijed osmišljene.

Ako usporedimo govor odjeće s jezičnim sustavom, kako to čini Alison Lourie (2002.), antimodni iskaz Satana Panonskog (pocijepana, okrvavljena, išarana odjeća, korištenje neodjevnih predmeta kao odjeće), možemo tumačiti kao jezik koji uključuje tabu izraze i krojački je ekvivalent vulgarnim i zabranjenim riječima, *režećem*, ekscentričnom i neprikladnom govoru kojima se iskazuju snažne emocije strasti, boli, očaja, bijesa ili otpora kojima se priziva iskonska reakcija na poremećaj, kaos u uređenom sustavu, što i jest bila

³²² Tek u rijetkim prilikama Panonski skida gotovo svu odjeću, ponekad primjenjuje erotske provokacije pa nakratko ogoljuje intimne dijelove, no kontrast odjeće i tijela ovdje je usmjeren na velike površine kože na kojima može vršiti intervencije.

primarna namjera Panonskog.³²³ Govor odjeće Satana Panonskog vizualna je prezentacija tema kojima se bavio u svojoj poeziji i prozi i usmjeren je na iskazivanje njegova marginaliziranog statusa i identiteta Drugog. Kao i u pisanim radovima, Panonski u svome vizualnom, *antimodnom* jeziku koristi stilske figure poput hiperbole, humora, ironije, metafore ili antiteze. Poruka odjećom upućuje se na dva načina: (1) izravno, radnjama u sklopu izvedbe performansa³²⁴ u kojima kostim podržava *priču* koja se želi saopćiti publici: kostimom se sugerira osjećaj zatočenosti, nemogućnost iskazivanja sebe (okivanje lancima, omatanje tijela i lica), bijes (radnje paljenja, trganja kostima), homoerotičnost (erotska igra s odjećom, oponašanje striptiza) i slično. U izravno prenošenje poruke spada i izazovno odijevanje u javnosti kojim se postiže efekt šoka te ukazuje na vlastiti drugačiji izbor; (2) neizravno, manje ili više svjesnim izborom materijala za kreacije iz vlastite okoline: primjerice, korištenjem označenih bolničkih plahti³²⁵ za kreaciju halje u kontekstu njegova života i stvaranja tijekom boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici ovaj odjevni predmet postaje kostimom-artefaktom kojim se na sceni prezentiraju dijelovi njegova života.

5.3.1. Katalog/ antimodni ormar Ivica Čuljka

Rekonstrukcija Čuljkovog *antimodnog* izričaja danas je moguća na temelju dostupnih fotografija i video snimki. Većina njegove odjeće, prema iskazima Čuljkovih poznanika, uništena je u ratnim stradanjima, a rijetki sačuvani komadi odjeće mogu se pronaći u privatnim kolekcijama. Kako je uništavanje kostima nerijetko je bilo dijelom performansa, i to je jedan od razloga što nisu očuvani. Na ovom će se mjestu popisati odjevni predmeti i dodaci koji su dostupni iz navedenih izvora.

Odjeća: poderane, izlizane, izbijeljene i/ili obojene traperice i hlače uskog pripijenog kroja, hlače sastavljene od brojnih zakrpa, kožne i kožne/traper jakne s ili bez rukava urešene metalnim dijelovima, mrežaste majice, majice *na preklop*, šarene majice sašivene u

³²³ Lourie piše: "Nositi prljavu, zgužvanu ili poderanu odjeću međutim, znači općenito prizvati prezir i sažalno obraćanje s visoka. Takva je reakcija drevna, štoviše proteže se i u vremena što su prethodila početku ljudske vrste. U većini prirodnih vrsta, čudnu životinju u jednom stanju [...] prije će napasti druge životinje" (2002:172).

³²⁴ Antimodni performans Satana Panonskog realizirao se ponajprije na sceni, no zabilježene su i drugačije aktivnosti, među kojima treba spomenuti foto sesije za koje je posebnu pozornost posvećivao odjeći. Takvih organiziranih sesija nije ostalo zabilježeno mnogo – u arhivima se mogu pronaći dvije: jedna s početka karijere s bendom Pogreb X gdje je vidljivo da Čuljak tada još nije posvećivao pozornost šivanju i kreiranju odjeće u toj mjeri kao u kasnijoj fazi, kada je nastupao kao Satan Panonski; druga fotografska sesija nastaje u bolnici u Popovači, a fotografije ukazuju na složeniji pristup kreiranju odjeće.

³²⁵ Riječ je o otisku žiga institucije (neuropsihijatrijske bolnice u kojoj je boravio) na tkanini, najvjerojatnije bolničkoj plahti iz koje je skrojena halja.

patchwork tehnici, bijela halja bez rukava, poderane pamučne majice i potkošulje (neke s natpisima *Punk* izrađenima običnim flomasterom ili ušivenim slovima), baloneri, šareni kaput sašiven u tehnici *patchworka*, prekrojeno maskirno vojno odijelo (s izrezanim ili prišivenim resama), ručno šivan sako bez obruba, oslikani kaput, ogrtač cvjetnog uzorka, bijela košulja, crvena suknja, vojna uniforma.

Obuća: tenisice (marke Puma, Adidas), vojničke čizme, ženske sandale, intervencije na obući pomoću konopaca i tkanine (imitacija tzv. rimljanki).

Nakit, dodaci odjeći i ukrasi: kožne rukavice bez prstiju, čipkaste rukavice; kožne, metalne narukvice, raznovrsne ogrlice (kožne, metalne, s *bisernim* perlama, *chokeri*, razne vrste vrpce), ogrlice na kojoj kao privjesak vise: metak, lokot; razne vrste metalnih lančića i lanaca prenamijenjenih u odjeću ili pokrivala za glavu, vojni remen, redenik metaka zakačen kao privjesak na odjeću (i na tijelo), naušnice (razne, npr. s ovješanim žiletom, razne vrste rubaca i marama (u bojama, orijentalnih uzoraka, crvena *pionirska* marama), povez za glavu nalik povezima u borilačkim sportovima (s ikonogramima Satana Panonskog), prozirne plastične jednokratne rukavice.

Šeširi i pokrivala za glavu: *oficirska* kapa (*šapka*) ukrašena metalnim zakovicama, ženski crni damski šešir s mašnom, ženska marama (dio uobičajene seoske svakodnevne nošnje), crveni fes, pokrivalo za glavu urešeno metalnim dijelovima, zelena i crna beretka, vojna kapa s hrvatskim grbom.³²⁶

Uporabni predmeti koji postaju dio kostima: zavoji, toaletni papir, lanci.

Uz odjeću, ponekad se za nastupe koriste i posebno izrađeni rekviziti koji funkcioniraju i kao modni dodaci. Jedan takav rekvizit je kišobran prepun rupa, iscrtan autorskim crtežima i ispisan stihom *Opada lišće*.

Neki od ovih kostima i dijelova kostima dosegli su razinu posebne prepoznatljivosti, postajući svojevrsnim *zaštitnim znakom* Satana Panonskog. Ovo se osobito odnosi na crnu kapu – pokrivalo za glavu s metalnim uresima koju je sam izradio. U ovu kategoriju ulazi i odjeća obilježena ideogramima Satana Panonskog (halja napravljena od bolničkih plahti, s ideogramom s i natpisom "Kiss My Cock"), a jednako tako i odjevni predmeti sašiveni u *patchwork* tehnici.

Ukrašavanje tijela:

Tijelo, odnosno koža Satana Panonskog kao ispisan *knjiga otpora* također je važan čimbenik u ukupnom vizualnom dojmu koji je svojim nastupima postizao ovaj umjetnik. Pored već

³²⁶ Ivan Glišić navest će još neke odjevne predmete koje je Satan Panonski nosio (Marjanić, 2014:1632): kapa pilota, ruski kačket, vikinška kaciga s rogovima, šamanske/manitu amajlije.

spomenutog korištenja *make up*-a koji sastojao od ekstremnog naglašavanja obrva, područja oko očiju, usnica i noktiju crnom bojom, tijelo i lice je dodatno oslikavano ikonogramima (poput petokrake), apstraktnim linijama i sličnim crtežima. Tijelo Satana Panonskog također je imalo i trajne urese poput tetovaža: dominantna tetovaža "*PUNK*" preko torza koja iskazuje njegovo ideološko opredjeljenje za ovaj supkulturni pokret, niz manjih tetovaža također vezanih uz *punk* (zaokruženo slovo *A*, pojam *punx*), *identifikacijske* tetovaže s natpisima njegovih umjetničkih imena i nadimaka i benda (*Kečer 2*, *Pogreb*), te ikonogrami poput lubanje. Uz tetovaže, trajno obilježje bili su i brojni ožiljci kao posljedice samoranjavanja tijekom performansa, koji su izazivali snažan dojam prilikom razodijevanja Panonskog na sceni.

6. OSTALI ASPEKTI ČULJKOVA STVARALAŠTVA: LIKOVNI RADOVI, MAIL ART DJELATNOST I FANZINI, AUDIO-DOKUDRAMA

U ovom će se dijelu ukratko prikazati ostali vidovi Čuljkova stvaralaštva: likovni radovi kod kojih se pozornost usmjerava na detekciju tema i motiva, obilježja korespondencije putem *mail art* mreža i fanzina, te audio *antiemisije* ili dokudrame koje je producirao tijekom boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici.

6.1. Likovni radovi

Ivica Čuljak ponajprije je poznat kao glazbenik i *body art* umjetnik, pa likovni radovi spadaju u manje eksponirani dio njegova stvaralaštva, no kojem je posvećivao dobar dio svojeg vremena. Iako pomalo nerafiniranog iskaza, što nije neočekivano s obzirom na okolnosti u kojima je stvarao, likovni radovi Ivica Čuljka odaju nedvojben talent i za ovu vrstu umjetnosti. Premda je svoje kreativno i osobno ispunjenje Čuljak ponajprije doživljavao u susretu s publikom, bavljenje ovom granom umjetnosti također je imalo važan terapijski učinak³²⁷. Radovi s područja likovnog izraza koje nalazimo u privatnoj ostavštini i drugim izvorima³²⁸ obuhvaćaju crteže, grafike, slike i kolaže te dizajnerska rješenja poput opreme vlastitih glazbenih albuma te izrade logotipa Satana Panonskog. Ilustrirajući vlastitu zbirku pjesama *Mentalni ranjenik* Čuljak je osmislio i vlastitu tipografiju kojom se koristio u nekim radovima, a potpisuje i likovnu opremu antologije *punk*-poezije, knjige *Deca starog Bakunjina* Ivana Glišića. Prema vlastitim navodima, održao je nekoliko izložbi.³²⁹

Temeljno je obilježje likovnih radova Ivica Čuljka raznolikost u uporabi tehnika i stilova, pa ovdje nalazimo radove u dijapazonu od crno-bijelih crteža i grafika do izrazito kolorističkih slika i crteža. Jednako tako, radovi se kreću od krokijevskog pristupa, preko čistih linija i plošnih geometrijskih oblika sve do iznimno detaljiziranih slika i crteža. Zajednička im je karakteristika i apstrakcija koja će u pojedinim radovima asocirati na konstruktivističke, kubističke i nadrealističke pristupe. *Punk* estetika ovdje je prisutna kroz stilsko oslanjanje na dadaistički kolaž, kojim se služi i Čuljak. Na tematskom planu likovni radovi Ivica Čuljka korespondiraju ostalim vrstama njegova umjetničkog iskaza: riječ je o tematiziranju doživljaja

³²⁷ Kako će u kasnijim poglavljima biti opisano, Čuljak je u neuropsihijatrijskoj bolnici imao vlastiti atelje u kojem je stvarao, a bolničko osoblje poticalo je ovu vrstu kreativnosti kao oblik radne i *art* terapije.

³²⁸ Kolekcija – arhiv njegova izdavača Zdenka Franjića sadrži više desetaka radova različitih formata. Fotografije Čuljkovih likovnih radova mogu se pronaći i *online* na blogovima i *Facebook* stranicama posvećenima Satanu Panonskom.

³²⁹ Dokumentaciju ili pouzdanu potvrdu o izložbama nisam uspjela pronaći, no u tekstu objavljenom u *Poletu* br. 424 od 30. 03. 1990. Ivica Čuljak navodi kako 1990. godine održava izložbe u beogradskom Bitef teatru, te 16. ožujka iste godine u Zagrebu.

vlastitog života, koji je ovdje zbog prirode medija nešto apstraktnije prikazan. Rijetki likovni radovi imaju nazive, stoga je njihovo tumačenje prepušteno recipijentu. Prevladavajuća tema u ovim radovima je ljudska psiha, često prikazana kolorističkim, snovitim i nadrealnim prizorima koji obiluju zoomorfnim i antropomorfnim figurama i metaforama, kao i gotičkim motivima (lubanje, lica nalik duhovima, crni leptiri i druge životinje) u monokromatskim i radovima u kojima kombinira tek nekoliko boja³³⁰. Velik dio radova sadrži geometrijske apstrakcije i simboličke, ikonografske crteže³³¹. Nekoliko radova ilustrira pojedine Čuljkove pjesme te se u njima razaznaju dominantni pjesnički motivi, a u manjem broju radova prisutna je i tema seksualnosti. Čuljak koristi različite materijale i tehnike – sve što mu je u njegovim uvjetima života bilo dostupno, pa su za izradu radova korišteni: olovka, tuš, kemijska olovka, flomaster, pastel, akvarel, otisak boje na papir, a često koristi kombiniranu tehniku (npr. flomaster, tuš, vodena boja). Uz navedeno, radi i u tehnici kolaža koja se na likovnom planu javlja kao dominantan likovni izraz u *punk* kulturi, sugerirajući dekonstrukcijski pristup dominantnoj kulturi i stvarnosti, uvođenje elemenata svakodnevice u kreativni izričaj te podvrgavanje "tekstova civilizacije" (Oraić Tolić, 1990:110) vlastitom, individualnom viđenju. Kolaži Ivice Čuljka također se realiziraju kao transsemiotički žanr³³², no montažom materijala iz svakodnevice (isječki iz novina, bolničkih dokumenata i dr.) ne referira se na umjetnost, već uglavnom na vlastiti položaj i svakodnevicu života u neuropsihijatrijskoj bolnici. Dok u ostalim likovnim radovima Čuljak bilježi određena stanja psihe bez ironijskog ili humorističkog komentara, kolaž ovdje preuzima ulogu autoironijskog govora o vlastitom položaju, uglavnom tematizirajući umjetnikov stigmatizirani položaj i *ranjeni* identitet³³³. Uz to, Čuljak će pomoću kolaža intermedijalno povezivati likovni pristup s vlastitom poezijom, osnažujući tekstualni dio likovnom gestom ili vizualnom organizacijom teksta.

³³⁰ Najčešće u toj kombinaciji crno-bijeli crtež biva naglašen crvenom ili drugom jarkom bojom.

³³¹ Ti crteži uglavnom predstavljaju vizualni identitet benda Satana Panonski.

³³² Pojam koristim kako ga tumači Dubravka Oraić Tolić (1990:110): transsemiotički rad u kojem se citatni suodnos uspostavlja između umjetnosti i neumjetnosti u najširem smislu riječi.

³³³ Jedan od takvih kolaža (bez naziva) sadrži kombinaciju crteža tušem (ogoljelo drvo), fotokopije fotografija Satana Panonskog, fotokopije njegovih crteža životinja te brojne isječke naslova iz novina i medicinskih publikacija kojima se kolažno kombiniraju motivi ubojstava (naslovi iz crne kronike, primjerice "Ubojica na čelu kolone" – autoironična asocijacija sebe kao predvodnika *punkera*), slogani ("Nisam pokoran"), komentari društvenog sistema ("Marxova / Jugoslavija", "carstvo slobode i carstvo dogmi", "eksploataciono polje"), recenzije Čuljkova glazbenog albuma; supostavljaju se popisi vrsti kirurških zahvata na ljudima i životinjama, kao i cijene porodiljskih zahvata i osjemenjivanja stoke i slično. Sve zajedno objedinjuje natpisom u tušu "Smagardni spermatozoidi" te većim naslovom (jedinim u boji) "Tu ludnicu treba preživjeti", čime se referira i na vlastito stanje, ali metaforu ludnice proširuje i na čitav svijet u kojem se ciklusi rađanja, umiranja i ubojstava odvijaju u svijetu političke represije, eksploatacije i poremećenih etičkih vrijednosti.

6.2. Fanzini i *mail art*

Tijekom 1980-ih godina³³⁴ na prostoru bivše države fanzini postaju dominantnim medijem za razmjenu informacija unutar aktera alternativne kulturne scene koji su teško nailazili na izdavačku podršku druge vrste.³³⁵ Nastali kao izvaninstitucijski proizvod temeljen na "anti-copyright principima" (Perasović, 2001:362), funkcionirali su kao mikro-medij koji ne podliježe cenzuri ili ideologiji *establishmenta*, a glavni im je cilj bio okupljanje zajednice istomišljenika (uglavnom podijeljenih po određenim glazbenim pravcima) unutar supkulturne scene. Fanzini su se, kao i ostali artefakti *punk* supkulture, izrađivali prema *do-it-yourself* principu – najčešće fotokopiranjem ručno izrađenog originala, a nedostatak tehničkih uvjeta većinom je uvjetovao male naklade od maksimalno nekoliko desetaka brojeva³³⁶. Fanzini se pretežno nisu prodavali i najčešće se radilo o određenoj vrsti robne razmjene te je njihova distribucija ovisila o distribucijskim mogućnostima autora. Sadržaj fanzina najčešće čine crteži i kolaži, tekstovi pjesama, intervjui s umjetnicima i bendovima, te glazbene recenzije i ostali tekstualni prilozi kojima se pojedina supkulturna scena informira o novostima³³⁷. Pored toga što su svojevrsna autorefleksija pojedine scene ili supkulture, fanzini su također bili mjesta iskazivanja uredničkih i autorskih estetika³³⁸, kao i mjesto identificiranja s idejama drugačijima od vladajuće ideologije. Fanzine kao mjesto u kojima se autorski identificira i "naglašava identitet izboren mimo predvidljivih zajedničkih nazivnika" (ibid., 365) koristio je i Ivica Čuljak, koji je uglavnom objavljivao u tuđim fanzinima³³⁹, a u arhivi se nalazi i jedan

³³⁴ Fanzini se u svjetskom kontekstu javljaju već s prvim valom *punka* krajem 1970-ih, a u nas se ova djelatnost razvija 1980-ih te postiže značajnu produkciju 1990-ih.

³³⁵ Sustavnijih analiza naše fanzinske i supkulturne *mail art* scene, osobito one iz 1980-ih, još uvijek nema. Izvori podatka o fanzinima u nas mogu se pronaći u izdanju *Pank u Jugoslaviji: 1980-1990* (prir. Dejan Šunjka i Dragan Pavlov, Beograd 1990.), *Facebook stranici Fanzini 80-ih* (izvor: <https://www.facebook.com/Fanzini80ih/>, pristup 12.04.2018.). Kraću analizu fanzina daje i Benjamin Perasović u knjizi *Urbana plemena*, a na internetu je dostupan i diplomski rad Petra Odaka s Filozofskog fakulteta u Zagrebu, *Fanzinska scena u Hrvatskoj devedesetih* (izvor: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/2015/1/Petar%20Odak%20-%20fanzini%20-%20diplomski.pdf>, pristup 12.04.2018.). Uvid u dio onodobne fanzinske scene pruža i dokumentarni film Siniše Dugonjića *Fanzini s Marsa* (Izvor: <http://vimeo.com/26816160>, pristup 12.04.2018.). Informacije o hrvatskim fanzinima 1990-ih nalaze se i u digitalnom arhivu na web adresi www.fanzini.hr.

³³⁶ Fanzini su se umnožavali u fotokopiraonama koje su tada bile rijetkost i čija je usluga bila relativno skupa. Neki su fanzini rađeni i kao unikati u svega nekoliko primjeraka, no postoje i rijetki primjeri velikih naklada, kao što je bio fanzin *Zagrebački trubač* koji je izlazio u 400 primjeraka (usp. Šunjka i Pavlov, 1990:5).

³³⁷ Uz fanzine, koji su u predinternetsko doba važili za glavni izvor informacija, glazba i snimke s različitih koncerata i probi distribuirali su se i putem snimljenih kazeta.

³³⁸ Često su autorski pristupi i ideologije iskazani već naslovima, među kojima bilježimo i neke dosta maštovite primjere, kao što je bio popularni subotičko-pančevački mjesečnik *Ples slomljenog dupeta na vetru*. Kolažni pristup preuzet iz dadaističkog modusa nije uvijek imao i umjetničku poantu, stoga je umjetnički doprinos fanzina ovisio isključivo o individualnom pristupu njegova autora.

³³⁹ Do točnog popisa fanzina u kojima je objavljivao Čuljak nažalost nije lako doći. Fanzini iz tog vremena objavljivani su u vrlo malim nakladama, osim za pojedine fanzine još uvijek ne postoje obuhvatnije

njegov autorski fanzin *Nuklearne olimpijske igre*.³⁴⁰ Promovirajući i reklamirajući u raznim fanzinima svoj rad i viđenje *punk* ideologije, Čuljak ih, kao i druge medijske kanale, koristi kao sredstvo artikulacije vlastitog identiteta, te za razvoj svojih publikâ.

Mail art, kao jedan od vidova populističkog umjetničkog djelovanja koji svoje začetke ima u američkoj konceptualnoj umjetnosti 1960-ih godina, Šuvaković će definirati kao "alternativnu umjetničku praksu zasnovanu na korištenju različitih oblika poštanske komunikacije (pismo, brzojav, telefon, faks) za izražavanje i priopćavanje umjetničkih zamisli" (2005:352). Kada se radi o *mail art*-u u praksi alternativnih scena, uputno je razlučiti ideju *mail arta* kao isključivo umjetničkog postupka od korištenja *mail art* mreža za distribuciju različitih informacija i materijala koji su tek dijelom sadržavali i umjetničku kvalitetu. Subverzivan i izvaninstitucijski karakter ove prakse³⁴¹ prirodno je privukao pripadnike *punk* supkulture za koje je *mail art* mreža bila jedan od glavnih distribucijskih kanala informacija i radova. Uz razne načine razmjena adresâ, postojala su i posebna izdanja, *mail art* informatori kojima se pozivalo u sudjelovanje u tzv. *mail art* internacionali (prema Šunjka, Pavlov, 1990:6). Za razliku od fanzina koji su zahtijevali nešto kompleksniji autorski ili urednički angažman u osmišljavanju koncepta, prikupljanju sadržaja i izradi izdanja, *mail art* je bio slobodnija forma koja nije zahtijevala poseban koncept, a jedna pošiljka mogla je sadržavati, primjerice, samo jedan letak, fotografiju ili pjesmu. U tom je smislu *mail art* način razmjene ideja bio pristupačniji, te često više usmjeren na individualnu komunikaciju. *Mail art* mreže koristile su bržoj razmjeni ideja, kao onodobne platforme za umrežavanje autora i uspostave kreativnih suradnji. Kako će ustvrditi Goran Begenišić³⁴², Ivica Čuljak se u tom smislu pokazao važnom sponom za regionalnu alternativnu scenu jer je uz promoviranje vlastitog rada putem ovih komunikacijskih kanala nastojao povezivati kreativne pojedince, koji su na temelju njegovih preporuka doista i uspostavljali suradnje.

digitalne zbirke, a primjerke uglavnom posjeduju kolekcionari. Neki od tih fanzina su: *Platfuzz* (br. 3, 1989.), *Protest* (br. 2, 1987.), *Šmrklj* (br. 2, 1988, br. 3 1989).

³⁴⁰ Fanzin *Nuklearne olimpijske igre* sastoji se od naslovnice na kojoj je Čuljkovom *tipografijom* napisan, tj. nacrtan naslov, sadržaja koji otvaraju dva Čuljkova teksta u kojima objašnjava svoja stajališta i umjetnički rad i daje informacije o bendu Satan Panonski i objavljenom albumu (drugi dio teksta nalazi se na poleđini fanzina). U nastavku fanzina nalaze se fotokopije rukopisa tekstova njegovih pjesama koje su uvrštene u album, te fotografije.

³⁴¹ Premda su se koristile poštanske usluge, čak i u načinima izbjegavanja plaćanja te usluge (primjerice, lijepljenjem trake selotejpa preko marke kako bi se kasnije lako izbrisao poštanski žig i marka ponovo koristila) nalazimo različite subverzije sustava.

³⁴² Arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

U arhivu³⁴³ Ivica Čuljka nalaze se letci i crteži s različitim verzijama njegova logotipa namijenjeni *mail art* prepiskama, a služili u promotivne svrhe albuma benda Satan Panonski. Tipičan letak sadrži crtež ili grafiku s tekstualnim dijelom (upisanim rukom ili strojopisom), adresu za narudžbu, podatke o albumu i isječke tekstova pjesama. Ovi su podaci često pisani duhovitim Čuljkovim stilom, pa na jednom od tih letaka, primjerice, Čuljak uz, kako piše, "neto" opis albuma (popis pjesama) reklamira i "bruto" dio: "Desetak sonata i kantata odsviranih dječjom akustičnom españa gitarom, Karajan!". Dio letaka i tekstova prevodio je i na engleski jezik, a o živoj *mail art* komunikaciji svjedoči više desetaka primljenih radova *mail art* umjetnika te pripadnika supkulturne scene iz različitih krajeva svijeta, od regije i Europe, do Japana³⁴⁴ ili SAD-a. Riječ je o različitim vrstama dokumenata, uglavnom letaka koji sadrže informacije i reklame pojedinih alternativnih umjetnika i bendova, poruke podrške (u obliku krilatica, logotipova, mini eseja o zajedničkim idejama i slično) istomišljenicima diljem svijeta, fotografije, umjetničke radove u formi crteža, grafika, razglednica, stripova i slično. Putem *mail art* mreže Ivica Čuljak uspostavlja umjetničku suradnju s talijanskim likovnim umjetnikom i dizajnerom Gianlucom Lericijem koji je crteže i grafike objavljivao pod umjetničkim imenom Professor Bad Trip. Lericij je nacrtao nekoliko grafika Satana Panonskog, koje su u formi stripa objavljene i u talijanskom fanzinu *Rockerilla*.³⁴⁵

6.3. *Radio ludnica Popovača – autoironična audio-dokudrama*

Svojevrsnu tehnološku preteču današnjeg *podcasta*³⁴⁶ predstavlja nekoliko sačuvanih audiozapisa³⁴⁷ koje je Ivica Čuljak snimao tijekom boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici. Riječ je o *antemisijama* kojima se parodiraju mozaične radijske emisije. Nazvavši svoj audio projekt *Radio ludnica Popovača*, Čuljak autoironijskim pristupom bilježi svoj život u neuropsihijatrijskoj bolnici koji nerijetko, sudeći po ovim snimkama, poprima *nadrealno*

³⁴³ Riječ je o manjem broju sačuvanih pošiljki, koje tek dijelom pružaju sliku ove Čuljkove aktivnosti. U arhivu su također sačuvane uglavnom pristigle pošiljke i tek nekoliko fotokopija Čuljkovih radova koje je slao drugima.

³⁴⁴ Jedan od japanskih umjetnika čije su *mail art* pošiljke stigle do Ivica Čuljka i Zdenka Franjića je i Shozo Shimamoto, član umjetničke skupine *Gutai*. Skupinu je 1954. godine u Osaki osnovao Jirō Yoshihara, a u različitim umjetničkim izričajima i disciplinama njezinih pripadnika važno je mjesto zauzimao i *body art*. (usp. Stiles, 2013: 680 i Schimmel, 1998: 121-157).

³⁴⁵ Broj 110. listopad 1989.

³⁴⁶ Uporaba pojma *podcast* danas je višeznačna i još nedostavno definirana. Ovdje se misli na digitalne audio ili video datoteke koje korisnik snima i objavljuje, okupljajući time svoju publiku – *pratitelje*. *Podcast* je nova medijska forma koja se objavljuje na internetu te ju je moguće preuzeti (engl. *download*), a sve veću popularnost bilježi posljednjih godina. Prema: *Merriam Webster Dictionary, online* izdanje. Izvor: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/podcast>, pristup 20.05.2018.

³⁴⁷ Riječ je o emisijama naslovljenim *Astronaut* i *Ugani nogu* koje su objavljene na *You Tube* kanalu. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=2dizLYcq80>, pristup 13.06.2018.

obličje. Čuljak kreira *antiemisije* frenetičnog tempa, uglavnom snimljene u jednom dahu, pokazujući zabavljački talent te snalažljivost u improvizaciji. Iako je ovdje riječ o posve improviziranoj kreaciji, moguće je razaznati koncept koji se temelji na izmjeni glazbenih brojeva, *intervjua*, recitiranja poezije i *uredničkih* komentara na određene teme. Naizmjenice preuzimajući uloge voditelja, pjevača, imitatora i glumca, svoj iskaz i ovdje temelji na ludičkom poigravanju jezikom kakvo je prisutno u njegovoj poeziji i prozi. Uobičajeni elementi humora, provokacije, kao i fantastike u odabiru tema o kojima se govori u emisiji³⁴⁸, ovdje su tragično nadograđeni svjedočanstvom o stvarnosti života mentalno oboljelih osoba, stoga ovaj, unekoliko i etički dvojben³⁴⁹ radijski *art-dokumentarizam* može izazivati oprečne reakcije slušatelja. Osnovna stilska sredstva kojima se Čuljak ovdje služi su ironija i autoironija, motivirane autoterapijskim učinkom koji pokušava postići ovom *artističkom samoobranom* od položaja u kojem se nalazi u neuropsihijatrijskoj bolnici. Tako u emisijama Čuljak sebe i mentalno oboljele sudionike emisija naziva *subverzivcima*, u glazbenim izvedbama bolničkog *antibenda* Kiss My Cock umjesto pravih glazbenika koristi štíćenike koji imitiraju određene zadane zvukove poput laveža pasa. Bolnički mikrosvijet opisuje sljedećim riječima: "Ovdje nema rasne diskriminacije, apartheida, ovdje je drugovi dragi komunizam, socijalizam, dobra stabilizacija, demokratizacija i živi se na visokoj nozi...".³⁵⁰ Formirajući kroz ovaj "program nesvrstanih punkera", kako ga naziva, prostor osobne slobode unutar bolničkog prostora, Čuljak stvara osobit audio dokument čija šokantnost ne počiva toliko na umjetnikovoj provokaciji koliko na suočavanju slušatelja s izoliranim svijetom iza bolničkih zidova.

³⁴⁸ Primjerice, iznošenje svjedočanstva astronata ili razgovor o ugrađivanju motora u puža.

³⁴⁹ Čuljak u svojim emisijama intervjuira štíćenike bolnice postavljajući provokativna pitanja, pri čemu djelomično iskorištava njihovo nerazumijevanje situacije. Istodobno, ovi zapisi nelijepo svakodnevice svjedoče i o nezavidnom položaju Čuljka samog te ga javno ogoljuju na duboko tragičnoj razini.

³⁵⁰ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=2dizLYcq80>, pristup 13. 06. 2018.

II. DIO: IVICA ČULJAK KAO STIGMATIZIRANI UMJETNIK

7. UMJETNOST OSOBNE TRAUME I MOGUĆNOST PRIMJENE TEORIJE PRIMIENJENOG KAZALIŠTA NA UMJETNOST PERFORMANSA

Kako je već ustanovljeno u ranijim poglavljima ovog rada, u analizi umjetničkog/kreativnog djelovanja Ivice Čuljka gotovo je nemoguće odvojiti životne okolnosti od njegova stvaralaštva. Štoviše, zbog iznimne isprepletenosti događaja iz života s tematskim i poetičkim obilježjima, bilo bi pogrešno zanemariti ih. Život obilježen ubojstvom, višegodišnjim izdržavanjem kazne u neuropsihijatrijskoj ustanovi koje korespondira s najintenzivnijim razdobljem njegova stvaralaštva, mentalna bolest i *queer* identitet njegov umjetnički rad (napose performans kao sukus ostalih umjetničkih vrsti kojima se bavio) dodatno obilježavaju kao osobnu ispovijest te proširuju polje njegove motivacije za kreativno djelovanje. Iz tog razloga pokazuje se potrebnim da se stvaralaštvu Ivice Čuljka pristupi i iz drugačijeg teorijskog rakursa, kroz razumijevanje i imenovanje njegove umjetnosti kao komunikacije vlastite istine, odnosno umjetnosti osobne traume koja nije motivirana isključivo umjetničkim razlozima već se pokazuje sredstvom borbe za priznavanjem identiteta Drugog. Uzevši u obzir okolnosti i motivaciju Čuljkova stvaralaštva, pitanju iznimnog utjecaja privatnih životnih događanja na umjetnički izraz pristupit će se tako da se njegove izvedbe promatraju kao izvedbe nastale iz potrebe pripadnika marginaliziranih, stigmatiziranih društvenih skupina za društvenim angažmanom ili ekspresijom osobne traume³⁵¹, kakve je u kazališnoj umjetnosti detektirala teorija primijenjenog kazališta (engl. *applied theatre*)³⁵². U uvodnom dijelu uspostaviti će se veza s ovom teorijom tako što će se pokušati iznaći sličnosti u umjetnosti performansa i srodnim izvedbenim praksama³⁵³ i predložiti zasebna terminologija za izvedbe performansâ kao primijenjene umjetničke i kreativne prakse koja će se temeljiti na preuzimanju i modifikaciji postojećih naziva unutar

³⁵¹ U tom smislu primijenjeni performans i primijenjeno kazalište dijele iste temeljne funkcije koje navodi Philip Taylor: podizanje svijesti o određenom problemu, poučavanje određenoga koncepta, istraživanje ljudskih postupaka, preveniranje opasnih ponašanja, liječenje ranjenih identiteta i promjena stanja opresije (Taylor prema Lukić, 2016:22), te takozvani koncept "Tri P": *people, passion, platform*, odnosno, u Lukićevu prijevodu: *ljudi, strast i platforma* (ibid., 22).

³⁵² Prijevodi pojmova na hrvatski jezik u većini su preuzeti su iz knjige Darka Lukića *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?* (2016.), s obzirom na to da se radi o prvom i za sada jedinom cjelovitom uvodu u ovo područje u nas.

³⁵³ S obzirom na to da Čuljak djeluje unutar područja umjetnosti performansa a ne kazališne umjetnosti, pojmovi *kazalište* i *kazališna umjetnost* zamijenit će se neutralnijim pojmovima *izvedbe* i *izvedbene umjetnosti*.

teorije primijenjenog kazališta. Analiza Čuljkova stvaralaštva oslonit će se i na Goffmanova tipska određenja stigme prema kojima će se razmatrati Čuljkova osobnost, što će biti polazištem u određivanju njegova umjetničkog stvaralaštva kao prezentacije vlastite traumatične autobiografije, kojemu je cilj liječenje ranjenog identiteta. Nakon toga u narednim će se poglavljima njegovo stvaralaštvo razmotriti kroz pet marginaliziranih pozicija iz kojih je Čuljak umjetnički progovarao.

7.1. Pojmovna određenja: osobna trauma, alternativa, primijenjeno kazalište

U ovom dijelu rada umjetničko stvaralaštvo Ivice Čuljka imenuje se sintagmama *komunikacija vlastite istine* i *umjetnost osobne traume*, pri čemu treba imati na umu dvojnu motivaciju kao temelj stvaralaštvu: Čuljak je kao umjetnik – društveni izopćenik definiran i kao pripadnik supkulture *punka* (voljni izopćenik) i kao stigmatizirana osoba (egzistencijalni izopćenik). Nemoguće je posve razdvojiti ove dvije motivacije: dok u prvoj nastupa kao predstavnik dijela populacije marginaliziranih i *potlačenih*, kroz drugu pokušava izboriti i iskazati pravo na vlastitu *istinu* koja se odnosi isključivo na njegove osobne životne okolnosti. Ove se dvije razine umnogome isprepliću, pri čemu se nerijetko javlja poistovjećivanje sebe s društvenom skupinom i obrnuto. U tom smislu sintagma *komunikacija vlastite istine* nije dovoljna da zahvati čitav motivacijski sklop koji pokreće ovog umjetnika. Ipak, kako je njegova osobna životna priča utkana u svaki segment njegova stvaralaštva te se nerijetko čini da je *punk* margina tek okvir ili medij kroz koji mu je omogućena komunikacija s javnošću, individualna ispovijest ovdje se javlja kao dominantna motivacija, prema kojoj se definira cjelina stvaralaštva.

Kod obilježavanja Čuljkove umjetnosti kao *umjetnosti osobne traume*, pojam traume u ovome radu tretira se kao psihički potres zbog doživljaja koji ostavlja trag u psihi ozlijeđenoga³⁵⁴. Traumatično iskustvo najčešće se razumije kao iskustvo osobe koja nije svjesno utjecala na događaje koji su izazvali psihičke potrebe, pa se traumatizirana osoba nalazi u pasivnom odnosu spram neželjenih događaja koji obilježavaju njezinu sudbinu i daljnju kvalitetu života. U slučaju Ivice Čuljka primjena pojma traume može postati problematičnom u dijelu koji se odnosi na ubojstvo koje je počinio i zbog kojeg ne odgovara definiciji pasivnog, trpnog subjekta. Ipak, umjetnikove izjave na koje nailazimo u dokumentima i audiovizualnim zapisima ovaj čin opisuju kao posve nesvjestan i izazvan vanjskim podražajima, učinjen u

³⁵⁴ Ovakvu definiciju nudi Medicinski leksikon Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža: *trauma*, 1. svaka fizička ozljeda uzrokovana djelovanjem iz vanjskih, mehaničkih, fizičkih, kemijskih i termičkih faktora (→ *ozljeda*): 2. psihički potres zbog doživljaja koji ostavlja trag u psihi ozlijeđenoga. Izvor: [://medicinski.lzmk.hr/trauma/](http://medicinski.lzmk.hr/trauma/), pristup 26.07.2017.

afektu kojeg nije bilo moguće kontrolirati, na što je utjecalo i njegovo psihičko stanje³⁵⁵. Iako on jest aktivno sudjelovao u ovom događaju koji će trajno obilježiti ne samo njegov život već i umjetničko stvaranje u narednim godinama, trauma o kojoj piše i govori većim dijelom proizlazi iz posljedičnog stanja izazvanog ovim činom: naknadnog odnosa pravnog sustava koji umjetnik tumači kao čin nanošenja nepravde i stigmatizacije te iz osjećaja posvemašnje nemoći nad represijom sistema u kojem se nalazi – odnosno zbog gubitka prava na vlastitu istinu, a koje pokušava uspostaviti kroz svoj umjetnički iskaz.³⁵⁶ Uz to treba istaći da Čuljkovo stvaralaštvo, iako najsnažnije obilježeno posljedicama kaznenog djela učinjenog u mladosti, paralelno iskazuje još jedno problematično i dugotrajnije suočavanje s okolinom kroz neprihvatanje ili nerazumijevanje njegova *queer* identiteta. Ne ulazeći detaljnije u pravnu i medicinsku prirodu ovoga slučaja, što i nije cilj ovoga rada, ovo istraživanje zadržava se na prikazu osobne borbe sa životnim događanjima negativnoga predznaka koja se ostvaruje kroz različite vidove kreativnog i umjetničkog izražavanja s terapijskim učinkom na umjetnika. Sintagma *umjetnost osobne traume* stoga se ovdje odnosi na načine prikazivanja osobnog umjetnikovog suočavanja s problemima, a *komunikacija vlastite istine* na načine iskazivanja vlastite životne priče i formiranje pozicije iz koje se ona iskazuje³⁵⁷.

Spomenuta *dvojna* motiviranost smješta stvaralaštvo Ivica Čuljka u dva, u odnosu na elitnu ili kulturu većinskih identiteta, marginalizirana polja djelovanja koja se međusobno i

³⁵⁵ Prema dostupnim podacima, Ivici Čuljku dijagnosticiran je tzv. *borderline* poremećaj, odnosno granični poremećaj osobnosti. Jednako tako, Čuljak je davao izjave o nemogućnosti prisjećanja samog čina.

³⁵⁶ Ovime odgovara definiciji traume Judith Lewis Herman (2007) kao događaja koji remeti uobičajen osjećaj kontrole koji pojedinac ima nad životom, osjećaj povezanosti s drugima i značenja koje pridaje svijetu oko sebe. Čuljkovo ponovljeno proživljavanje ovih osjećaja (traume) kroz njihovo rekreiranje u izvedbi *body arta* može se dijelom povezati i s pojmom *intruzije* ili ponovnog proživljavanja traume koje može doći i u obliku ponovnih uprizorenja: osobe se "osjećaju nagonjenima da ponovo uprizoravaju trenutak straha, bilo u doslovnom bilo u prerusenom obliku. Traumatski trenutak ljudi katkad odjelovljuju s dodatkom fantazme drukčijeg ishoda opasnog događaja" (ibid., 53). Takva *odjelovljenja*, tumači Hermann, mogu biti korisna za osobu i nisu uvijek negativnog predznaka.

³⁵⁷ Ideju da se refleksija traume u umjetnosti tumači kao zaseban umjetnički žanr s mogućim podžanrovima iznosi Kali Tal (1984.), uspostavljajući pojam *književnosti traume*. Istražujući psihičku traumu i njezino društveno i kulturno kodificiranje u američkoj kulturi, Kal govori o tri strategije kulturnog sučeljavanja sa psihičkom traumom: *mitologiziranje* (engl. *mythologization*) kojim se traumatični događaji svode na tipizirane priče, *medikaliziranje* (engl. *medicalization*) kojim se žrtve traume doživljavaju kao oboljele te izopćuju iz društva, te *iščeznuće* (engl. *disappearance*) kojim se odbija prihvatiti postojanje posebnih vrsta traumatičnih iskustava. Ovakvi potiskujući društveni mehanizmi pokazuju se problematičnima jer zadržavaju traumu u liminalnom stanju u kojem nastaje, van granica *normalnog* ljudskog iskustva, a traumatizirana osoba nalazi se u stanju radikalnog gubitka oslonca (usp. Tal, 1984:15). S druge strane, problematičnim se postavlja i pitanje mogućnosti nadilaženja traume kroz umjetničko djelovanje: s obzirom da je trauma uvijek izvan koncepta *normalnog*, pa i zamislivog, jezik ili neki drugi oblik umjetničke reprezentacije tek je sredstvo medijacije između realnog iskustva i njegova simboličkog prikaza. Uobličavanje *bесmисlenosti* traumatičnog doživljaja u *smislenost* prezentacije najčešće je tek trenutačno učinkovito *prerusavanje* doživljene boli u nove oblike, koje, kao što je slučaj i s Ivicom Čuljkom, iziskuje opetovano suočavanje kroz (katarzični) kreativni proces. Ipak, čini se da i takva kratkoročna učinkovitost može utjecati na postupnu uspostavu oslonca i rekreaciju identiteta traumatizirane osobe.

preklapaju. Duboka involviranost u supkulturu *punka* s jedne ga strane smješta u područje umjetničke alternative – paralelne kulture Istočne Europe koja nastaje kao dio masovnog omladinskog pokreta. Alternativnu kulturu određuje radikalna poetika ili poetika osporavanja koja se, kako će to pojasniti Milena Dragičević Šešić (2012:183) napaja idejama bunta, potrebom za drugačijim načinom života, slobodom od svih vrsta stega, te se realizira kroz najrazličitije oblike alternativnog djelovanja. Karakteristike i ključne pojmove alternative koje navodi ova autorica (usp. *ibid.*, 184-185), poput ideološke angažiranosti, pomaka s estetičkog na etički plan, komunitarnosti ili izražene potrebe za zajedništvom, protesta, eksperimenta, slobode ili osjećajnosti nalazimo i u djelovanju Ivice Čuljka. Dragičević Šešić, nadalje, kao tri osnovna cilja umjetničkog alternativnog pokreta navodi politički radikalizam, participaciju i senzibilnost (*ibid.*, 187), u koje se Čuljak također uklapa. Prvome cilju teži svojim anarhističkim idejama i odbijanjem institucije države i društvenog sistema temeljenog na vlasti, moći ili novcu, proklamirajući vlastito otpadništvo, na temelju čega pozicionira vlastiti umjetnički *credo*. Cilj participacije vidljiv je kroz pokušaje uključenja publike ne samo u vlastite izvedbe performansa, već i kroz aktivno širenje njegovih ideja putem različitih distribucijskih kanala. Treći cilj, uspostava novog senzibiliteta, odnosno prihvaćanja Drugog i drugačijeg³⁵⁸, dominira Čuljkovim stvaralaštvom ostvarujući se na najrazličitije načine (od pisanja manifesta, izražavanja vlastite *drugačijosti* do životnog stava temeljenog na njegovanju prijateljstva i povezanosti), a posebno je naglašen u pitanjima spolne/rodne problematike koju Čuljkovo stvaralaštvo anticipira. Unoseći problematiku osobnog identiteta u svoj umjetnički iskaz, Čuljkova se angažiranost konkretnije ostvaruje unutar područja osobnosti nego u društvenoj ili političkoj angažiranosti, koja većim dijelom ipak ostaje na deklarativnoj borbi protiv apstraktnog sistema.

Uz životne okolnosti koje su ga prvenstveno fizički izolirale na marginu onodobnih kulturnih događanja, Čuljkov izbor da ekstremnim performansima i drugim radovima ispriča osobnu ispovijest, njegov angažman oko stvaranja vlastitog *kulta ličnosti*, odnosno usmjerenost na samog sebe koja je proizlazila iz fizičke izolacije dodatno su izgradile barijeru koja je u određenoj mjeri kočila njegovo uklapanje u tadašnja alternativna umjetnička strujanja kojima je stremio. Ova dvostruko rubna pozicija, *alternativa alternative*, dodatno je doprinijela njegovom statusu marginaliziranog umjetnika koji je svoju borbu za priznanjem vodio na *dva*

³⁵⁸ Dragičević Šešić opisuje ga ovako: "Misliti drugačije i osećati drugačije, uspostavljati nove odnose prema čoveku, prirodi, okruženju, stvarnosti uopšte, zasnovane, pre svega, na ljudskosti, slobodi od stega koje donose edukacija [...] i socijalizacija" (*ibid.*, 195).

fronta: kao pravnu bitku i želju za javnim priznanjem njegove *istine*, te kao želju za afirmacijom u alternativnim umjetničkim krugovima.

7.2. Mogućnost govora o primijenjenom kazalištu / primijenjenoj izvedbi?

Ivica Čuljak stvara intuitivno, naslućujući moć regenerativnog djelovanja performansa na vlastitu traumatiziranost. Njegovo ustrajanje na performativnom iskazivanju ranjenog identiteta, katarzičnom ispovjednom procesu kojim nastoji postići priznanje zajednice, međutim, ostaje na izrazito partikulariziranoj razini na kojoj se događa bez jasno deklariranog cilja i strukturirane metode rada. Iz tog razloga ovdje ne možemo govoriti o mogućnosti doslovnog apliciranja pojma primijenjenog kazališta u smislu u kojem se to kazalište razvija posljednjih desetljeća, no neke značajke njegova umjetničkog djelovanja i pripadnost marginaliziranim društvenim skupinama približavaju ga ovome pojmu, te ga u tom kontekstu možemo promatrati kao ranu anticipaciju određenih tema i načina izvođenja unutar našeg izvedbenog prostora. Njegova usamljena pojava tako se pokazuje pretečom današnjih angažiranih izvedbi, odnosno performansa nastalih sa svrhom ukazivanja na probleme drugačijih.

Premda je imao podršku liječničkog osoblja i onodobne raspoložive uvjete za kreativno djelovanje, prema riječima njegove liječnice dr. Sonje Petković, Čuljak je rijetko koristio mogućnost boravka na tzv. radno-okupacijskoj terapiji³⁵⁹ te je glavninu svog kreativnog potencijala ostvarivao van bolnice, na nastupima organiziranim za vrijeme terapijskih izlaza. Forma performansa, koju je ponekad nazivao predstavom, omogućavala mu je kratkotrajno i katarzično proživljavanje različitih *uloga*³⁶⁰ prethodno utemeljenih u njegovoj poeziji. Sâm Čuljak višekratno je naglašavao važan terapijski učinak izvedbe, pa u njegovom slučaju kreativno djelovanje možemo označiti pojmom *autoterapije* u kojoj se terapijski proces događa *nehotično*, bez stručnog nadzora tijekom izvođenja. Ipak, i u ovakvom je posve spontanom obliku moguće razaznati sličnosti s elementima i učincima kakvi su ustanovljeni u teoriji dramske terapije (engl. *dramatherapy*) Roberta Landya (1991, 2011), što do određene mjere dokazuje terapeutsku snagu izvedbenih oblika čak i kada nisu

³⁵⁹ Skraćeno ROT. Dr. Petković napomenut će kako je i 1980-ih godina terapija ove vrste bila aktivna i kreativna, no u skromnijim oblicima nego što je danas. Čuljak je pored mogućnosti priključenja ROT-u imao i vlastiti prostor na odjelu, gdje je do neke mjere mogao ostvariti svoj umjetnički potencijal (izvor: mail dr. Sonje Petković, 24.01. 2018.).

³⁶⁰ Pojam uloge (engl. *role*) ovdje koristim kako ga opisuje Robert Landy (1991), a riječ je o načinu iskazivanja dijela osobnosti/karaktera pojedinca koji podrazumijeva kombinaciju socijalne uloge proizašle iz stvarne životne situacije i uloge temeljene na dramskim likovima (tipovima/karakterima).

ciljano osmišljeni i metodički provedeni.³⁶¹ Navodeći elemente i stupnjeve u procesu dramske terapije³⁶², Landy će naglasiti kako se terapijski proces ne mora nužno odvijati pravocrtno i prema svim navedenim etapama, te se njegova vrijednost razaznaje već i u mapiranju prečaca kroz „opskuran teritorij“ (Landy, 2011:10) uloga koje zauzimaju mjesto u nečijoj psihi. U tom smislu, premda je dramska terapija definirana i jasna metoda, neke njene karakteristike prepoznatljive su i u manje preciznim oblicima poput *autoterapije*. Tako se u *invokaciji uloge* kao prvom koraku u procesu dramske terapije osobu usmjerava na dio njezine osobnosti s ciljem pronalaženja uloge ili više uloga kojima je određen psihološki problem moguće izvedbeno iskazati. Kako se invokacija shvaća kao inspiracija i nesvjestan čin, u dramskoj se terapiji nerijetko potiče da se do nje dolazi putem tjelesne geste. Ovakva snažna povezanost tjelesnog iskaza i mentalnog stanja karakteristika je *body arta* Ivice Čuljka, koji do *uloge* kojom pobuđuje i prezentira svoje unutarnje stanje dolazi kroz ekstatičnu tjelesnu izvedbu.³⁶³ Drugi korak dramske terapije, *imenovanje uloge*, pomaže njezinoj konkretizaciji i omogućuje kreativno igranje s fantazijama, vodeći osobu istraživanju veze između stvarnosti i idealnog stanja. Imenovanje se može temeljiti na stvarnim imenima, no u slučajevima kad osoba nema dovoljan otklon od traumatičnog doživljaja potiče se fikcionalizacija uloge, koja može podrazumijevati i posve apstraktne i poetske nazive. Oba oblika nalazimo kod Ivice Čuljka: uz korištenje vlastitog imena i prezimena u umjetničkim iskazima, najočitiji primjer fikcionalnog imenovanja svoje uloge umjetnika njegovi su pseudonimi Satan Panonski i Kečer II., dok posebne osobine i traumatične doživljaje imenuje raznim imenima³⁶⁴, poput Aveti Ravnice ili Ajatolaha (odnose se na dio osobnosti koji je u suprotnosti s društveno nametnutim vrijednostima), Petra Pana (odnosi se na seksualno određenje), mentalnog ranjenika (odnosi se na mentalnu bolest) i slično. Korištenje apstraktnih imena osobi omogućava lakše suočavanje s osjećajima poput ljutnje, bijesa, nemoći i slično, što je posebno vidljivo u Čuljkovu parodiranju traumatičnih doživljaja pomoću metaforičkih imenovanja,

³⁶¹ Pokušaj usporedbe s elementima dramske terapije u ovom je slučaju ograničen specifičnim uvjetima u kojima se stručni nadzor, odnosno psihoterapijska obrada događala odvojeno od kreativne izvedbe. Nadalje, performans Ivice Čuljka neće se temeljiti na kazališnim postavkama (lik/tip/karakter) od kojih polazi Landy u kreaciji i uspostavi sistema uloga, već su one formirane unutar poetskog žanra.

³⁶² Landy (2011:7) navodi sljedeće korake: 1. invokacija uloge (engl. *invoking the role*), 2. imenovanje uloge (engl. *naming the role*), 3. igranje i rad s ulogom (engl. *playing out/working through the role*), 4. istraživanje alternativnih kvaliteta i *pod-uloga* (engl. *exploring alternative qualities and sub-roles*), 5. promišljanje igre s ulogom/ulogama (engl. *reflecting the role-play*), 6. povezivanje izmišljene uloge i svakodnevice (engl. *relating the fictional role to everyday life*), 7. povezivanje uloga sa svrhom uspostave funkcionalnog sistema uloga (engl. *integrating roles to create a functional role system*), 8. društveno oblikovanje (engl. *social modeling*).

³⁶³ Usp. opis karakteristika Čuljkova *body arta* na str. 122-126.

³⁶⁴ Ova imenovanja do određene su mjere usporediva s idejom *pod-uloga* i istraživanja alternativnih identiteta koje kao moguće elemente procesa dramske terapije također navodi Landy (usp. 2011:9).

gdje je poetika pretjerivanja korištena kao *obrambeni štit* u suočavanju s vlastitom traumom.³⁶⁵ Fazu *igre (rada) s ulogom*, koja se u dramskoj terapiji odvija kao vođen proces uprizorenjâ sa svrhom produbljiivanja smisla uloge i njene ekstenzije do forme van očekivanog ponašanja, kod Čuljka prepoznajemo u samom tijeku izvedbe performansa koji obiluje kreativnim poigravanjem vlastitim identitetima. Ovo poigravanje odgovara u dramskoj terapiji uobičajenoj pojavi preusmjeravanja (engl. *shifting*) fokusa s uloge na ulogu (uloga homoseksualca, ubojice, mentalnog bolesnika, *punkera*, prijatelja, pjesnika i sl.), koju Landy tumači na različite načine od, primjerice, straha osobe da do kraja radi na jednoj ulozi do potrebe za uspostavom slobode manevriranja tijekom kreativnog procesa. Post-izvedbene faze terapijskog procesa odnose se na promišljanje o karakteristikama i vrijednostima uprizorenja i njime potaknutih osjećaja, uspostavljanje balansa između pozitivnih i negativnih uloga, kao i njihov transfer iz kontroliranih uvjeta izvedbe u svakodnevicu. Dok u dramskoj terapiji ključnu ulogu u njima preuzima terapeut, Ivica Čuljak nakon *uprizorenja uloga* biva prepušten samome sebi, te se proces promišljanja vrijednosti i značaja izvedbe za njegovo mentalno stanje nazire tek u njegovim zapisima, u kojima komentira i tumači vlastite performanse. U tom obliku, proces nije bio doraden niti stručno potaknut i vođen do konačnog cilja, a *iscjeljujući* i katarzički efekt, koji je Čuljak spontano naslućivao, bio je kratkotrajnog djelovanja. Prijelaz iz izvedbe u svakodnevicu donekle je bio omogućen i kroz *umjetnost ponašanja* kojom je umjetnik brisao granicu ovih sfera, pa su u nekoj mjeri ostvareni elementi dramske terapije koji se odnose na, kako ih navodi Landy (ibid.,11), razbijanje ustaljenih, društveno nametnutih uloga i obrazaca ponašanja, te korištenje uloga u svakodnevnoj socijalnoj interakciji tako da se disfunkcionalne uloge pokušavaju izbalansirati pozitivnima³⁶⁶: pored negativnih identiteta/*uloga* koje je Čuljak performativno iskazivao uvijek su postojali i oni pozitivni (umjetnik, idejni predvodnik, prijatelj), koji su mu davali snagu i otvarali mogućnost uspostave samopoštovanja.

Referirajući se na definiciju pojma primijenjenog kazališta kojeg Prendergast i Saxon (2009:6) opisuju kao široko shvaćen krovni pojam (engl. *umbrella*) čija su obilježja inkluzivnost različitih umjetničkih praksi s ciljem *afirmacije različitosti* (engl. *making a difference*) te izostanak fiksnih, limitirajućih određenja, kao i na neka obilježja izvedbi

³⁶⁵ O tome više na str. 33. i 51.

³⁶⁶ Različite uloge u svakodnevnom životu ulaze u socijalnu interakciju, a pritom je, kako će istaći Landy, važno shvatiti da određena disfunkcionalna uloga ne nestaje nakon terapijskog procesa, ali se njezin negativan utjecaj može umanjiti ostalim pozitivno intoniranim ulogama: „Alkoholičar uvijek ostaje alkoholičar, no snaga te uloge može se umanjiti putem drugih, kao što su uloga pomagača, iskusnije osobe, vjernika i na taj se način razvijati i oblikovati“ (ibid., 2011: 11).

primijenjenog kazališta, u izvedbama Ivice Čuljka možemo pronaći poveznice s ovim tipom umjetničkih praksi. Kao izvedbeno ukazivanje različitosti s ciljem njezine afirmacije, djelovanje Ivice Čuljka možemo na najopćenitijoj razini povezati s pojmom *kazališta drukčijih*, koji obuhvaća "sve one drukčije u odnosu na prevladavajuću većinu i dominantnu glavnu struju u nekom društvu" (Lukić, 2016:161) te funkcionira kao široko objedinjujući pojam za različite varijacije izvedbe *drugosti*. Nadalje, performans Ivice Čuljka usporediv je i s pojmom *kazališta traume*³⁶⁷ kojem je tematsko polazište vlastita traumatična autobiografska priča, prezentirana sa svrhom liječenja ranjenog identiteta. Do neke se mjere sličnosti prepoznaju i u usporedbi s *kazalištem potlačenih*³⁶⁸, a ove je izvedbe moguće razmatrati i u kontekstu razlikovanja umjetničkog djela kao estetskog artefakta ili socijalnog fenomena (Prendergast i Saxton, 2009:8), pri čemu one prvoj odrednici pripadaju djelomično, a drugoj u potpunosti.³⁶⁹ Kako je osuđenički status bio jedan od snažnijih poticaja njegovu stvaralaštvu, performansi Ivice Čuljka nekim se karakteristikama približavaju i izvedbama kakve realiziraju zatvorenici i štićenici ustanova zatvorenog tipa. Sličnosti s predstavama *zatvorskog kazališta* uključuju autobiografske i ispovjedne momente, iskazivanje vlastitih osjećaja te pokušaj da se dramskim sredstvima istraži sebe i nove vrste realnosti s ciljem transformacije i rehabilitacije identiteta. Jednako tako, kreativni izričaj u ovoj vrsti primijenjenog kazališta omogućuje i kratkotrajni *izlazak* iz zatvorskog (bolničkog) konteksta, te ima funkciju zadržavanja socijalnih veza s vanjskim svijetom u svrhu kasnije lakše resocijalizacije i reintegracije u društvo (usp. Shailor 2011:22-31).

Uspoređujući formalna obilježja primijenjenog kazališta, izvedbe Ivice Čuljka također možemo označiti kao *prezentacijski tip izvedbe*³⁷⁰ koja prikazuje nefikcionalni *materijal*, autentičnu suvremenu realnost (koja se u ovom slučaju odnosi na životne okolnosti i načine

³⁶⁷ O kazalištu traume piše Penny Bundy u tekstu *The Performance of Trauma u: Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (2009: 233-240).

³⁶⁸ Ova vrsta teatra nalazi se u podjeli koju nude Prendergast i Saxton, navodeći sljedeće vrste primijenjenog kazališta: obrazovno, popularno, teatar potlačenih, kazalište za zdravstveno obrazovanje, razvojno, zatvorsko kazalište, kazalište zajednice, muzejsko kazalište, kazalište prisjećanja (2009:3-6). Utemeljitelj *kazališta potlačenih* je Augusto Boal, a s ovim tipom kazališta Čuljkove izvedbe možemo povezati u onoj mjeri u kojoj je on, u težnji da iskaže vlastitu poetiku potlačenog te aktivira vlastitu publiku u smjeru kritike postojećeg društvenog sistema, u naš izvedbeni prostor unio nove koncepte izvedbe – u njegovom slučaju autodestruktivni body art. S pojmom potlačenosti ovdje ipak treba baratati oprezno, s obzirom na to da se kod Ivice Čuljka jednim dijelom radi o osjećanju opresije nastale kao posljedica njegova vlastita čina.

³⁶⁹ Pitanje estetskog vrednovanja Čuljkova rada, koje se u slučaju dijela njegova opusa može pokazati spornim, tako se u kontekstu analize njegova rada kao sociokulturnog fenomena neutralizira.

³⁷⁰ Prezentacijska izvedba stoji u suprotnosti spram tzv. reprezentacijskog tipa izvedbe kao onog u kojem se predstava tumači kao hipotetski postavljen svijet djela u kojem su izvođači skriveni iza maske određenog lika koji tumače (prema Prendergast i Saxton, 2009:11).

autorova nošenja s njima), za publiku koja odgovara *integralnom tipu publike*³⁷¹ – publike na koju se gleda kao na nužni dio izvedbe važan za dovršenost iste (ibid., 22). Među obilježjima koje se navode kao integralna praksi primijenjenog kazališta (ibid.,11), u izvedbama Ivice Čuljka razaznajemo:

1) Nepoštivanje slijeda kao temelja efektivne strukture djela, što proizlazi iz žanrovskih obilježja performansa čija je struktura uvijek *labavija* od one kakvu nalazimo u tradicionalnim kazališnim predstavama. Iako Čuljak svoje performanse unaprijed osmišljava ne prepuštajući sve improvizaciji i kontrolirajući tijek izvedbe, njegov je koncept uvijek dovoljno *propustan* da dozvoljava promjene tijekom izvedbe.

2) Veće oslanjanje na pokret i sliku nego na riječi: u *body art* izvedbama Ivice Čuljka tijelo je dominantan medij prenošenja poruke; riječi se u ovom performansu koriste kroz ritmičko ponavljanje i usklađenost s glazbom, te uz izrazitu tjelesnu ekspresiju kao ključni element izvedbe.

3) Izvedba kao izravna reakcija na aktualan život s intencijom (političkog) osvješćivanja i generiranja promjena: Čuljkova izvedbena akcija, utemeljena na *punkerskoj* ideološkoj opredijeljenosti, odnosila se na aktualni društveni sistem u kojem je živio u onoj mjeri u kojoj se to događalo u čitavom supkulturnom pokretu čija je anarhistička poetika bila usmjerena na ukazivanje na probleme društva te na mijenjanje prevladavajućeg vrijednosnog sustava.

4) Pitanja od lokalnog značaja koja mogu ili ne mogu biti prenosiva na druge zajednice: time što je na ovim prostorima bio prvi koji je uveo autodestruktivnu *body art* praksu u hrvatsku umjetnost performansa, njegovo djelovanje postaje značajno za lokalni kontekst, u kojem ove izvedbe dobivaju poseban status. Jednako tako, djelujući kao pokretač i predvodnik dijelu supkulturne grupacije u području tzv. regije, Čuljak se predstavljao kao zastupnik *drugačijih* u tom lokalnom kontekstu.

5) Publika kao aktivan sudionik izvedbe: publika se na nastupima spontano ili poticajem izvođača uključivala u izvedbu, u određenoj je mjeri doživljavajući kao *katarzičnu*, poistovjećujući se s Čuljkovom osobnom borbom za prihvaćanjem.

³⁷¹ Naspram tzv. akcidentalnog tipa publike koja dolazi vidjeti predstavu, ali ne utječe na dovršenost iste.

7.3. *Transferiranje termina primijenjenog kazališta u područje primijenjenog performansa i uspostava terminologije primijenjenog performansa*

Pokušaj apliciranja pojmova teorije primijenjenog kazališta na jedan segment umjetnosti performansa omogućen je time što u oba izvedbena područja ne postoji čvrsto strukturirana i određena terminologija. U umjetnosti performansa od samih početaka svjedočimo izrazitoj fluidnosti i mijenama u uporabi terminologije, uvjetovanima otvorenošću, propusnošću ovog žanra. Primijenjeno kazalište kao mlada disciplina u razvoju koja se odnosi na područje esencijalno obilježeno miješanjem umjetničkog i neumjetničkog polja djelovanja također je otvoreno različitim primjenama i proširenjima uporabe datih pojmova i definicija³⁷². „Anarhična forma“ (Marjanić, 2014:1807-8) koju prepoznavamo kao obilježje ovih izvedbenih praksi dozvoljava veću otvorenost u definiranju, pa će se na tom fonu ovdje iskušati i daljnji pomak ka terminologiji primijenjene izvedbe. Namjera ovog dijela rada jest pokušati sagledati akcijske, protestne izvedbe kao oblike *primijenjenog performansa*, uz nužno uvažavanje razlika između srodnih umjetničkih vrsta kazališta i performansa. Izvedbe primijenjenog kazališta češće će karakterizirati kompleksnija forma, metodološki pristup, intenzivniji i dugotrajniji proces rada na sebi koji uključuje unutarnje promjene i izvođača i publike. Protestni ili *primijenjeni* performansi svojom su formom usmjereniji na intenzivno i kratkoročno djelovanje, direktnu akciju-reakciju na određeni društveni problem te, za razliku od dramske predstave čiji proces primarno na pojedince djeluje iznutra, češće djeluju izvana. Pritom, u cilju *terapeuskog* učinka na aktera ili recipijenta poruke, najčešće nisu vođeni nekom strukturiranom i razrađenom metodologijom, kao što je to slučaj u organiziranim formama primijenjenog kazališta. Za razliku od izvedbenih formi primijenjenog kazališta koje se introspektivno okreću *primarnoj* kazališnoj formi kao uzoru za vlastito djelovanje, oblici protestnog performansa više su usmjereni na komunikacijski cilj, odnosno zaokupljanje medijske pažnje kao jedinog načina da ideje aktera dopru do šire javnosti. Utoliko se u svojim kratkim formama nerijetko temelje na kreiranju efekta, odgovarajući time na *zaziv* suvremenog *društva spektakla*.

Primijenjeno kazalište i angažirani (ne)umjetnički³⁷³ performansi nastaju s istom svrhom ukazivanja na postojanje i afirmaciju različitosti i *drugačijeg* unutar nekog kulturnog i društvenog konteksta. Jednako tako, forma primijenjenog kazališta nekim je karakteristikama,

³⁷² Detaljniju razradu primjene pojma primijenjenog kazališta daje Darko Lukić (2016: 15-29).

³⁷³ Pojam *neumjetničko* ovdje ne označava potpuni izostanak estetske kvalitete, već to da ona nije primarni cilj nekog djela.

poput necizeliranosti izvedbe ili stavljanja naglaska na proces a ne na dovršenost rada, čak i bliža žanru performansa nego kazališnome. Međutim, dok je primijenjeno kazalište u većoj mjeri usmjereno omogućavanju uvjeta za ostvarivanje kreativnog i umjetničkog iskaza i participacije skupina koje nazivamo tzv. *nevidljivim publikama* i *nevidljivim izvođačima* (Lukić, 2016:30), a koje su isključene iz dominantne kulturne proizvodnje (javna kazališta, konzumacija i distribucija), interes aktivističkog (ne)umjetničkog performansa više je usmjeren na postizanje prava glasa pomoću korištenja umjetničkih i paraumjetničkih sredstava nego na ostvarivanje prava na kreativnost unutar ove umjetničke vrste. Ova razlika proizlazi iz toga što je umjetnost performansa kao forma oduvijek bila otvorenija neumjetničkim uplivima od profesionalnog kazališta. Integrirajući i inkluzivni momenti o kojima govori teorija primijenjenog kazališta karakteristika su ove umjetničke vrste, bilo da se radi o aktivaciji publike, uključivanju neumjetničkih izvođača u umjetnički performans ili pak o tome da izvođač ne dolazi primarno iz umjetničkih krugova, ali se tijekom vremena unutar njih afirmira. Veća propusnost granice između umjetničkog i neumjetničkog ipak neće značiti da ne postoji određena podijeljenost na *čisti*, umjetnički performans s dominantno estetskim pretenzijama³⁷⁴ i na otvoreniji tip performansa vođen etičkim pitanjima, usmjeren široj javnosti. Suzana Marjanić u ovome kontekstu govori o dvjema dimenzijama, socijalnoj i introspekcijskoj, koje se javljaju unutar alternativnog kazališta, a otvaraju mogućnost razlikovne odrednice između performansa i akcije: "dok akcija kao izvedbeni čin intervencije 'u stvarnosti' i gerilskoga karaktera pripada socijalnoj dimenziji, performans, naravno ovisno o svom začetniku/ci, može prekrivati socijalnu i/ili introspekcijsku" (2014:1807-8).³⁷⁵ Iako začetke izvedbi protesta teoretičari uglavnom smještaju u 1960-e (usp. Marjanić, 2014:1900) *protestni performans*³⁷⁶ je od 1990-ih, a u nas naročito u posljednja dva desetljeća, postao vrlo izražen način javnog komuniciranja društvenih skupina i pojedinaca koje se osjećaju ugroženima odlukama vladajućih struktura³⁷⁷. Umjetničke forme time su proširene na polje društvenog djelovanja, pri čemu se formiraju hibridne forme između protesta i performansa.

³⁷⁴ Estetski cilj, dakako, ne isključuje etička ili aktivistička pitanja, no ovi performansi nastaju s primarnim ciljem umjetničkog istraživanja te u svojoj komunikaciji spram šire javnosti nerijetko ostaju hermetičniji.

³⁷⁵ Marjanić ih, nadalje, uspoređuje s dvije dominantne likovne struje 20. stoljeća, likovnom autoreferencijalnošću mitologija i socijalnog angažmana (ibid.).

³⁷⁶ Pojam umjetnosti performansa ovdje se koristi kao krovni pojam za široki spektar intencionalnih izvedbi, te se ovaj rad usredotočuje samo na izvedbe tzv. afirmiranja razlike, iako treba imati na umu da se performansima danas zovu i brojne izvedbe čija je svrha isključivo zabavna ili komercijalna.

³⁷⁷ Dok je u svjetskom kontekstu val angažiranih demonstracija svoj najsnažniji izraz našao u pokretu Occupy Wall Street, u kojem nerijetko vidimo korištenje različitih elemenata *teatralizacije* protesta (maske, rekviziti, scenografija, umjetničke intervencije, karnevaleskni pristup i slično), u Hrvatskoj su posljednjih godina možda najznačajnije akcije koje se odvijaju na Cvjetnom trgu koji je postao i mjesto

Transgresijom izvedbi performansa u zatvorene umjetničke prostore koje se dogodilo nakon afirmacije ovog žanra stvorena je i distinkcija između elitnih umjetničkih performansa namijenjenih elitnim publikama i demokratizacije umjetnosti kroz inkluzivne performanse namijenjene *ulici*. Dok jedan dio umjetnika performansa ostaje unutar granica *čiste* umjetnosti i obraća se specifičnoj, upućenoj publici, drugi će svojim performansima i akcijama djelovati javno i s ciljem društvenog angažmana te izaći u javne prostore, a uspješnost njihove izvedbe osim o ocjeni upućene publike i kritike ovisit će i o prepoznavanju njihove ideje i od strane neumjetničke publike³⁷⁸. Ostavljajući u ovome radu po strani prvi, *elitno-umjetnički* tip performansa, primijenjeni/angažirani performansi mogu se podijeliti u tri osnovna tipa³⁷⁹:

1) **Umjetnički ili umjetnički vođeni performansi** kojima je primarna svrha ukazivanje na aktualni društveni problem ili problem određene društvene skupine), ali u svojoj formi zadržavaju i estetske ciljeve pored onih etičkih/aktivističkih. Razlikuju se po tome izvodi li ih umjetnik (ili umjetnička skupina) samostalno ili umjetnik/umjetnička skupina za izvedbu angažira ili koordinira određenu društvenu skupinu ili zajednicu. U slučaju uključivanja neumjetničkih sudionika, ovisno o načinu i vremenu pripreme i organizacije, oni mogu biti integrirajući ili inkluzivni³⁸⁰.

2) **Autsajderski performansi umjetnički neetabliranih izvođača** koji mogu podjednako težiti estetskim i etičkim ciljevima, a ovisno o ostvarenju umjetničke kvalitete ili promjene teorijske percepcije s vremenom autori mogu prijeći u prvi tip. Ovi su performansi inkluzivne prirode i nastaju kao pokušaj afirmacije autora unutar umjetničkog žanra, ali s

iskazivanja drukčijeg mišljenja, ali i središnjom temom protesta zbog niza odluka gradske vlasti koje su pogodovala privatnim ekonomskim interesima nauštrb i protiv volje građana. Važno je napomenuti da su u ovim izvedbama protesta vrlo često sudjelovali i hrvatski umjetnici performansa (ali i drugi umjetnici i kulturni djelatnici).

³⁷⁸ Ova ograničenja nisu čvrsta i nerijetko umjetnici performansa djeluju u oba modusa.

³⁷⁹ Suzana Marjanić (ibid:1901) kao temeljnu dihotomiju naznačuje razliku između aktivističke umjetnosti (*activist art*) i izvedbenih aspekata protesta. Ona je primjenjiva i u ovoj trodiobi koja polazi od pitanja aktera/sudionika izvedbe.

³⁸⁰ Razliku između integrirajuće i inkluzivne izvedbene prakse u kazalištu uspostavlja Darko Lukić: dok integrirajuće izvedbe uključuju pripadnike marginaliziranih skupina u postojeću *mainstream* zajednicu djelomično prilagođavajući tradicionalnu kazališnu strukturu novim potrebama drukčijih, inkluzivne izvedbe od samog početka grade sustav koji organski i potpuno uključuje različite kao sastavni dio cjeline, pri čemu se organizira uključujuća/inkluzivna zajednica koja se gradi na međudjelovanju različitosti (Lukić, 2016:47). Primjer umjetničkog uključivanja i koordiniranja ugrožene zajednice nalazimo u performansu Marka Markovića *Uzorno odijelo*. Nakon niza njihovih prosvjeda za radnička prava, Marko Marković radnike splitskih tvrtki uključuje u zajednički performans izveden na festivalu DOPUST u Splitu 2011. godine. U performansu radnici i radnice izvedu pjesmu *Kud plovi ovaj brod*, uzimaju krojačke mjere umjetnika i čitaju svoj manifest te zajedno s umjetnikom šalju istu poruku: "Ne želimo ničiju milostinju, svoj novac hoćemo zaraditi!" Krojeći odijelo za umjetnika/ radnika teže stvoriti *novi kraj* društva. Slanjem umjetnika odjevenog u *uzorno odijelo* u svijet njihova se poruka materijalizira i širi. Izvor: http://nagradaputar.scca.hr/hr/artists/m_markovic.html, pristup 16. 04. 2018.

izraženim etičkim ciljem, poput, primjerice, afirmacije vlastite drugosti, kritike društvene opresije i sl.³⁸¹

3) **Neumjetnički performansi i akcije u kojima izostaje estetski cilj**, te su usmjereni isključivo na komuniciranje vlastitog problema (etički/aktivistički cilj) u javnosti. Ovdje određena zajednica samoorganizacijom te svjesnim ili nesvjesnim kopiranjem izvedbenih obrazaca umjetničkog performansa koristi elemente žanra kako bi postigla neki neumjetnički cilj. U ovome slučaju ponovo govorimo o inkluzivnom tipu izvedbe u kojem se estetski elementi mogu pojaviti, ali kao svojevrsni nusprodukt, češće vidljiv izvanjskim promatračima nego samim akterima³⁸².

Kao krovni pojam za raznolike performativne prakse i ovdje je moguće uspostaviti pojam *primijenjenog performansa*, usporediv s krovnim nazivom *primijenjeno kazalište* kao zajedničkim nazivnikom za širok krug kazališnih i izvedbenih praksi i procesa "koji se odnose prema sudionicima i publikama izvan okvira konvencionalnoga, *mainstream* kazališta, u svijetu kazališta koje se bavi običnim ljudima i njihovim pričama, lokalnim okolnostima i potrebama" (Prentki i Preston prema Lukić, 2016:16). S obzirom na to da Tim Prentki i Sheila Preston navode kako je taj krovni naziv izrazito uključiv i otvoren različitim izvedbenim praksama, postavlja se pitanje je li bolje žanr performansa prisposobiti kazališnom izvedbenom polju, ali kao posebnu, odvojenu i samodostatnu cjelinu (u tom slučaju pojam *primijenjenog performansa* postaje subordiniran pojmu *primijenjenog kazališta*), ili *kopirati* terminološki obrazac uz potrebne prilagodbe, a žanr performansa tretirati kao posebnu izvedbenu praksu, odvojenu od kazališne, pri čemu pojam *primijenjenog performansa* opstoji neovisno o pojmu *primijenjenog kazališta*. Sve veća hibridizacija žanrova i mnoge formalne sličnosti između performansa i primijenjenog kazališta opravdavaju prvi izbor. S druge strane, budući da konceptualni performans povijesno nastaje kao izraz pobune protiv kazališne reprezentacije, nakon čega je kroz naredna desetljeća uslijedilo i osamostaljenje umjetnosti performansa kao umjetničke vrste s vlastitom kronologijom i egzistencijom neovisnom o

³⁸¹ Primjer ovog tipa izvedbe je upravo Ivica Čuljak kao Satan Panonski.

³⁸² Jedan takav prosvjed u organizaciji i izvedbi udruga civilnog društva, aktivista i građana održan je pod nazivom *Sluškinje ustaju za ratifikaciju Istanbulske konvencije* 10. veljače 2018. u Zagrebu na Cvjetnom trgu. Iako usmjeren na aktualnu lokalnu i globalnu društveno-političku problematiku, ovaj prosvjed je imao i snažan performativni element, vidljiv ponajprije u kostimiranju u odore sluškinja, inspiriranom distopijskom knjigom Margaret Atwood prema kojoj je snimljena popularna serija *Sluškinjina priča*. Kostimiranje i performativna gesta prolaska kroz centar grada te geometrijskog formiranja akterica performansa na Cvjetnom trgu tijekom održavanja prosvjednih govora ovom su primarno etičkom i političkom prosvjedu donijeli osobit estetsko-umjetnički akcent, ali koji ipak nije bio primarni cilj ove akcije.

Izvor: *Prosvjed Sluškinje ustaju za ratifikaciju Istanbulske konvencije u podne na Cvjetnom* (autor P.N.), Novi list, 10. 02. 2018., *online* izdanje: <http://www.novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/Prosvjed-Sluskinje-ustaju-za-ratifikaciju-Istanbulske-konvencije-u-podne-na-Cvjetnom>, pristup 18. 04. 2018.

kazališnoj umjetnosti³⁸³, drugi se izbor čini opravdanim. S obzirom na to da razlika pojmova *primijenjeno kazalište – primijenjeni performans* ne zadire u daljnja pojmovna određenja unutar polja primijenjenog performansa, u ovome radu performans će se razmatrati kao zasebna vrsta. U ovom je slučaju kao nadpojam *primijenjenom kazalištu* i *primijenjenom performansu* moguće ponuditi pojam *primijenjene izvedbe* ili *primijenjene izvedbene umjetnosti*.

Nazive koji će se ovdje preuzeti i prenijeti iz teorije primijenjenog kazališta, te po potrebi modificirati, možemo podijeliti prema sljedećim kategorijama:

1. krovni i opći nazivi, te nazivi koji upućuju na:
2. osnovnu intenciju izvedbe
3. društveni i/ili umjetnički status izvođača/aktera
4. mjesto izvedbe i kontekst nastanka
5. obilježje radikalnosti forme i
6. tematsku odrednicu.

Primjena nazivlja nije i ne bi trebala biti isključiva, pogotovo kada se radi o izvedbenoj vrsti poput performansa kojeg obilježavaju velika otvorenost uplivima raznorodnih elemenata te žanrovska propusnost. Predložena struktura nazivlja za primijenjeni performans stoga je tek jedna od opcija kojom se želi pokazati kako je moguće, pa i potrebno, proširiti teatrološke uvide o primijenjenom kazalištu i na druge izvedbene žanrove i vrste, ali i na druge umjetničke rodove.

1) Krovni i opći nazivi

Kako je ranije sugerirano, kao krovni naziv moguće je upotrijebiti naziv *primijenjeni performans*. Dodatno, pojmovima *integrirajući ili inkluzivni performans* opisuje se usmjerenost izvedbe ka jednom ili drugom tipu uključivanja sudionika. Kako je performans otvorenija forma od profesionalne kazališne predstave te je integracija zadana i karakteristikama žanra, čime ne postoji otklon od tradicionalne forme, razlika prvog (integrirajući performans) i drugog (inkluzivni performans) tipa ovdje će se ponajprije odnositi na pitanje umjetnički vođenog performansa (prvi tip: suradnja umjetnika i neumjetničkih sudionika) naspram samoorganizacije sudionika, odnosno neumjetničkih izvođača.

2) Osnovna intencija i *ton* izvedbe

³⁸³ Umjetnost performansa nerijetko je bliža polju vizualnih umjetnosti ili tzv. alternativne umjetničke scene.

Primijenjeni su performansi s obzirom na svoju osnovnu intenciju uvijek *angažirani performansi*, pri čemu treba imati na umu razliku angažiranog i političkog performansa. Neki teoretičari³⁸⁴ ukazuju na nužnost razlikovanja ova dva pojma, te inzistiraju na otklonu od naziva *političko kazalište*, smatrajući ga nepreciznim i neadekvatnim u opisu vrsta angažiranosti primijenjenih izvedbi. Sukladno tome i kod performansa je primjerenije govoriti o angažiranosti, čime se obuhvaćaju raznovrsni načini angažmana. Pojam političkog performansa ostaje moguć kao tematska odrednica, opisni pojam u slučaju kada se angažirani performansi doista i bavi nekom političkom temom. S obzirom na karakter i *ton* izvedbe te odnos izvođača spram *mainstream kulture*, angažirani je performansi moguće podijeliti na *protestni performansi* i *afirmativni angažirani performansi*. Dok se u prvom tipu izvedba izravno suprotstavlja izvoru represije i zauzima negirajući stav spram njege, drugi tip posrednim načinima nastoji promijeniti trenutno stanje, nerijetko se služeći humorom ili nekim drugim tipom otklona od prevladavajućeg mišljenja, čime se afirmacija različitosti i subverzivno djelovanje ostvaruju u pozitivnom i naizgled po *mainstream* društvo benignom tonu³⁸⁵.

3) Društveni i/ili umjetnički status izvođača/aktera

Ova se kategorija odnosi na pitanje položaja izvođača (nositelja, aktera, autora) u društvu te u odnosu na kulturu većinskih identiteta. Pod nazivom *performansi drukčijih* (engl. *otherness*) ovdje je moguće okupiti različita izvedbena predstavljanja manjinskih društvenih skupina i pojedinaca koji se u pojedinim društvima osjećaju različitima i drugačijima. Različitost i *drugotnost* ovdje se pojavljuju kao kategorije uvjetovane društvenim kontekstom, a mogu proizaći i iz vanjske represije na pojedinca ili skupinu i iz unutarnjeg osjećaja pojedinca da je drugačiji ili se nalazi u stanju opresije.³⁸⁶

³⁸⁴ Primjerice, Baz Kershaw; kod nas Darko Lukić.

³⁸⁵ Primjerice, 1990-ih u Zagrebu djeluje ženska umjetnička skupina *Daklelosi* čiju su osnovu činile studentice Akademije likovnih umjetnosti, a njihovo žanrovsko opredjeljenje bilo je antimodni performansi. Uključivanjem aktera alternativne scene i neumjetnika u svoje izvedbe integrirale su različite društvene skupine u izvedbe, a odabirom marginalnih prostora izvedbi (pored službenih galerijskih i muzejskih prostora u kojima su također nastupale) predstavljale su i otklon i spram *oficijelnih* umjetničkih strujanja. Njihov aktivizam dodatno je istaknut neposrednim poslijeratnim kontekstom u kojem su djelovale: za razliku od mnogih drugih performerica, represivnim i *mračnim devedesetima* obilježenima gušenjem slobode govora i medijske slobode (primjer Radija 101) nisu se suprotstavljale izravnom kritikom stanja, već su svojim *pozitivnim šarenilom* predstavljale kontrast općoj atmosferi, posljedično izazivajući subverzivan efekt. Subverzija se očitovala i u neprepoznavanju njihovog anarhističkog potencijala među *mainstream* publikom: razumijevanje njihovih antimodnih nastupa kao "modnih revija" izazivalo je različite oblike nesuglasja. Usp. Marjanić, 2014:595, Stojisavljević, Vladimir: *Renesansa hrvatske avangarde*, Nacional, 12. 03. 1997., str. 41-43.

³⁸⁶ Pojam opresije kojim se naziva stanje u kojem pojedinac osjeća nespokoj, pritisak, tjeskobu, nemoć i slične manifestacije može se primijeniti i na Ivicu Čuljka.

Široka primjenjivost naziva *performans drukčijih* čini ga i svojevrsnim nadpojmom ostalima, a na nešto uže značenje upućuju sljedeći (pod)pojmovi u ovoj kategoriji:

a) Izvanjska represija, koja može i ne mora biti očita, upućuje na neke od vidova obespravljenosti pojedinca ili skupine, bilo da se radi o doslovnom stanju obespravljenosti³⁸⁷ ili pak o društveno uvjetovanom stanju nejednakih mogućnosti³⁸⁸. Performanse koji upućuju na ovakvu problematiku možemo nazvati *performansima potlačenih*, referirajući se na termin Augusta Boala. U ovome tipu performansa često nailazimo na pojavu da umjetnici progovaraju u ime obespravljenih skupine, odnosno da pripadnici skupina to ne čine sami.

b) Status različitosti i neuklapanje u *mainstream* tokove društva upućuje na tzv. autsajderski status izvođača, pri čemu njemački znanstvenik Hans Mayer razlikuje dva tipa autsajdera (Mayer prema Lukić: 2016, 58): *egzistencijalne autsajdere*, kao skupine ljudi koji status različitosti dobivaju zbog osobina na koje sami ne mogu utjecati (npr. nacija, pripadnost religiji, spolna orijentacija) te su bez vlastite volje prokazani kao drugačiji, i *intencionalne autsajdere* kao pojedince i skupine koji se svjesno i svojevrijedno odbijaju uklopiti u većinu, kao što je to slučaj sa supkulturnim skupinama. Referirajući se na ovu podjelu, moguće je imenovati dva tipa performansa: *performans margine* kao izvedbeni iskaz egzistencijalnih autsajdera, te *autsajderski ili alternativni performans* kao izvedbeni iskaz intencionalnih autsajdera.

Iako kod *performansa margine* može doći do preklapanja s opsegom pojma *performansa potlačenih*, distinkcija je ovdje važna jer pojam potlačenosti priziva određen negativan kontekst i formu protesta ili iskazivanja problema. *Performans margine* također može iskazivati negativno stanje, no postoji mogućnost i drugačijeg pristupa kojim egzistencijalni autsajderi svojim izvedbama prikazuju svoju različitost na afirmativan način, bez protestnog tona izvedbe³⁸⁹. Akteri *autsajderskog ili alternativnog performansa* u većini će slučajeva svjesno izabrati svoj marginalni status. Riječ je o performansima koji se izvode u okviru tzv. alternativne ili paralelne kulture. Pritom, primjena naziva *autsajderski performans* može uključivati više mogućnosti za iskazivanje različitosti (primjerice, *queer* identitet, pripadnost supkulturi i sl.), dok je naziv *alternativni performans* više usmjeren na kontrakulturni aspekt, položaj umjetnika naspram dominantnih umjetničkih strujanja u određenom historijskom kontekstu.

³⁸⁷ Kao posljedici neke sprovedene zakonske mjere.

³⁸⁸ Primjerice, nejednak pristup obrazovanju ili nejednak zakonski tretman.

³⁸⁹ Primjerice, izvedbe u kojima manjinska skupina pokušava upoznati javnost s vlastitim obilježjima.

4) Kontekst nastanka i izvedbe: kolektivitet i individualitet

Kontekst nastanka i izvedbe uključuje zbir uvjeta i motiva pod kojima se performans događa, te uključuje i mjesto izvedbe te ciljanu publiku. Nazivom *performans zajednice* ovdje se referira na pojam *kazališta zajednice*³⁹⁰ te se radi o izvedbama koje izvode članovi određene zajednice, za svoju, posebnu publiku. Takav je oblik izvedbe prisutan u supkulturama – također u primjeru Ivice Čuljka koji svoj performans ideološki usmjerava pripadnicima svoje supkulture izvodeći ga na tipičnim mjestima njihova okupljanja. Oblik u kojem se umjetnik performansa svojim radom zalaže za problematiku specifične zajednice ili njezine članove uključuje u samu izvedbu odgovara naziv *performans za zajednicu*. Pojam zajedništva ovdje se odnosi i na poticanu ili spontanu aktivaciju publike (koja je također jedno od imanentnih obilježja žanra) tijekom same izvedbe performansa.

Razlika između individualnog i kolektivnog pristupa odlikuje se ne samo u pitanju sudionika performansa, što je u ovome žanru zbog učestale mogućnosti spontanog uključivanja prilično nestalna kategorija, već i u tematskom, idejnom pristupu izvođača. *Performans zajednice* pretpostavlja i bavljenje zajedničkom temom koja je lako shvatljiva i prepoznata unutar specifičnog društvenog konteksta, odnosno skupine. S druge strane, kada je u performansu tematska okosnica osobna priča (ispovijest), kao što je to slučaj s performansima Ivice Čuljka³⁹¹, tada možemo govoriti o *ispovjednom performansu*, kao i o *performansu identiteta* ako je izvedba usmjerena na istraživanje, rekonstrukciju ili reafirmaciju vlastitog identiteta. Iako za svaki umjetnički proces koji tematski uključuje autorovu osobnost možemo pretpostaviti da u nekom segmentu djeluje terapijski na izvođača, u slučajevima kad su terapijski učinak i liječenje ranjenog identiteta ujedno i cilj izvedbe, možemo govoriti i o *performansu osobne traume*.

Vlastiti identitet ili životna priča kao polazište u žanru performansa nisu neuobičajena pojava. Za razliku od kazališne predstave u kojoj ovakvi *uplivi stvarnosti* djeluju kao izuzetak, pa čak i remetilački faktor koji vodi hibridizaciji žanra, kod performansa se osobni moment doživljava kao sastavni dio izvedbe, bilo da je riječ samo o početnoj motivaciji ili prezentaciji sebe pred publikom. Korijen ove razlike može se pronaći i u različitom odnosu glumca/izvođača spram pitanja matičnosti glume, odnosno razlike između glume i ne-glume

³⁹⁰ Pojmovnom kategorizacijom kazališta i zajednice bave se Prenski i Preson, razlikujući tri kategorije i njima odgovarajuća pojma: *kazalište za zajednicu*, kada kazalište organizira predstave za određene konkretne društvene skupine, *kazalište sa zajednicom* u kojemu su sudionici uključeni u predstavu ili kreativni proces, te *kazalište zajednice* u kojem predstava ili kreativni proces nastaju unutar društvene skupine i za svoju posebnu publiku (prema Lukić, 2016:125).

³⁹¹ Ovaj oblik, primjerice, nalazimo u ranim performansima Marijana Crtalića kao npr. *Davljenje* iz 2002. godine. Više o ovoj izvedbi na str. 302.

(usp. Kirby, 2002.). Za pojam umjetnosti performansa i postdramskog kazališta u ovom je kontekstu važan pojam *uživosti* (engl. *liveness*) kojim se označava provokativna prisutnost izvođača koja je tu u prvom planu, za razliku od *klasičnog* pristupa utjelovljivanja lika. Stoga, kada se govori o osobnosti i istraživanju identiteta unutar performansa, naglašavanje tog elementa kao karakterističnog za pojedinu izvedbu nije posebno nužno; odnosno, ono ima smisla onda kada terapijski ili aktivistički cilj nadvladava estetske, umjetničke ciljeve.

5) Obilježje radikalnosti forme

Pozicionirajući se kao ideološki u nesuglasju ili u suprotnosti s prevladavajućim umjetničkim i društvenim konvencijama, primijenjeni performansi razlikuju se po radikalnosti svoje izvedbe u odnosu na stupanj društveno prihvatljivog ponašanja, koje je uvijek određeno specifičnim lokalnim kontekstom i reakcijom publike. Performanse temeljene na estetici šoka koji, ciljano ili ne, izazivaju snažne trenutne ili naknadne reakcije poput nevjerice, gađenja, zazora i slično, te koji stoje u jakom otklonu od tradicionalne umjetnosti, nazivamo *radikalnim performansima*. Stupanj radikalnosti može biti određen samim činom, kao što je to u slučaju autodestruktivnog *body arta* u kojemu izvođač nerijetko dovodi vlastiti život u opasnost, ali može biti određen i kontekstom u kojem se izvodi, posebno u slučajevima kada se izvedba događa u *neprikladno* mjesto ili vrijeme³⁹². Na drugom će se polu naći *neradikalni performansi* koji svojom formom ne izazivaju snažne reakcije, iako mogu biti jednako subverzivni.

6) Tematske odrednice performansa

Svaki se pojedinačni performans s obzirom na zaokupljenost određenom užom tematikom može odrediti kao, primjerice, *queer*, feministički, ekološki, politički, modni ili *antimodni*, antikorupcijski performans, performans za prava životinja i slično. Nazivlje povezano s konkretnom tematikom doista je neiscrpno i kreira se u odnosu na konkretnu izvedbu, iako se većina može podvesti pod nekoliko parametara, odnosno polja aktivističkog djelovanja, kao što su: performansi ostvarivanja prava u društvu (široki spektar ljudskih prava, prava životinja), politički performansi demonstracije protiv političkih odluka i zbivanja, kontrakturne aktivnosti, performansi brige za okoliš i slično.

³⁹² Primjerice, snažne reakcije javnosti izazvao je 2007. godine performans *24 sata u kavezu* Luke Omana, predsjednika udruge Prijatelji životinja, prilikom kojeg je izvođač proveo dvadeset i četiri sata zatočen u metalni kavez. Kako se to događalo na zagrebačkom Cvjetnom trgu koji se doživljava kao tradicionalno mjesto za opuštanje i druženje i to pred blagdan Uskrsa, reakcije su svakako bile snažnije nego da se performans odvijao u neko drugo vrijeme te na nekom drugačijem mjestu. Izvor: <http://www.index.hr/Vijesti/clanak/luka-oman-u-kavezu-na-cvjetnom-trgu-za-spas-kokosi-i-jaja/343619.aspx>, pristup 23. 06. 2017.

(1) *Shema tipova primijenjenog performansa*

TIPOVI PRIMIJENJENOG PERFORMANSA		
UMJETNIČKI ILI UMJETNIČKI VOĐENI PERFORMANSI	NEUMJETNIČKI PERFORMANSI U KOJIMA IZOSTAJE ESTETIČKI CILJ	AUTSAJDERSKI PERFORMANSI UMJETNIČKI NEETABLIRANIH IZVOĐAČA
TERMINOLOGIJA PRIMIJENJENOG PERFORMANSA		
KROVNI NAZIV: PRIMIJENJENI PERFORMANS	INTEGRIRAJUĆI PERFORMANS umjetnički vođen performans s neumjetničkim izvođačima	
	INKLUZIVNI PERFORMANS samoorganizacija neumjetničkih izvođača	
OSNOVNA INTENCIJA I TON IZVEDBE	PROTESTNI PERFORMANS izravno suprotstavljanje izvoru represije, izravna kritika	
	AFIRMATIVNI ANGAŽIRANI PERFORMANS posredno/subverzivno suprotstavljanje i kritika, moguća prisutnost humora	
DRUŠTVENI I/ILI UMJETNIČKI STATUS IZVOĐAČA/AKTERA: PERFORMANS DRUKČIJH	PERFORMANS POTLAČENIH performansi koji problematiziraju obespravljene društvene skupine i društvo nejednakih mogućnosti	
	PERFORMANS MARGINE egzistencijalni autsajderi / intencionalni autsajderi – autsajderski ili alternativni performans	
KONTEKST NASTANKA IZVEDBE	KOLEKTIVITET performans zajednice / performans za zajednicu	
	INDIVIDUALITET ispovjedni performans, performans identiteta, performans osobne traume	
STUPANJ RADIKALNOSTI FORME	RADIKALNI PERFORMANSI	
	NERADIKALNI PERFORMANSI	
TEMATSKA ODREDNICA	<i>queer</i> , feministički, ekološki, politički, <i>antimodni</i> , antikorupcijski performans, performans za prava životinja i drugo	

7.3.1. Tipovi izvedbi i nazivi primijenjeni na stvaralaštvo Ivice Čuljka

Ivica Čuljak svojim izvedbama pripada u drugi tip primijenjenih performansa, *outsajderske performanse umjetnički neetabliranih izvođača*, pri čemu je u njegovim izvedbama bila prisutna težnja za umjetničkom afirmacijom. Nadalje, ovdje je riječ o *inkluzivnom primijenjenom performansu* koji je osmišljavan i izvođen od strane pripadnika iste supkulturne orijentacije, za publiku koja također pripada istoj društvenoj skupini (*performans zajednice*). Kao *angažirani performans*, Čuljkove izvedbe djeluju na nekoliko razina: kao opća kritika represivnog društvenog sistema, kao težnja za afirmacijom identiteta Drugog – umjetnika stigmatiziranog po pitanju rodne/spolne orijentacije i zdravstvene različitosti, te kao osobna borba za ostvarenje osobne vizije pravde i istine u pravnom smislu. Čuljak istodobno pripada kategorijama *intencionalnog* (voljna pripadnost *punk* supkulturi) i *egzistencijalnog* (društvena stigmatiziranost) *outsajdera*. Njegov performans potpada i pod pojam *performansa margine*, no zbog aktivnog sudjelovanja u alternativnoj sceni bivše države u ovom slučaju pojam *outsajderskog alternativnog performansa* pokriva oba tipa izopćeništva. Ispovjedni ton te dominantna potreba za afirmacijom i liječenjem ranjenog identiteta putem ponavljajućih uprizorenja vlastite reakcije na traumatične podražaje Čuljkov performans vodi obilježjima *ispovjednog performansa*, *performansa identiteta* i *performansa osobne traume*. Kao *agresivno* protivljenje vrijednostima *mainstreama* i represije sistema, ovaj performans pripada vrsti *protestnog performansa*, a formom i načinom izvedbe *radikalnom performansu*.³⁹³ Na temelju tematskih okosnica uspostavljenih u njegovoj performativnoj poeziji, ove izvedbe označuju se kao *punk performans*, *queer/crip performans*, performans mentalne traume, bolnički, zatvorski (zatočenički) te (anti)ratni performans. Uporabom vanjskih *označitelja* poput kostima i rekvizite, performans neizravno uspostavlja kritiku modne hegemonije (antimodni performans), a fuzijom umjetničkih vrsti uspostavlja se hibridnost žanra, nasuprot tradicionalnoj podjeli umjetničkih rodova.

³⁹³

U najradikalnijim izvedbenim formama Baz Kershaw nalazi potencijal radikalne slobode nužan kako bi kazališna, odnosno izvedbena praksa mogla biti angažirana u diskursima moći. U mjestima pod najvećom prijetnjom formalizirane moći, kao što su zatvori, ili pak u poigravanju s rubnim situacijama poput traume kreativni rad ujedno postaje i neželjenim izazovom autoritetu, nepredvidivim poremećajem norme. (usp. Kershaw, 1992, 2002).

8. POJAM STIGME I MARGINA KAO MJESTO IZVEDBE

Primijenjeno kazalište uvodi razumijevanje margine kao prostora i pozicije s koje se može pružati otpor, a ne mjesta očaja, što postaje ključnim u njezinu tumačenju. Kako će je definirati Bell Hooks (2009: 206), margina³⁹⁴ je prostor radikalne otvorenosti i iskrenosti – rubno mjesto (engl. *profound edge*) kojeg obilježavaju dubina, mudrost, dalekovidnost i živo iskustvo. *Punkersko* djelovanje također koristi marginu kao mjesta izvedbe i to kao svjestan odabir unutar otpora *mainstreamu* koji je duboko ukorijenjen u definiciji te supkulture. To dovodi do poimanja margine kao neophodnog reaktivnog i revolucionarnog elementa svake društvene zajednice u kojem se otvara mogućnost preispitivanja dominantne ideologije. Nastupima, koncertima i performansima koji su se odvijali u klubovima i prostorima u koje zalaze supkulturne skupine, ali i izdavanjem glazbenih albuma za nezavisne izdavače³⁹⁵ te djelovanjem kroz fanzine, Ivica Čuljak svojim se umjetničkim djelovanjem pozicionirao na izvedbena rubna mjesta. Pojam margine u drugom je slučaju usko vezan uz Čuljkov status stigmatizirane osobe, koji se odražavao u njegovom kreativnom i umjetničkom radu. Pojam stigme 1960-ih uvodi teoretičar Ervin Goffman (2009), tumačeći je kao osobinu koja se pokazuje duboko diskreditirajućom u nekom društvu, odnosno kao "neželjenu različitost koja uvjetuje naša očekivanja" (Goffman, 2009: 17). Goffman izdvaja tri osnovna tipa stigme, no pojednostavljenost ovih kategorija u nekim slučajevima traži dodatna proširenja u skladu s brojnim novim teorijama identiteta Drugog nastalima posljednjih desetljeća. Stoga se u ovome radu navedene kategorije uzimaju kao temeljne, ali sa slobodom da se njihovo tumačenje prilagodi kontekstu. Prema Goffmanu, postoje (1) *tjelesna unakaženost* koja se odnosi na različite deformitete tijela, (2) *slabost karaktera* koja se iskazuje kao "slaba volja, dominantne ili neprirodne strasti, sumnjiva ili kruta vjerovanja, nepoštenje" (ibid., 16-17) a također uključuje mentalne poremećaje, alkoholizam, homoseksualnost, nezaposlenost, sklonost samoubojstvu, radikalno političko ponašanje, kršenje zakona i slično, te (3) *plemenska stigma* (nacionalna i vjerska) koja se odnosi na vjersku, rasnu ili etničku pripadnost osobe. Stigma kao odstupanje od društvene *normalnosti*³⁹⁶ u slučaju Ivice Čuljka najvećim se dijelom ostvaruje kroz drugi tip stigme koji će se odnositi na moralne

³⁹⁴ Pojam margine Hooks ne koristi samo u smislu prostora izvedbe već u širem kontekstu, no primjenjiv je i na govor o prostoru.

³⁹⁵ Zanimljivo je možda primijetiti da se u glazbi danas, na što je dakako utjecao i razvoj tehnologije, sve više izvođača opire izdavanju za renomirane izdavačke kuće, što je velikim dijelom motivirano i svjesnim otporom spram glazbene industrije i kapitalističkog tretmana umjetnosti.

³⁹⁶ Pojam *normalnosti* Goffman postavlja kao opozitan pojmu stigmatiziranosti, te razmatra pojam *normalno ljudsko biće* kao utemeljen u društvenim konvencijama. U razlici između normalnog i *abnormalnog* korijen je diskriminacije, odnosno nastanka stigme.

prekršitelje, odnosno na društveno neprihvatljive oblike ponašanja. Pritom treba imati na umu distinkciju odstupanja koja krše zakonske norme od onih kojima Čuljak ne krši zakon, ali ga dovode do stigmatiziranog položaja. Ekscesno ponašanje izazvano njegovim mentalnim stanjem dovelo ga je do pozicije osuđenika zbog počinjenog ubojstva, čime je prekršio zakon. Ostale pozicije vežu se uz njegov status mentalno oboljele osobe, seksualnu orijentaciju te intencionalni odabir pripadnosti *punk* supkulturi. Ovim pozicijama moguće je pridodati i pitanje ratne traume koje je obilježilo posljednju i najkraću fazu njegova života.

Goffman skreće pozornost na to kako društvene situacije nekad reproduciraju stigmatu kao socijalni identitet, a upravo se s tim obilježjem stigmatiziranosti Ivica Čuljak poigrava u vlastitome radu. Umjesto da dokazuje svoju *normalnost*, Čuljak svoju obilježenost potencira do krajnjih granica, gradeći na njoj i umjetnički identitet temeljen na performativno uspostavljenim identitetima *luđaka*, prekršitelja zakona, razvratnog homoseksualca i slično, kako bi kroz taktiku šoka ukazao na diskriminatorne obrasce u društvu te posljedično postigao prihvaćanje vlastitog identiteta Drugog. Prihvaćanje koje kao osnovni problem i cilj stigmatizirane osobe ističe i Goffman (ibid.,20) u Čuljkovom se slučaju kanaliziralo kroz umjetnički rad i aktivnosti unutar supkulture. Temeljeno na njegovim životnim okolnostima, temama o kojima progovara i supkulturnoj ideologiji kojoj se priklonio, možemo govoriti o pet društveno marginaliziranih pozicija i/ili grupacija koje je Čuljak zastupao, odnosno iz kojih je umjetnički progovarao:

1. stigma bolesnika – umjetnik s mentalnom bolešću
2. stigma ubojice – osuđenički status
3. *queer* identitet
4. *punker-ratnik* – izvedba ratne traume
5. pripadnost supkulturi mladih

U narednim poglavljima će se svaka od ovih marginalnih pozicija prikazati temeljem dostupne dokumentacije o Ivici Čuljku.

8.1. STIGMA BOLESNIKA – UMJETNIK S MENTALNOM BOLEŠĆU I BORAVAK U TOTALNOJ INSTITUCIJI

8.1.1. Boravak u neuropsihijatrijskoj bolnici

Ivica Čuljak kao osuđenik za ubojstvo i osoba s dijagnosticiranom mentalnom bolešću graničnog poremećaja ličnosti (*borderline*³⁹⁷), smješten je u neuropsihijatrijsku bolnicu Dr. Ivan Barbot³⁹⁸ u Popovači gdje provodi nepunih devet godina (1983.-1991.), ujedno ključnih i za njegovu umjetničku aktivnost, pa bolničke uvjete treba uzimati u obzir pri analizi njegovih umjetničkih radova. Mentalna bolest postaje važnim tematskim sklopom Čuljkova stvaralaštva, o čemu progovara vrlo eksplicitno u svojim radovima. Status mentalnog bolesnika često je koristio i kao opravdanje za vlastito ekscesno ponašanje i kao element

³⁹⁷ U hrvatskom jeziku nalazimo nazive granični poremećaj ličnosti, granički poremećaj osobnosti, no koristi se i engleski naziv *borderline*. U Međunarodnoj klasifikaciji bolesti i srodnih zdravstvenih problema koju je objavio Hrvatski zavod za javno zdravstvo ovaj se poremećaj bilježi pod oznakom F 60.3 – *Emocionalno nestabilna ličnost*. To je poremećaj ličnosti karakterističan po jasnoj sklonosti impulzivnu ponašanju bez razmišljanja o posljedicama te nepredvidivom i hirovitom raspoloženju. Postoji sklonost provalama osjećaja i nesposobnosti obuzdavanja ispada u ponašanju. Osoba naginje svadljivu ponašanju i sukobu s drugima, posebice ako su impulzivni postupci osujećeni ili cenzurirani. Mogu se razlikovati dva tipa: impulzivni tip, karakterističan pretežno po emocionalnoj nestabilnosti i manjku obuzdavanja impulsa, a granični (*borderline*) tip okarakteriziran je dodatno poremećajem predodžbe o sebi, ciljeva i unutrašnjih sklonosti, kroničnim osjećajem praznine, jakim i nestabilnim međuljudskim vezama te sklonošću autodestruktivnom ponašanju, uključujući suicidalne geste i pokušaje. Ličnost se prema poremećaju obilježava kao agresivna, granična (*borderline*) i eksplozivna. Izvor: http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/44081/1/9789241547666_hrv.pdf, pristup 1.12.2017.

Pojam *borderlinea* je, međutim, kako ukazuje Željka Matijašević, izrazito nejasan te se njime podjednako misli na strukturu ličnosti u psihoanalitičkom psihodinamskom pristupu, na psihijatrijski poremećaj ličnosti i na ekstremni emocionalni intenzitet" (2016:37). U slučaju Ivica Čuljka moguće je govoriti o djelomičnom preklapanju sa svakom ove tri odrednice *borderlinea*. U prve dvije u kojima se o strukturi ličnosti temeljenoj na medicinskoj definiciji poremećaja, *borderline* se razumije kao jedna od tri razine patologije (neurotična, granična i psihotična), no njezin središnji položaj upućuje na izrazito zamagljenije kategorije, *ničiju zemlju* koju autorica naziva *borderlandom* (usp. *ibid.*, 39) jer granica (*line*) umjesto funkcije razdvajanja postaje *sivom zonom (land)* tumačenja, izvor pomutnje u kojoj kod *borderline* poremećaja, primjerice, patološke značajke i disfunkcionalnost istodobno prati i duboka emotivna i duševna bol kakve nema u slučaju psihoze. Jednako tako, za razliku od potpune samodostatnosti patoloških narcisa koji svoj društveni šarm uključuju samo u svrhu manipulacije, kod granične ličnosti postojat će osjećajna lepeza, što je primjetno i kod Čuljka koji unatoč neprestanoj usmjerenosti na sebe iskazuje i brigu za druge. Osjećaj nestalnog identiteta, fragmentiranog sebstva kakav je primjetan kod Čuljka povezuje se s trećom odrednicom, *borderline intenzitetom* koji zahvaća i individualno stanje krajnje intenzivnih emocija, ali i društvenu razinu, pripadanje tzv. *kulturi intenziteta* kako je Matijašević naziva (*ibid.*, 38) u kojoj se "preklapaju ušhit, intenzitet, rub, te načelo ugode postaje načelo ekstaze – nadasve rubno iskustvo vrijednost kojeg se mjeri isključivo njegovim intenzitetom" (*ibid.*, 53-54). Ipak, dok današnju *borderline* kulturu temeljenu na izopačenoj individualnosti obilježava odsustvo cilja, smisla i sadržaja, *intenzitet* supkultura 1980-ih još je dijelom bio obilježen *teleološkim intenzitetom* (usp. *ibid.*, 55) koji je, makar nominalno, zazivao društvene promjene i aktiviranje ljudskih potencijala. Čuljkov izvedbeni *intenzitet* na razmeđu je ovih dviju odrednica i razdoblja *borderline* kulture: češće usmjeren na jasan autoterapijski cilj, ponekad se ispoljavao i kao *puka* demonstracija intenziteta, anticipirajući kulturu *samolegitimirajućeg intenziteta* (usp. *ibid.*, 55).

³⁹⁸ Bio je smješten na Odjelu za forenzičku psihijatriju III-C, odjelu otvorenog tipa.

estetike šoka, no bilježimo i njegove iskaze kojima svoj umjetnički čin tumači kao oslobođenje od duševne boli. Ovaj dio istraživanja donosi prikaz života i stvaralaštva u bolničkim uvjetima na temelju dostupnih informacija³⁹⁹. Tema će se sagledati i kroz pojam *totalne institucije* koji u svojoj teoriji koristi Erving Goffman.

Ivica Čuljak doveden je u bolnicu Dr. Ivan Barbot u lipnju 1983. godine nakon što, kako sam navodi u jednom od rukopisa⁴⁰⁰, liječnički konzilij u Klinici za psihijatriju "Vrapče", kamo je upućen na vještačenje za vrijeme boravka u istražnom zatvoru⁴⁰¹, donosi odluku da će odlazak u zatvor pogoršati njegovo psihičko stanje te dovesti i do ozbiljnijih duševnih poremećaja. U bolnici u Popovači nailazi na iznimno razumijevanje tamošnjih liječnika⁴⁰² te dobiva popriličnu slobodu kako za njegovanje svojeg *imagea* tako i za kreativno izražavanje, što na njega djeluje terapijski. Tijekom vremena organizira si vlastiti *atelje*, posebnu prostoriju u kojoj intenzivno piše, slika, šiva odjeću i slično, a njegovi likovni radovi uvrštavani su u kataloge likovnih radova bolesnika ove bolnice. Čuljkov prijatelj i suradnik Bojan Gagić svjedoči kako je osoblje bolnice poticalo Čuljka da stvara, te kako su neki od njih čitali i komentirali njegove literarne radove.⁴⁰³ Slično će svjedočiti i Goran Begenišević⁴⁰⁴, govoreći o Čuljkovom spontanom i šarmantnom načinu komuniciranja koji je pridonio dobrom odnosu liječnika prema njemu. Sam Čuljak u intervjuu na Radio Sarajevu⁴⁰⁵ opisuje kako mu je liječnica odobrila da se izolira u sobi, kako ima atelje u kojemu slika te, iako je u dobrim odnosima s ostalim pacijentima i pomaže im ako zatreba, uglavnom je usredotočen na svoj stvaralački rad tijekom cijelog dana. Bolnička pravila ovog otvorenog odjela dopuštala su i veći broj posjeta, pa tako Ivica Čuljak prima na desetke posjetitelja, među kojima će se naći

³⁹⁹ Svjedočenja i informacije o specifičnosti uvjeta u kojima Čuljak razvija svoj kreativni potencijal unutar neuropsihijatrijske bolnice nalazimo u njegovoj pisanoj ostavštini i izjavama svjedoka. Nažalost, unatoč nastojanjima i upućenim molbama, liječničko osoblje neuropsihijatrijske bolnice nije bilo spremno pružiti detaljnije informacije o kreativnom radu Ivice Čuljka i razini terapijskog učinka na njegovo psihičko stanje, izuzevši potvrdu dr. Sonje Petković kako kreativno stvaralaštvo jest djelovalo terapijski. Izvori informacija za ovu temu su dnevnički i drugi zapisi Ivice Čuljka, njegova pisana korespondencija, arhivske snimke intervjua Radio Študenta, te intervjui koje sam provela s njegovim prijateljima i suradnicima.

⁴⁰⁰ *Pismo svim pravde i istine željnim narodima...*, strojopis, bez datuma ('89.?), oznaka M10.

⁴⁰¹ Riječ je o istražnom zatvoru u Osijeku gdje je, prema vlastitom iskazu (arhivski snimak, intervju za Radio Sarajevo, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=71ltVpfseAU>, pristup 12.07.2017.) boravio oko 19 mjeseci čekajući konačnu presudu Vrhovnog suda. Kako je, ponovo prema vlastitom svjedočenju, tada navodno bio i ovisan o drogama, tražio je da ga se pošalje na rehabilitaciju. Nakon prvotnog odbijanja, zbog autodestruktivnog ponašanja poslan je na pregled u psihijatrijsku bolnicu u Vrapču.

⁴⁰² Čuljak u dokumentaciji navodi dr. Vladu Jukića a posebno dr. Sonju Petković kao liječnicu koja je imala mnogo razumijevanja za njegove potrebe i čiju "etiku i humanost" često ističe. U dokumentaciji se također spominju dr. Ines te dr. V. Rukavina.

⁴⁰³ Arhivski snimci za emisiju *Iza zida*, Radio Študent.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=71ltVpfseAU>, pristup 12.07.2017

njegovi prijatelji i štovatelji, *punk*-sljedbenici, ali i novinari. Čuljak sâm intenzivno u pismima i telefonskim razgovorima poziva *goste* u svoje popovačko prebivalište, o čemu svjedoče njegovi poznanici. Bojan Gagić opisuje posjete Čuljku kao svojevrsna okupljanja, pri čemu se ponekad događalo da se u posjeti zatekne i dvadesetak osoba. Čuljak ih je *prima*o u dnevnom boravku bolnice uz nadzor bolničara i liječnika, te bi s okupljenima razgovarao o umjetnosti, *punk* ideologiji i slično, čitao im vlastite pjesme i prezentirao ostale radove. Na ove bolničke *soareje* dolazili su posjetitelji iz cijele bivše države⁴⁰⁶, a Čuljak je u ovim manje ili više spontanim bolničkim *nastupima*, u kojima je dakako izostajao autodestruktivni dio, publici prezentirao donekle mirniju verziju sebe. Također, omogućeni su mu i terapijski izlasci van bolnice kako bi mogao nastupati, pa u to vrijeme održava koncerte i performanse diljem prostora bivše države. Za ove izlaske dobivao je posebne propusnice, a bili su mu dozvoljeni uz uvjet da će ga osoba u pratnji odvesti i vratiti te dostaviti dokumentaciju o održanom nastupu. Iz korespondencije s izdavačem Zdenkom Franjićem vidljivo je kako su mu izlasci u određenim periodima bili lakše ili teže dostupni, što je primarno ovisilo o njegovom poštivanju pravila, ali i o mijenama u poslovanju bolnice.⁴⁰⁷ Čuljak tijekom tih izlazaka nastupa diljem prostora bivše Jugoslavije te uspostavlja čitavu mrežu pomagača u organizaciji izvedbi. Tijekom boravka u bolnici velik dio vremena posvećuje korespondenciji, pokušavajući kroz medije, fanzine, ali i sve ostale raspoložive kanale poput privatnih poznanstava društvo upoznati sa svojim slučajem – i kao umjetnika i kao osobe nepravredno zatvorene u instituciju. Ograničenih novčanih i materijalnih resursa⁴⁰⁸, Čuljak dobar dio svoje energije ulaže u komuniciranje vlastite istine. Kontaktirao je velik broj novinskih redakcija, a u njegovoj pisanoj ostavštini nalaze se popisi adresa koje je davao suradniku i prijatelju Franjiću s molbom da njegova pisma umnaža i šalje im.

8.1.2. Terapijski učinak *umjetnost boli*

Uloga kreativnog izražavanja kod Čuljka imala je očiti terapijski učinak te je postala sredstvom zadržavanja spona s vanjskim svijetom koje su mu bile potrebne kako bi održao

⁴⁰⁶ Zdenko Franjić duhovito primjećuje kako se zbog Čuljka, odnosno *invazije punkera* u Popovači "razvijao turizam" (ibid.).

⁴⁰⁷ U privatnim prepiskama i zapisima spominje kako je u prosjeku imao dozvoljen izlazak jednom mjesečno, a uglavnom ih je planirao ovisno o datumima nastupa. No, izgleda da nije bio nesklon ni povremenim bjegovima, zbog kojih je snosio veće ili manje sankcije. Jedan takav devetodnevni bijeg u zapisu *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu* (16.06.1990., oznaka M7), opisuje kao "revolt stvoren u duši" zbog nemarnosti i "staljinističkog" sudstva.

⁴⁰⁸ U pisanoj komunikaciji sa Zdenkom Franjićem brojne su njegove molbe da mu dostavi papira, uredskog materijala kako bi mogao izražavati svoje misli i slati pisma, te „valu“ kako bi mogao platiti poštanske i slične troškove. Ovakve zamolbe često dopisuje na rubove kuverti, unutar teksta pisma i slično.

ravnotežu između dva paralelna svijeta – izoliranog svijeta neuropsihijatrijske bolnice u kojem je živio⁴⁰⁹ i izvanjskog svijeta kojemu je težio. U zapisima na mnogo mjesta naglašava kako ga je stvaranje održalo da ne *poludi*, a o iznimnoj važnosti umjetnosti za rehabilitaciju piše i u jednoj od molbi za pomilovanje⁴¹⁰ ustvrdivši kako bi mu nakon osam godina u bolnici "duh oronuo" da je bio odvojen od "civilizacijskih zbivanja u zemlji i svijetu", te kako je kroz boravak u bolnici uspio "vidno nadograditi svoje umjetničke dosege", opisujući se kao "čovjeka koji je iz agonije stasao u svestranog umjetnika", u čemu nalazimo i temeljni motiv njegova stvaralaštva. O svom stanju i poziciji često će se također izražavati slikovito, kao naprimjer u pismu Zdenku Franjiću⁴¹¹ u kojem piše koliko mu znače odlasci na koncerte:

"U toj bačvi utvara voda je sve do grla, ruke su vezane a pijavice gmižu uz svu svoju sablasnu moć [...] Ja ovako mili moj prijatelju osjećam se nakon rastanka [...] sa svima vama, u još veću šutnju se zatvorih. Ovi svi trenuci s vama su velike eksplozije..."

Jedan od Čuljkovih iskaza o umjetničkom činu kao oslobođenju boli nalazimo u intervjuu koji daje za časopis *Globus*:

"...kad čovjek nakupi u sebi ogromnu dozu gnjeva, očaja i užasa, kad osjeti nepravdu i bespomoćnost u vezi te nepravde, a nema nikakvog moćnog zaštitnika na vrhu da mu pomogne, onda je osuđen na agoniju, na propast, na drogiranje, na harakiri. Zato ja na svojim predstavama ponekad puštam sebi krv, ne želeći time da nekoga uplašim niti da se dokazujem pred publikom, nego je to moj način da izbacim bol iz sebe, a sad nije bitno je li to rezanje žiletom po dojki, ili puštanje krvi iz vene kao što će biti večeras, ili je to udaranje glavom o zid, razbijanje flaše o glavu..."⁴¹²

Ovaj opis u skladu je s definicijama *body arta* kao iskaza želja, potisnutih nagona i osobnih egzistencijalnih pitanja. Usporedbe radi, sličnu će izjavu o svome radu dati i Chris Burden (prema Carlson, 2004:113): "Nasilan čin nije sam po sebi toliko važan. To je samo zapreka koju treba prijeći kako bi se dogodila određena mentalna stanja."⁴¹³ Svoje je *body art* izvedbe ponekad prezentirao kao slike onoga što je prošao i doživio unutar neuropsihijatrijske bolnice⁴¹⁴ a svoju će umjetnost definirati kao *umjetnost boli*, pri čemu inzistira na distinkciji pojmova bol i bolest, smatrajući kako ga umjetnost štiti da iz duševne boli njegovo stanje ne pređe u duševnu bolest. U skladu s ovim razmišljanjima jest i njegova izjava: "S bolom treba naći pomirenje, spavati s bolom, ustajati [...] treba biti njen gospodar", a *gospodarenje* bolom

⁴⁰⁹ U svojim zapisima bolnički svijet često naziva "Nagasaki".

⁴¹⁰ *Predsjedništvu SR Hrvatske, Komisiji za pomilovanje*, oznaka M3.

⁴¹¹ Datirano 6.03.1988.

⁴¹² Prema Marjanić, 2014:1604 i intervjuu u časopisu *Globus* od 20.12.1991.

⁴¹³ Prijevod moj.

⁴¹⁴ Ili u dotadašnjim liječničkim tretmanima. Tako, primjerice, svoj ekspresivni tjelesni izraz opisuje kao "demonstriranje elektro šoka iz 1979. godine"(izvor: tekst *Karneval perverzije*, rukopis, oznaka R62), no nije posve jasno na koju priliku ovdje točno misli.

Čuljak je nastojao realizirati kroz svoje kreativno stvaralaštvo kako silina energije koju je osjećao ne bi ponovo rezultirala destruktivnim ponašanjem u svakodnevi.

Unatoč čestim izjavama u javnosti kako mu je u bolnici dobro, kako ga nitko ne kontrolira i može raditi što hoće te korištenjem autoironičnih naziva poput *otmjene izolacije* za vlastiti položaj, a kojima je nastojao održati status *normalne* osobe koja kontrolira vlastite uvjete života, dio njegovih zapisa svjedoči i o izrazito teškim danima koje tamo provodi. Tako u dnevničkom zapisu *Naredba božja*⁴¹⁵ opisuje svoj suživot s bolesnicima:

"Noćas gutam dva 'Cersona', vrlo efektne tablete za uspavlivanje, ali sna nema. Ranije sam u sobi imao dvojicu, prvi je u sebi imao uvjerenje da posjeduje monopol na Istinu, tako to od bolesti mu shizofrenije [...] tako s njim mogućnosti komuniciranja bile su minimalne, unatoč njegovoj nešto iznadprosječnoj inteligenciji (znano je da mrzim riječ 'inteligencija', prečesto se zloupotrebljava). Drugi, Laslo, kao da je sve duševne bolesti pokupio u sebe. Ukoliko nije u jačem pogoršanju, bar tisuću pitanja dnevno svakom od pacijenata postavi, a sve na nivou djeteta dobi od 20 mjeseci. Isuviše me se ustručava, luđački mi je 'poslušan', gonim ga svako jutro na umivanje i redovito kupanje, jer pri pogoršanju tijelo mu luči specifičan kiselkast nesnošljivo smrdljiv znoj. Naravno da ne urlam na nj, ali distanca – da, a to je neminovno kako i sam ne bih u uši svoje ustupio lokaciju za spravljanje gnijezda božjim ptičicama koje tad tu ne polažu jaja svoja nego primaju božje naredbe, suizvršioi su dakle božjih zločina."⁴¹⁶

U istom zapisu iznosi svoju namjeru, koju ipak nije ostvario, da traži da ga se vrati u zatvor, kako bi zadržao svoje dostojanstvo:

"Tad usta su mu puna sline odvratne, kao u filmovima horrora najbizarnija, satima si nokte proučava, noktima si otkida kožu do kosti [...]...tad ta jeza unatoč štiti ratničkom kog imam, podari mi totalnu istinu tko sam, gdje sam i kako sam. Sad razmišljam ako kaznu mi od 12 godina [...] umanje kako dolikuje primjerenosti humanosti [...] kanim tražiti zatvor gdje radije ću se mlatiti s okorjelim kriminalcima, biti po samicama i poginuti dostojanstveno čovjeku, no li ovdje i sam biti dom božjih kaznenih ptičica."

Osjećaj ostavljenosti od svih i uvjete života opisuje i u jednoj od svojih molbi:

"A ja sam tu, 60 km od Zagreba, šest godina s ovim jadnicima kojima nema spasa. Vi me ne čujete, a Vaš sam, svih vas sin, nemam s kim ovdje voditi razgovore (izuzev liječnika). Ja sam prodro u ove grozne duše i to me muči. Šest godina larme, urlika, prokletih pogleda ljudi za koje valjda više nitko ne želi čuti."⁴¹⁷

Težnju da bolesnički status zamijeni dostojanstvenijim položajem izražava i u molbi Veljku Kadrijeviću⁴¹⁸ u kojoj traži da mu se boravak u bolnici zamijeni višegodišnjim služenjem vojske u tadašnjoj Jugoslavenskoj narodnoj armiji, no to mu nikada nije odobreno. Iako ćemo

⁴¹⁵ *Naredba božja*, 20.01.1989., strojopis s potpisom, oznaka R7.

⁴¹⁶ Prethodno u tekstu ustvrđuje kako su svi pacijenti izrazito pobožni, u čemu ne vidi zdrav odnos prema religiji i vjeri već svojevrstu izopačenost.

⁴¹⁷ *Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije*, oznaka M4

⁴¹⁸ *Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadrijeviću* (29.06.1989.), oznaka M1.

u komentarima njegovih suradnika čuti kako ga je *ludnica* profilirala kao umjetnika, omogućivši mu prostor i vrijeme za rad, s druge se strane nalaze oprečna svjedočenja, kao ona dugogodišnjeg prijatelja Zorana Čalića⁴¹⁹, koji kaže kako je dugotrajan boravak u bolničkom okruženju u kojem nije mogao funkcionirati kao u *normalnom* životu, unatoč zavidnoj razini adaptacije na uvjete, ipak ostavio vidljiv trag na njegovu ponašanje. O sličnim stanjima svjedoče i neki od njegovih prijatelja i suradnika. Dok Zdenko Franjić⁴²⁰ koji mu je pomagao i posjećivao ga čitavo vrijeme njegova boravka u Popovači zaključuje kako unatoč tome što je imao "komfor za stvaranje", sigurno mu "nije bilo lijepo živjeti tamo", Goran Begenišić⁴²¹, primjerice, ističe razdoblje kraja 1986. godine kada je Čuljak zapao u jednu od svojih ozbiljnijih kriza, što je bilo vidljivo i po šturim pismima koja je rijetko slao, bez novih pjesama i sličnih materijala.⁴²² Navedeno upućuje na to kako je Čuljak za javnost oblikovao jedan identitet, identitet mentalnog bolesnika koji je izgradio kroz svoje stvaralaštvo, dok je određena stanja i traumatične doživljaje ipak zadržavao za sebe i poneke bliske prijatelje. Tome u prilog govori i Bojan Gagić⁴²³ koji ga je posjećivao u Popovači, svjedočeći kako Čuljak nije dozvoljavao posjetiteljima da mu donose poklone i time ga tretiraju kao *bolesnika*, jer bi prihvaćanje poklona vjerojatno odavalo priznavanje vlastite slabosti. Identitet mentalnog bolesnika Čuljak je iz polja vlastite svakodnevice transferirao u područje vlastite poezije i glazbe, što se može protumačiti kao jedan od načina borbe s vlastitom traumom.

8.1.3. Totalna institucija i identitet *mentalnog ranjenika*

Čuljkovo kreativno izražavanje može se promatrati u kontekstu Goffmanove ideje o *totalnoj instituciji* koju ovaj autor razvija u knjizi *Azili: Eseji o društvenom položaju pacijenata bolnica za mentalno obolele i drugih utočenika*⁴²⁴. U ovoj knjizi Goffman nudi tipologiju prema kojoj psihijatrijske bolnice pripadaju tipu institucija koje brinu o osobama nesposobnima da se brinu za same sebe i ujedno se smatraju određenom vrstom opasnosti za

⁴¹⁹ Arhivski snimci Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Ibid.

⁴²² Na Čuljkovo psihičko stanje i zapadanja u krizna stanja vrlo su vjerojatno utjecali i medikamenti, o uzimanju kojih u njegovoj dokumentaciji i izjavama nailazimo na različite informacije, od onih da je pod terapijama od kojih se osjeća kao "zombi", do izjava da ne uzima tablete. Vrsta terapije, kako sam spominje, ovisila je o liječniku koji ga u određeno doba tretirao. Osim lijekova, u nekoliko navrata spominje i terapiju elektrošokovima, o kojoj, međutim, nema pouzdanih podataka iz drugih izvora.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Goffman razlikuje pet osnovnih grupa ovakvih institucija, osnovanih da bi se brinule o osobama koje se smatraju nemoćnima i bezopasnim (1), osobama nesposobnima da se brinu same o sebi ali se smatraju i nenamjernom prijetnjom za društvo (2), institucije osnovane za zaštitu društva od namjerno izazvanih opasnosti (3), institucije osnovane da bi se izvršavali neki zadaci (4) te utočišta od svijeta (5) (2011:18-19).

društvo. Kao temeljnu karakteristiku totalnih institucija Goffman će istaći njihovo *probijanje barijere* koje se tiče triju osnovnih tendencija pojedinca u modernome društvu: da radi, spava i igra se, a koje se u svakodnevici odvijaju na različitim mjestima, pod različitim vrstama autoriteta te relativno neplanski. Objedinivši sve tri sfere pod jedan krov, totalna institucija kroz jedinstveni i nametnuti autoritet potpuno kontrolira svojeg utočenika, istodobno ga odvajajući od izvanjskog svijeta, pri čemu se događa proces depersonalizacije pojedinca. U ovom društvenom hibridu koji dijelom funkcionira kao zajednica stanovnika a dijelom kao formalna organizacija, društvene relacije i odnos moći postavljaju se između manje grupe (osoblje) koja kontrolira veću grupu (utočenici). Utočenici su dolaskom u totalnu instituciju podvrgnuti nizu procesa kojima se njihova osobnost i identitet poništavaju i mijenjaju, ne uvijek namjerno. Samim ulaskom u totalnu instituciju utočenik se lišava podrške njegovog *matičnog svijeta*, a sve uloge koju je u tom vanjskom svijetu imao nestaju postavljanjem barijere između vanjskog i svijeta institucije. Novi sustav pravila u koji ulazi počinje nizom *gubitaka i razočaranja*⁴²⁵ koji potvrđuju kako se u totalnoj instituciji ignorira većina dotadašnjih načina samoidentifikacije, a lišavanje nekih prava dovodi do koncepta *građanske smrti*, koji tijekom vremena dovodi i do promjena u poimanju vlastitog identiteta. Pored početnog brisanja ove *izvanjske* uloge, pojedinac se boravkom u instituciji primorava na različite radnje koje su mu strane, čime postepeno preuzima ulogu svoje deidentifikacije. Proces, ovisno od institucije do institucije, može biti manje ili više zamjetan i dramatičan i očituje se na različite načine, među kojima je najdrastičnija razina tretiranja pacijenata ili štićenika kao ne-osoba, no uvijek s istom posljedicom presijecanja obiteljske, profesionalne i obrazovne crte životne karijere, podvrgavanja stigmatiziranom statusu, odnosno gubitka građanskog identiteta. Brisanje identiteta događa se i kroz proces oduzimanja *kompleta za identitet* (ibid.,31) (odjeća, obuća, kozmetika, oruđa) pomoću kojeg pojedinac u matičnom svijetu definira vlastiti izgled. Uz ovakvu nemogućnost kontrole vlastite pojavnosti, narušavanje tjelesnog integriteta ponekad može biti i intenzivnije (prebijanje u zatvorima, šok terapije i operacije u bolnicama) te može doći i do sakaćenja ili straha od sakaćenja tijela koje pogoršava unutarnji osjećaj sigurnosti i razvija osjećaj konstantnog stresa i straha. Fizička kontaminacija se događa i na razne druge načine, od toga da mentalni bolesnici ne mogu svoje posjetitelje spriječiti da ih vide u ponižavajućim okolnostima do osjećaja kontaminiranosti zbog neželjenog kontakta s drugim utočenicima (dijeljenje prostorija, nečistoća, tjelesni

⁴²⁵ Primjerice, uzimanje osobnih podataka načinom da se pojedinac mjeri, fotografira, upisuje u dosje, lišavanje osobnih stvari, uobičajeni procesi dezinfekcije, šišanja, presvlačenja u odjeću dobivenu od institucije, upoznavanje s pravilima i sl.

mirisi, podnošenje tuđih psihičkih stanja i slično). Pored ovakvih, izravno vidljivih utjecaja na depersonalizaciju, postoje i brojne odredbe koje posredno utječu na doživljaj vlastite podređenosti, a jedna od njih svakako je i obaveza traženja dozvole za bilo kakve aktivnosti van onih strogo određenih.

Totalne institucije narušavaju ili dokidaju radnje koje u civilnom društvu imaju ulogu posvjedočenja pojedincu i njegovoj okolini da ima kontrolu nad svojim svijetom, odnosno da je "odrasla osoba sa samoodređenjem, autonomijom i slobodom djelovanja" (ibid., 50). Boravak u totalnoj instituciji stoga utječe na posebnu vrstu i razinu zabrinutosti pojedinca za samog sebe i na stvaranje atmosfere osobnog neuspjeha od koje se utočenik pokušava obraniti. Tipičan način samoobrane od takvog stanja jest kreiranje *tužne priče*, lamentacije koja se neprestano ponavlja drugim utočenicima kako bi se objasnio trenutni podređeni, nizak društveni položaj. Posljedično, u takvoj situaciji osobnost i osobni identitet pojedinca postaju težištem njegove konverzacije, što je daleko više izraženo nego što bi to bilo u izvaninstitucionalnim uvjetima života. Ova karakteristika vidljiva je i kod Ivica Čuljka, koji je gotovo cijelo svoje stvaralaštvo usredotočio na samog sebe i iskazivanje vlastite priče koju, međutim, uz podršku osoblja bolnice uspijeva proširiti i van prostora institucije. Kao što je ranije pokazano, kod Čuljka nalazimo procese deindividualizacije i potvrdu stanja koje opisuje Goffman, kao što su osjećaj fizičke kontaminiranosti, nemogućnost obavljanja radnji bez dobivanja dozvole osoblja, osjećaj da je vrijeme provedeno u instituciji bačeno, uništeno i oteto od *normalnog* života⁴²⁶, kao i strah da će ostankom u instituciji izgubiti vlastitu osobnost i identitet. Granična dijagnoza i relativno velika sposobnost kontrole vlastitih postupaka vjerojatno su bili razlozima zbog kojih je osoblje bolnice Ivici Čuljku dozvoljavalo mnoge radnje kojima se on niz godina održavao na granici između zatvorenog svijeta institucije i vanjskog, civilnog svijeta.

Kako bi donekle povratio osjećaj samopoštovanja i osobnog integriteta utočenik se, kako tumači Goffman, nastoji prilagoditi okolini te uspostavlja *sistem privilegija* kroz različite linije osobnog prilagođavanja u kojima pristup može biti izrazito individualan. Kako je vidljivo kod Ivica Čuljka, on je taj sistem doveo do razine u kojoj je gotovo uspio poništiti neke od tipičnih ograničenja totalne institucije, čime je sebi otvorio put ne samo za djelomičan otpor depersonalizaciji, već i za izgradnju alternativnih identiteta. Načini sučeljavanja s vlastitim položajem unutar institucije u slučaju Čuljka uključivali su neprestano *prelijevanje* radnji u vanjski svijet, te time kontinuirano narušavanje barijere izvanjskog i

⁴²⁶ Taj je osjećaj kod Čuljka je dodatno pojačan idejom o nepravедnosti presude, odnosno o nepravедno dugom razdoblju izdržavanja kazne.

institucionaliziranog života, čime je dovedena u pitanje temeljna karakteristika totalne institucije. U tom je procesu od izuzetne važnosti bilo to što je imao podršku na više razina: s jedne strane osoblje bolnice, a s druge čitavu mrežu pomagača koju je svojim intenzivnim i neprekidnim kontaktiranjem održavao prisutnom i spremnom na pomaganje. Sistem privilegija u slučaju Ivice Čuljka tako je podrazumijevao djelomično ili cjelovito poništavanje sljedećih Goffmanovih ograničenja:

1. *Komplet za identitet*, odnosno kontrola vlastitog izgleda Čuljku je bio omogućena nakon napuštanja istražnog zatvora, po dolasku u bolnicu. Čuljak u privatnim zapisima navodi kako mu je bilo dozvoljeno nositi frizuru kakvu želi: "No, psihijatar Vlado Jukić [...] dopustio mi obrijati glavu na 'irokez' frizuru. Čovjek Prosvijećen."⁴²⁷ U svrhu kreativne terapije osoblje bolnice poticalo ga je na kreativno izražavanje koje je uključivalo i krojenje i šivanje vlastite odjeće, te je imao mogućnost njegovanja osobitog *imagea*, osobito prilikom izlazaka iz bolnice.
2. Poništavanje veze između vanjskog i unutarnjeg svijeta u Čuljkovom je slučaju bilo ublaženo mogućnošću povremenih izlazaka u vanjski svijet radi posjeta kući i nastupa, a jednak je efekt imala i činjenica da su mu u bolnici dozvoljeni brojni posjeti za vrijeme kojih se mogao relativno slobodno (umjetnički) izražavati, iako pod nadzorom osoblja.
3. Nedostatak podrške *matičnog svijeta* u ovom je slučaju bio sveden na najmanju moguću mjeru: pored toga što je Čuljak uspio zadržati dio vlastitog identiteta koji je gradio i izvan institucije (npr. *punkerski image*), u izvanjskom je svijetu uživao podršku brojnih štovatelja, prijatelja i suradnika, kao i interes medija za njegov slučaj.

Ovakav način funkcioniranja unutar totalne institucije može se djelomično prisposobiti Goffmanovu poimanju *sekundarnog prilagođavanja* (ibid., 175.). Za razliku od primarnog tipa prilagođavanja koje se odnosi na ispunjavanje zahtjeva koje institucija propisuje i postavlja pred utočenika, čime on postaje poslušan član institucije, u sekundarnom se utočenici prilagođavaju nepropisanim ciljevima i pretpostavkama o onome što bi utočenik trebao biti ili činiti. Sekundarnim se prilagođavanjem pojedinac na različite načine udaljava od svoje primarne utočeničke uloge i osobnosti određene od strane institucije. Primjeri sekundarnog prilagođavanja su samostalne odluke o npr. korištenju bibliotečnog fonda, uključivanju u popratne aktivnosti ili samoobrazovanje. Kreativno stvaralaštvo važan je segment ovakvog sekundarnog prilagođavanja, a kod Ivice Čuljka ono nije omogućilo samo

⁴²⁷ *Pismo svim pravde i istine željnim narodima...*, strojopis, bez datuma ('89.?), oznaka M10.

prilagođavanje na okolnosti života u instituciji već i na prilagođavanje svojeg *institucionalnog* života i identiteta mentalnog bolesnika uvjetima izvanjskog svijeta. Čuljkova se borba za afirmiranjem vlastitog identiteta odvijala kroz dva, često paralelna procesa:

1. Na prvoj razini njegov kreativni iskaz nastaje kao snažan otpor depersonalizaciji kroz organizaciju/omeđivanje vlastitog prostora za kreativni rad i pripadajućih mu stvari (slike, odjeća i kostimi i dr.) unutar same bolnice, kao i kroz izniman trud za održavanjem veza s vanjskim svijetom.
2. Uspostavivši uvjete za otpor depersonalizaciji, Čuljkov iskaz na sljedećoj razini prelazi u težnju za izgradnjom i uspostavom identiteta Drukčijeg, koji se očituje u performativnom diskursu unutar stvaralačkog rada, kojim *proizvodi* više varijacija svojih alternativnih identiteta (mentalni ranjenik, *punk*-prosvjetitelj, *queer* osoba i dr.).

Performativna izgradnja identiteta Drugog i drugačijeg ovdje se temeljila na procesu pretvaranja vlastitih nedostataka u prednosti kako bi se kreirala slika o sebi kao o posebnome, drugačijem i različitom umjetniku koji upravo zbog okolnosti u kojima se nalazi može autentičnije i s dubljim uvidom progovarati o tzv. totalnoj istini. Čuljak je svjesno radio na prikazivanju samo jedne strane svojeg bolesničkog položaja – one u kojoj on kao *umjetnik-ratnik* posjeduje sposobnost da pređe granicu konvencionalnosti i odupre se izazovu konformizma i nametnutim pravilima. Definirajući stanje *ludila* i *ludosti* kao jedino u kojem je moguće ostvariti slobodu, nerijetko se kalamburistički poigrava na tu temu:

"Normalan sam jer sam lud, ja sam lud, ja sam slobodan, a slobodan sam jer sam lud. Kad oni kažu da sam ja lud, ja znam da sam ja slobodan, tad me ostave na miru, ako kažem da sam lud. Ja volim kada oni kažu da sam ja lud."⁴²⁸

Njegove rečenice prometnule su se i u svojevrsne krilatice, pa je motiv mentalnog oboljenja često korišten kao uvod u njegov autodestruktivni performans – tako se rečenica *On je lud da bi mogao biti slobodan* izvikivala kao najavna rečenica pred izlazak na scenu ili izvedbu performansa, kako bi se dodatno usmjerila i pobudila pozornost publike na ovaj aspekt izvođačeve *posebnosti*. Gradnja identiteta *mentalnog ranjenika* ili *luđaka* s kojim je istupao u javnost temeljila se na efektu i estetici šoka kojima je želio skrenuti pozornost na sebe i svoj rad, a također je bila je u korelaciji s pjesničkim identitetima ratnika i aveti, prikazanima kroz prizmu gospodarenja vlastitom sudbinom. U govoru o vlastitoj mentalnoj bolesti najčešće su eksponirani termini bili *lud*, *ludost* i *ludnica*, pri čemu se pitanje bolesti povezivalo s pitanjem slobode: u okolnostima ograničenog kretanja i djelovanja Čuljak je imao potrebu pronaći

⁴²⁸ Dokumentarni film *Satan Panonski* (15'55").

povezanost između vlastitog psihičkog stanja i slobodnog djelovanja te je prezentirati kao posebnu vrstu identiteta, koji kroz svoju drugotnost i različitost od *običnih* ljudi – slobodnih ali sputanih normama društva – ima priliku doći do *višeg* stupnja slobode. *Ludost* je stanje koje se ovdje prezentira kao nužno za uspostavljanje apsolutne slobode od društvenih okova, te je Čuljak prisvaja kao osobitu oznaku vlastitog identiteta. Vjera u vlastitu apsolutnu slobodu bio je jedan je od načina na koji se nosio s pritiskom boravka u *totalnoj* instituciji.

8.2. STIGMA UBOJICE I STATUS OSUĐENIKA

Premda Čuljak kaznu ne izdržava u zatvoru već u zdravstvenoj ustanovi, osjećaj nepravdne osude i zatočenosti bitno su utjecali na njegov umjetnički rad obilježen stigmom ubojice, odnosno osuđenika. U ovome dijelu, nakon uvodnih biografskih podataka, analizirat će se stigma osuđenika i umjetnički identitet koji iz nje proizlazi te dokumentacija – molbe za pomilovanje koje nalazimo u njegovoj ostavštini, a koje nekim svojim obilježjima upućuju i na mogućnost da ih se razmatra kao umjetničke tekstove.

8.2.1. Čuljkov doživljaj sudskog procesa i osuđeničkog statusa

Nakon izvršenja kaznenog djela ubojstva⁴²⁹, Čuljak prvih devetnaest mjeseci, čekajući presudu Vrhovnog suda, boravi u zatvoru iz kojeg nakon vještačenja u Klinici za psihijatriju u

⁴²⁹ Podaci o kaznenom činu i presudi koji se iznose u ovom dijelu rada temelje se na sljedećim dokumentima Okružnog suda u Osijeku: *Zapisnik o glavnoj raspravi od 23. listopada 1985. godine*, *Zapisnik o glavnoj raspravi od 7. studenoga 1985.* i *Presuda u ime naroda*, oznaka K-50/85-154, datirana 7. 11. 1985. Riječ je o dokumentima s ponovljenog suđenja, dok je prvo suđenje održano 1981. godine na istom sudu i pred istim sucem.

Presuda Okružnog suda u Osijeku Ivici Čuljku glasi da se kao prvooptuženik (zajedno s drugooptuženim bratom Vladom Čuljkom – presuda je pisana u množini pa ovdje izdvajam dio koji se odnosi samo na Ivicu Čuljka) kriv jer je dana 29. studenog 1981. godine oko 23.30h u Vinkovcima u Hotelu Slavonija, nakon prethodne prepirke u sukobu između drugooptuženog i oštećenog Milana Čengića, u namjeri da istog liše života, vratio u hotelsku salu naoružan velikim kuhinjskim nožem te napao oštećenog, pri čemu je oštećeni zadobio nagnječenje glave u predjelu mekog oglavka, a u predjelu grudnog koša dvije ubodne rane desnog pluća s prodorom u grudnu šupljinu, te ubodnu ranu lijevog pluća i osrčja s krvarenjem u grudnu šupljinu, što su bile po život opasne povrede zbog kojih je kod oštećenog nastupila smrt. Čuljak je osuđen da je Milana Čengića lišio života, te time počinio krivično djelo protiv života i tijela, ubojstvom, zbog čega mu je dodijeljena kazna zatvora od jedanaest godina, u koju se ubraja vrijeme provedeno u pritvoru i ustanovi za liječenje, od 30. 11. 1981. nadalje. (Ponovljeno suđenje na kojem je potvrđena prethodna kazna koja je, međutim, prema raspoloživim dokazima, bila u trajanju od dvanaest godina. Prema: *Presuda u ime naroda*, oznaka K-50/85-154, datirana 7. 11. 1985., str. 2).

Čitav događaj odvijao se u vinkovačkom hotelu *Slavonija*, gdje je te večeri nastupila pjevačica Meri Cetinić, na čiji je koncert Ivica Čuljak došao nakon probe (ili koncerta) sa svojim tadašnjim bendom *Pogreb X*, za potrebe koje je, kako tvrdi i tijekom suđenja, bio opremljen nožem: "Na naknadni upit predsjednika vijeća da kako to kao muzičar uz sebe nosi nož a ne instrument, izjavljuje: ja taj nož

Vrapču biva preseljen u neuropsihijatrijsku bolnicu u Popovači. Slijedom molbi za pomilovanje, 1985. godine održano je ponovljeno suđenje na sudu u Osijeku zbog kojeg je ponovo proveo devet mjeseci u zatvoru, no ni tada mu nije odobreno skraćanje kazne ili pomilovanje te se vraća u popovačku bolnicu iz koje se narednih godina neumorno pokušava izboriti za ublaženje kazne. U svojoj molbi datiranoj 16.06.1990.⁴³⁰ spominje kako su bolnicu posjetili predstavnici suda i kako će se koncem lipnja rješavati njegov slučaj. Na slobodu biva pušten prije odsluženja cijele kazne, u studenome 1990. godine, a u medijima i dokumentima kao razlog se spominje takozvani Šeksov amandman.⁴³¹

Prihvaćajući svoj osuđenički status⁴³² po pitanju samog čina, Čuljak ni u jednom svojem iskazu ne negira počinjenje ubojstva, ali ga objašnjava kao jedini trenutak u životu kada je bio *van razuma* i kontrole, za razliku od svih ostalih ekscesa koje je radio namjerno. Jednako je tako tvrdio kako se konkretnog čina ubojstva nije sjećao. Slučaj je objasnio je kao želju da pomoću svoje moći govora i svojeg *teatra*⁴³³ smiri čovjeka koji je prijetio njegovu bratu, no kada se osjetio ugrožen, reagirao je nesvjesno i instinktivno: "...meni je došla svjetlost, trenutak afekta, instinkt, skočio sam na njega kao tigar, ne sjećam se da sam ga ubo, nekoga sam zakačio [...] udario me iz čista mira".⁴³⁴ Premda namjera ovoga rada nije u činjeničnom utvrđivanju okolnosti ovoga događaja, nemoguće je ne primijetiti kako u izjavama svjedoka i prijatelja⁴³⁵, kod kojih treba uzeti u obzir da su neke prikupljene s priličnim vremenskim odmakom, kao i u zapisniku izjava svjedoka s ponovljenog suđenja postoji niz različitih

imam zato da bih se na koncertima sjekao. Zatim podiže majicu, pokazuje rukom prsa i pokazuje kako se sjekao po prsima." (*Zapisnik o glavnoj raspravi od 7. studenoga 1985.*, str.3.).

⁴³⁰ *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu* (16.06.1990.) oznaka M7.

⁴³¹ Riječ je o *Zakonu o amnestiji iz 1990.*, popularno nazvanom *Šeksov zakon* ili *Šeksov amandman* koji je napisan temeljem *Odluke Predsjedništva SR Hrvatske o pomilovanju* od 27. lipnja 1990., a kojim je otvorena mogućnost djelomičnog oslobođenja od izvršenja kazne zatvora (u daljnjem tekstu: amnestija) za osuđene osobe koje se, do dana stupanja zakona na snagu, "nalaze na izdržavanju kazne zatvora u Republici Hrvatskoj i drugim republikama i pokrajinama, a na osnovi presuda sudova Republike Hrvatske za krivična djela određena Krivičnim zakonom Socijalističke Republike Hrvatske, i one pravomoćno osuđene osobe kojima je utvrđena jedinstvena kazna za krivična djela predviđena Krivičnim zakonom SFR Jugoslavije i Krivičnim zakonom Socijalističke Republike Hrvatske. Osuđene osobe iz stava 1. ovoga člana oslobađaju se od izvršenja jedne četvrtine ukupno izrečene kazne." Izvor: <http://zakon.poslovna.hr/public/zakon-o-amnestiji-%E2%80%93-iz-1990.-godine/1403/zakoni.aspx>, pristup 2.12.2017.

⁴³² Iskustvo s osuđeničkim statusom Čuljak je imao i prije 1981. godine, kada je zbog izgreda tijekom služenja vojnog roka zbog čega provodi tri mjeseca, najvjerojatnije 1978. godine, u kaznionici u Lipovici (Poluotvoreni kazeno popravni dom Lipovica). O samom izgredu postoje kontradiktorni podaci, od izjava kako je htio izbjeći vojsku do izjave kako se kao vozač u vojsci vozilom udaljio više nego je dozvoljeno, što je djelovalo kao čin krađe vozila.

⁴³³ Pojam *teatar* Čuljak koristi kako bi opisao svoj poseban *performerski* pristup ne samo na sceni već i u svakodnevnom životu.

⁴³⁴ Ovo objašnjenje daje u intervjuu na beogradskom radiju B92. Snimka intervjuja nalazi se u dokumentarnom filmu *Satan Panonski*.

⁴³⁵ Riječ je manjim dijelom o mojim razgovorima s nekima od njegovih prijatelja, te u većem dijelu snimljenom materijalu Radio Študenta, prikupljenom tijekom 2016. godine.

verzija događaja iz kojih je vrlo teško, ako i uopće moguće, rekonstruirati što se točno dogodilo, što ukazuje i na moguće propuste u obradi cijelog slučaja. *Rašomonska* priroda ovih iskaza dodatno je potakla kreiranje *mitova* vezanih uz Ivicu Čuljka, a pretapanje biografskih detalja i fikcije karakteristično je i za njegove radove i iskaze na ovu temu. *Mitologizacija* ovog dijela njegova života također je potpomogla tome da težnja za pomilovanjem poprimi dimenzije borbe za priznavanjem *potlačenog* i *drugačijeg*, što je utjecalo na stvaranje *mreže* njegovih podržavatelja i pomagača u procesu dokazivanja strogosti i nepravdnosti sudske odluke, a njegov čin izdiglo na opću razinu borbe za pravdu društveno podređenih skupina. Sam Čuljak tvrdio je kako su njegovi pomagači organizirali peticije, skupljali potpise i slali institucijama zahtjeve za njegovo pomilovanje, a da nije riječ o izmišljenoj tvrdnji dokazuju i komentari posjetitelja Čuljkova spomen-profila na društvenoj mreži *Facebook*, gdje ispod jedne fotografije možemo pročitati kako je peticija za Čuljkovo pomilovanje potpisivana u Beogradu, Sarajevu, Ljubljani i Zagrebu, pri čemu korisnik Mario Anušić spominje brojku od 25 000 prikupljenih potpisa, dok Vanja Kukić iskazuje tvrdnju kako je ta peticija utjecala na oslobađajući ishod.⁴³⁶

Stigma osuđenika temelji se prvenstveno na Čuljkovu snažnom osjećaju da mu je tijekom sudskih procesa nanesena nepravda jer prilikom saslušanja nije postojala namjera uvažavanja argumenata koje je iznosio, slijedom čega su odluke o kazni, prema njegovu mišljenju, bile *drakonske*. Nepravedan tretman osječkog suda i odvjetnika nalazi u manje ili više provjerljivim dokazima i tvrdnjama: u neuključivanju vremena provedenog u pritvoru u ukupno vrijeme izdržavanja kazne, *bezumlju* suda koji ne uzima u obzir njegov *pozitivni* moralni status naspram *negativnog* moralnog statusa oštećenika⁴³⁷, u korumpiranosti osječkog suda i konkretnog suca koji je izricao presudu u oba suđenja⁴³⁸ (zbog čega je zahtijevao ponovljeno suđenje drugdje), dovođenju *izmišljenih svjedoka* koji nisu doista bili prisutni na mjestu događaja⁴³⁹ i slično. Osjećaj nepravde nadograđuje se i osjećajem nemoći iskazivanja vlastite istine i gubitka dostojanstva kroz pokušaje da se probije kroz zapreke *kafkijanskog*

⁴³⁶ Izvor://www.facebook.com/photo.php?fbid=632560993506712&set=pb.100002584525336.-2207520000.1510608026.&type=3&theater, pristup 1.12.2017.

⁴³⁷ Izjave svjedoka, kao i samog Čuljka, upućuju na to da je oštećeni bio dio kriminalnog miljea, te time prijetnja društvenoj zajednici.

⁴³⁸ Tijekom ponovljenog suđenja u sudnici su se pridružili Čuljkovi prijatelji kao podrška. Među njima je bila Karin Lavin koja izražava dojam kako je tijekom suđenja bilo prilično jasno da se ništa neće promijeniti u korist Čuljka, unatoč rješenju koje je dokazivalo njegovu neubrojivost i teško psihičko stanje. Čuljak sam izjavljuje kako je obitelj usmrćenog imala moć i financijska sredstva za potkupljivanje suda, odnosno za to da *kupe* njegovih dvanaest godina zatvora. Izvor: Arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁴³⁹ Podatke o osobi D.K. za koju smatra da je lažno svjedočila nalazimo u molbi upućenoj Okružnom sudu u Osijeku od 27.03.1990.

pravosudnog sistema u kojem na svoje molbe dobiva odgovore kako određena institucija nije nadležna za njegov *specifičan* slučaj⁴⁴⁰, a sve zajedno dodatno je bilo obilježeno kaotičnim vremenom raspada bivše države i mijenama u državnim i pravosudnim institucijama. Iz osjećaja kako nije imao priliku biti saslušan na pravi način, pred objektivnim i nepristranim arbitrom, proizašlo je doživljavanje sebe kao žrtve korumpiranog sustava i osobe *drugog reda* te stigmatizirane osobe. Snažna potreba da se čuje njegov glas Drugoga⁴⁴¹ i da ga se prihvati kao punopravnog sugovornika, odnosno da iznese svoju verziju priče, dovela je do iznimne aktivnosti u *komuniciranju vlastite istine*, koja se osim kroz pravne procese ostvarivala i kroz njegov umjetnički rad te komunikaciju s pripadnicima *punk* supkulture i medijima.

8.2.2. Stigma ubojice kao umjetnički identitet, izostanak kontrole informacija i približavanje obilježjima zatvorskog kazališta

Osjećaji zatočenosti, potlačenosti i nepravde⁴⁴² prožimaju njegov umjetnički iskaz koji je velikim dijelom utemeljen na potrebi objasniti svoju istinu te korišten u svrhu vlastite samoobrane. Ipak, u ovom je segmentu terapijski učinak korištenja umjetničke forme u svrhu *osobne ispovijesti* mogao biti ostvaren tek djelomično – u onoj mjeri u kojoj je postigao osjećaj prihvaćenosti među svojom publikom. Krajnji cilj pomilovanja kojem je težio i zbog kojeg je svoj umjetnički integritet i status koristio kao argument za oslobođanje⁴⁴³ ipak je ostao izvan granica moći njegova stvaralaštva, te je rehabilitacija njegova identiteta i društvenog statusa kroz umjetnost po pitanju osuđeničkog statusa tek djelomično ostvarena. U svojem umjetničkom suočavanju sa stigmom osuđenika izražavao se najviše u polju književnosti i performansa te likovnim radovima u kojima osobnu ispovijest izlaže kroz oblik koji obilježava "fluidna granica između činjenica i fikcije" (Woodland prema Lukić,

⁴⁴⁰ U *Molbi Hrvatskom saboru* piše kako je na prvu molbu iz 1988. godine, upućenu Predsjedništvu Hrvatske, najprije dobio negativan odgovor, nakon čega je temeljem druge, ponovljene molbe netko iz Predsjedništva nazvao bolnicu i izvijestio o svojoj nenadležnosti za slučaj, unatoč postojanju prethodne prakse. Prema uputama Predsjedništva, Čuljak se obraća Pravosuđu Hrvatske, koje također izjavljuje svoju nenadležnost te ga ponovo vraća na sud u Osijek gdje mu je dodijeljena kazna te odbijena molba za pomilovanjem, zbog čega se pokušavao obratiti višim instancama.

⁴⁴¹ Od potrebe identifikacije sebe kao pripadnika Drugih i drugačijih Ivica Čuljak ne odustaje čak ni prilikom suđenja, pa tako u Zapisniku glavne rasprave od 23. 10. 1985. čitamo kako prilikom provjere identiteta optuženik Ivica Čuljak navodi kako su njegovi osobni podaci jednaki kao u zapisniku iz 1981. godine, no traži da se izmijeni kako on po nacionalnosti nije Hrvat, već *panker*.

⁴⁴² Jednako tako i strah od povratka u zatvor te odlaska na Goli otok, što često spominje kao najvjerojatniju opciju.

⁴⁴³ "Kući bih stvarati!", jedna je od tipičnih rečenica kojima moli za oslobođenje. Izvor: *Pismo Vladi Hrvatske, Srbije, Slovenije, pravosuđima pomenutih i Jugoslaviji (koliko je od nje još ostalo* (20.06.1990.), oznaka M9.

2016:120.)⁴⁴⁴, pri čemu se stvarni biografski elementi često prožimaju sa sjećanjima, pa i izmaštanim elementima igre, ostvarujući međusobni utjecaj. Kako je pokazano i ranije u ovome radu, autobiografski momenti pomoću stilskih će figura u ovim umjetničkim radovima često biti iskazani alegorijski, nerijetko *prevedeni* u aktere i radnje gotovo mitskih dimenzija (identitet ratnika, metafore života kao rata, izgradnja identiteta vođe, predvodnika obespravljenih i slično).

Mogućnost da svojim *body art* izvedbama javno govori o svome činu i da iznosi svoje osjećaje i razmišljanja o ovoj temi na Čuljka su djelovali terapijski. Kroz katarzičnu putanju scenskog rekreiranja ponovnog proživljavanja stanja nebrojivosti te naknadne duševne boli, osude i reakcije na nepravdu, sve do čina *oslobođenja od okova* kroz autodestruktivnu radnju *iskakanja iz vlastite kože* samoranjavanjem, ostvarivao je kratkotrajan i ekstatičan bijeg iz svoje stvarnosti te se, prema vlastitim iskazima, oslobađao nakupljene frustracije i bijesa. Ostvarivanje dramaturgije zločina, kazne i pravde⁴⁴⁵ koji se kao motivi razaznaju u njegovom *body artu*, u kojem uz performativno izvođenje poezije i metaforičko korištenje kostima (lanci – vezanost – oslobađanje) sugerira svoj osuđenički identitet i status, upućuje na usporedbu Čuljkovih izvedbi s tipom primijenjenih izvedbi koje se nazivaju *zatvorsko kazalište*⁴⁴⁶. S obzirom na to da je Čuljkovo zatvorsko iskustvo kratkotrajno, a kaznu je izdržavao na bolničkom odjelu otvorenog tipa gdje su mu povremeno bili dozvoljeni izlasci i mnogo više socijalne interakcije s pripadnicima izvanjskog svijeta nego što je slučaj sa zatvorenicima, usporedba s izvedbama tzv. zatvorskog kazališta moguća je u vrlo ograničenom smislu, u kojem izostaju izolirani uvjeti izvedbe, koji su možda i ključni za ovakav tip kazališta. Ipak, poveznice je moguće naći u funkcijama i zadacima koje ovakav tip kreativnog izraza želi postići među zatvorenicima. Zatvorsko kazalište, kako navodi Lukić (2016:111), koristi se ponajprije kao "sredstvo za resocijaliziranje, alat za prijenose socijalnih vještina i socijalnoterapeutska tehnika, a tek potom (ako uopće) kao oblik rekreacije i zabave" (ibid.,

⁴⁴⁴ Sarah Woodland (prema Lukić, 2016:120.) upravo takvu fluidnost smatra jednom od bitnih karakteristika izvedbi osuđenika, odnosno izvedbi zatvorskog kazališta.

⁴⁴⁵ Ideju o performativnosti zatvora i kazne iznosi James Thompson, navodeći kako se performativne situacije u zatvorima i sudnicama tijekom povijesti i danas prepoznaju u raznim ritualnim elementima, elementima spektakla, etiketiranju osoba ulogama prijestupnika, formiranju specifičnih publikâ i slično, pri čemu je odnos spram izvedbenog momenta značajno određen unutar specifičnog konteksta (usp. Thompson, 2004: str. 56-76).

⁴⁴⁶ Opći okvir, primjenjiv i u slučaju Ivice Čuljka, izučavanju ovih izvedbenih vrsti razvijen je unutar modela nazvanog umjetničko obrazovanje temeljeno na disciplini (engl. *Discipline-Based Art Education*, skr. DBAE) koji se usredotočuje na specifične edukativne i transformacijske moći umjetnosti, a temelji se na četiri analitička pristupa ili discipline: umjetnička proizvodnja koja proizlazi iz učenja kako izraziti vlastite ideje i osjećaje, povijesni kontekst umjetničkog djela ili autora unutar kojeg se razmatra njegov doprinos kulturi i društvenoj zajednici, estetička pitanja temeljena na otkrivanju osobne filozofije lijepog i kritičko promišljanje koji uključuje analizu i procjenu vrijednosti neke umjetnosti. (usp. Shailor, 2011:12).

111.). Ova se vrsta primijenjenih izvedbi može odvijati na vrlo različite načine⁴⁴⁷, a sličnost sa zatvorskim izvedbama nalazimo u činjenici da je i kod Čuljka riječ o izvedbi osobne osuđeničke ispovijesti uz izražavanje vlastitih osjećaja, razmišljanja i ideja, na što se potiču zatvorenici kroz ovaj oblik primijenjenih izvedbi⁴⁴⁸. Javni karakter Čuljkovih izvedbi imao je i funkciju zadržavanja socijalnih veza s vanjskim svijetom te možda i najvažniju terapeutsku funkciju zatvorskog kazališta – "slavljenja ljudskosti na neko vrijeme"⁴⁴⁹, kratkotrajne uspostave osobnog digniteta i izbjegavanja osjećaja izoliranosti. Jednako tako, izvedbe Ivice Čuljka moguće je povezati s pojmom *radikalne slobode* koji Baz Kershaw veže uz zatvorsko kazalište, odnosno one forme izvedbe u kojima se unutar sistema sa strogo formaliziranom moći javlja napor da se kreira takva, radikalna sloboda. Riječ je o akcijama koje kombiniraju ideološku dinamiku otpora i transcendencije suprotstavljajući se dominantnim ideologijama i ukazujući na postojanje mogućnosti i vrijednosti iznad njihovih okvira (usp. Kershaw, 2004: 49-50).

U scenskoj ispovijesti o zločinu pred izoliranom zatvorskom publikom koja je upoznata s činom te i sama dijeli istu sudbinu nema potrebe za skrivanjem ili kontroliranjem tog dijela identiteta. Međutim, kako će to tumačiti Goffman (2009: 53), kod slučajeva stigmatiziranih osoba koje svoju stigmiju na određen način mogu sakriti⁴⁵⁰, najčešće se javlja obrazac ponašanja koji naziva *kontrolom informacija*, a riječ je o ponašanju stigmatizirane osobe kojim ona skriva svoj hendikep od javnosti u svrhu postizanja priznanja od strane okoline. U slučaju Ivice Čuljka dogodila se obrnuta situacija – iako je javno istupao, svoju je stigmiju ubojice vrlo izravno iskazivao, te je učinio temom svoga stvaralaštva. Štoviše, vrlo je intenzivno radio na širenju informacija o svome činu, vjerojatno i zato što je smatrao da će, ako upozna javnost sa svojim slučajem, lakše postići svoje ciljeve. Međutim, treba primijetiti i to da je ovu *stigmiju* gotovo uvijek vezivao uz govor o svojem mentalnome stanju, pa je za pretpostaviti da se time istodobno štitio od mogućnosti izdržavanja kazne u zatvoru.

⁴⁴⁷ Pri tome je važno razgraničiti kazalište "u zatvoru" kao ono koje se odvija unutar institucije od kazališta "o zatvoru" koje može problematizirati ovu tematiku (Caoimhe McAviney prema Lukić, 2016:112).

⁴⁴⁸ Razlikovne kvalitete zatvorskog kazališta koje možemo povezati s Čuljkom navodi i Jonathan Shailor (2011:22-31): kao kratkotrajni izlazak zatvorskog konteksta, *sigurno mjesto* unutar kojeg se moguće disciplinirati i fokusirati ka umjetničkom ciljevima, *riskirati* i istražiti sebe, kao iskušavanje novih realnosti i uloga sebe kojim postaje moguća transformacija identiteta, te kao sredstvo za društvenu reintegraciju.

⁴⁴⁹ Važnost ove funkcije zatvorskog kazališta ističe Simon Stephens (prema Lukić, 2016:120).

⁴⁵⁰ Goffman ovdje misli na obilježja stigmatiziranosti koja ne proizlaze iz fizičke prirode pojedinca.

8.2.3. Molbe za pomilovanje – hibridni žanr i jezik otpora

Poseban vid (ne)umjetničkog izražavanja o ovoj tematici bile su Čuljkove molbe za pomilovanje koje je pisao tijekom svih godina boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici. Kako će biti pokazano, iako su svojom namjenom ovo neumjetnički dokumenti, otklon od očekivanog administrativnog stila pisanja približava ih hibridnom žanru na razmeđu dokumentarnog i umjetničkog iskaza. Molbe su upućivane nadležnim sudovima i državnome vrhu, a u većini spominje svoj umjetnički rad i nužnost izlaska iz izolacije kako bi mogao nesmetano stvarati, kao i strah kako će mu duh i psiha potpuno stradati ako ne bude oslobođen. Kao argument za pomilovanjem iznosi trenutni afekt i *borderline* dijagnozu kao uzrok zločina, te kako je u osam godina boravka u izolaciji bolnice stekao *nove odlike* i rehabilitirao se. U ostavštini Ivice Čuljka⁴⁵¹ nalazimo sljedeće molbe:

1. *Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadijeviću*, 29. 06. 1989., M1
2. *Predsjedništvu Jugoslavije, Komisiji ta predstavke, pritužbe*, 29.06.1989., M2
3. *Predsjedništvu SR Hrvatske, Komisiji za pomilovanje*, bez datuma, M3
4. *Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije*, bez datuma, (1989?), M4
5. *Okružnom sudu u Osijeku – Vanraspravnom Vijeću za pomilovanje*, 27.03.1990., M6
6. *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu*, 16. 06. 1990., M7
7. *Republičkom sekretarijatu za Pravosuđe i Opću upravu Zagreb*, bez datuma, M8
8. *Pismo Vladi Hrvatske, Srbije, Slovenije, pravosuđima pomenutih i Jugoslaviji koliko je od nje još ostalo*, 20. 06. 1990., M9
9. *Jugoslavija je federacija (piše u Ustavu)*, bez datuma, kopija 1. stranice, M11
10. *Pravosuđu SR Hrvatske, komisiji za pomilovanje*, bez datuma, s oznakom K-50-85-154, , kopija 1. stranice, M12
11. *Molba Saboru Hrvatske (druga u 1989.g.)*, 20. 07.1989., kopija, M13
12. *Molba za hitnost Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije*, bez datuma, s oznakom K-50-85-154, kopija, M14

⁴⁵¹ Riječ je o arhivskim materijalima u posjedu Zdenka Franjića. U dijelu ovih molbi datumi su naknadno dopisani, dok kod nekih dokumenata izostaju, te se vrijeme nastanka tek djelomično može rekonstruirati iz sadržaja teksta. Redosljed je ovdje uspostavljen temeljem pretpostavke o slijedu, te je kod nedatiranih molbi uz navedenu godinu dodan znak upitnika. Ovdje je popisano dio molbi koje su sačuvane, a iz sadržaja nekih od njih razvidno je da su molbe pisane i prije 1988. godine, no do zaključenja ovog istraživanja nije im se moglo ući u trag.

Uz molbe upućene izravnim primateljima (nadležnim tijelima ili osobama), nalazimo i molbe koje nisu konkretno adresirane:

1. *Naučno fantastičnoj republici SFRJ* (1989.)
2. *Apel "direktno okupljenoj prisnoj porodici*, (vezan uz molbu za pomilovanje), bez datuma, kopija strojopisa
3. *Pismo svim pravde i istine željnim narodima...*, strojopis, bez datuma, 1989.(?)

Posljednja tri dokumenta formalnim obilježjima ne djeluju kao službene molbe, ali funkcijom i sadržajem čine cjelinu s ostalim molbama. Ton kojim su pisane sugerira kako se radi o neposrednim reakcijama na odvijanje samog procesa – na negativne odgovore ili na stanje iščekivanja odgovora. Kako nalazimo podatak da su i njegovi prijatelji slali molbe institucijama, moguće je da je neke od ovih tekstova pisao i s tom namjerom te stoga nisu precizno adresirane, a jednako tako postoji mogućnost da ih je u obliku otvorenih pisama i sam slao na različite adrese. Čuljak je i svoje službene molbe upućene pravosudnim i državnim tijelima umnažao⁴⁵² te ih slao privatnim osobama i medijima kako bi ih upoznao sa svojim slučajem.⁴⁵³

Ovi, dosad neobjavljeni dokumenti⁴⁵⁴ svjedoče o posve osobitom Čuljkovu pristupu u pokušaju postizanja oslobođenja od sudske kazne. Premda molbe posjeduju prepoznatljivu strukturu uobičajenu za takav tip dokumenata (podatke o pošiljatelju, primatelju, naslov, strukturiran tekst, vlastoručni potpis i sl.), obilje poetizama i jezičnih konstrukcija kojima autor *skreće* u ludičnost jezika čini ih stilski izrazito hibridnim tekstovima, što otvara mogućnost da ih se do neke mjere promatra i dijelom njegova književnog opusa. Kako su pisane s ciljem postizanja pravnog učinka, bilo bi očekivano da u njima, kao dokumentima namijenjenima službenoj komunikaciji pojedinca s državnim predstavnicima i institucijama, dominira tzv. administrativni stil pisanja⁴⁵⁵. Međutim, Čuljak ni ovdje ne odustaje od vlastitog

⁴⁵² Npr. na jednom je primjerku označeno kako ga treba umnožiti u 50 primjeraka.

⁴⁵³ Kada je riječ o ostaloj službenoj dokumentaciji, u ostavštini Ivice Čuljka pronađen je samo jedan dokument, predmet naslovljen *Ivica Čuljak* te datiran 14. 07. 1989. godine. Riječ je o dopisu Komisije za predstavljanje i prijedloge Sabora Socijalističke Republike Hrvatske adresiranom na bolnicu u Popovači i u njemu se Čuljka obavještava kako su različiti nadležni organi upoznati s njegovim slučajem, te da dotična Komisija nije ovlaštena da mijenja odluke viših nadležnih organa, prema čemu se može zaključiti kako je Čuljak i prije ovog dopisa dobivao negativne odgovore na svoje molbe.

⁴⁵⁴ Uredničkom odlukom Zdenka Franjića u knjizi "Prijatelj", iako je nastala s tendencijom da na jednom mjestu okupi sve tekstove Ivice Čuljka, molbe nisu uvrštene jer je Franjić smatrao da se ne odnose na njegov umjetnički rad i da se tiču isključivo Čuljkova privatnog života, te ih zbog mogućnosti kompromitiranja treba ostaviti neobjavljenima. Jedan broj molbi ipak je moguće naći objavljen na mrežnim stranicama kolekcionara.

⁴⁵⁵ Prema zajedničkim je karakteristikama izdvojeno pet funkcionalnih stilova hrvatskoga standardnog jezika. To su: 1. književno-umjetnički ili beletristički stil – otvoren leksemima iz svih leksičkih slojeva

književnoumjetničkog stila koji je, iako ponešto modificiran, prisutan u većoj mjeri od očekivanog. Time čini značajan otklon čak i od tzv. personalnog podžanra administrativnog stila, u kojem se dozvoljava nešto manji stupanj efikasnosti jezika⁴⁵⁶, ali se ipak očekuje izbjegavanje prostorno i vremenski ograničenog leksika, žargonizama, hipokoristike, vulgarizama, jezično nepravilnijih izbora, stilskih figura i drugih obilježja⁴⁵⁷. Većinu ovakvih izraza nalazimo u Čuljkovim molbama. Primjeri pojačane ekspresivnosti brojni su, te se na ovom mjestu tek ilustrativno navode neki od njih: *nemili čin*, *nezgoda* ili *homocid* (umj. ubojstvo), moji prijatelji *od Vardara pa do Triglava*, *crvena vlast*, *boljšoj-teatar* (metafora za bivšu državu), *bdjeti nad očajem vlastitim* (biti zatvoren), igre riječima poput *Nalazim se(be) na kazni zatvorskoj*, *izvrnuta* sintaksa – *Sin jesam oca Nikole*; *Ivica Sam Čuljak*, *likvidirati se epohalno sablasnim načinom* (izvršiti samoubojstvo koje neće ostati neprimijećeno), *pridružiti se vojsci mentalnih ranjenika* (izgubiti razum), *vratiti se vlastitoj cvjetnoj livadi* (biti pušten kući na slobodu), *moj hladni dom* (umj. moja adresa) i slično.

U prepoznatljivoj kompoziciji većine ovih molbi razaznaju se elementi koje obilježava veći ili manji otklon od norme administrativnog stila:

- 1) Formalno navođenje pošiljatelja i primatelja u kojem ne bilježimo poseban otklon od spomenute norme.
- 2) Naslovi molbi u kojima nailazimo na manje ili veće otklone od norme. Kada se radi o značajnijem stilskom pomaku, možemo ga tumačiti kao posebno obilježje stila koje

(leksemi karakteristični za pjesnički podstil: poetizmi, npr. *lijer*, *dažd*, *cjelov*), subjektivan, obilježava ga uporaba brojnih stilskih sredstava (*figura*, *tropa*...) 2. novinarsko-publicistički stil – blizak je i književno-umjetničkomu stilu (individualnost u načinu izlaganja), ali i znanstvenomu stilu (objektivnost, sažetost) 3. znanstveni stil – stručni nazivi pojedini znanosti (termini), objektivan, impersonalan 4. administrativno-poslovni stil – sažet, impersonalan, ograničen izbor leksema, karakteristične konstrukcije 5. razgovorni stil – karakterističan za usmenu komunikaciju, kolokvijalizmi (leksemi između standardnoga jezika i dijalekata), vulgarizmi (leksemi čija se uporaba smatra neprimjerenom, prostačke riječi), žargonizmi (leksemi koje koriste pripadnici određene, zatvorene društvene skupine). Svaki funkcionalni stil ima nekoliko podstilova. Neki su podstilovi na granici između dvaju funkcionalnih stilova pa se nazivaju hibridni podstilovi. Primjerice, esejistički podstil pripada književno-umjetničkomu i publicističkomu stilu (usp. Silić: 2006:43-120 i <http://hrvatskijezik.eu/funkcionalna-raslojenost-leksika/>, pristup 4.08.2017.).

⁴⁵⁶ Zbog raznovrsnosti tekstova koji se pišu administrativnim stilom taj se stil dijeli na nekoliko podstilova: zakonodavno-pravni (statuti, zakoni, ustavi, naredbe, odluke, rješenja), društveno-politički (rezolucije, povelje, deklaracije, referati, izjave), diplomatski (note, protokoli, memorandumi), poslovni i personalni podstil (personalni se dalje može dijeliti na stil molbe, žalbe, životopisa, ankete, formulara itd.) (Badurina, Kovačević, 2001: 480).

⁴⁵⁷ Lokalizama, regionalizma, dijalektizma, historizama, arhaizama, stilski obilježenijih istoznačnica, stilskih figura i slično.

- je karakteristično i za Čuljkove ostale književne radove, pri čemu se uporabom efektnih i očuđujućih naslova najčešće se referira na poantu cijelog teksta.⁴⁵⁸
- 3) U ponekim ćemo molbama na početku ili kraju, izdvojeno od tkiva glavnog teksta, pronaći i autocitate vlastitih pjesama, u čemu također prepoznajemo otklon od norme.
 - 4) Glavni dio teksta molbe uobičajeno se sastoji od nekoliko tematsko-motivskih cjelina:
 - a) upoznavanje primatelja sa svojim osuđeničkim statusom i kaznenim djelom koje je počinio uz dodatna tumačenja;
 - b) predstavljanje sebe, svojih moralnih kvaliteta i drugih stavova te umjetničkog statusa, pri čemu Čuljak nerijetko upućuje primatelje na daljnje proučavanje njegova stvaralaštva sugerirajući im članke u novinama, pa čak i posjet u neuropsihijatrijskoj bolnici kako bi se upoznali s njegovim stvaralaštvom;
 - c) potvrda odanosti aktualnom političkom sistemu i važećim vrijednostima;
 - d) pokušaj stvaranja prisnosti s primateljem (u slučaju kada se obraća točno određenoj osobi) pomoću povlačenja paralela između moralnih kvaliteta;
 - e) definiranje molbe, odnosno cilja koji se želi postići.⁴⁵⁹
 - 5) Efektne završne rečenice koje također obilježava otklon od norme: "Volim vas i uzmite sve moje", "Oprostite svi koji ste ove mi retke čitali, sve vas volim, ama baš i prezren u srcima da sam Vam! Hvala!", "Budite čestiti i s puno sreće životne, ne dajte si Imena prljati! ŽIVJELI!" , nakon kojih slijedi
 - 5) potpis, koji uz ime i prezime uvijek sadrži i nadimak "Kečer II" kao dodatnu potvrdu vlastitog identiteta.

Hibridna obilježja očituju se i u *pomacima* u mobiliziranju funkcija jezika⁴⁶⁰ u ovome tipu komunikacijskog čina koji rezultiraju time da s jedne strane očekivana dominacija određenih

⁴⁵⁸ Na takav naslov naići ćemo u molbi naslovljenoj *Naučno fantastičnoj republici – SFR Jugoslaviji*, čime se sugerira stanje potpune razočaranosti nakon niza neuspjelih slanja molbi na različite institucije u državi, koja se pritom i doslovno raspadala. Pridjev *naučnofantastična* tako dobiva još složenije konotacije od osobne Čuljkove borbe za pomilovanje.

⁴⁵⁹ Tijekom godina taj cilj, iako je uvijek riječ o želji za pomilovanjem, doživljava različite varijacije: zamjena boravka u bolnici ta višegodišnje služenje vojsci u JNA, skraćivanje zatvorske kazne, ali i spominjanje prilično bizarnih zamolbi s obzirom na primatelja kojem su upućene, kao kada predsjednika Hrvatske Franju Tuđmana moli da mu dopusti izlaske zbog izložbi i koncerata ili dvomjesečni odmor od bolnice.

⁴⁶⁰ Ovdje se misli na funkcije komunikacijskog čina kako ih postavlja Roman Jakobson: kontekst određuje referencijalnu (denotativnu) funkciju: poruka se odnosi (referira) na predmet o kojem komuniciramo; pošiljalac određuje emotivnu funkciju: on izražava osobni odnos prema predmetu komuniciranja; primatelj određuje konativnu funkciju: pošiljalac poticanjem, zapovijedanjem i sl. usmjerava ponašanje primatelja; kanal određuje faticku funkciju, koja održava komunikacijski kontakt bez prijenosa informacija i podjednako je karakteristična i za životinjsko komuniciranje; kôd određuje metajeziku funkciju, koja je usmjerena na provjeravanje ispravnosti zajedničkog kôda pošiljalca i

funkcija izostaje, dok su s druge strane funkcije za koje očekujemo tek minimalnu prisutnost neočekivano naglašenije. Tako će referencijalna (denotativna) funkcija zbog osobitosti stila pisanja biti podosta *zamućena*: izostanak težnje ka ekonomičnosti izraza potiskuje je ondje gdje je očekivano da prevladava. Tako u rečenicama *otežanima* različitim stilskim intervencijama nije lako iščitati osnovnu informaciju koja se želi prenijeti tekstem, kao u ovom primjeru izricanja molbe za oslobađanjem i stava o uspješnoj resocijalizaciji putem umjetnosti:

"Ja nikad nisam bio ugnjetač, nit 'Robin Hud' koji rješava ono što zakon ne može [...]. Imadoh tad u 21. godini življenja svog [...] narav nerafiniranu, odnosno na 'uvredu verbalnu' ja jednako žestoko verbalno sam uzvraćao. Dok danas je sasvim suprotno, može me netko vrijeđati i spominjuć majku, ja obično uz osmijeh ODEM, jer moram Vam priznati u teatru sam jak, jak u slikanju, poeziji, prozi, recitalu i izvjesnoj alternativnoj glazbi"

i tako dalje uz nabrojanje, sve dok se ne dođe do zaključka: "isti mi je ostao karakter, a narav što je bilo nužno, vidno se izmijenila".⁴⁶¹ Stileme i viškove pojašnjenja umetanjem rečenica koje se ne tiču izravno informacije koju želi prenijeti nalazimo i u primjeru molbe Veljku Kadijeviću:

"...ja sam nož imao pri sebi, jer prije pola sata od nemila čina, imao sam koncert svoje grupe [...]. Generale Veljko, ja sam krv svoju puštao jer ZLO, LAŽ i OBMANA, KORUPCIJA I POHLEPA jeli su sve sveto oko mene, sve Istine...ove tri molbe pišem zato: prvu molbu za pomilovanje..."

Nadalje, u ovim je molbama emotivna funkcija, premda njezina uporaba nije neočekivana u tipu dopisa kojim osoba traži nešto za sebe, bitno naglašenija no što je to očekivano: "Ako ikada izgubim snagu, padnem, mada koliko sam izdržao – osam godina od dvanaest – već jesam A. Makedonski po snazi." ⁴⁶² Jednako tako, ove molbe izrazito su obilježene težnjom da se djeluje na primatelja poruke, najčešće putem apeliranja na njegove osjećaje, razum ili moralni integritet. Čuljak nerijetko usmjerava svoje pisanje na ego primatelja, *laskajući* njegovoj povlaštenoj poziciji ili pak ističući istomišljeništvo s njim. Ova izrazita prisutnost konativne funkcije ostvaruje se na više načina: od izravnog apeliranja, poticanja i

primatelja; poruka određuje poetsku funkciju koja je usmjerena na estetsko doživljavanje komuniciranja (usp. Jakobson, 2008: 105-116).

⁴⁶¹ *Pismo Vladi Hrvatske, Srbije, Slovenije, pravosuđima pomenutih i Jugoslaviji (koliko je od nje još ostalo)*, oznaka M9.

⁴⁶² *Predsjedništvu Jugoslavije, Komisiji ta predstavke, pritužbe*, oznaka M2.

usmjeravanja ponašanja⁴⁶³, do zamolbi koje prisnošću prelaze *granicu* komunikacije s nepoznatom/službenom osobom, bilo da je riječ o korištenju izrazito ekspresivnih riječi i pretjerane bliskosti:

"Generale Veljko [...]..ali ja VAS preklinjem da mi budete drug...", "VOLIM VAS I UZMITE SVE MOJE MOĆI!"⁴⁶⁴

"Opet, hvala Vam Milorade Miloševiću, tajniče pri komisiji za predstavljanje Hrvatske (da, SR). Je li tako, moramo nešto smisliti – na mislite da bulaznim jer sam u duševnoj bolnici, ovdje sam jer u zatvoru ne bih poživio ni mjesec dana. Volim Vas jer i Vi hoćete mene!"⁴⁶⁵

"Volim Vašu dušu Gospodine Franjo! Hvala!"⁴⁶⁶,

- prizivanju suosjećanja patetičnim tonom:

"Neće biti nereda ko u Kini, samospaljivanja kao u Češkoj, kolektivna suicida kao u Gvajani – Donsovih, a tako na nedužne nit dužne kao Mansonovi kad su Romana Polanskog ženu, Tate Sharon ubili....neće biti monstroznosti.[...]...ako ikada, ikada ODEM, preklinjem vas suzama svojim, ne recite "Ivica Čuljak je kaznio Jugoslaviju"...ne, kaznio ju je Mladen Filipović."⁴⁶⁷

ili svojevrsnom *ucjenjivanju* primatelja govorom o mogućim posljedicama ako molba ne bude pozitivno riješena:

- ukazivanje na mogućnost kolateralnih žrtvi isticanjem vlastite važnosti u njihovim životima:

"Sud ne zna ako se to dogodi, da razum će oni najsuicidalniji mi drugovi izgubiti a tih je barem 20, jer njih samo ja držim na životu, patim, plačem, molim ih nek žive."⁴⁶⁸

- ukazivanje na vlastitu važnost za dio populacije:

"...ti moji prijatelji [...] od Vardara pa do Triglava, oni dolaze ovamo ne u hodočašće jer sektu ne mogu oformiti jer nisam toliko pokvaren, ti rock and roll umjetnici, slikari, pjesnici, mail-art umjetnici i koji se zovu PUNK i heavy metal i zeleni i pacifisti, komunisti...moji su drugovi...ne dopustite da im se oduzme jako svijetla točka".⁴⁶⁹

⁴⁶³ Čuljak Veljku Kadijeviću: "Molim Vas, pribavite si časopis studenata Kragujevca 'POGLEDI', u kojoj jeste moj intervju, koji će potkrijepiti moju MOLBU Vama!" u: *Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadijeviću*; oznaka M1.

⁴⁶⁴ Ibid.; Velika slova u svim citiranim dijelovima I.Č.

⁴⁶⁵ *Okružnom sudu u Osijeku – Vanraspravnom Vijeću za pomilovanje*, oznaka M6.

⁴⁶⁶ *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu*, oznaka M7.

⁴⁶⁷ Milan Filipović je sudac koji je donio presudu u Čuljkovom slučaju (ibid.).

⁴⁶⁸ *Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadijeviću*, oznaka M1

⁴⁶⁹ *Predsjedništvu Jugoslavije, Komisiji ta predstavke, pritužbe* (29.06.1989.), oznaka M2.

- ukazivanjem na mogućnost samoubojstva:

"Niti se plašim života, a još manje smrti. Plašim se za to da (ako još nisam) duševnoj bolnici obolim, il prije nego se to dogodi LIKVIDIRAM se epohalno sablasnim načinom, bojim se, bojim se za ugled Jugoslavije, jer svi ti moji prijatelji su Jugoslavija".⁴⁷⁰,

kao i na mogućnost smrti vlastite majke zbog patnje koja im je kao obitelji nanescena: "Molim Vas, jer uistinu ne želim smrt svoje majke."⁴⁷¹

Metajezikičku funkciju pronaći ćemo najčešće u dijelovima molbi u kojima Čuljak nastoji približiti vlastitu supkulturu *punka*, stavove i osobnu filozofiju svijetu političke *vrhuške* i pravno-administrativnome aparatu. Snažno oslanjanje na književnoumjetnički stil kojim se nenamjerno potkopava primarna namjena ovih tekstova istodobno ukazuje i na specifičan *jezik otpora*, u čijem leksičkom otklonu možemo prepoznati i subverzivno djelovanje temeljeno na ustrajanju na vlastitom identitetu Drugog i drugačijeg. Uz neekonomično širenje leksika potonje se ostvaruje i autocitatnim intervencijama kojima se u tekst molbe umeću vlastite misli i izreke, ali i cjeloviti književnoumjetnički tekstovi među kojima su najčešće pjesme. Primjerice, molbi upućenoj dr. Frani Tuđmanu prilaže i svoju pjesmu *Pioniri maleni*, uz molbu Republičkom sekretarijatu za Pravosuđe i opću Upravu u Zagrebu prilaže pjesmu *Zašto moram znati*, a u molbi Hrvatskom saboru kao *proslov* uključuje pjesmu *Jugoslavija* kojom "im želi reći zašto se sve ovo zbi državi".

Dojam koji se stječe čitanjem ovih tekstova jest taj da oni sami postaju krajnjim ciljem: poruka postaje ciljem komunikacije *uvrtanjem* u samu sebe, što dovodi do izražene prisutnosti poetske funkcije i zaključka da se ove molbe mogu tumačiti i kao hibridni književno-dokumentarni žanr u kojem se biografski i povijesni podaci isprepliću s poetičnim elementima te imitacijom propagandnog govora. Toga je vrlo vjerojatno bio svjestan i sam Čuljak, koji je ove dokumente tretirao jednako kao i svoje književnoumjetničke tekstove tako da ih je također umnažao i slao na različite adrese čitateljima.

U većoj mjeri nego u drugim Čuljkovim tekstovima, u interpretaciji molbi značajnim se pokazuje društvenopolitički kontekst koji upućuje na moguća dodatna čitanja: promjene adresata kojima su upućene molbe – od Veljka Kadijevića do Franje Tuđmana – istovremeno dokumentiraju i povijesno razdoblje raspada Jugoslavije i nastanka RH. U tom kontekstu Čuljkova osobna trauma biva nadograđena i isprepletana s kolektivnom društvenom traumom naznačenom u ovim tekstovima koji se time rubno pridružuju korpusu *tekstova-svjedočenja*

⁴⁷⁰ Ibid.
⁴⁷¹ Ibid.

predratnog vremena kao anticipacije skore ratne traume. Različitost hrvatske traume i reakcije na traumu od drugih država istaknuti će i Darko Lukić, koji će utvrditi kako specifičnosti naše situacije doprinosi i izrazito turbulentno desetljeće, koje nije bilo obilježeno samo ratnim stanjem već i političkim preokretom (raspad stare države i stjecanje neovisnosti nove, vlastite države), društvenim promjenama (pad socijalizma, uspostavom višestranačke demokracije zapadnoga tipa i početkom tranzicije ka kapitalizmu) te uz to agresijom i brutalnim ratom:

"Na društvenom planu hrvatsko društvo devedesetih ispunja odjednom oživljavanje nekoliko velikih snova: san o vlastitoj državi, neovisnosti i nacionalnoj samostalnosti, potom san o Europi, kulturološki mitologizam koliko i povezan sa snom o kapitalizmu kao boljem, bogatijem, i ugodnijem životu, zatim san o slobodi, kako nacionalnoj i političkoj, tako i ekonomskoj i građanskoj. Stari mitovi komunizma ruše se i odbacuju, na njihovo mjesto velikom brzinom uspostavljaju se novi koji se uglavnom uvoze iz zapadnog susjedstva, ili pak vade iz arhiva i fundusa povijesti, tradicije i baštine, a potom i iz novoostvarenih društvenih okolnosti." (Lukić, 2009:106).

Istovremeno, čitanje ovih molbi kroz *rešetku* povijesno-političkog konteksta nedvojbeno će na nekoliko mjesta proizvesti crnohumorni efekt, ponekad do te mjere da se ove molbe čine namjernim, svjesno oblikovanim parodijskim tekstovima u kojima povezivanje ludičkog poigravanja s konkretnim povijesnim ličnostima stvara dojam *nadrealnosti*, čime se Čuljkova sklonost spajanju nespojivog dokazuje na jednoj novoj razini. Gledano iz perspektive povijesne distance, primjeri poput upućivanja predsjednika Tuđmana u izdanje *Nuklearne olimpijske igre* nezavisne izdavačke kuće *Slušaj najglasnije* ili tumačenje pojma autodestrukcije komisiji u Predsjedništvu Jugoslavije⁴⁷² izazivaju komičan dojam, ali i dojam o skrivenoj provokaciji i subverzivnom djelovanju koje se odvija usporedo s primarno istaknutom borbom za ostvarenje privatnih ciljeva. Pritom, uvidom u Čuljkovu prilično organiziranu i osviještenu spisateljsku djelatnost⁴⁷³, ovakvim stilskim *eskapadama* ne bi trebalo nalaziti uzroke isključivo u mentalnom poremećaju⁴⁷⁴. Naprotiv, ovakvi su stilski izbori ponegdje i dodatno pojašnjeni, pa u molbi Franji Tuđmanu⁴⁷⁵ objašnjava izbor sintagme *naučnofantastičnoj republici* svojom frustracijom državom u kojoj *nitko nije*

⁴⁷² "Čemu auto-destrukcija? Za taj dogovor, drugovi (na žalost ne moji) i drugarice, dame i gospodo, dođite u Popovaču ili me zovite k sebi. Ja sam čovjek koji ima završen jedan razred gimnazije, ali pišem poeziju "da vam stane dah", prozu, filozofiju, slikam, teatar mi je savršen, skladam pjesme, šijem sam "ekstravagantnu odjeću", dakle svestran sam umjetnik za kojeg se SVIJET počeo zanimati i bit će Ime, umjetnik koji izgleda preko Zapada, poput ljubljanskog Laibacha, osvojiti i Jugoslaviju." (*Predsjedništvu Jugoslavije, Komisiji za predstavke, pritužbe, oznaka M2*).

⁴⁷³ Čuljak brižljivo prikuplja, potpisuje i datira svoje radove i zapise.

⁴⁷⁴ Nažalost, zbog nemogućnosti detaljnijeg savjetovanja s Čuljkovim liječnicima, za razmatranje tog aspekta unutar ovog rada nije bilo moguće prikupiti dovoljno relevantnih informacija.

⁴⁷⁵ *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu*, oznaka M7.

nadležan za određen slučaj, a također je vidljivo da poznaje razliku između, kako ih sam naziva, konformističkog i nekonformističkog pisanja, kada u istoj molbi predsjedniku pojašnjava kako sada, u novoj državi Hrvatskoj, neće više imati problema s nekonformističkim pristupom.

U ovim je primjerima primjetna i ranije spomenuta potvrda odanosti aktualnom političkom sistemu i važećim vrijednostima, koja se ostvaruje manipulativnim pristupom. Kontrast je najočitiiji ako usporedimo ranije molbe, napisane za vrijeme Jugoslavije, s onima iz 1990.-e godine u kojima Čuljak ne odustaje od svojih temeljnih vrijednosti, ali ih značajno modificira u želji da izazove pozitivan efekt kod primatelja. Dok u jednim iskazuje odanost Jugoslaviji i vrijednostima na kojima se ona temelji:

"...dakle PRIJATELJ sam Jugoslavije. Uglavnom se svi moji prijatelji osjećaju Jugoslovenima, malo tko pominje gore pomenutu naciju, malo tko od gore pomenutih neće služiti JNA. Odnosno, ja nemam prijatelje koji Ma koliko sistem bio mačehinski prema njemu, JNA ka temelj sigurnosti da ne bi prizivao."⁴⁷⁶

"Molim Vas riješite brzo moju Molbu za pomilovanje. Živite i čuvajte SFRJ, puno ih gamadi želi nad njom kasapinom biti!"⁴⁷⁷,

molbu predsjedniku Franji Tuđmanu očekivano započinje uvriježenim tituliranjem, spominjanjem njegovih časnih odlika te aludiranjem na obiteljske i nacionalne vrijednosti, gdje ipak zadržava svoj *nadnacionalni* stav:

"Jasno štovani Gospodine doktore - Franjo Tuđman! Neka Vas najprvo Srce moje toplo pozdravi i Razum odobri sve časno što čuh i saznah o Vama! Ime je moje Ivica Čuljak, dobi od 30 godina, sin jesam oca Nikole i majke Mare, brat jesam Franji i Vlatku, stric jesam njihovoj Mariji, Ani, Vladi i od Franje kćerkici malenoj Ivani. Po narodnosti se predstavljam kao ČOVJEK, čemu se moji ukućani Hrvati ne protive."⁴⁷⁸

Manipulativni pristup zamjetan u ovim molbama moguće je opravdati umjetničkim stanjem beznađa u kojem je za ostvarenje cilja bio spreman pristati na mnoge kompromise, a jednako tako i njegovim mentalnim stanjem. No, kako je manipulacija informacijama ujedno i obilježje Čuljkovih umjetničkih tekstova, ovi primjeri mogu se dijelom povezati s idejom o osviještenom umjetničkom postupku, o čemu je bilo riječi ranije u ovome radu.

⁴⁷⁶ *Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadijeviću, oznaka M1*
⁴⁷⁷ *Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije, oznaka M1.*

⁴⁷⁸ Nadalje u ovoj molbi svoj boravak u zatočeništvu opravdava korumpiranošću *crvene vlasti*, a kao dodatni argument za ostvarivanje svojih prava navodi i kako je cijela njegova obitelj glasala za HDZ. Izvor: *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu, oznaka M7.*

8.3. QUEER IDENTITET

Uz teme mentalne bolesti i osuđenika zbog ubojstva, u Čuljkovom *liječanju ranjenog identiteta* putem umjetničkog iskaza kao značajna se tema pojavljuje i propitivanje vlastite seksualne orijentacije, koja ga smješta na još jednu rubnu poziciju unutar tadašnjeg društva – onu koju danas označavamo terminom *queer*. Kako je ranije pokazano, ovu poziciju Drugog Čuljak će u svojoj poeziji, umjetnosti ponašanja, kostimiranju te scenskom izričaju provocirati čestim poigravanjem sa spolnim identitetima, otvarajući tako na ovim prostorima na prilično eksplicitan način teme homoseksualnosti i biseksualnosti. Osim u umjetničkom stvaralaštvu, svjesna provokacija širi se i na svakodnevno ponašanje u javnosti, kao i kroz izjave koje daje u medijima. U ovom poglavlju razmotrit će se društveni kontekst unutar kojeg je Čuljak *promovirao* ove teme, performativno uspostavljanje identiteta te simbolika spolnih bolesti koje se kao teme javljaju u njegovim djelima.

8.3.1. Društveni kontekst i identitet Drugog

U društvenom kontekstu razdoblja od kraja 1970-ih do početka 1990-ih prevladavajući stav nije bio naklonjen homoseksualnim osobama, što je dodatno pojačano *moralnom panikom* izazvanom pojavom side. Iako je Jugoslavija slovila kao jedna od liberalnijih socijalističkih zemalja, i ovdje se bilježi povijest suđenja homoseksualnim osobama do sredine 1950-ih, a homoseksualnost je u Hrvatskoj dekriminalizirana 1977. godine.⁴⁷⁹ Stav prema homoseksualnosti oblikovan u prvim godinama nakon nastanka Jugoslavije odlikovao se idejama kako je takav oblik ponašanja vezan uz dekadentnu buržoaziju, građansku klasu i nezasitni kapitalizam, te su mu skloni samo *kvaritelji* zdrave radničke omladine, a niti kasnije, unatoč nestajanju zakonskih ograničenja u većini republika⁴⁸⁰ i pojavama prvih deklariranih LGBT zajednica (1984. u Sloveniji), mentalitet u socijalističkoj Jugoslaviji nije bio previše

⁴⁷⁹ Podaci su preuzeti prema intervjuu s Frankom Dotom, autorom doktorskog rada na temu javne i političke povijesti muške homoseksualnosti u socijalističkoj Hrvatskoj. Izvor: <http://www.crol.hr/index.php/kultura/7447-biti-gej-u-sfrj-zbog-protuprirodnog-bluda-osudeno-oko-500-muskaraca>, pristup 15.07.2017. Ovdje treba skrenuti pozornost kako kriminalizacija ili negativan društveni stav o homoseksualizmu nisu bile nepoznate niti u drugim, nesocijalističkim, državama Europe, gdje se bilježe i deseci tisuća uhićenja, Više o ovoj temi usp. u: Dota, Franko (2017). *Javna i politička povijest muške homoseksualnosti u socijalističkoj Hrvatskoj: (1945. - 1989.)*. Doktorski rad. Zagreb, 2017.

⁴⁸⁰ Kako izjavljuje Dota, "Komunistička partija je najmanje tri puta raspravljala o temi homoseksualnosti na svojim sastancima, a zadnji put je to bilo 1976. godine, kad je svim republikama naložena dekriminalizacija, no bilo je upozorenja kako izgradnja socijalizma zahtijeva 'novog i zdravog čovjeka', ideološku kategoriju iz koje je unaprijed isključen svaki oblik neheteroseksualnog života. [...] Do dekriminalizacije homoseksualnosti na području bivše Jugoslavije, ondje gdje nije formalno dekriminalizirana 1977. godine, dolazi '90-ih godina, nakon rata" (ibid.).

otvoren ka drugačijim seksualnim opredjeljenjima koja su dugo vremena smatrala protuprirodnima, poistovjećivala su se s kriminalnim radnjama poput prostitucije ili zavođenja maloljetnika te su smještena u područje tabua sve do nedavno. Iz tih je razloga svaki istup koji je sugerirao homoseksualnost izazivao stanovitu dozu čuđenja ili zazora u tadašnjoj javnosti. U ovom kontekstu treba napomenuti i to da Čuljak dolazi iz ruralnog kraja gdje dominiraju tradicionalne, patrijarhalne vrijednosti, a njegovi su homoseksualni/biseksualni istupi u javnosti dodatno otežani činjenicom da i unutar vlastite obitelji, s kojom je bio izuzetno povezan i čija mu je podrška bila od velikog značaja, također nije mogao naići na veliko razumijevanje za ovaj dio svoje osobnosti.

Dio razloga za Čuljkovo provociranje javnosti ovim temama nalazimo u estetici šoka kao glavnog obilježja njegova umjetničkog djelovanja, unutar koje je izabirao različite neuralgične točke *mainstream* društva. Razloge možemo povezati i s *punk* ideologijom koja je propagirala poštivanje različitosti te supkulturnim trendovima u kojima se inzistiranje na individualnosti realiziralo i na planu provokativne seksualnosti (koja je ipak češće bila samo dio vizualnog *imagea*). Ipak, i u ovoj će temi on ponajprije polaziti od osobne priče i vlastitog problematičnog identiteta. Čuljak je, prema većini dostupnih izvora⁴⁸¹ bio biseksualne prirode, a vlastite je unutarnje prijepore i društveno neprihvatljive oblike seksualnog ponašanja propitivao kroz temu homoseksualnosti. Dio onodobne homoseksualne populacije Ivicu Čuljka prepoznala je kao predstavnika svojih interesa, pa je tako u slovenskom *gay* časopisu *Revolver* neposredno nakon smrti objavljen nekrolog Dejana Nebrigića⁴⁸² o Satanu Panonskom / Ivici Čuljku (1960—1992). Uz članak su priložene i dvije Čuljkove pjesme s homoseksualne tematike.⁴⁸³ Da je Čuljak promišljao pitanja drugačijeg seksualnog identiteta pokazuje i njegov manifest *Hard Blood Shock* iz 1989. godine u kojem pored ostalog iskazuje stavove o *umjetnosti življenja* temeljenoj upravo na afirmaciji drugačijeg identiteta i otklonu od (hetero)normativnog promišljanja osobnosti. Poetika je to koja upućuje na jednakost svih

⁴⁸¹ Riječ je o iskazima njegovih prijatelja i suradnika s kojima sam razgovarala, kao i privatnim bilješkama i pismima Ivica Čuljka. Treba napomenuti kako se iskazi njegovih poznanika unekoliko razlikuju i rijetko su eksplicitni, te ga jedni opisuju kao aseksualnu osobu (primjerice, Pero Jelčić), drugi će govoriti o njegovoj biseksualnosti ili homoseksualnosti, dok je jedan dio njih smatrali da je to samo bila predstava za javnost, igranje kako bi se šokiralo prolaznike (Ivan Glišić). Iz ove različitosti u stavovima može se zaključiti da je Čuljak ovaj dio svoje osobnosti javno eksponirao, no u većini prijateljskih odnosa nije se previše komuniciralo na ovu, do neke mjere *tabu* temu. U pismu Gorazdu Repšeu od 24.08.1990. Čuljak navodi kako "od 1977. uopće nema 'djevojku' (navodnici I.Č.)." U časopisu *Polet* 30.03.1990. napisat će kao je "aseksualni biseksualac" istodobno tvrdeći, u svojem uobičajenoj manipulativnoj *maniri*, kako "ljubi često".

⁴⁸² Dejan Nebrigić bio je jedan od prvih *gay* aktivista na prostoru bivše države.

⁴⁸³ Podatak prema članku Uroša Filipovića, objavljenom u *online* izdanju Leksikona Yu mitologije, Izvor: <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/satan-panonski/>, pristup 18.08.2017.

ljudi i živih bića⁴⁸⁴, negira nacionalne, religijske, spolne/rodne odrednice i zagovara jednako prihvaćanje svih živih bića u njihovoj raznolikosti, međusobno pomaganje (u bratstvu) te iskrenost iskaza *iz sebe*. Otklon spram normativnog oblikovanja identiteta nalazimo u sljedećim stavkama manifesta:

(4). Ljudski rod se ne dijeli na čovjeka ili ženu, odnosno čovjeka i ženu.

(5) Sex jeste dio ljubavi, s bilo kim, s bilo čim, ako je i jednoj i drugoj strani ugodno.

(6) Nema religije, narodnosti, nacije, državljanstva! Nema mentalitet, tradiciju, kulturu, običaje.

Na primjer: ne znači mi ništa vjerski ni državni praznik, ne slavim svoj niti ičiji rođendan. (Čuljak, 2004:159)

8.3.2. Pojmovno određenje: *queer, crip*

Ivica Čuljak živi i stvara u doba u kojem je društvo velikim dijelom bilo nesenzibilizirano za otvoreno propagiranje seksualnih različitosti. Izostajao je promišljeniji i sustavniji aktivizam kojim bi se ciljalo na konkretnije promjene na širem društvenom planu, pa je i njegovo problematiziranje vlastitog seksualnog izbora većinom *intuitivno*, utemeljeno na osobnoj perspektivi i *priči*, bez jasnog aktivističkog obilježja. Ipak, to je djelovanje bilo subverzivno u odnosu na prevladavajuću hegemoniju⁴⁸⁵, a seksualno ga je opredjeljenje smjestilo na društvenu marginu. Stoga njegovo stvaralaštvo možemo tumačiti kao umjetničku preteču suvremenih *glasnogovornika queer* osoba⁴⁸⁶. Termin *queer* od 1980-ih se koristi kao prihvatljiv i nediskriminirajući način samoodređenja, te ga, kako navodi Lukić (2016:203) "prihvaćaju sve osobe koje svoj identitet ne poistovjećuju s prevladavajućim heteropatrijarhalnim pretpostavljenim normama, neovisno o tome jesu li heteroseksualne, homoseksualne, biseksualne, transrodne, rodno fluidne ili nešto posve različito od navedenoga." Odnosno, kako dalje navodi Lukić (ibid., 204) *queer* obuhvaća širok spektar identiteta u kojima će se prepoznati i ostvarivati osobe koje se samoidentificiraju izvan temeljne binarne opozicije muško - žensko, te u središte problema postavlja žudnju, ciljajući pritom u bipolarnosti ili binarne opozicije kao što su život/smrt i stvaralačko/destruktivno, u

⁴⁸⁴ Ovdje će se tako naći i dvije stavke koje upućuju na važnost vegetarijanstva: "(2) Jede samo ono što se kvari ili trune, kokoš ne snese li jaje uginut će, krava ne pomuze li ju se uginut će, umrijeti, to se jede. Jaje se kvari, mrkva trune, zato se jede. Meso ne jede!, i tome pripadajuće: (11) Isti respekt imaju od *Hard Blood Shocka* i životinje i ljudi!" (ibid, s. n.) Kako je vegetarijanstvo u doba u koje je Čuljak živio na našim prostorima te u prehrambenoj kulturi (osobito slavonskoj iz koje potječe) još uvijek bilo obilježeno kao prilično *egzotično* ljudsko djelovanje, odnosno otklon od "normalnog" ponašanja, i ovaj dio moguće je promatrati u kontekstu poetike drugačijeg. Čuljak je proklamirao vegetarijanstvo, no u stvarnosti ga uglavnom nije mogao provoditi.

⁴⁸⁵ Ivica Čuljak nije bio jedini izvođač koji je s pozornice progovarao o homoseksualnosti. I u tadašnja pop i rock glazba bilježi izvođače koji koketiraju sa spolnim/rodnim pitanjima (npr. Oliver Mandić ili Idoli), no takvi istupi ostaju uglavnom na razini trendovskih strujanja, njegovanja *imagea* i pokojim stihovima koji se u svojoj dvoznačnosti mogu čitati i kao subverzivni.

⁴⁸⁶ Kao godinu u kojima *queer* teme nalaze svoje mjesto u kazališnoj umjetnosti teoretičari će najčešće spominjati 1990. (prema Lukić, 2016: 207).

čemu možemo prepoznati i obilježja Čuljkova stvaralaštva. Pored odbijanja ideje podjele ljudskog roda na muški i ženski rod iskazane u manifestu svoje umjetnosti, Čuljkovo umjetničko djelovanje u cijelosti će se temeljiti na uspostavljanju dinamičkog odnosa, napetosti između stvaralaštva i destrukcije, odnosno prikazu destrukcije (tijela, normi, žanra) kao pokretačkog i stvaralačkog principa s ciljem uspostavljanja identiteta otpora. Kako se identitet otpora kod Čuljka ne ostvaruje samo kroz jednu vrstu različitosti u odnosu na većinu, već je riječ o kombinaciji nekoliko kategorija, valjalo bi razmotriti i mogućnost primjene termina *crip*⁴⁸⁷, koji je osmislio teoretičar Robert McRuer s težnjom da ukaže na nedovoljnu uključivost pojma *queer* kada se radi o osobama koje svojim karakteristikama i djelovanjem predstavljaju amalgam različitih *drugačijih* identiteta. *Crip* teorija ukazuje na nužnost hibridiziranja istraživanja identiteta, te predstavlja *crip* kao pojam široke uključivosti svih vrsti invaliditeta, od fizičkog do osoba sa psihičkim problemima bez vidljivih tjelesnih oštećenja, kao i "vrlo širok krug povijesno zanemarenih i odbačenih, nevidljivih skupina kao što su osobe s invaliditetom koje su istodobno i rasna manjina, ili LGBT osobe s invaliditetom ili osobe s invaliditetom iz različitih manjinskih etničkih, kulturnih i jezičnih skupina" (Lukić, 2016:220-221). McRuer pojam *crip* uspostavlja prvenstveno kroz tzv. kritiku normalnosti i kritički odnos spram pojma sposobnosti, odnosno sposobnog tijela (engl. *able-bodiedness*) ukazujući na problematičnost njegove samorazumljivosti unutar društva, odnosno, kako će objasniti, "prikriivanja sposobnosti pod maskom neidentiteta" (McRuer, 2006:1). Prihvatanjem sposobnosti kao prirodnog stanja negira se činjenica da je sposobnost tijela tek dio nekog određenog identiteta, a ne norma u otklonu od koje se razmatraju sva ostala, drugačija stanja u kojima se nalaze osobe. Govoreći o *identitetu sposobnog tijela*, McRuer se zalaže da se ova kategorija shvaća kao jedan od mogućih identiteta, a ne kao obavezan i podrazumijevajući status. Sve dok se sposobnost shvaća kao prirodno stanje, takav mehanizam podržava binarne opozicije kao temelj društva, te proizvodi koncepte invalidnosti, bilo tjelesne, bilo psihičke. McRuer u svojoj knjizi izvore ovakvome razmišljanju – zahtjevima prisilne heteroseksualnosti i tjelesne sposobnosti – nalazi u neoliberalnom konceptu društva vođenog ponajprije tržišnim načelima. Unatoč tome što McRuer određuje pojam *crip* kao vrlo fluidan, njegova se studija većim dijelom usredotočuje na pojam nenamjerne tjelesne invalidnosti ili oštećenja kojoj se Čuljak približava tek na metaforički način, demonstrirajući svoju psihičku bol kroz tjelesno sakaćenje koje ga ipak tjelesno ne

⁴⁸⁷ U prijevodu pojam *crip* odnosi se na nešto osakaćeno, unakaženo, s karakteristikama bogalja i slično.

onemogućuje⁴⁸⁸, odnosno svoj status mentalnog *bogalja*. Ipak, njegova uloga ili značaj u našem kontekstu usporedivi su s onom koju McRuer daje izvedbama Boba Flannagana u čijim izvedbama i pojavnosti iščitava sliku osobe koja, zazivajući svoju sigurnu zonu (engl. *safe word*) ali istodobno i odbijajući se smjestiti u njoj, kroz konstantno obnavljanje statusa reprezentanta iskrivljenog i izopačenog⁴⁸⁹ stanja u svojoj umjetnosti koristi niz mitologija o nesposobnosti (engl. *dissabilities*). Takvom umjetničkom prezentacijom *crip* pojavnosti nastoji se dosegnuti iznad ograničenja postojećeg poretka stvari i istražiti mogućnosti drugačijeg poimanja, te je ovim izvedbama moguće utjecati na buduće oblike pružanja otpora tzv. normalizaciji.⁴⁹⁰

8.3.3. Performativna uspostava identiteta

Repetitivnost Čuljkovih pokušaja uspostave identiteta rodne/spolne različitosti kroz vlastite umjetničke, ali i neumjetničke iskaze, te želja za priznanjem *drugotnosti* njegovu performativnu praksu približava idejama performativnosti/performativa utemeljenima u teoriji Judith Butler. Butler razumije dihotomiju spol/rod kao odražavanje binarne razlike kultura/priroda, zbog čega se u društvu zadržava implicitno uvjerenje o mimetičkoj prirodi roda slijedom početne binarne razlike muško/žensko, te se zalaže za ukidanje ovakvih dihotomija, ukazujući na nepostojanje trajno determiniranih entiteta već samo onih u stalnom postajanju. Koncept subjekta po kojem nema bića iza činjenja Butler iznosi stavom da “...ne mora biti 'činioca iza čina', već se činilac na različite načine konstruira činom i kroz čin” (Butler, 2000: 287), čime otvara prostor široko shvaćenoj teoriji performativnosti, primjenjivoj i na izvedbene umjetnosti. Ovako shvaćenom kategorijom subjekta kao učinka performativnog procesa dolazi se do spoznaje da identitet nije dâan sam po sebi već se kreira kao niz činova, točnije kao gotovo neprestana praksa označavanja. Tako rodni identitet postaje su-uspostavljen kroz diskurzivne prakse, koje su međutim normativno određene,

⁴⁸⁸ Osim u rijetkim prilikama kada zadobiva teže ozljede, kao prilikom jednog beogradskog nastupa u kojem je povreda noge zahtijevala bolničko liječenje.

⁴⁸⁹ McRuer koristi sintagmu *poster child from hell* koja je teško prevodiva u duhu hrvatskog jezika, a odnosi se na osobu koja reprezentira određenu kvalitetu. Iskrivljeno i izopačeno ovdje su pojmovi koji se referiraju na McRuerov pojam *hell* (pakao), ali i na sliku koju u našoj javnosti prezentira Čuljak.

⁴⁹⁰ Na zajedničko kompleksno naslijeđe i povijest nepravde koja povezuje *queer* i *crip*, te ih tako čini bližima no što se na prvi pogled čini, ukazuje i Carrie Sandahl (prema Kuppers, 2014:29-30), ističući kako se i seksualne manjine i osobe s invaliditetom konstituiraju naspram dominantnom kulturom određenih pojmova rase, klase, spola, roda, religije, političke afilijacije i slično, te s jednakom osviještenošću kreiraju enklave i razvijaju vibrantne supkulturne prakse.

oblikovane kroz konvencije.⁴⁹¹ Butler ustvrđuje kako je svaki diskurs koji operira nekim identitetom nužno *normativan* i *generativan* te *isključujući* u svojoj znakovnoj prirodi. U tom smislu, performativ rodno identiteta kroz označavanje konstituira svoj referent (spol), daje privid njegove prirodnosti, odnosno privid uspostavljene *objektivnosti*, što nužno za sobom povlači određenu vrstu isključivanja onoga što ostaje neoznačivo. Povezujući ovo s Goffmanovom tvrdnjom kako stigmatiziranu (ili u ovom slučaju *drugotnu*) osobu snažno motivira želja za priznanjem vlastitog identiteta, što je bio slučaj i kod Čuljka, dolazimo do pitanja iskustva priznavanja kako ga razmatra Judith Butler. Nadovezujući se, ali i kritički postavljajući spram ideje hegelijanske tradicije kako je *iskustvo priznavanja* ono kroz koje svatko postaje konstituiran kao društveno opstojno biće, Butler (2005:3) postavlja pitanje *življivosti* života u slučaju da *poznatljivost* i *priznatljivost*, bez kojih ne možemo živjeti, ne odgovaraju onome kako doživljavamo svoje *Ja* iz razloga što *moje Ja* ne inkorporira normu koja omogućuje to isto prepoznavanje. Odnos među pojedincima stoga je uvijek odnos *raščinjenosti jednih drugima* i označava ga raskinutost koja je konstitutivni dio identiteta samog. Problem ove raščinjenosti leži u spomenutom normativnom karakteru diskursa, gdje su pravila koja određuju granice razumljivosti uglavnom strukturirana u skladu s matricama rodne hijerarhije i prinudne heteroseksualnosti, pa je govor uvijek donekle rodno označen, što utječe na (samo)razumijevanje identiteta za kojeg Butler smatra da nikada nije arbitrarano, već reguliran dominantnom normativnom praksom. Unutarnje pak nesuglasje s takvom normativnošću uzrok je što neka oznaka identiteta (tj. skup diskurzivnih činjenja) nikada ne biva jednoznačno shvaćena ili potpuno podudarna s identitetom (*Ja*). To vodi u stanje u kojemu se identitet nikada ne uspostavlja do kraja te jedino može postojati kroz proces označavanja. No, iako se subjekt/identitet/rod uspostavlja kroz normativno određenu praksu, on time nije trajno determiniran. Označavanje stoga nije utemeljujuće, već je performativno i može ga se shvatiti kao više ili manje reguliran proces prinudnog ponavljanja: performativnost je iterativna i citatna praksa kroz koju diskurs producira efekte koje imenuje (primjerice, efekt subjekta, spol, spolnu razliku te ostale moguće predikate identiteta). Takva praksa ujedno je identična i s moći, jer moć za Butler nije kategorija koja djeluje pomoću praksi, već samo djelovanje jest moć. Performativnost kao reiteracija normi može manje ili više sakrivati konvencije čije citiranje predstavlja. Nedeterminiranost otvara prostor

⁴⁹¹ Ovo će se isto tako odnositi i na sam pojam *queer*, kod kojeg Butler naglašava i temporalnost tumačenja (usp. Butler, 1993:226-228 i 2000:167-171). O nestalosti seksualnih identiteta uslijed društvenih konvencija piše i Jeffrey Weeks, navodeći kao tri glavna paradoksa ove problematike fiksnog diskurzivnog određenja seksualnih kategorija kako bi se potvrdila njihova raznolikost, povezanost duboko osobnih pitanja sa socijalnom praksom neprestanog potvrđivanja i ustanovljavanja, te zavisnost tumačenja seksualnog identiteta o povijesnom kontekstu (2000:162-166).

diskurzivnim praksama kojima se nastoji izbjeći, odnosno preraditi norme kroz koje se doživljavaju tijelo, spol ili rod. Butler (2005:17) govori o određenim stanjima poput ekstaze (transportacije *izvan sebe* u pokušaju nadilaženja raščinjenosti identiteta, slijedom osjećaja gnjeva, žalosti ili strasti) ili kreiranja fantazije kao diskursa kojem je cilj artikulacija mogućeg. Ovakva stanja možemo prisposoditi umjetničkom iskazu koji korespondira s otvorenošću performativa roda za "cijepanje, samoparodiranje, samokritiku i hiperbolična izlaganja 'prirodnoga' koja, u samom svom pretjerivanju raskrinkavaju svoj bitno fantazmatičan status" (Butler, 2000: 149). pa je ovdje možda moguće govoriti o umjetničkom diskursu kao procesu pokušaja usklađivanja različitih diskursa i nadilaženja normativnih određenja putem performativne prakse. Kod Ivice Čuljka, odnosno Satana Panonskog, ta će se diskurzivna praksa protezati od iterativnog *kompulzivnog* govora do prezentacije pomoću tijela iz čije se rodne *zamke* želi *ekstatički* iskoračiti koristeći umjetnička sredstva performansa. Koristeći se hiperbolom, pretjerivanjem i (samo)parodijom u verbalnom prikazu vlastite seksualnosti⁴⁹², Čuljak artikulira njezina moguća stanja i poimanja, nerijetko figurativno skrećući u izrazitu fantazmagoričnost tih prikaza. Pristajući pak na *javnost* svoga tijela te time i na njegovu društvenu konstituiranost, Čuljak autodestruktivnim činom nad vlastitim/javnim tijelom istovremeno i napada tu društvenu određenost tijela, pokušavajući pomoću efekta šoka ukazati na mogućnost pobune protiv nametnutih viđenja njegove tjelesnosti i rodne oznake⁴⁹³, te barem nakratko uteći prividu autonomije. Ovakvi pokušaji diskurzivnog oblikovanja identiteta za Čuljka su bili mogući samo u izuzecima od svakodnevnog života u instituciji, kroz ne tako česte prilike istupanja u područje javnoga. Stoga su njegovi istupi bili osobito intenzivni, a zbog nemogućnosti uspostave kontinuiranog diskurzivnog procesa ujedno *osuđeni* na jednostavne ponavljajuće obrasce kojima je uvijek iznova pokušavao uspostaviti svoj identitet i osloboditi se nametnutih mu oznaka. Njegovo umjetničko i neumjetničko javno ponašanje obilježeno je nizom potvrđivanja i samopotvrđivanja, repetitivnih govornih i tjelesnih obrazaca kojima uvijek iznova rekonstruira svoj višestruko različit identitet, pretvarajući svoje stvaralaštvo u cikluse postajanja i prestajanja bivanja subjektom kakvim se vidi i doživljava.

8.2.3. Motiv spolnih bolesti kao simbol drugačijeg seksualnog identiteta

Temu homoseksualnosti Čuljak će nadograditi i *osnažiti* uvođenjem motiva spolnih bolesti – side kao dominantnog motiva, te sifilisa. S obzirom na to da je ovdje riječ o

⁴⁹² Vidi analizu pjesama ove tematike, str. 55-56.

⁴⁹³ Kao i ostalih identiteta kojima je obilježen zbog boravka u instituciji.

bolestima od kojih Čuljak nije zaista bolovao, već je *koketiranjem* s idejom vlastitog oboljenja od spolno prenosivih bolesti⁴⁹⁴ dodatno naglašavao svoj izopćenički, *queer* status, one će se ovdje razmotriti uz stigmatiziranost zbog drugačije seksualne orijentacije. Iako nije bio HIV pozitivan, u ovoj tematici Čuljak prepoznaje svoje osobne motive odbačenosti od društva i problematičnu seksualnu orijentaciju, uklopivši ideju bolesti kao kazne za *devijaciju* u svoje poetske i prozne tekstove te u *izazivanje* javnosti homoseksualnim scenama prilikom javnih nastupa, što, osim kroz već spomenutu estetiku šoka ironijskim postupcima i provokacijom, možemo tumačiti i kao jedan od začetaka senzibiliziranja javnosti na teme rodnog i spolnog/seksualnog identiteta koje svoju punu aktualnost dostiže u posljednjim desetljećima unutar *queer* kazališta i umjetnosti.

Izbor prve bolesti, *sida*⁴⁹⁵, moguće je protumačiti Čuljkovim *nepogrešivim* instinktom za napad na aktualne neuralgične točke društva, kao i sklonosti *skandaliziranja* samoga sebe kako bi postigao efekt šoka i privukao pozornost. Sida 1980-ih postaje "svjetski događaj" (Sontag, 1990:93) na koji nitko nije ravnodušan, te kroz retoriku o kraju svijeta i apokaliptičnost koju proizvodi opći doživljaj ove bolesti kao fatalne proizvodi stanje straha koje se tiče gotovo svih, čime zadobiva status jedne od društvenih *top-tema*. No, ono što je u ovom kontekstu još važnije jest društveni kontekst tog desetljeća, u kojem vlada socijalno uvjetovana izrazita negativna percepcija ove bolesti: sida je bila nazivana *kugom tople braće* (ibid.,70) i izravno povezivana s društvenim skupinama homoseksualne orijentacije koje u to doba doživljavaju izrazitu stigmatizaciju. Čuljak se na osobnom planu povezuje s ovom vrstom stigme, koristeći je kao jedan od načina oblikovanja svojeg identiteta Drugačijeg, kao još jednu razlikovnu kvalitetu koja ga udaljava od *mainstream* društva. U tom smislu njegovu upotrebu motiva bolesti možemo povezati s idejom bolesti kao metafore koju u svojim radovima iznosi Suzan Sontag.⁴⁹⁶ Ova teoretičarka ukazuje na pojavu devetnaestostoljetne *romantične* ideje o bolesti kao *izrazu karaktera*, koja je korijen i današnjim shvaćanjima.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Što možemo shvatiti i kao jedan od načina manipuliranja istinom i procesa mitologizacije vlastite pojave.

⁴⁹⁵ O sidi kao umjetničkoj temi piše i Miško Šuvaković: "Mitologizacija bolesti kao univerzalnog simbola bila je svojstvena umjetnosti i književnosti kasnog 19. i početka 20. stoljeća, kada je tuberkuloza postala simbol smrti. Slična preokupacija bolešću dogodila se i pojavom AIDS-a 80-ih godina. [...] U umjetničkom postmodernističkom radu AIDS je bio tretiran dvojako: (1) kao univerzalni simbol totalnosti neizbježne smrti, analogno tretiranju tuberkuloze; (2) emancipatorskim ukazivanjem na AIDS kao na bolest koja se ne odnosi samo na rizične socijalne skupine (homoseksualce, narkomane, hemofiličare) nego je problem društva u cjelini" (Šuvaković, 2005:121).

⁴⁹⁶ U knjizi *Bolest kao metafora* iz 1978., te deset godina kasnije u knjizi *Sida i njezine metafore*, gdje se posebno bavi problematikom bolesti side.

⁴⁹⁷ Sontag opisuje kako se percepcija bolesti mijenja kroz povijest: u antici je shvaćena kao slučajnost ili zaslužena kazna, a moralizatorski odnos spram bolesti uvodi kršćanstvo, postepeno uspostavljajući vezu između bolesti i žrtve.

Romantičarska percepcija bolesti utječe i na status posebnosti i jedinstvenosti oboljelog: "Prema romantičarskom shvaćanju smrti, bolest čini čovjeka jedinstvenim, interesantnim. 'Blijed sam', rekao je Byron ogledajući se. 'Volio bih umrijeti od sušice'" (Sontag, 1983: 37-38).⁴⁹⁸ No, taj se povlašteni status, kako ukazuje Sontag, počinje mijenjati proširenjem ideje o bolesti kao izraza karaktera do tvrdnje kako sam karakter izaziva bolest.⁴⁹⁹ Ovakav stav utjecao je na razvoj doživljaja bolesti kao određenog tipa socijalne devijacije. Percepcija bolesti kao neprirodnog stanja, stanja Drugosti i kazne za bivanje drugačijim te stigmatiziranja bolesnika u 20. stoljeću uvelike je, kako pokazuje Sontag, osnažena upotrebom vojnog žargona i metafora koji bolest prikazuju kao invaziju, napad na *normalno* stanje – ne samo pojedinca, već i društva u cjelini. Dok pojedincu kao članu društvene zajednice bolest *upropaštava* identitet, društvo je ugroženo činjenicom da se bolest *infiltrirala* u nj, te se stvara atmosfera u kojoj društvo treba *obraniti* i vratiti u stanje *normalnosti*. Kako će primijetiti Sontag: "Čini se da je društvu neophodno da ima jednu bolest koja se identificira kao zlo i koja svojim 'žrtvama' stvara osjećaj krivice" (1990:20). Osamdesete godine prošloga stoljeća takvo *zlo* nalaze upravo u sidi, koja ne samo da se, vojnim žargonom, pokazuje kao nepobjediva, već je protumačena kao bolest koja potječe od posebnih društvenih skupina koje karakterizira otklon od *normalnog*, a može ugroziti sve pripadnike društva. Sida se tako pokazuje metaforom izravne ugroze i opasnosti po vrijednosti srednje, dominantne *mainstream* klase, te stvara podjelu društva na većinsku *normalnu* zajednicu (koja je heteroseksualna, živi u skladu s moralnim pravilima i idejom produktivnosti) te *prezrenu manjinu* koju karakterizira "opća nemoralnost" (ibid., 60). U slučaju side ta je prezrena manjina tijekom 1980-ih prvenstveno bila homoseksualna zajednica, čijoj je seksualnoj orijentaciji, ocijenjenoj kao nastranoj, automatski pridodan i status nemoralnosti i društvene devijacije, čime se društvo podijelilo i u etičkom smislu. Sve to dovodi do toga da, kako piše Sontag, ta bolest *daje boju identitetu*, izolirajući i stigmatizirajući oboljele kao one koji su vlastitim i svjesno odabranim *opasnim ponašanjem* (delinkvencijom, ovisnošću ili posvećenošću seksu koji se smatra devijantnim) doveli sami sebe u stanje zaraženosti. Sontag će primijetiti kako su najstrašnije bolesti one "koje se ne smatraju tek smrtonosnim, već one koje dehumaniziraju u doslovnom smislu" (ibid., 44). Ivica Čuljak svojim je radovima ukazivao upravo na osjećaj vlastite dehumanizacije, stoga nije neobično da je u

⁴⁹⁸ Prijevodi sa srpskog jezika su moji.

⁴⁹⁹ Sontag će to u ovoj knjizi pokazati u opoziciji bolesti tuberkuloze i raka. Dok se prva shvaća kao bolest čovjekovog *ja* te veže uz *uzvišena* stanja melankolije, rak postaje bolest Drugog u kojem se narušava prirodno ustrojstvo te se povezuje s destruktivnim stanjima poput depresije koja je za razliku od melankolije "lišena šarma, živahnosti, ispada" (Sontag, 1983: 53).

bolesti kao što je sida pronašao sve doživljaje koje je na druge načine osjećao *na vlastitoj koži*, te se poistovjetio s tim stanjem kojeg prema Sontag obilježavaju: etiketiranje i stigmatiziranje osobe zbog seksualne različitosti, zazor zbog tjelesne *zagađenosti* (koji u svojim pjesmama povezuje s vlastitim seksualnim izborom), osjećaj nametanja krivice i stavljanja van zakona (koji se u njegovom slučaju pretapaju s osuđeničkim statusom), skandaloznost te ekskomunikacija i posljedični osjećaj usamljenosti. Osim na osobnom planu, koji je prvenstveno vezan za njegovo seksualno opredjeljenje, uporaba motiva side može se povezati i s njegovim supkulturnim opredjeljenjem. Kao bolest vezana društvene norme oko *normalnog* seksualnog ponašanja⁵⁰⁰, percepcija side vezana je uz društveni strah od seksualnosti, čime postaje idealnim tлом za projekciju društvene paranoje: kao *mitološko zlo i odmazda* za one koji se nisu priklonili normama u odnosu prema ovoj bolesti ocrtavaju se jezik političke paranoje koja ne pristaje na svijet pluralizma, netolerancija i strah od subverzije – tipični elementi autoritarnih političkih sistema. Subverzivni moment u korištenju motiva spolne bolesti Čuljak je prepoznao i kao pripadnik *punkerske* supkulture kojoj je svojstven žestok napad na sve što se određuje pravilima *normalnosti* i vrijednostima srednje klase, kao i parodijsko izvrtnje tih pravila kroz prikaz *punkera* kao društvenog izopćenika.

Uz sidu, u njegovu se radu ponegdje se spominje i bolest sifilis. Obje su bolesti, kako tumači Sontag, vezane uz pitanje grijeha te su, svaka u svoje doba, bile percipirane kao kazne za osobe koje su seksualno zgriješile. Unatoč toj sličnosti, bolesti su percipirane kroz drugačiji društveni kontekst. Sifilis je, za razliku od side, krajem 19. i početkom 20. stoljeća uspio postići "mračno pozitivnu asocijaciju veze između ove bolesti i povećane ('grozničave') mentalne aktivnosti, što odgovara vezi stvorenoj u doba pisaca romantičara između plućne tuberkuloze i povećane emotivne aktivnosti" (ibid., 28). Percepcija sifilisa kao bolesti koju povezujemo s idejom o nekoliko godina hiperprodukcije genija⁵⁰¹ prije nego što nastupi stanje ludila povezuje ga s romantičarskim pristupima demenciji i kasnijim poimanjima mentalnih bolesti kao izvora umjetničke kreativnosti ili duhovne originalnosti. Unutar tog asocijativnog polja možemo razmatrati i uvođenje teme sifilisa kod Ivice Čuljka koje je, za razliku od provokacije sidom kao napadom na društveni ukus i vrijednosti, nešto više okrenuto osobnom planu na kojem se seksualno opredjeljenje povezuje s pitanjem mentalnog oboljenja i razdoblja ekstremne produktivnosti u pisanju.

⁵⁰⁰ „Strah od seksualnosti nov je zapis univerzuma straha čiji je sponzor bolest“ (Sontag, 1990:80).

⁵⁰¹ Sontag ovdje kao primjer iznosi stav E. M. Siorana.

8.4. PUNKER-RATNIK – IZVEDBA RATNE TRAUME

Uz pretpostavku da o ratnom kazalištu u Hrvatskoj s početka 1990-ih – pri čemu se misli na posebno oformljene glumačke trupe koje su svojim izvedbama gostovale u zaraćenim područjima – možemo govoriti kao o posebnom obliku primijenjenog kazališta u nas, u ovom će se dijelu razmatrati kontroverzna i obrnuta pozicija Ivice Čuljka kao 'ratnika-performera', osobe koja s fronta dolazi u grad kako bi održao svoje nastupe. Ukazat će se i na teže razjašnjive okolnosti njegova života i djelovanja unutar ratnog perioda, kao i na izjave u tadašnjim medijima koje se također pokazuju izvorom brojnih urbanih legendi/predaja o Ivici Čuljku. Pozornost će se usmjeriti na karakteristike njegovih izvedbi u tome periodu – prema malobrojnim dostupnim informacijama, njegove rijetke ratne nastupe karakterizira odustanak od glavnog obilježja – samoozljeđivanja, što će se tretirati kao dokaz o promišljanju vlastitog umjetničkog iskaza.

8.4.1. Ratno razdoblje života Ivice Čuljka: traumatičan doživljaj ratne stvarnosti i stigma brutalnog ratnika

Kronološki posljednja marginalna pozicija s koje progovara Ivica Čuljak odnosi se na poziciju *punkera-ratnika*⁵⁰², pri čemu je ovaj naziv sam po sebi paradoksalan jer u objedinjuje dvije posve različite ideologije – pacifističku i onu koja uključuje agresiju. Ipak, on nije ni netočan, jer Ivica Čuljak participiranjem u domovinskom ratu ne odustaje od svog *punkerskog* identiteta. Premda je ratna faza života i stvaralaštva Ivice Čuljka trajala tek nekoliko mjeseci⁵⁰³, riječ je o periodu koji je snažno utjecao na percepciju njegove osobnosti u javnosti, proizvevši trajnu obilježenost ovog umjetnika vrstom kontroverze s kojom se dio njegovih istomišljenika i pripadnika supkulture nije mogao poistovjetiti niti složiti sve do danas. Ratna *stigma* prisutna je još za života Ivice Čuljka, ali i posthumno. U kontekstu različitih političkih previranja i nacionalističkih pojava u društvu upisivanje značenja u ovu Čuljkovu stigmom ne prestaje, pa danas, primjerice, bilježimo pojave da njegov lik za vlastitu propagandu koriste ultradesničarske frakcije. Vlastitoj je stigmatiziranosti u ovome kontekstu Čuljak velikim dijelom pridonio sam, ponajprije svojim ratnim pjesmama koje mnogi

⁵⁰² Naziv je skovan prema naslovu posthumno izdanog albuma *Kako je panker branio Hrvatsku* (1992) te iskazima u intervjuima koje je davao u vrijeme rata (izvor: *Satan u panonskom paklu*, novinar Vlado Vurušić, časopis *Globus*, 8.11.1992., str. 53.).

⁵⁰³ Period njegove ratne aktivnosti trajao je od 28.06. 1991.– 27.01.1992.

ocjenjuju izrazito brutalnima i nacionalističkima⁵⁰⁴, kao i različitim izjavama u medijima koje je davao tijekom vremena u kojem se kao vojnik priključio ratnim događanjima. Posljednju, ratnu fazu njegova života i stvaranja moguće je razmatrati dvojako: s jedne strane ovdje je riječ o umjetnikovu traumatičnom doživljaju ratne stvarnosti te načinima na koje se on s istim nosi te ga kreativno iskazuje, a s druge strane o izvanjski nametnutoj stigmi brutalnog ratnika, medijski potenciranoj priči koja je pridonijela društveno kreiranom identitetu izopćenika. Kronologija posljednjeg razdoblja života⁵⁰⁵, prema dostupnim biografskim podacima⁵⁰⁶, bilježi kako je Čuljak je prijevremeno oslobođen slijedom promjene političke situacije i predratnih zbivanja, te iz bolnice u Popovači izlazi oko 30. studenog 1990. Nekoliko dana ranije, u kratkom pismu Gorazdu Tepšeu datiranom 25.10.1990. piše: "Dragi Gorazd! Ja sam gotov s tim svim sranjem u Popovači. Osjećam se Pobjednikom". Kako navodi Drago Borić (1994:55), sredinom lipnja 1990. na snagu stupa zakonska odredba⁵⁰⁷ o puštanju svih političkih i zatvorenika koje sudski organi proglašavaju nevinima, što je, kako većina izvora smatra, bio uzrok prijevremenom oslobađanju Čuljka. Tom je mjerom ciljano da se omogući da bivši zatvorenici priključe skorim ratnim operacijama, kako se dogodilo i s Čuljkom, koji se, međutim, u ratna zbivanja ne uključuje odmah po izlasku, već krajem lipnja 1991., nakon što su počeli prvi oružani sukobi u njegovoj neposrednoj blizini.⁵⁰⁸ Tijekom prvih mjeseci po izlasku iz bolnice, kako je vidljivo iz pisama Gorazdu te iz izjava njegove braće Vlade i Franje Čuljka⁵⁰⁹, boravi uglavnom kod kuće gdje se bavi poljoprivredom, a nastavlja i s *antimodnim* kreiranjem odjeće⁵¹⁰ i slikanjem. Posvećuje se poljoprivredi⁵¹¹ i u kontaktu s prirodom i vlastitim vrtom nalazi mir, iako je iz pisama upućenim Gorazdu vidljivo da prolazi

⁵⁰⁴ Analizu ratne poezije Ivice Čuljka u kojoj se ovaj stav pokušava osporiti tvrdnjom da je riječ o pjesmama s izrazitom parodijskim notom vidi na str. 68-70.

⁵⁰⁵ Misli se na razdoblje od izlaska iz neuropsihijatrijske bolnice u studenome 1990. do smrti u siječnju 1992. godine.

⁵⁰⁶ Kao izvor podataka ovdje koristim Čuljkova pisma Gorazdu Repšeu, kojeg je precizno izvještavao o svojim kretanjima u razdoblju koje obilježavaju posljednji mjeseci boravka u bolnici do početka ratovanja. Također, kao izvor podataka koristim novinske članke, te izjave njegovih prijatelja (arhiva Radio Študenta za emisiju *Iza zida*).

⁵⁰⁷ Zakon o amnestiji, tzv. Šeksov amandman, detaljnije vidi u bilješkama na str. 221.

⁵⁰⁸ Podatke o vremenu koje je proveo na bojištu nalazimo na blogu posvećenom Satanu Panonskom: "U, ovih dana, popularnom 'ilegalnom' registru Hrvatskih branitelja, moglo se, između ostalog, pronaći i podatak da je naš štovani Ivica Čuljak prijavljen 28. 06. 1991. – kada je krenuo putovima bojišta, u 109. Domobransku Vinkovačku Pukovnicu, a objavljen 27. 01. 1992. – na dan vlastite pogibije." (Izvor: <http://blog.dnevnik.hr/satanpanonski/2010/04/index.html>, pristup 12.07.2017.). Prvi oružani sukobi u Slavoniji počinju 2. 05.1991. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15884>., pristup 12.07.2017.).

⁵⁰⁹ Arhivski snimci Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁵¹⁰ Braća Čuljak tako spominju kako je dosta *štrikao* (ibid).

⁵¹¹ O njegovom osobitom ratarskom stilu također svjedoče njegova braća, govoreći kako je vrtlarjenje doveo do savršenstva, kultivirajući biljke tako da kreira neobične *reljefe*, na opće čuđenje *komšija*, što je u skladu s Čuljkovim izjavama o *umjetničkom okopavanju krumpira*, kojima je dočaravao svoj kreativni pristup u svemu čime se bavi (ibid.)

i kroz razdoblja potištenosti. Istovremeno planira svoje koncertne aktivnosti u Sloveniji i drugdje te promociju svoje prve knjige pjesama i grafika *Mentalni ranjenik*, koju za izdavača Nikolu Medića iz beogradske izdavačke kuće Nova akropola objavljuje neposredno pred svoj izlazak iz bolnice. Tijekom tih mjeseci ratna se situacija na području Slavonije sve više razvija i Čuljak razmišlja o priključivanju u vojne postrojbe, što je ponovo vidljivo iz pisama Gorazdu u kojima piše kako planira nastupe u svibnju, no spominje i moguće otkazivanje ako dođe do pogoršanja situacije. Bilješke o ratnom stanju nalazimo u ovim pismima:

"Ima dva dana, u moje selo nisu pustili tenkove. Ovdje je rat. Četnici hoće uzeti 80% teritorija Hrvatske. Pričat ću ti. [...] Dogodi li se veći užas i ja zbog ljubavi prema porodici pođem u rat, tad nećemo dolaziti. Vjerujem da se to neće dogoditi" (pismo Gorazdu, 7.05.1991.).

Pismo završava natuknicom na margini: "Ne brini, sve će biti divno!!!" dok već u sljedećem, od 17.05.1991., na margini dopisuje: "oni vukovi su mi ubili dva prijatelja". Ratnim se postrojbama⁵¹² priključuje krajem lipnja 1991., gdje sudjeluje u obrani grada (linija Nuštar – Cerić⁵¹³). U ratu pogiba 27.01.1992., slijedom nesretnog slučaja⁵¹⁴. U pismima je vidljivo kako je do odluke o ulasku u rat došlo postepeno, te je Čuljkovo sudjelovanje u ratu motivirano događanjima u njegovoj neposrednoj okolini koja su se odrazila i na krug ljudi s kojima je bio blizak. Navođenje ovih biografskih podataka važno je zato što je pitanje Čuljkove motivacije za stupanje u rat postalo jedno od većih prijepora i izvora stigmatizacije koje je javnost podijelilo na *dvije strane*. Kontroverza oko njegovih navodnih naglo probuđenih nacionalnih osjećaja, koju je dodatno *podgrijao* svojim ratničkim *punk* pjesmama, dovela je do poremećaja u općoj percepciji njegova *punkerskog* identiteta kroz koji je niz godina gradio sliku o sebi kao o osobi iznad svih nacionalnih, rodni i sličnih određenja. To je s jedne strane dovelo do stigmatiziranosti Čuljka od strane dijela pripadnika supkulture i tzv. alternativne scene koja se očitovala kroz zazor prema njegovom ratničkom statusu, primjetan do današnjih dana. Kako će primijetiti Dragomir Križić⁵¹⁵, dio ljudi s kojima je bio blizak ili im je bio uzor zaziru od davanja izjava upravo zbog ratnog razdoblja. Govoreći o motivaciji za pristupanje ratu, Križić će istaći kako je to bio uvjet njegove slobode⁵¹⁶, Zdenko Franjić

⁵¹² Iako u izvorima ne postoji precizan podatak (najčešće se spominje da se priključio ZNG-u), riječ je najvjerojatnije o 19. Vinkovačkoj domobranskoj pukovniji, odnosno 109. vinkovačkoj brigadi, prva pričuvna brigada ZNG-a, kojoj su se priključili i pripadnici HOS-a, <http://vktv.tv/2016/05/23/najjava-obljetnice-ustroja-109-brigade/> pristup 6.08.2017.

⁵¹³ Usp. Borić, Drago (1994:55).

⁵¹⁴ Čuljkova smrt do danas je nerazjašnjena te postala temom brojnih urbanih legendi/predaja. Više o ovoj temi na str. 276-278.

⁵¹⁵ Arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁵¹⁶ Što nije posve točno, s obzirom na to da je nakon puštanja iz bolnice boravio kod kuće.

spominje kako je u rat išao "umjesto brata"⁵¹⁷, dok će Bojan Gagić smatrati kako Čuljkov odlazak u rat nije bio pitanje probuđenih nacionalnih osjećaja, već je presudio izražen "moment nepravde" u kojemu jedna strana biva napadnuta od druge (ibid.). Pitanjem motivacije za ulazak u rat bavi se i novinar Boris Trupčević, stavljajući naglasak na različita stajališta koja su uvjetovana i osobnim doživljajem rata:

"Punker u ratu? Mržnja? Mnogi postavljaju to pitanje. Različita se objašnjenja mogu čuti u Zagrebu i Vinkovcima (mirno i ratno područje). No činjenica da netko nekog napada, a tog nekog uopće ne zanima zašto i zbog koje politike, a isto tako nikome ništa nije dužan objašnjava i opravdava obranu sebe i svojega, pa ako treba i oružjem. Izjavio je da se ne bori za nešto apstraktno kao svetu domovinu već za svoju kuću koju je neprijateljska strana preuzela."⁵¹⁸

Jednako tako, ideja o njegovoj opsjednutosti ratom i ubijanjem kakvu su propagirali neki mediji⁵¹⁹ dovodi se u pitanje ako se uspoređi s izjavama njegovih bliskih prijatelja koji govore kako u danima odmora i razgovorima nije bio sklon niti spominjanju rata.⁵²⁰

Temeljem stigme o brutalnom ratniku, identitet Satana Panonskog u percepciji se njegove publike razdjelio na dvije osobnosti, prijeratnu i ratnu. Tome je nedvojbeno pridonijela i posthumna objava snimke s probi njegova benda koja se danas tretira kao njegov posljednji album *Kako je panker branio Hrvatsku*⁵²¹, a na kojoj Čuljak pjeva nacionalističke ratne pjesme izrazito brutalnog sadržaja, kakve nisu zabilježene u drugim domoljubnim pjesmama koje pripisujemo izvođačima mnogo radikalnijima po svome političkom opredjeljenju. Kako će primijetiti Ivan Velisavljević, "čak ni Thompson ne ide tako daleko"⁵²² i njegove pjesme naspram Čuljkovih djeluju vrlo blago. Ova glazba nije se emitirala na službenim radio stanicama, no putem različitih je kanala dolazila do svoje publike, među kojom je u jednom dijelu izazivala zgražanje. Ipak, ratne pjesničke *eskapade*, kako je ranije pokazano, trebalo bi tumačiti kao snažnu parodiju kojoj u podlozi ne stoje iznenada probuđeni nacionalni osjećaji, već snažan revolt na bezumno stanje u kojem se našao protiv svoje volje. Zanimljivu ulogu ovih pjesama u domovinskome ratu iznose Zdenko Franjić i Đuro Hranić⁵²³, koji pričaju kako

⁵¹⁷ Dokumentarni film *Oči u magli*.

⁵¹⁸ Trupčević, Boris: *Satan Panonski, šok teške krvi*, Arkzin, br.8. prosinac 1993., str.31.

⁵¹⁹ O tome više na str. 280-281.

⁵²⁰ Dragomir Križić govori kako ga je Čuljak u telefonskim razgovorima za vrijeme rata molio da ne spominju rat jer je "na odmoru". Gorazd Repše pripovijeda kako je za vrijeme boravka u Ljubljani bio vidno tužan i utučen zbog situacije u Hrvatskoj, a unatoč tome što je trpio posljedice ranjavanja na bojištu, nije to spominjao.

⁵²¹ Ovaj album nije objavljen voljom Ivice Čuljka, te, kao i u slučaju knjižnih izdanja, ostaje otvorenim bi li se sve pjesme našle na izdanju da je odabir radio sâm. U doba pred početak rata Čuljak je, prema riječima bubnjara Marija Anušića, planirao izdati album radnog naziva *Umjetničko okopavanje krumpira*, no ratna zbivanja osujetila su te planove.

⁵²² Misli se na Marka Pekovića Thompsona. Arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁵²³ Ibid.

su se pripadnici suprotstavljenih vojnih strana jedni drugima *ubacivali* u radio veze, prilikom čega su jedni druge nerijetko provocirali domoljubnom glazbom, pa su tako i brutalne Čuljkove pjesme služile toj svrsi, što u svakom slučaju treba uzeti u obzir kada se govori o nekolicini njegovih kontroverznih uradaka ratne tematike. Hranić dodatno govori i o Čuljkovim prijetećim *monolozima* suprotnoj strani, u kojoj je svoj performerski talent koristio kako bi prijetio "iskrivljenim glasom", na "način koji ledi krv u žilama".⁵²⁴ Iako bizarna, performerska uloga Ivice Čuljka u ratnim je okolnostima poprimila novu dimenziju, služeći vojnim ciljevima. U razmatranju njegova stvaralaštva u ratu treba uzeti u obzir izrazito tešku i kaotičnu ratnu situaciju na samome početku rata, pa i sudbinu Čuljkova sela Cerić, o kojoj svjedoči Đuro Hranić⁵²⁵, pričajući kako Cerić pada u ruke srpske vojske u listopadu 1991. na prevaru – neprijateljska vojska stavila je hrvatske zastave na tenkove, a seljani su ih pustili misleći da je riječ o iščekivanoj pomoći. Veliki dio Cerićana je ubijen, dio u bijegu ili protjeran, a dio ostavljen u selu u ropskome položaju. Rat je kao izvanredno stanje vrlo vjerojatno imao negativan utjecaj na ionako labilnu Čuljkovu psihu, o čemu svjedoči njegov prijatelj Zoran Šalinović koji pripovijeda kako se prilikom susretâ u tim teškim trenucima s njime "nije moglo razgovarati na neki razuman način."⁵²⁶ Ratna trauma koju je Čuljak proživljavao odrazila se tako i na njegovo stvaralaštvo i na ponašanje, o čemu se danas daje razaznati i u nekim njegovim izjavama u medijima koje su utjecale na kreiranje brojnih neprovjerenih tvrdnji o izrazito agresivnome ratničkom ponašanju⁵²⁷.

Ivica Čuljak niti u ratnome razdoblju ne odustaje od svojeg identiteta *punkera*. Osim što je ostao vjeran svome punkerskom *imageu*⁵²⁸, beskompromisnost u suprotstavljanju sistemu

⁵²⁴ Ibid.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ U intervjuu u časopisu *Globus* (8.11.1992., str. 53.), primjerice, opisuje način na koji ubija zarobljenike. U istom će intervjuu malo prije toga izjaviti kako rat u kojem sudjeluje nema nikakve veze s njim jer je on „van civilizacije“, i slično. Paradoksalne i kontroverzne izjave upućuju na oprez pri interpretaciji njegovih aktivnosti na bojištu. *Globus* je senzacionalističkim pristupom pratio ratnu *karijeru* ovog *punkera*-ratnika, a o općem utjecaju ovog časopisa na oblikovanje javnog mnijenja piše Andrijana Perković Paloš (2014).

⁵²⁸ Kako su u domovinskom ratu mnogi pripadnici hrvatske vojske dolazili iz radova mlađe populacije među kojom je dio bio sklon *rocku* i alternativnoj glazbi, zadržavanje *imagea* zapravo nije bila rijetkost i stoga je u Čuljkovom slučaju ne treba tretirati kao osobito značajan iskaz otpora, već samo kao dosljednost vlastitome stilu. Štoviše, elemente *punkerskog* izgleda (npr. frizure *irokezice*) zbog agresivne su vizualnosti preuzimali i ratnici koji nisu bili skloni takvoj glazbi.

O ulozi pripadnika supkultura u ratu piše i Benjamin Perasović: "Agresija na Hrvatsku prouzročila je višestruke odgovore subkulturnih grupa. Većina pripadnika subkulturne scene uključilo se u rat na razne načine; [...] obrambeni karakter rata bio je presudnom činjenicom u motivaciji sudionika mnogih urbanih i subkulturnih mladih koji bi u drugačijoj situaciji reagirali s manje entuzijazma – slike paljenja regrutnih poziva previše su dobro bile poznate mnogim akterima" (2001:334).

Govoreći o izgledu hrvatskih vojnika s početka rata, Perasović će ustvrditi: "Ako se vratimo samom početku rata, slike hrvatskih vojnika, među kojima su bili zastupljeni subkulturni simboli, ušle su u sve

ostala je obilježjem i u ratnoj svakodnevnici. Štoviše, u razdoblju u kojem više nije imao razloga za osobnu borbu za pomilovanje prestaje njegova usmjerenost na osobnu ispovijest, a borba protiv sistema se, za razliku od prijeratne prilično apstraktne slike istog, sada konkretizira, i to u dva pravca: s jedne strane kao borba protiv neprijateljske vojske, a s druge strane kao otvorena kritika hrvatske vlasti koja, prema Čuljkovom mišljenju, nije učinila dovoljno da na početku rata obrani slavonske gradove i sela od okupacije.⁵²⁹ Čuljak zbog okolnosti više nije toliko u prilici baviti se umjetnošću, no svoj aktivizam i kritiku društva kanalizira kroz medijske istupe u kojima vrlo iskreno iznosi detalje s ratišta, ali i otvoreno kritizira postojeću Tuđmanovu vlast, apelirajući za njeno rušenje. Takvo ponašanje dovest će ga u sukob s dijelom vojnog i državnog vodstva zbog čega je u jednom navratu, nakon intervjua na Radiju 101 u kojem je prema vlastitim riječima "napao sve"⁵³⁰, bio priveden i u istražni zatvor u Petrinjskoj ulici u Zagrebu, "kod Špegelja", no intervencijom njegova vinkovačkog zapovjednika sve ostaje samo na obavijesnom razgovoru, iako je u medijima Čuljak tvrdio i da je u smrtnoj opasnosti.⁵³¹ Ovakve situacije dodatno su utjecale na kreiranje javne slike o Ivici Čuljku kao o opasnom i problematičnom ratniku te osnaživale kontroverzan status koji ga je pratio.

8.4.2. Institucionalne i izvaninstitucionalne izvedbe otpora u domovinskom ratu – mogućnost govora o antiratnim primijenjenim izvedbama?

Ratna događanja naglo su prekinula i promijenila slijed umjetničkog djelovanja Ivica Čuljka čiji su planovi po izlasku iz bolnice, kako je vidljivo iz privatnih zapisa, bili usmjereni na promociju novoizašle knjige, organizaciju koncertnih nastupa te općenito posvećivanje

domove" (ibid., 336). Na ratištima prvih godina svjedočimo o hibridnom *imageu* koji je spoj krunica, *ray ban* naočala i *punkerskih* frizura: supkulture su "donijele svoju estetiku izravno na ratište i obilno pridonijeli stvaranju imagea hrvatskog vojnika u prvoj fazi rata, kao urbanog ratnika" (ibid.,338). Percepcija vlastitog urbaniteta gradila se naspram *ruralnog* neprijatelja a supkulturna pripadnost i životni stilovi manifestirali su se u svim dimenzijama ratnog života, od imena satnija, natpisa na tenkovima, nošenju *spitfire* jakni, donošenju drugih odjevnih predmeta i nakita iz vlastite subkulture. "U prvih par mjeseci došlo je do približavanja aktera subkultura i dominantne kulture, medijski prikazano i osnaženo brojnim svjedočanstvima, glazbom [...] no nakon prve faze rata ponovo su se pojavile izjave koje 'nedisciplinu' povezuju s obilježjima subkultura, [...] a samo smirivanje rata [...] donijeli su povratak uobičajene distance subkultura i roditeljskih kultura"(ibid., 338.). Ovom temom bavit će se i Vera Horvat Pintarić u članku *Krvavi koncert na hrvatskim bojištima*, objavljenom u časopisu *Globus*, (20. 12. 1991., str. 59.-61.). Jednako tako, načinima na koji je nacionalna tematika u trenutku rata ulazila u sferu popularne glazbe te kako je kasnije poslužila desnim i lijevim političkim ciljevima bave se Marina Biti i Diana Grgurić u knjizi *Tvornica privida: očučujući efekti diskursnih prožimanja* (2010).

⁵²⁹ Primjerice, u intervjuu za slovenski časopis *Mladina* (1991) iznosi optužbu vlasti "iz Zagreba" da je svojim krivim postupcima i mačehinskim odnosom prema istočnoslavonskom kraju dovela do pada nekih mjesta, te također apelira na rušenje Tuđmanove vlasti.

⁵³⁰ Ovo izjavljuje u intervjuu za časopis *Globus* (1991).

⁵³¹ Ibid.

stvaralaštvu. Iako ni tijekom rata njegova umjetnička aktivnost nije posve prekinuta⁵³², ona je bitno reducirana, prvenstveno kada govorimo o nastupima koje tijekom 1991. održava rijetko⁵³³. Vrijeme je to početka rata⁵³⁴, prvih mjeseci kada se umjetnička događanja u Hrvatskoj održavaju u značajno smanjenom opsegu ili su prekinuta⁵³⁵, jer je trebalo neko vrijeme da se uspostavi novi tip organizacije ovih aktivnosti u novonastaloj ratnoj situaciji. Ulogu nositelja kulture preuzimaju mediji (radio i televizija), koji su većim dijelom usmjereni na produkciju kulturnog sadržaja domoljubnog karaktera, osobito glazbe. Ratne okolnosti nakon početnog *vakuuma* postepeno dovode do novog tipa umjetničkog stvaralaštva u Hrvatskoj, koje zbog izrazitog aktivističkog naboja možemo razmatrati kao primijenjene izvedbe. Osim u glazbi, gdje su imperativi domoljublja i zajedničkog prkošenja neprijatelju zasjenili tipične podjele na estradu i umjetnike⁵³⁶, što će se odraziti i na estetska obilježja, umjetnički aktivizam bit će izražen i u kazalištu, gdje glumci kao medijski najeksponiraniji umjetnici preuzimaju na sebe ulogu nositelja simbola otpora. Umjetnička djelatnost u ratu, u kojem je življenje u najdoslovnijem smislu svedeno na temeljnu aktivnost preživljavanja, na *ono bitno*, dominantno se prepoznaje kao simbol otpora. Sanja Nikčević daje opis kako se doživljavalo kazalište u ratu, koji se može primijeniti i na ostale umjetničke aktivnosti:

"Kazalište se za vrijeme rata doživljavalo kao simbol hrvatskog identiteta, ali i još više, gotovo kao svetište, kao hram nekoga drugačijeg svijeta, ljudskih ideala i viših vrijednosti. Stvaranje kazališta ili odlazak u kazalište istodobno se doživljavao i kao *otpor agresoru i kao borba za normalni život*."⁵³⁷

Kazalište se kao vrsta izvedbene umjetnosti zasnovane na kolektivnom djelovanju, ali i onom institucionalnom, istaklo u ratnim okolnostima postajući primjerom *ratne primijenjene izvedbe*. Relativno brzo konsolidirajući svoje aktivnosti, izvedbe su se u ratu održavale na nekoliko načina, pri čemu valja imati na umu razliku između mirnih i zaraćenih područja:

1) Redovna djelatnost – jednim dijelom kazališta nastavljaju svoju redovnu aktivnost, no ona se odvija u drukčijim okolnostima koja obilježavaju česte, negdje i trajno proglašavane

⁵³² Zoran Čalić svjedoči o tome kako je Čuljak sa svojim kolegama iz benda i tijekom rata u slobodnim trenucima imao redovite probe *kao da je sve najnormalnije*, te pripremao novi album, koji nikada nije izdan zbog pogibije. Izvor: Arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁵³³ Zabilježeni su nastupi u Sloveniji (Ajdovščina) te na dvodnevnom koncertu *Neovisnost '91.* u Zagrebu (13. i 14. 12. 1991.)

⁵³⁴ Ovdje razmatram samo razdoblje prvih ratnih mjeseci, sukladno kronologiji života Ivice Čuljka; sukladno tome i razdoblje prvih i neposrednih reakcija na ratno stanje.

⁵³⁵ U gradovima i mjestima često vladaju zamračena zbog mogućnosti zračnih napada, dio umjetnika odlazi na ratište, kazališta u ratnim područjima nakratko prestaju s radom, trupe sele na druge lokacije, umjetnička događanja otkazuju se zbog uzbuna ili procijenjene opasnosti i slično.

⁵³⁶ U to doba snimaju se razne *band-aid* verzije u kojima se glazbenici svih profila, ali i umjetnici iz različitih područja udružuju u zajedničkoj izvedbi.

⁵³⁷ Izvor: <http://www.matica.hr/hr/461/odjeci-domovinskog-rata-u-hrvatskom-kazalistu-i-drami-24971/>, pristup 11.08.2017.

zračne ili opće opasnosti, te smanjeni ljudski i materijalni resursi. Okolnosti odlaska u kazalište pod neposrednom opasnošću davale su osobit karakter otpora, kako izvedbama tako i publici koja ih je posjećivala.

2) Relokacija redovne djelatnosti – djelatnost pojedinih kazališta bila je iz sigurnosnih razloga (ili jer su bila oštećena u bombardiranju) premještena u drugačije prostore.⁵³⁸

3) Izvanredne aktivnosti kazališnih djelatnika⁵³⁹ koji su se formirali u posebne skupine kako bi svojim izvedbama gostovali ili na druge umjetničke načine djelovali u zaraćenim područjima kao podrška stanovništvu i braniteljima u egzistencijalnim strahotama.⁵⁴⁰

Otpor ratnim zbivanjima prikazivali su i umjetnici performansa, no u medijski manje eksponiranim uvjetima te kroz individualan pristup⁵⁴¹. Kada je riječ o kolektivnom udruživanju u svrhu antiratnog aktivizma koje nerijetko karakterizira povezivanje umjetnika iz različitih polja djelovanja, među malobrojnim *izvedbama otpora* koje se izravno referiraju na ratno stanje najznačajnija je svakako bila pojava Noise Slawonische Kunsta⁵⁴², zajedničkog projekta "all stars ekipe osječke mlade *underground, dark, noise* i pop-scene" (Marjanić, 2014:1524) nastalog na poticaj Gorana Rema da okupi bend s glazbenicima koji su ostali u ratnom okruženju. Ujedinivši umjetnike iz različitih polja djelovanja, Neue Slawonische Kunst bio je multimedijalni projekt unutar kojeg u ratnim okolnostima u Osijeku nastaju različite umjetničke forme, a glavna motivacija bila je "ne pokleknuti" (Stjepan Pete File prema Marjanić, 2014:1524), nastaviti održavati *scenu*. Najistaknutiji oblik djelovanja bio je kroz glazbene nastupe istoimene *rock* skupine, čiji su članovi – u pauzi između ratovanja – "*pičili* po Slavoniji i upadali u kafiće s instrumentima, gdje su govorili da sviraju protiv rata i

⁵³⁸ Takve situacije oslikava Sanja Nikčević: "U Dubrovniku su za predstavu *Shadow* Teatra Lero Davora Mojaša 1991. uzeli generatore iz općine. Opkoljeni Dubrovnik je 1992. imao četiri dramske premijere i dvije dječje predstave a za odlazak u kazalište trošili su dragocjenu vodu i struju! U Zadru su postavili *Kabaret sklonište* u skloništu pod bombama 1991., a na probe *Stjepana, posljednjeg bosanskog kralja* 1993. članovi ansambla Zadarskoga lutkarskoga kazališta i redatelj Tomislav Durbešić trčali su kroz snajpere..." (ibid).

⁵³⁹ Primjerice Samostalni vod umjetnika Zadar, koji su činili umjetnici-dragovoljci – ne samo kazališne već i ostalih umjetničkih profesija i koji su svaki ponaosob svojim umijećem i znanjem podupirali duhovni opstanak grada u ratno doba.

⁵⁴⁰ Poseban pak oblik umjetničkog aktivističkog djelovanja s početka rata nalazimo u primjeru jedinstvenog organiziranja umjetnika u vojnu postrojbu, Satniju hrvatskih umjetnika. Ovi umjetnici i kulturni djelatnici svoj su umjetnički status koristili kao simboličku oznaku, no polje otpora sa stvaralaštva je preseljeno u konkretne aktivnosti na frontu. Postrojba nije bila dugog vijeka (djelovala je od 20. listopada 1991. do 31. ožujka 1992.), a u 12 grupa kroz nju je prošlo oko 150 umjetnika. Izvor podataka: <https://www.hkv.hr/vijesti/domovinski-rat/9365-20-godinjica-od-utemeljenja-satnije-hrvatskih-umjetnika-.html>, pristup 7.08.2017.

⁵⁴¹ Jedan od takvih umjetnika bio je i Slaven Tolj, o čijim ratnim performansima vidi više na str. 291-292.

⁵⁴² Naziv citatno upućuje na slovenski multimedijalni projekt *Neue Slowenische Kunst* predvođen grupom Laibach, koji se u predratnim godinama formirao kao najkompleksniji i najprepoznatljiviji subverzivni iskaz alternativne scene bivše države.

zbunjivali svojom glazbom i performansom ljude u malim sredinama koji su sjedili u svojim kafićima i slušali domoljubne pjesme" (ibid.). U sklopu ovog projekta nastaje i antiratna pjesma *Krećemo na vas*, beskompromisnog *underground rock* zvuka, za koju je snimljen i spot, no emitiran je na tadašnjem HTV-u samo jednom, nakon čega je povučen zbog preagresivnog teksta⁵⁴³ koji je vjerojatno iščitao kao napadački, iako je riječ o tekstu koji govori o "najlogičnijoj reakciji" (Pete prema Marjanić, ibid.) na napad. Slavenska umjetnička scena, u koju se ubraja i Ilica Čuljak, djelujući uz neposrednu blizinu ratnih zbivanja u antiratnom se umjetničkom protestu odlikovala izrazitom autentičnošću koju je, logično, karakterizirala žestoka i beskompromisna reakcija na izravnu egzistencijalnu ugroženost. Kao takva, čak i ovakvim je, ne osobito kontroverznim stihovima (pogotovo ako ih uspoređujemo s onima Satana Panonskog), očito prepoznata kao *previše* subverzivan element, pa i u okolnostima kada je bilo bitno pokazati kako različiti slojevi društva zajedničkim snagama sudjeluju u obrani domovine.

Benjamin Perasović ustvrdit će kako je "na glazbenoj sceni, subkulturna scena dala u prvoj fazi, u doba samog početka rata, nekoliko žestokih odgovora, da bi s vremenom ustupala mjesto glazbenim pravcima bližim pop (pučkim) usmjerenjima i zadanim, šablonskim sadržajem"⁵⁴⁴, pišući kako su *punkerski* naboj s jedne i *reperska* otvorenost s druge strane najbolje odražavali taj doprinos (2001:340). No nakon prvotnog stanja kaotičnosti, glazbena domoljubna scena kakva je potencirana i prikazivana u medijima ubrzo počinje djelovati s ciljem *mitologizacije* hrvatskog identiteta. *Instinktivni* kreativni otpor zamjenjuje ciljane kreacije *mitskog krajobraza* (engl. *mythscape*)⁵⁴⁵ koji Duncan S. A. Bell (2003) opisuje kao diskurzivni prostor u kojem se odvija politička borba za kontrolu sjećanja kao temelja uspostave nacionalnog identiteta. Unutar *mitskog krajobraza* kao repozitorija prezentacije prošlosti u svrhu aktualnih političkih ciljeva mitovi se grade, osporavaju, ruše ili nanovo ispisuju. Kako se u osnovi tog procesa uvijek nalazi neka vrsta pripovijedanja (engl. *story-*

⁵⁴³ Refren pjesme: "Puko nam je film, krećemo na vas".

⁵⁴⁴ Supkulturna i alternativna scena rijetko se probijala do medijske vidljivosti, a neki od primjera izvođača kojima je to uspjelo su *Mc Buffalo* u Rijeci, *Montažstroj* i HC Boxer ili CLF.

⁵⁴⁵ Pojam *mitskog krajobraza* Bell (2003) uspostavlja kako bi naglasio razliku i odvojio koncepte sjećanja i mita te se odmaknuo od pojednostavljenog shvaćanja kolektivnog/nacionalnog identiteta kao trajne kategorije. Bell naglašava procesualnost u kreiranju sjećanja kao osnove (nacionalnog) identiteta te nestalnost u kojoj su mitovi i ideje u stalnom dinamičkom odnosu i nemoguće ih je učvrstiti jednom zauvijek pukim *mnemoničkim* prenošenjem s generacije na generaciju. Nacionalni identitet potencijalno je promjenjiva kategorija koja se neprestano uspostavlja različitim simbolima i kolektivnim ritualima u kojima je bitno sudjelovanje pojedinaca, kako bi se njihovo sjećanje utemeljilo i učvrstilo kroz doživljaj. Za razliku od klasičnih mitova kao *pripovijesti bez pripovjedača*, *mitski krajobraz* institucionalno je utemeljen, oblikovan odnosima moći i angažmanom političkih aktera te nastaje s ciljem uspostave političke kontrole.

telling) – evokativni narativ kao poveznica između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, reprezentacijske strategije *mitskog krajobraza* nerijetko se oslanjaju na umjetnost i kulturu. U pokušaju uspostave hrvatskog nacionalnog identiteta proces je bio iznimno intenziviran ratnim zbivanjima, posljedice čega opisuje Darko Lukić: "Potreba da se brzo, usred rata stvore, uobliče, ustoliče i čvrsto afirmiranju novohrvatski mitovi i državotvorna mitologija, neprirodno je ubrzala proces mitologiziranja za koji je čimbenik vremena presudan pa je u toj brzini službena mitologija remitologizirala i neke stare, anakrone i na kraju dvadesetog stoljeća potpuno neprimjerene mitove, a sam proces mitologiziranja učinila u prevelikoj žurbi neizbježno nasilnim i ponekad upravo grotesknim" (2009:108-109).

Ulogu i mjesto Ivice Čuljka kao umjetnika u prvim mjesecima ratnih zbivanja također je moguće razmatrati kroz ideju pružanja otpora te određenog tipa umjetničkog aktivizma kroz svjedočenje neposrednog, koji se sada većim dijelom ostvaruje kroz tzv. umjetnost ponašanja. Kao branitelj, Čuljak se nalazio u obrnutoj situaciji od umjetnika koji su djelovali na zaraćenim područjima: jednako kao i članovi Neue Slawonische Kunsta, on umjetnički djeluje u prekidima ratovanja, no nastupa i izvan Vinkovaca, *s fronta* donoseći užas ratovanja i ratne traume u gradove, na scenu. Svrha takvih nastupa, međutim, bit će jednaka kao i u drugim slučajevima primijenjenih ratnih izvedbi, pri čemu nema razlike u djelovanju na izvođače i na publiku: riječ je o izvedbama zajednice sa svrhom osnaživanja osjećaja povezanosti u pružanju otpora stanju u kojem su se našli njezini pripadnici, te iznad svega pokušaj zadržavanja *normalnog* života – a time i vlastitog identiteta kojem, kao kod svih osoba zahvaćenih ratnim događanjima, prijete ugroza. Kako je već spomenuto, Čuljak svoje aktivnosti otpora organizira na tri načina: održavanjem redovitih glazbenih probi u Vinkovcima, snimanjem antiratnih pjesama i koncertnim aktivnostima. Dokumentacije o tome nema mnogo, a iz postojeće se sa sigurnošću može potvrditi da je osim nastupa u Ajdovščini, nastupio na *rock* festivalu *Neovisnost 91.* u zagrebačkom Vrbiku. *Neovisnost '91* organizirana je 14. i 15. prosinca 1991. kao koncert *otpora* pripadnika alternativne scene⁵⁴⁶, a prema riječima njegova organizatora Zdenka Franjića, u tom je razdoblju, u kojem se zbog uzbuna i zamračenja ništa nije događalo i bilo je gotovo nemoguće išta organizirati, bio i jedini događaj takve vrste u Zagrebu te zabilježio veliku posjećenost.

⁵⁴⁶ Na koncertu koji je organizirao Zdenko Franjić nastupali su izvođači s njegove etikete Slušaj najglasnije!.

8.4.3. Utjecaj ratne stvarnosti na autodestruktivni *body art* Ivice Čuljka

Čuljkove nastupe u posljednjem razdoblju djelovanja, naročito po izlasku iz bolnice, obilježit će izostanak autodestruktivnog *body arta*. Za pretpostaviti je kako se javlja stanovit zamor ulogom *lokalne atrakcije* i očekivanjima publike da ih *zabavi* činom koji sam nije doživljavao kao puki scenski efekt. Razlog tome vrlo je vjerojatno bio i u tome što po prestanku izdržavanja kazne i boravka u izolaciji bolnice i sam nije imao toliko snažnu potrebu za autodestruktivnim činom. U kontekstu njegove želje da ga se shvati kao ozbiljnog umjetnika performansa ova težnja da se izbjegne scenska predvidljivost može se protumačiti i kao dokaz o promišljanju vlastitog performansa i njegovog učinka na publiku, kao i njega samog. U govoru o svojem performansu tumači kako samoranjavanje nije nužno da bi se proizveo efekt, te da razmišlja i o drugim načinima izvedbe: "Mislim da se taj efekt samoranjavanja doista umanjuje njegovim stalnim ponavljanjem i čini mi se da to ipak kontroliram. Šok postižem i bez krvi, krv tu nije presudna."⁵⁴⁷ Na definitivan raskid s činom samoozljeđivanja na sceni izravno je utjecala ratna stvarnost. Tijekom rata odustaje od svog glavnog obilježja – autodestruktivnog *krvavog* performansa, smatrajući kako je svakodnevica isuviše brutalna da bi se isti obrazac ponavljao i na sceni. Kako svjedoči Delimir Rešicki, kad ga je na jednom takvom koncertu publika tražila da izvede svoje uobičajeno rezanje i samoozljeđivanje, on im odgovara: "Ako želite krv, idite u zavod za transfuziju!" (Rešicki, 1998:95).

Smatrajući kako se tijekom boravka u bolnici kroz intenzivnu kreativnu aktivnost razvio u umjetnika, Čuljak je evidentno razmišljao i o budućim smjerovima vlastite umjetnosti. Sasvim je izvjesno, što dokazuju brojni zapisi iz njegove arhive, da je sebe doživljavao kao umjetnika performansa, te da nije imao namjere prekinuti s ovom vrstom izvedbe. Ratna zbivanja onemogućila su mu djelovanje u tom smjeru – tijekom boravka na ratištu Čuljak nije imao na raspolaganju vrijeme za pisanje i pomnije razmatranje vlastitoga rada, pa se usredotočio na ekonomičnije oblike djelovanja kao što su glazba i istupi u medijima. Time su kasnija razmišljanja o vlastitome stvaralaštvu ostala nedefinirana i tek naznačena u ponekim bilješkama i izjavama na osnovu njih nije moguće jasno pretpostaviti u kojem bi smjeru dalje razvijao svoje performanse. No ono što se sa sigurnošću može zaključiti jest to da Čuljak nije djelovao *instinktivno* i neosviješteno, te da je postojao razvojni smjer u njegovom bavljenju performansom koji je slijedom nesretnih životnih okolnosti naprasno prekinut.

⁵⁴⁷ *Satan Panonski još uvijek jaše* (s.n.), podlistak Globus, 10.01.1991.

8.5. PRIPADNOST SUPKULTURI MLADIH – PUNK KAO AFIRMACIJA IDENTITETA DRUGOG

Za razliku od ostalih egzistencijalno uvjetovanih tipova stigmatiziranosti i margine, pripadnost supkulturi *punka* bila je Čuljkova svjesno odabrana *stigma*, temeljena na ideološkim uvjerenjima i mogućnosti ostvarenja identiteta Drugačijeg unutar ove supkulture, specifične po njegovanju svih vrsta individualnosti. Prikaz Čuljkova djelovanja unutar *punkerske* supkulture u Hrvatskoj i na području bivše države kroz njegovu neformalnu organizaciju *Punk prisnu porodicu* temelji se na opisu podataka iz dostupnih izvora, a njegova pozicija i utjecaj na pripadnike ove supkulture razmatrat će se kroz Goffmanove pojmove *nezadovoljnika* i *devijanata grupe*.

8.5.1. Nastanak regionalne *punk* scene

Punk scena na prostoru bivše Jugoslavije⁵⁴⁸ nastaje s tek godinom zakašnjenja od pojave *punka* u Velikoj Britaniji. Dok se u Londonu, kako navodi Dick Hebdige (1980:33) *punk* javlja u ljeto 1976., u rujnu 1977. u Sloveniji nastaju *Pankrti* čiji prvi nastupi obilježavaju početak *novog vala* u bivšoj državi. Internetski podaci⁵⁴⁹ kao prvi *službeni punk* koncert u Hrvatskoj navode nastup riječkih *Parafa* 31. 12. 1978., a riječ je o skupini koja je s radom započela još početkom 1970-ih.⁵⁵⁰ *Punk* pokret na prostoru bivše države često se sagledava u okviru pojma *novi val* kojim se obilježava kreativno razdoblje jugoslavenske glazbeno-scenske produkcije s kraja 1970-ih i početka 1980-ih godina. Iako se često koriste kao istoznačnice, *novi val* je opsegovno širi pojam koji objedinjuje heterogenost izražajnih oblika⁵⁵¹ navedenog razdoblja, a koji su se ostvarivali u međusobno isprepletenim poljima supkulture i tzv. alternativne umjetnosti. *Novi val* objedinjuje različite umjetničke forme te

⁵⁴⁸ U ovom kratkom uvodnom dijelu osvrnut ću se samo na ključne povijesne momente te spomenuti *punk*/alternativne glazbene skupine čije je djelovanje imalo značajnije reperkusije na kontekst nastanka i percepcije *punka* na ovim prostorima. *Punk* pokret zbog svojih je karakteristika otvorenosti i *DIY* filozofije iznjedrio velik broj bendova i događanja, koje je gotovo nemoguće pobrojati i posebno opisati. Osim ne tako brojnih stručnih radova koji se uglavnom bave pojedinim aspektima *punk* supkulture, tekstova koji se često zadržavaju tek na opisu manifestacije *punka* kroz glazbu i odjeću, nešto značajniji, iako nepotpun *insajderski* izvor i pregled scene nude knjige Dragana Pavlova Dejana Šunjka *Punk u Jugoslaviji* (1990.), i Vinka Barića *Hrvatski punk i novi val 1976 - 1987* (2011.) Informacije o nekim akterima ovog razdoblja nudi i knjiga *Popkalčr* autora Branka Kostelnika (2011).

⁵⁴⁹ Nažalost, još uvijek glavni izvor informacija.

⁵⁵⁰ "Dana 22. ožujka 1978. godine u dvorani Zajednice Talijana 'Circolo' održan je službeni rock koncert nekolicine mladih rock grupa iz Rijeke. Među njima posebno je bio upečatljiv nastup bučne i energične grupe Paraf. Ovaj datum glazbeni kroničari najčešće uzimaju kao prvi službeni nastup Parafa, a time i prvi 'pravi' točnije službeni (prijavljen i evidentiran) *punk* koncert u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji." Izvor: <http://www.rirock.com/rirock-povijest/1978/>, pristup 11.08.2017.

⁵⁵¹ Heterogenost glazbenih stilova očitovala se u istovremenom postojanju *punk* zvuka,elektroničkih upliva kroz *alter-disco* ili *industrial* stilova i slično, koji se također često i prožimaju.

progovara kroz strip, dizajn i likovnu umjetnost (uključujući i grafite, fanzine i slično), modu i ulični *image* (kulturu izgleda, umjetnost ponašanja), a istodobno *buđenje* alternativne kulture na području cijele regije utjecalo je da raznorodne pojave djeluju kao jedinstveni pokret. Isprepletenost različitih stilova utječe na to da se i domaći *punk* javlja kao jedan od elemenata šireg vala te ga se ne može izdvojiti kao *čisti* oblik ili stil, već ga se uvijek razmatra u kontekstu unutar kojeg je nastao. Otvorenost Jugoslavije utjecajima sa Zapada među kojima su i razne kulturne forme i prakse svakako je ubrzala pojavu *punka* u nas. Međutim, često se u opisima nailazi na paušalan i pojednostavljen stav o domaćem *punku* kao pukoj imitaciji uzora sa Zapada pri čemu se te usporedbe najčešće razmatraju u kontekstu razlike između britanskog (nastao unutar proletarijata, neupućenost u književnost, odbacivanje edukacije) i američkog/njujorškog *punka* (nastao među umjetnicima, snažno povezan s poezijom, izum rock-poezije, usp. Hebdige, 1980:37)⁵⁵² prema kojima se, kao uzorima, određuju i domaći autori. Tretiranje ovog fenomena kao *mimetičkog* dovodi do nepravednog zapostavljanja lokalnog konteksta kojim je domaći *punk/novi val* snažno obilježen i zbog kojeg se fragmentirao u različite podstilove i podžanrove. Upravo se u tom "prijevodu univerzalnog na lokalno" (Prica, 1990:26) u domaćem *novom valu* dogodio čitav spektar individualističkih i autentičnih umjetničkih iskaza koji općim idejama prilaze na originalne i jedinstvene, a često i međusobno nespojive načine. Primjerice, kritiku obrazovanja, visoke kulture i *barbarogenijski* stav nalazimo i kod Satana Panonskog i kod sarajevskih *novih primitivaca*, no glazbeni i izvedbeni kodovi kojima se služe za iskazivanje tih ideja vrlo su različiti. Dok se sarajevska ekipa tom idejom poigrava kroz autoironični pseudoznastveni diskurs duhovito ojačan lokalnim toponimima i leksikom, Satan Panonski izbjegava svaku relaciju sa znanstvenim tekstovima, odnosno bilo čime što asocira na sustav obrazovanja, osim kada ga izriječkom (i ozbiljnijim tonom) napada. Nadalje, u usporedbi s domaćim *punk* bendovima, Satan Panonski svoj *punkerski* zvuk *boji* lokalnim obilježjima uvođenjem lokalnih idioma te *narodnjačkog* melosa kakav je posve nepoznat npr. riječkim ili zagrebačkim predstavnicima. Takvih je primjera mnogo te samo pokazuju kako svakoj pojavi u analizi treba pristupati zasebno, uključujući specifičnosti svakog lokaliteta, ali i pojedinca.

⁵⁵² O teorijskom stavu kojim se na *punk* stvaralaštvo gleda kroz uspostavljanje polariteta između umjetničke struje (*art crowd*) i "fuck art, let's rock" mentaliteta kritički piše i Bill Osgerby (u: Sabin, 2002:156), upozoravajući ne samo na pojednostavljenje već i na opasnost od stvaranja kulturne hijerarhije u kojoj su prvi umjetnici shvaćeni kao "ozbiljni umjetnici" nasuprot "zabavljača". Sličnu paralelu možemo povući i u domaćim primjerima, gdje se npr. grupa Laibach od samog početka smatrala umjetničkom strujom (na što je sigurno utjecao njihov izgrađen vizualni stil te povezanost s umjetničkom skupinom Irwin), dok je Satan Panonski i do danas smješten na rubnu poziciju.

Govoreći o počecima *punka* na našim prostorima, kao glavna *punk osovina* navodi se tzv. punk trokut Rijeka – Ljubljana – Zagreb. Iako i na primjeru Satana Panonskog i benda Pogreb X vidimo da su *punk* sastavi nicali i u manjim sredinama, događaji u većim gradovima snažno su obilježili percepciju *punka* u nas. Tu je možda i najznačajniju ulogu odigrala ljubljanska scena, na kojoj se 1981. događa *montirana*⁵⁵³ *nazi punk afera*⁵⁵⁴ u kojoj se događaju privođenja i zatvaranja ljubljanskih *punkera*. Cijeli je događaj okarakteriziran kao politički obračun s *punkom*, pokušaj dominantne strukture da izolira ili asimilira *punk* kulturu te je postao *punkersko* "mitsko mjesto nesporazuma i obračuna s vlastima" (Prica, 1990:28). Uz ovu aferu ključna je i pojava Laibacha i Neue Slowenische Kunsta koji svojim poigravanjem s totalitarističkim simbolima, među kojima su i oni nacistički, izazivaju reakcije tadašnje javnosti. Velik interes medija koji su povodom te afere u supkulturi *punka* pronašli poticajne teme⁵⁵⁵ s jedne je strane omogućio prodor supkulture u *mainstream* komunikacijske kanale, no još je više utjecao na to da se stigmatizacija *punkera* kao nepoželjnih elemenata socijalističkog društva proširi i u drugim republikama. Iako je za slovenske *punkere* stigmatizacija značila donekle onemogućeno razvijanje glazbene scene, ponajprije kroz probleme s nalaženjem prostora za nastupe, medijsko je podizanje prašine, prema mišljenju Marjana Ogrinca (prema Pavlov, Šunjka, 1990:19), čak snažnije odjeknulo u drugim republikama. S druge strane, u Sloveniji su u obranu *punka* stale mlade intelektualne snage na čelu sa Slavojem Žižekom. Iako će Ogrinc zaključiti kako interes intelektualaca za *punk* nije bio usmjeren na pitanje razvoja same supkulture te ih je zanimao samo kroz relaciju s političkim pitanjima, afirmacija teme *punka* u stručnom, znanstvenom diskursu utjecala je i na razvoj drugačije percepcije. Stigmatiziranje *punk* supkulture događalo se prvenstveno kroz ideju remetilačkog faktora ili ugroze državnog (socijalističkog) sistema, te se odražavalo kroz tretiranje njezinih pripadnika kao "direktne političke opasnosti", "pitanja društvene samozaštite", "nelegalnih udruženja koja razvijaju društveno neprihvatljivu i štetnu djelatnost" (prema Prica, 1990:24), pri čemu se kao osobita opasnost isticao njihov *inofaktor*, proizašao iz ideje da "neprijatelj može koristiti ovakve pomodarske grupe za svoje podrivačke ciljeve" (ibid.). Također, ideologije nekih supkultura smatrale su se neskriveno neprijateljskima prema socijalističkom samoupravnom društvu, a u slučaju *punka* najčešće su se koristili pojmovi i sintagme kao što su nihilizam i kritika svega postojećeg,

⁵⁵³ Tako je naziva Marijan Ogrinc (prema Pavlov, Šunjka, 1990:11).

⁵⁵⁴ O ovoj aferi detaljnije piše Gregor Tomc (1985).

⁵⁵⁵ Ogrinc navodi (prema Pavlov, Šunjka, 1990:12) kako su o *punku* najednom počela pisati "anemična i sterilna" *Mladina*, izlazi posebno izdanje časopisa *Problemi* pod nazivom *Punk problemi*, *Ljubljanski dnevnik* organizira okrugli stol na temu *punka*, o kojem se govori i u državnim institucijama, a pojavljuju se i parodije *punka*.

anarholiberalizam, ideološki neutralizam, te se ukazivalo na vezu *punka* s nacifašizmom. Ovakvi stavovi proizlazili su iz nerazumijevanja korištenja nacističkih simbola čije je značenje u *punku* zapravo *ispražnjeno*, a nerijetko je to nerazumijevanje proizvodilo i anegdotalne primjere krivog tumačenja, kao kada su pripadnici *punk* pokreta povezivani s djelatnošću albanskih nacionalista⁵⁵⁶.

Ideja o *punku* kao kritici svega postojećeg ukazivala je na smisao *punka* kao pokreta koji je tragao za drugačijim oblicima iskustva stvarnosti, te ukazivao na greške u postojećoj dominantnoj ideologiji temeljenoj na ideji uspostave *objektivne istine*. Drugačije iskustvo stvarnosti nije se odnosilo samo na, često pojednostavljenu, sliku *punka* kao iskaza nezadovoljstva mladih političkim sistemom (bilo da je riječ o kapitalizmu na Zapadu ili socijalizmu na Istoku) ili sliku dekadentne omladine kao metafore kvarnog političkog poretka. Artikuliranje alternativnih iskustava i identiteta mimo prevladavajućeg sustava vrijednosti unutar *punka* je na stilskom i idejnom planu često bilo posve različito⁵⁵⁷, a zajednička karakteristika svih pripadnika ove *kulture otpora* bila je aktivno izazivanje normi i *normalnog* te pokušaj njihova prekoračenja (transnormativnosti). Koje su to *normalne* pojave ulazile u opseg *pružanja otpora* ovisilo je o društvenom i kulturnom kontekstu i socijalnim pravilima lokalne zajednice u kojoj je supkultura djelovala. Ideju *punkera* kao *simptoma* koji ukazuje na bolest društva u vidu apatične i destruktivne mladeži u svojem će *lakanovskom* tumačenju Žižek⁵⁵⁸ izokrenuti u ideju *punka* kao simptoma kojim se kroz inzistiranje na *nenormalnome* ukazuje na duboko potisnutu istinu koja nam se ukazuje upravo kroz nešto što nas u velikoj mjeri iritira, smeta i šokira – a za *mainstream* društvo to je bilo ponašanje *punkera*. Tim načinom simptom, *vraćajući* nam istinu u njezinoj izvrnutoj formi, omogućuje i distancu s koje možemo sagledati *normalnost* društvene stvarnosti, kako bismo mogli otkriti što je sve trebalo biti potisnuto kako bi ta ista stvarnost mogla opstati. U tom smislu, *punk* pokret zaslužan je ne samo za otvaranje prostora za rušenje dominantnih društvenih mitova i anticipaciju društvene i političke krize⁵⁵⁹, već i za afirmiranje ideje Drugosti.

⁵⁵⁶ Riječ je o tumačenju kraticе *PUNK* kao "podrška ustanku naroda Kosova", te zaokruženom slovu A (anarhija) koje se tumačilo kao "Albanija". Iako anegdotalan i izdvojen slučaj, ovaj primjer pokazuje kako je malo potrebno da nerazumijevanje prijeđe u stigmatizaciju nečega.

⁵⁵⁷ Različitost kao posljedica *uključivosti punka* otvorila je mogućnosti, što je posebno vidljivo u kasnijim fazama ove supkulture, različitih političkih opredjeljenja, bavljenja različitom tematikom od anarhističko-političke do ljubavne, feminističke i sl., te stilovima od *anarho-popa* do *hardcorea*.

⁵⁵⁸ Usp. Motoh (2012).

⁵⁵⁹ *Punk* pokret, kako će to primijetiti Helena Motoh (2012:288), preuzima važnu ulogu u novoizrastajućim društvenim kretanjima koja su tražila reforme i promjene kroz svoje pacifističke, ekološke, feminističke i druge programe.

8.5.2. Lokalni kontekst i afirmacija drugačijih identiteta u supkulturi *punka*

Na ovom mjestu moguće je razmatrati djelovanje Ivice Čuljka/Satana Panonskog kroz dva temeljna i uključujuća obilježja supkulture *punka*, kojima on daje osobni pečat. S jedne strane riječ je o karakteristici supkulture da je ona uvijek utemeljena u neki lokalni i/ili osobni kontekst, a s druge o težnji *punka* da kreira drugačiju stvarnost čime se otvara prostor za afirmaciju identiteta Drugačijih.

1) Utemeljenost supkulture u lokalnom i/ili osobnome: *subkulturalizacija*⁵⁶⁰ i individualizacija

Snažnu lokalnu ili osobnu utemeljenost i obilježenost supkulture možemo povezati s pojmom *subkulturalizacije* kao pojave u kojoj se unutar poznatih i temeljnih obilježja neke supkulture (npr. glazbenih žanrova, životnih stilova) događa proces koji dovodi do nastajanja nepoznatih ili brzo promjenjivih detalja, naglašavajući dinamiku supkulturnog svijeta⁵⁶¹. Taj je proces uvijek prisutan pri smještanju supkulture u "konkretan prostor i vrijeme, u etnografsku, konkretnu cjelinu života urbanog plemena" (Perasović, 2001:152). Identitet pripadnika supkulture tako se ostvaruje pod nekim zajedničkim nazivnicima, ali kroz bitnu specifikaciju osobnih izbora kojima se "precizno omeđuje polje vlastite strukture osjećaja" (ibid.,152), odnosno gradi vlastita osobnost unutar pravila društvene skupine, koja ponekad izvana djeluju prilično strogo.⁵⁶² Takva specifikacija i vezivanje za "sitne nijanse" (ibid., 154) dovođila je do diversifikacije među pripadnicima supkulture, a u slučajevima njihove aktivne djelatnosti unutar pokreta, kao kod Ivice Čuljka, dovođila je i do značajnijeg procesa individualizacije, koji dovođila do afirmiranja statusa predvodnika jedne od struja unutar pokreta.

2) Drugačija stvarnost i identiteti

Kao i druge supkulture, *punk* teži kreiranju drugačije stvarnosti od one koju pruža dominantna kultura. Za razliku od nekih supkultura koje karakterizira *bijeg iz stvarnosti*, *punk* svoj prostor djelovanja organizira kroz *nasilne* intervencije u postojeće prostore te kreira svojevrsnu paralelnu stvarnost koja svojim šokantnim obilježjima funkcionira kao prostor smetnje u dominantnoj kulturi. *Punk* nudi izmijenjenu poziciju s koje se promatra i tretira postojeća stvarnost, a te *pomake u perspektivi* donosi na različite načine:

⁵⁶⁰ Premda u radu koristim pojam supkultura, s obzirom na to da je ovdje riječ o preuzimanju i citiranju termina teoretičara Benjamima Perasovića, pojam subkulturalizacija na ovom mjestu koristim prema izvoru.

⁵⁶¹ Benjamin Perasović (2001:152) upozorava na mogućnost pogreške stavljanja svih pripadnika neke supkulture pod zajedničke nazivnike (koji su često određeni našim *predznanjem*, medijskim objavama i slično).

⁵⁶² Strogost tih pravila nerijetko je predmet kritike teoretičara supkultura. Mark Sinker tako će *punk* libertarijanstvo opisati kao "omotano u više tajanstvenih pravila i restrikcija nego što je to bilo kod bilo kojeg mladenačkog kulta ranije" (Sinker, 2003:123). Prijevod moj.

a) Reinterpretacija prostora

Odabiranjem margine za svoje aktivnosti i prenamjenom funkcije svakodnevnih prostora u izvedbene *punk* supkultura vrši svjesno izmicanje kulturnim obilježjima prostora, djelujući subverzivno na dominantni kulturni kôd. Kao specifikum našeg podneblja, pa i posve poseban oblik subverzije u socijalističkom sistemu, možemo izdvojiti *kontrakulturno* djelovanje naših supkulturnih skupina u okviru tzv. omladinskih centara i mjesnih zajednica, institucionalno utemeljenih od strane države ili lokalne samouprave.

b) *Miniranje* statusa umjetnika

Daljnji otpor vrijednostima dominantne kulture *punk* uspostavlja kroz stav da svatko može biti umjetnik. Princip *do-it-yourself* te u većini slučajeva iznimno blizak odnos publike i izvođača na sceni dovodi do podrivanja statusnog razdvajanja društva na umjetnike i neumjetnike.

c) Formiranje *alternativnih* društvenih zajednica

Ova karakteristika odnosi se na autorsku/izvođačku stvaralačku poziciju kojom se kreiraju posebna udruženja, pseudodržavne strukture i slični konstrukti kojima se prezentira i istupa u dominantnu kulturu s ciljem dekonstrukcije i simboličkog otpora vladajućem sistemu. Najpoznatiji primjer u bivšoj državi svakako je bio pokret *Neue Slowenische Kunst* koji proglašava svoju paralelnu državu za koju čak postoji i posebna putovnica, no češći su primjeri frakcijskih udruživanja unutar same supkulture, kakva je bila *Punk Prisna Porodica* koju je osnovao Ilica Čuljak. Sintagmu *paralelnog svijeta* moguće je primijeniti i na stil života onih pripadnika *punk* supkulture koji su *izašli* iz običaja *mainstream* društva, odlučivši se na dosljedan život na rubu ili onkraj društva *normalnih*, izbjegavajući zadatosti dominantne kulture do one granice do koje je to moguće.

d) Afirmacija drugačijeg rodnog/spolnog identiteta

Riječ je o jednom od najvećih doprinosa *punka*, koji se od ostalih supkultura razlikuje upravo po visokom stupnju tolerancije na različite identitete Drugih i drugačijih. *Punk* je kao pokret u samo tri godine (1977.-79.) te još jednim društvenim skokom 1980.-e, kako ističe Lucy O'Brien (2002:194), utjecao na radikalne mijene u rodnom mapiranju. Iako se O'Brien u svojoj analizi, kao i mnogi, uglavnom usredotočuje na feministička pitanja te opisuje kako je *punk* prvi pokret koji je otvorio vrata spolnoj ravnopravnosti žena i muškaraca, za razliku od *hippie* pokreta 60-ih koji je pod parolom seksualne revolucije zapravo podržavao heteroseksualno opredjeljenje i sustav koji je za žene funkcionirao jednako represivno⁵⁶³,

⁵⁶³ O'Brien tu tvrdnju radikalizira pišući kako se odbijanje seksualnog čina smatralo protivljenjem ili kočenjem revolucije.

punk prvenstveno obilježava uspostava vlastitih seksualnih i rodni kodova⁵⁶⁴. Za razliku od još uvijek primarno heteroseksualne *hippie* kulture, *punk* u svojem primarnom izboru da se odmakne od svega *normalnog* izabire seksualnu i rodnu raznolikost: biti aseksualan, homoseksualan, androgin i slično, individualne su odluke koje su uglavnom prihvaćane bez komentara. Takav stav među pripadnicima ove supkulture zapravo je izmaknuo pitanje seksualnosti iz fokusa zanimanja, čime je otvorena mogućnost da svatko afirmira svoj rodni/seksualni identitet bez osobitog pritiska zajednice. Ovime *punk* pokazuje kako je možda jedini pravi put za nenametanje spolnih i rodni etiketa i ograničenja onaj u kojemu društvo takve teme ne određuje kao predmet prijepora i rasprava.

8.5.3. Čuljkova individualizacija i lokalizacija punka: *Punk Prisna Porodica*

Kao što je u *punk* intervenirao kroz zvuk, odjeću, leksik i *image*, Ivica Čuljak unutar regionalne *punk* supkulture zauzima autorsko-stvaralačku poziciju u kojoj primat osobne priče nad kolektivitetom izražava i kroz formiranje vlastite *struje* unutar regionalne *punk* supkulture, okupivši sljedbenike u zajednicu nazvanu *Punk Prisna Porodica* (skraćeno *PpUpNpK*). Važno je istaći kako se Ivica Čuljak deklarirao kao pripadnik *punk* kulture i nekoliko godina prije no što će izvršiti čin ubojstva iz samoobrane koji će ga dovesti do institucionalnog liječenja i statusa osuđenika, no upravo je pomoću kasnije izgradnje osobitog statusa unutar ove supkulture⁵⁶⁵ dobivao osjećaj prihvaćanja, potvrdu vrijednosti vlastitih umjetničkih djela i podršku u pokušaju reprogramiranja ranjenog identiteta. Ivica Čuljak kao Satan Panonski gradi široku mrežu štovatelja, sljedbenika, pomagača i promotora vlastite *umjetničke istine*, postepeno postajući predvodnikom skupine. Goffman će ovu poziciju odrediti pojmom *devijanta* ili *devijanta grupe* (ibid., 154) govoreći o pojedincima koji prestaju držati razmak zbog svoje stigme, lako prilaze drugima i lako im se prilazi. Riječ je o *maskotama grupe* (ibid., 154) koje se nalaze u centru pozornosti i privlače druge da oko njih *stvore krug*, a Goffman će ih zbog osobine da se ponašaju suprotno društvenim pravilima te buntovničkog odnosa spram bazičnih institucija nazivati i *nezadovoljnicima* (ibid., 156). Osobe ovakve provenijencije najčešće će sâme formirati svoje stavove te bivati svrstavane u ekscentrike, *likove* koji će kao predvodnici drugim, *normalnim* osobama koje imaju osjećaj nesnalaženja u *mainstream* društvu (što je karakteristika pripadnika svih supkultura)

⁵⁶⁴ Kako će to primijetiti Benjamin Perasović (2001:240-241), ona se u *punku* realizira kroz prevratnički pristup tradicionalnim spolnim ulogama, odmak od ženske ljepote, izbjegavanje diktata ženstvenosti koji propisuju muškarci te kroz karikiranje spolnih uloga, kakvom je pribjegavao i Ivica Čuljak.

⁵⁶⁵ Prema Goffmanovoj teoriji, stigmatizirane osobe često su dio neke zajednice koju potpomažu pripadnici određene kategorije: „Među svojima, stigmatizirani može iskoristiti svoj nedostatak kao temelj za organizaciju života, ali mora svesti sebe na polusvijet da bi to učinio“ (Goffman, 2009:32).

omogućiti model postojanja kroz suosjećanje i *regrutiranje* u određenu grupaciju. U slučaju Čuljka takva je regrutacija postojala i u doslovnom smislu. Na području regije, pa i šire, vršio ju je kroz *Punk prisnu porodicu*, neformalno udruženje svih koji dijele *punkersku* ideologiju kakvu je iskazivao kroz svoje manifeste, krilatice, književne tekstove, koncerte i performanse. Ne postoji precizan podatak kada je točno Satan Panonski osmislio koncept *Punk prisne porodice*, no s velikom vjerojatnošću može se tvrditi da je on nastao u razdoblju u kojem već boravi u neuropsihijatrijskoj bolnici. Iz izjave Ivana Glišića, Čuljkova suradnika u ovoj ideji: "Ko je želeo s nama, morao je da pravi fanzine, da ima bend, da piše, slika. Političari su imali svoju politiku, sveštenici svoju crkvu, mi – *Punk Prisnu Porodicu*" (prema Marjanić, 2014:1630) može se iščitati težnja za stvaranjem paralelne stvarnosti kao načina da se suprotstavi ili pobjegne opresiji prevladavajućih vrijednosti.⁵⁶⁶ *PpUpNpK* je postavljena kao svojevrsni pokret unutar pokreta, *pod-supkultura* koja sebe vidi jedinim ispravnim načinom življenja *punk* ideologije te se suprotstavlja svima koji *punku* prilaze na pomodan način – u to doba za takve se pojave često koristio izraz *vikend-punker*, a pronaći ćemo ga i kod Ivice Čuljka. Težnja za autentičnošću i *pravom istinom*, prisutna u umjetničkim radovima i u osobnoj Čuljkovoj borbi tako se ovdje širi na pokret. Pored spomenute težnje da se jugoslavenska *punk* inačica kontekstualizira u skladu s prostorom na kojem se događa i razvija, *PpUpNpK* slijedi i tipične ideje *punka* poput individualnosti, slobode od normi, kritika društvenog sistema, slušanje i stvaranje *punk* glazbe i slično. Kako je *PpUpNpK* je čvrsto utemeljena na osobnosti Ivice Čuljka i njegovim umjetničkim idejama i životnoj filozofiji, kao temeljna vrijednost ovdje se uspostavlja vrijednost prijateljstva, na kojoj je Čuljak izgradio svoj *punkerski* identitet, sažet u najpoznatiju od njegovih krilatica: "Po narodnosti panker, po zanimanju prijatelj". Prijateljstvo je kao temeljni odnos između članova ovog pokreta i Čuljka samog uvijek recipročno: često opisan kao osoba koja svoj prijateljski stav ostvaruje kroz pristupanje drugima koje je istinski otvoreno i sa zanimanjem za njihove priče, Čuljak od onih koje naziva prijateljima očekuje jednako takav tretman – vjerovanje u njegovu stranu priče te pružanje podrške. Čin sklapanja prijateljstva tako nadrašta osjećaj prepoznavanja istomišljenika kroz njegovanje istih vrijednosti te postaje bitnim mjestom u kojem Čuljak nalazi potvrdu svojeg identiteta, te određeni tip utjehe. Kao idejni predvodnik, Čuljak se u ovoj grupaciji postavlja ne samo kao glavni *ideolog* pokreta, već i svojevrsni arbitar, *ovjerovitelj* iskrenih i autentičnih nakana pripadnika. U tu svrhu osmišljava i formalnu

⁵⁶⁶ Pored *Punk Prisne Porodice*, Čuljak je koristio i druge nazive za vlastito punkersko djelovanje, poput kratice *K.O.Z.O.* - *Kečerov odred za odmazdu*, nekad naslovljen i *COZZO* (prema Marjanić, 2014:1631 i privatnim Čuljkovim zapisima), no njima se služio u užem krugu prijatelja i suradnika, dok je *Punk Prisna Porodica* mišljena kao širi pokret, odnosno struja.

pristupnicu zajednici, obrazac u koji se upisuje ime i prezime člana i koji sam ovjerava svojim potpisom. Iako dijelom ozbiljno shvaćena, njezin je sadržaj potpuno *anti*-formalan, te predstavlja parodiju i izvrtanje forme službenih birokratskih obrazaca, što je u skladu s opstrukcijom nametnutog formalizma i Čuljkovim poetskim sklonostima ka začudnom, gotovo zaumnom pismu. Pristupnica tako u zaglavlju sadrži informaciju o tijelu koje ju izdaje: "United Free *PUNK* Shock/*PUNK* PRISNA PORODICA (PpUpNpK)" te praznu crtu na početku koje piše "Priznato / Nepoznato", nakon čega se na prazno mjesto upisuje ime i prezime člana. U tekstu pristupnice nalazimo kratki literarni tekst manifestnog tipa: naslov "SEDAM RAZLOGA SEBE", nakon čega su razlozi i navedeni: "1. *PUNK* je život (nije pokret, pojava); 2. Gledaj svoja posla; 3. Obznana; 4. Osveta; 5. Hijena; 6. Galileo; 7. Smijeh". Na mjestu za Čuljkov potpis kojim se ovjerava nečije članstvo nalazimo jednu od tipičnih sintagmi kakvima se koristi u potpisivanju svojih radova: "Satan Panonski, Avet ravnice, poganin Panonski", ispod čega će u dnu stranice biti dopisano: "...satan...će....uzeti...svoje!". Iako je formiranje PpUpNpK kao grupe s predvodnikom najočitiiji primjer stvaranja mreže sljedbenika u svrhu osnaživanja i afirmiranja vlastitog identiteta Drugačijeg, nije moguće precizno odrediti koliko je doista *regrutiranih* članova ova grupa imala, no kao ideja zaživjela je do danas.⁵⁶⁷

U primjerima programatskih *punk* tekstova⁵⁶⁸ iz Čuljkova arhiva moguće je razaznati sljedeće elemente kojima formira krug svojih istomišljenika i stvara vlastitu *punkersku* zajednicu kao odvojenu i *istinsku punk* struju unutar postojeće supkulture:

- a) Imenovanje: davanje naziva *Punk Prisna Porodica* za zajednicu vlastitih sljedbenika, te naziva *Hard Blood Shock* za *punk* usmjerenje temeljeno na vlastitoj umjetničkoj poetici; imenovanje pripadnika vlastite zajednice *ratnicima*.
- b) Pisanje *programatskim* stilom: korištenje parola, sentenci i sličnih formi za iskazivanje ideja i stavova, formiranje misli vodilja ove društvene skupine, temeljenih na idejama tolerancije, nesvrstavanja u bilo kakve nametnute društvene kategorije, bezuvjetnog prijateljstva među pripadnicima i slično. Na primjer:

Hard Blood Ratnik nema mentalitet, nitko u Hard Blood-u nema prioritet."

"Po nacionalnosti *punker*, po zanimanju prijatelj."

"Tko je svome sistemu nekrofil? Ja sam *PUNK*."

⁵⁶⁷ Na društvenim mrežama kao što je spomen profil Ivici Čuljku nalazimo izjave osoba koje se i dalje smatraju dijelom ove zajednice.

⁵⁶⁸ Primjerice, to su tekstovi poput: *Svojoj Punk Naciji* (oznaka R18), *Hard Blood Shock (samouništenjem do Pobjede)* (oznaka R15), *Punk Prisna Porodica* (oznaka R66), *Oduševljen jesam!* (oznaka P48), *CATCH Harmonija* (oznaka R53), *Iz mene dah* (oznaka R57), *PUNX - punk ratnik*, (oznaka R68).

"Razum u zakonu Lanca ne rađa Anarhiju."

"Hard Blood Shock = Život/ Punker = Nacija/ Prijatelj = Profesija /Istina = Zakletva."

"Punk nije nastao, jer, što nastane mora i nestati!"

Uz parole, prisutna je i ideja o himni pokreta – pjesmi *Hard Blood Shock*. I u ovim tekstovima Čuljak razvija svoj osebujan stil pisanja pišući u prvom licu, koncentrirajući opis *punka* oko određenih stilema, nerijetko istaknutih velikim slovima (*Totalna istina, Harmonija, Vrijeme, Sloboda* i sl.) i semantostilema (*punkeri* = ratnici, *Zakon lanaca* = društvene vrijednosti), te osobite sintakse, što ovim tekstovima pridaje *dramatičnost* i *mitski* karakter.

c) Postavljanje sebe kao predvodničke figure:

- obraćanjem na način afirmacije sebe kao predvodnika: "Svojoj *Punk* Naciji"

- definiranjem, oblikovanjem vlastitog identiteta:

"Ja sam *PUNK* naroda slavenskog [...] ja sam duša i jezik naroda slavenskog, ja sam vrijeme naroda slavenskog, i Dobro i Zlo, i Istina i Laž, i Gospodar i Sluga, i Čedo i Otac, ja sam stvarno *PUNK!*".

- uspostavljanjem legitimiteta predvodnika kroz isticanje vlastitog iskustva kojim svjedoči o istinskome pripadanju *punk* ideologiji, kao i žrtvovanjem *za više ciljeve* i u ime drugih pripadnika supkulture skupine⁵⁶⁹:

"Ovo nije o meni, ovo je iz mene"

"A *CATCH*⁵⁷⁰ je Ljubav prva, to veće od führera, od predsjednika, od kralja [...] Ja sam smiksanih sto ljudi pupoljak, izrastao najviši, i što strši samo znači da svojom žrtvom toliku visinu steče, tolik je kako i svjetionik u ponekad mučnim gustim maglama..."

d) Uspostavljanje suprotnosti *mi – oni* kao osnove za (samo)identifikaciju pripadnika skupine

Prisutno je izdizanje ove *punk* zajednice kao posebne, pri čemu je s jedne strane suprotstavljena dominantnom društvenom sistemu, a s druge strane *lažnim* pripadnicima supkulture.⁵⁷¹ Dok se otpor dominantnoj kulturi podrazumijeva i o njemu se uglavnom izražava jezgrovito ("Zakon lanca glasi: iščezava harmonija, iščezava mir, iščezava sloboda"), Čuljak mnogo više truda ulaže u razdvajanje aktera supkulture na one koji iznevjeruju načela i one – svoje sljedbenike – koji na ispravan način slijede *postulate punka*. Razloge ovome

⁵⁶⁹ Ideja žrtvovanja izravno je povezana uz njegov autodestruktivni *body art*.

⁵⁷⁰ Catch je jedan od pseudonima koje koristi, najčešće u kontekstu *punkerske* zajednice.

⁵⁷¹ Ovakav tip suprotstavljanja jedne skupine drugoj unutar iste supkulture opisuje i Perasović, koji kao najčešći razlog navodi socijalne razlike, no razlozi mogu biti i drugačiji: "Kada prvoborci nekog stila predstavljaju niže ili donje srednje socijalne slojeve, pa se širenjem stila na 'fine i pristojne' i 'bogate' također osjećaju razočaranima, stil percipiraju kao razmekšan i upropašten, a za nove aktere drže da su 'izdali' ili iznevjerili osnovna načela" (2001:188).

možemo pronaći u njegovoj izoliranoj poziciji zbog boravka u instituciji koja je iziskivala puno veći angažman oko održavanja veza s istomišljenicima, ali ponekad je motiviran i određenim kritikama njegova rada koje su dolazile do njega, što je vidljivo iz pojedinih zapisa.

Primjerice, u ovim se zapisima ističe posebnost njegove *punk* zajednice:

"... i nisu u kolektivu i nisu podložni zabludi i obmani [...] jer *punker* Punk Prisne Porodice jedini su *punker* podneblja ovoga bez narodnosti i klasne pripadnosti, vjeroispovijesti [...] za zlo i protiv zla zna se tko se bori, a mi smo umjetnici življenja [...] u trenu smo svakom iskreni. I neka se moja braća i sestre ne trude dokazivati mediokritetu što je *punk* i ljubav za Catch-a, zato što te istine do njihovih ušiju mahovine ne mogu prodrijeti..."

"Duh njegov bijaše PUNK [...] odjećom nije kratio dosadu, kao što rade oni od vas, što ovo čitaju. [...] Odlazak ne znači skidanje *punk* odore, to se ne smije zanemariti ikome, time se nit dobije a nit' gubi *punk*, već ruiniranjem karaktera, prodavanjem Istine za [...] valutu, lakši položaj u društvu. [...] zanemarivanje potpuno Punk Prisne Porodice jest čin izdaje. Mi bismo bili bolesnici ako takve bi proganjali, šikanirali ili pak žalili. Mi pripadamo PROSTRANSTVIMA a ne iti kakvim granicama, zabludama, predrasudama. Svjesni jesmo da klasične nacije nemamo, religije, limite, klasične obaveze. Ljudi Punk Prisne Porodice [...] nemaju narodnosti, mentaliteta, [...] pod ovim Satanom Panonskim - Kečerom II. ujedinjeni su, dakle potpuno slobodni."

Nadalje, Čuljak poziva ostale da ne pridaju važnost efemernim stvarima kao što je *image*, a tu je i zahtjev za čistoćom od opijata i alkohola te protivljenje takvom životnom stilu:

"*Punk* amblemima cijeli sam istetoviran i to je sve po meni, moj je ponos. Raznesen *punk* šrapnelima udjela u kreiranju osnovne linije Punk Prisne Porodice, ali [...] *punk* ratnik nije onaj koji moli notorna alkoholičara par novčića za pivo, koji duva ljepilo [...] koji bez igle ne može. Sve sam ja to probao ...ali tad nisam imao kud. [...] Samo zdrav razum može osjetiti srž, bit *punka*."⁵⁷²

e) Uspostavljanje načela razmišljanja i djelovanja, *filozofije* zajednice

Brojne savjete, naputke i komentare ovih programatskih tekstova moguće je podvesti pod tri osnovna načela na kojima se temeljilo istomišljeništvo ove Čuljove zajednice: (1) prijateljstvo (odanost, međusobno pomaganje, iskrenost) kao temelj međusobne povezanosti, vidljivo i u nazivu zajednice kojim se naglašava prisnost, za razliku od većine *punkerskih* naziva koji aludiraju na neko *nenormalno* stanje, (2) tolerancija prema svim životnim i glazbenim stilovima⁵⁷³, te (3) zahtjev za autentičnošću koji se ostvaruje kroz istinsku (unutarnju, duhom) opredijeljenost za *punk* te utemeljenost *punka* u lokalnom kontekstu. Stoga se u nekoliko svojih programatskih tekstova posebno bavi ovim pitanjima, kao u ovom primjeru koji

⁵⁷² *Hard Blood Shock (samouništenjem do pobjede)*, oznaka R15.

⁵⁷³ "Dobar dan Punk braćo i sestre, sinovi i kćeri, majke i očevi, frustrirani, namazani, iscijepani, uglancani, čisti, prljavi, jasni, mutni! Ljubim vam usne svima! I rnr, i hc, i hm i sve..." (*Svojoj Punk Naciji*, oznaka R18).

započinje pseudofilozofskim promišljanjem o nematerijalnosti pravog osjećaja pripadnosti pokretu te nastavlja pozivanjem na pronalaženje smisla u vlastitom okruženju, među *opipljivim* ljudima, a ne preslikavanjem stranih nedostižnih uzora čija slava *zamućuje* bit *punkerskog* životnog stila:

"*Punk* nije nastao, jer, što nastane mora nestati! *Punka* nema! Ono čega ima, to se može opipati. *Punk* se ne može opipati, zato *punka* više nema. [...] *Punk* je nositi u sebi, davati iz sebe. Nosite li još imena pistolsa ili hagenove⁵⁷⁴, Idola, zar nisu otišli, zar nisu stekli gorile, a nisu vas u gladi nahranili, u batinama zaštitili, Imena njih brišite, nosite na sebi Ime moje, Ime Valeta, Septice, Attile, Kojota⁵⁷⁵...nosite one koji nose vas [...] *Punk* je u nama i to mi rukom ne možemo opipati. Jedan kraj drugog i u drugom kad doživimo slobodu, oslobađanje, duh kad čuješ...slobodu ne možeš imati i zato je ne možeš dati, slobodu možeš doživjeti. Duh kad čuješ moj do Tebe ide, to je *punk* [...] il poljana pšenice, il mačak u krilu, il čempres koji si zalio, sa njima oslobađanje, to je *punk*" (*Iz mene dah*⁵⁷⁶).

f) Utopijska vizija budućnosti: *punkerska* komuna

U svojoj razradi vlastite *punkerske* društvene zajednice Čuljak je spominjao i osnivanje *punkerske* komune kao posebnog oblika izdvajanja *pravih* od lažnih pripadnika supkulture te mjesta na kojem bi bilo moguće provesti ideje pokreta do kraja, u praksi. Idejom komune Čuljak se uklapa u alternativna strujanja od 1970-ih koja svoje umjetničke i druge vrijednosti želi iskazati i kroz radikalne promjene načina života. Između dva osnovna tipa komuna⁵⁷⁷ – gradske i poljoprivredne komune (prema Dragičević Šešić, 2012:225) Čuljak se, unatoč vezanosti *punka* uz urbane prostore, odlučuje za onu poljoprivrednog tipa. O svojoj ideji i piše na nekoliko mjesta⁵⁷⁸, a detaljniju razradu ideje nalazimo u privatnoj prepisci⁵⁷⁹ gdje pojašnjava kako bi komuna "trebala biti na nekom od jadranskih otoka, malo osamljeniji, zeleniji i s nešto obradive zemlje koju bismo prokrčili i zasijali povrće i voće, nešto pšenice. [...] Vode će biti, a i elektrike". Kao primjer idealnog otočića za potrebe komune spominje Šćedro kraj Hvara te navodi kako bi ona bila osnovana za sve *punkse* iz Jugoslavije. Nadalje, u skladu s *punk* ideologijom i odbacivanjem tradicionalnog obrazovanja, vrijednosti i zakona, "tamo neće biti profesora, direktora", a zbog svih ishodovanih dozvola neće intervenirati niti policija. Navodeći razloge, piše kako "stvara komunu kako bi ta naša sloboda stvarno bila *punk* ideal" i kako bi "pokazali koliko je naš 'komunizam' ispravan i savršen, te je smatra mjestom na kojem se može "gajiti grandioznost svih sloboda" i postići anarhija *pravih punksa*

⁵⁷⁴ Misli na britanski *punk* bend *Sex Pistols* i njemačku *punk* pjevačicu Ninu Hagen.

⁵⁷⁵ Nazivi i nadimci lokalnih bendova, umjetnika i *punkera*.

⁵⁷⁶ Oznaka R57.

⁵⁷⁷ Prema Dragičević Šešić (2012:225).

⁵⁷⁸ Primjerice u tekstu *Pismo republici Jugoslaviji*: "Gnušam se nad fašistoidnim idejama nekih 'alternativaca'. Vjerujte mi, moji ljudi su IZABRANI! Kad me puste, skupio bih najveće svoje mučenike, braću i sestre [...]Uzgajat ćemo na selu voće i povrće...", oznaka R38.

⁵⁷⁹ Pismo *Oduševljen jesam!* upućeno Denisu, oznaka P48.

koji su se "otcijepili od običnih smrtnika, kojima smetaju njihove škole, poduzeća, kriminali u njima i torture kojima podređuju mlade mozgove". Navodeći kojim bi se sve poljoprivrednim kulturama te vrstama lova (ribolova) mogli baviti i na koji bi to način činili, napominje kako na otoku svakako treba s njima živjeti i nekoliko starosjedioca, jer "gdje nema njih, nema ni zemlje obradive". Poštujući njihovo postojanje i tradiciju, komuna im "neće smetati". Komuna uključuje zajednički rad na dobrima, ponajprije uzgoju hrane, te ideju prodaje viškova hotelima i poljoprivrednim zadrugama, a također spominje i dodatnu edukaciju članova o tehnologiji koja će im biti potrebna. Iznosi i utopijsku misao kako u zajedničkom radu i dogovoru unutar komune neće biti poslovođe, direktora, jer će novac, imanje, kuće i strojevi ionako biti u rukama onih koji rade na njima. Pored stalnih stanovnika, dopustit će i povremene dolaske svim *punkerima* koji iz različitih razloga nemaju mogućnosti biti članovima komune, a ova stavka ima i socijalnu dimenziju jer smatra da će se tako omogućiti siromašnim slojevima da provedu ljeto na moru tako da im za to "ne trebaju milijuni i crnčenje". Što se tiče privatnih odnosa, iako se ne protivi ideji zasnivanja obitelji među članovima te piše kako će "male punxe smatrati svojom djecom" (premda za sebe isključuje takvu mogućnost), naglašava komunu kao mjesto gdje "običnih ovosvjetskih ljubavi neće biti, jer smo svi mi ratnici", te će se za konvencionalne oblike zajednice trebati dobiti pristanak ostalih članova komune.

Kao što je u ovome radu na to više puta ukazano, *punk* supkultura kao jedan od marginalnih prostora unutar kojih je djelovao Ivica Čuljak pokazala se iznimno važnom i za pitanje njegovog samoostvarenja i rekreaciju *slomljene* psihe. Kao jedino dostupno javno društveno polje čiji je svjetonazor poticao različitost – čak do te mjere da se prihvati kazneno djelo (doduše, vješto umotano u pripovijest gotovo mitskih dimenzija), *punk* supkultura bila je možda i jedina moguća margina za Čuljkovo kreativno autoterapijsko djelovanje, odnosno jedini *prolaz* do javnog prostora iz stanja zatočenosti u instituciju, čemu je dodatno pomoglo i tadašnje zanimanje medija za supkulturne i rubne, alternativne umjetničke prakse. Snažna potreba za osjećajem prihvaćenosti ovdje je velikim dijelom ostvarena, barem među supkulturnim istomišljenicima.

9. MITOLOGIZACIJA UMJETNIKA

Čuljkova intenzivna uporaba komunikacijskih kanala i načina distribucije vlastite umjetnosti prema publici i medijima navodi na tezu o komunikaciji kao zasebnom umjetničkom postupku u njegovu stvaralaštvu unutar kojeg se javlja nekoliko povezanih tema koje će se ovdje razmotriti: s jedne strane moguće je govoriti o specifičnim onodobnim metodama razvoja publika putem različitih medijskih i komunikacijskih kanala (fanzini, mail art mreža, tiskovni mediji i dr.), a s druge o manipulaciji informacijama o sebi kao o umjetničkom postupku poigravanja istinom. Ove teme vode pitanjima mitologizacije umjetnika putem širenja urbanih legendi/predaja⁵⁸⁰ o Satanu Panonskom.

9.1. Načini proizvodnje mita: individualna mitologija, medijsko eksponiranje i urbane legende/predaje

Čuljkova pozicija društvenog izopćenika i smještanje na sam rub tzv. alternativnih umjetničkih događanja (*alternativa alternative*) utjecali su na snažnu potrebu ovog umjetnika za eksponiranjem sebe i svojeg stvaralaštva, za što je koristio sve dostupne kanale komunikacije. Ova potreba, ujedinjena s umjetničkom idejom provokacije kroz performativ nestalnog identiteta temeljen na proizvodnji dezinformacija, dovela je do specifične pojave proizvodnje brojnih urbanih legendi/predaja koje trajno obilježavaju percepciju stvaralaštva ovog umjetnika. Gotovo da je nemoguće naći tekst ili zapodjenuti razgovor o Satanu Panonskom koji barem dijelom neće biti pod utjecajem nekog od *mitova* o njemu. Štoviše, i dva desetljeća nakon njegove smrti, proizvodnja i distribucija urbanih legendi/predaja o

⁵⁸⁰ Termin *urbana legenda* kao doslovan prijevod s engleskog jezika (*urban legend*) kod nas često nalazimo u kolokvijalnoj uporabi, no točniji prijevod bio bi *urbana predaja*. Tumačenje i razgraničenje ovih pojmova nudi Maja Bošković-Stulli (1997: 20-28): za razliku od *bajki* koje se prihvaćaju kao izmišljene, mjerilo vrednovanja *predaje* je vjerovanje u njezinu istinitost. Načine kazivanja predaja ova autorica dijeli u tri oblika: (1) kratko priopćenje ili *kronikat*, (2) *memorat* (pričanje o događaju prema vlastitom sjećanju) i (3) *fabulat* (tradicijom prenošena priča), pri čemu će naglasiti hibridno obilježje predaje kod koje je teško razgraničiti životne od umjetničkih funkcija. Bez obzira što predaje stilom mogu djelovati prekratke, bezoblične ili nedovršene, odražavaju nadahnuće proizašlo iz psihičkog poticaja zbog susreta čovjeka s nečim tuđim, izvanrednim i neobičnim (usp. *ibid.*, 23). *Legende* Bošković-Stulli opisuje kao bliske, pa i prepletene s predajama, a razlike nalazi u njihovu vjerskom sadržaju, izvoru u čitanju koje je iz propovijedi i nabožnih knjiga prešlo u usmeni opticaj, te u unutarnjem iskazu vjere u svetačka čuda. Za oblike suvremenih usmenih pričanja, za koje ova autorica povremeno koristi i termin *urbane priče* (*ibid.*, 27), važno je njihovo kontekstualno određenje koje ukazuje na odmak od tradicijskih formi. Odluka da u slučaju Satana Panonskog koristim dvojaku odrednicu *urbana legenda/predaja* temelji se na karakteristikama *urbanih priča* o njemu: s jedne strane one proizlaze iz njegove pisane riječi i asociiraju na žanrovsku nišu svetačke legende – točnije, njezin antipod u motivima *antilegende* i *antisveca* kojima se Čuljak poigravao u poeziji i gradio svoj ikonički status prosvjetljenog, izabranog predvodnika; s druge strane, pojam *predaja* precizniji je za oblike koji se odnose na njegovu svakodnevicu, odnosno odgovaraju žanrovskim karakteristikama glasina i tračeva, koje se češće pojavljuju u formi *fabulata*, a nešto rjeđe kao *memorati*.

Satanu Panonskom nije zaustavljena, već se preseljenjem u nove medije i dalje obnavlja, korespondirajući aktualnom društvenopolitičkom trenutku. Pritom se sâm Ivica Čuljak pokazuje generatorom ove pojave: iz dostupnih dokumenata razvidno je da je Čuljak bio svjestan moći medija te mogućnosti utjecaja na publiku širenjem informacija putem različitih medijskih kanala. Stoga ovdje možemo govoriti o proizvodnji individualne mitologije kao autoreferencijalnom umjetničkom činu s ciljem okupljanja što većeg broja poklonika. Ova je aktivnost bila najizraženija i svoj cilj postigla u *underground* medijima: fanzinima i *mail artu*⁵⁸¹, kao i putem usmene predaje među pripadnicima supkulturnih skupina, gdje je Čuljkova estetika šoka naišla na dobar prijam te je ubrzo stekao kulturni status unutar alternativne scene⁵⁸². Primjena modela dezinformacije i pokušaja šokiranja publike, međutim, nije naišla na jednak odjek u *mainstream* medijima koji su Čuljkovu nedovoljnu upućenost u mehanizme masovnih medija iskoristili u skladu s ciljevima povećanja tiraža. Težnja ovog umjetnika za umjetničkim probojem izvan *underground* krugova, kako se pokazuje na primjeru serije tekstova izašlih 1990-ih u časopisu *Globus*, rezultirala je proizvodnjom urbanih legendi/predaja koje su naštetile njegovom ionako krhkom društvenom statusu.

Proizvodnju i distribuciju urbanih legendi/predaja u slučaju Ivice Čuljka možemo podijeliti na nekoliko načina realizacije:

1) Kreacija individualne mitologije umjetnika

Proizvodnja *mitova* ovdje se javlja kao osviješten umjetnički čin koji se ostvaruje na neizravne i izravne načine:

- kroz umjetnički rad unutar kojeg nastaju performativi različitih nestalnih umjetnikovih identitetâ, pri čemu se autentični detalji iz života ludički nadopunjuju imaginiranim obilježjima postajući temeljem za kreaciju dezinformacija;

⁵⁸¹ Također kroz privatnu korespondenciju pismima, koja je u to preddigitalno doba predstavljala značajan vid komunikacije.

⁵⁸² O načinu na koji je publika, i za njegova života, a i kasnije, dolazila do njegove umjetnosti, slikovito govori u svome prikazu Marko Pogačar u tekstu *Satan Panonski, 'Oči u magli'*: "Kao mit je do nas, generacije koja se glazbeno formirala prije široko dostupnog interneta, tad već nekoliko godina mrtvi Kečer II. i stizao. Priča koja ide od usta do usta; gomila glasina, mistifikacija, izmišljotina i poluprovjerenih informacija koje su se plele u nejasnu no upečatljivu sliku koju je svatko od nas sa sobom nosio i u nju se kleo i prije nego smo se nekako dočepali jedva razaznatljivih snimki s ručno umnoženih kopija Franjićevih izdanja. A ni kad smo napamet naučili 'Iza zida', 'Oči u magli', 'Lepog Marija' i sve ostalo nije nam bilo najjasnije: samo je magična privlačnost ostala." (Pogačar, 2013: 137-139 i <http://www.books.hr/kolumne/glazbeni-dnevnik-satan-panonski-oci-u-magli>, objavljeno 15.11.2012.), pristup 13.04.2018.

- kroz umjetnost ponašanja⁵⁸³ u kojem "umjetnikove društvene norme i oblici ponašanja postaju materijal rada" (Šuvaković, 2005:462): Čuljkovo ekscesno ponašanje u javnosti kojim je nastojao kreirati stanje permanentne provokacije iniciralo je proizvodnju priča koje imaju obilježja urbanih legendi/predaja.

2) Medijsko eksponiranje

Tijekom života Čuljak je osobitu pozornost usmjeravao na pojavljivanje u medijima. Bio je vrlo svjestan moći medija i širenja informacija putem različitih medijskih kanala, pa gotovo da možemo govoriti o manipulativnom djelovanju i poigravanju s vlastitom umjetničkom ličnošću, te i to smatrati posebnim oblikom njegova umjetničkog / performerskog djelovanja.⁵⁸⁴ U ciljanoj komunikaciji putem različitih *underground* medija snažno je izražena težnja za stjecanjem novih publika, te njegov izniman trud oko ovog tipa korespondencije možemo okarakterizirati kao onodobnu metodu razvoja publike. Kada je riječ o člancima objavljivanim u *mainstream* tiskovinama, zamjetne su dvije vrste medijskog tretmana: s jedne strane nalazimo ozbiljan, analitički pristup koji u središte interesa stavlja Čuljkovo stvaralaštvo, a s druge populistički pristup čija je pozornost usmjerena na kontroverzne detalje iz života ovog umjetnika i koji podržava proizvodnju urbanih mitova.

3) *Going viral*: posthumno širenje urbanih legendi/predaja i diskusija digitalnim medijima

⁵⁸³ Umjetnost ponašanja ovdje definiram kao umjetnički čin osobe u svakodnevici koji prelazi vremensku i prostornu granicu konkretnog umjetničkog događanja (izvedbe), a njegov akter u tome trenutku ne mora biti prepoznat kao javna/scenska osoba, već se dijelom nalazi i u sferi privatnoga. Taj se čin može manifestirati na različite načine, od njegovanja određenog *imagea* do specifičnog načina ponašanja koje se prepoznaje kao određen tip odmaka od očekivanog društvenog ponašanja. Richard Schechner (2004:208 – 211) će govoreći o performansu svakodnevici otići i dalje od ovog određenja, smatrajući da je gotovo svaki segment svakodnevnog ponašanja performativan na određen način, bilo da se radi o performativnosti vezanoj uz određenu profesiju, društveno događanje ili pravila ponašanja, pa sve do svakodnevnih privatnih radnji pojedinaca. Jedan od načina na koji se performans ostvaruje u svakodnevici su i pravila ponašanja određene društvene grupacije ili supkulture koja su manje ili više vidljiva, no uvijek prisutna. U pravilima ponašanja *punkerske* supkulturne skupine nalazimo obilježja umjetnosti ponašanja Ivice Čuljka čiji su izlasci u javni prostor uključivali *kostimiranje*, odnosno odijevanje u odjeću, obuću i popratne dodatke *punkerskog* predznaka, te provokativne istupe, što je posebno dolazilo do izražaja u sredini iz koje je potjecao.

⁵⁸⁴ O intenzivnoj komunikaciji s medijima svjedoči i zapis Drage Borića: "Godine 1987 dobijam pisamce, kao, uostalom, i dobar dio kolega iz bivše Jugoslavije, u kojem je u najkraćim crtama predodčen navedeni slučaj, te molba da se stvar medijski obradi. Odlazim u Popovaču zajedno sa prijateljima iz *Starta* i *Studija* Sinišom Bizovićem, gde srećemo Satana. Ispred nas paradira kreatura neviđene energije; kao da u nekoliko sati želi prikazati ceo svoj život. Prelazi sa poezije i proze ekspresno na crteže, fotografije sa koncerata i performancea...Dok ga Siniša fotografiše, gledam adresar; gde su sve molbe otišle? Spisak bi obuhvatio kompletan bivši YU prostor od Slovenije preko Hrvatske i BiH, do Srbije i Makedonije. Razmišljamo o svemu kroz pangijanje sa kasetasa sastava Pogreb, saznajemo da Satan vrlo često izlazi iz bolnice i organizuje svoje večeri recitala po brojnim gradovima, a ni koncerti nisu retkost. Leteći prateći bend bi uvek naišao kad zatreba." Izvor: *Vreme zabave*, veljača 1994., pristup tekstu na linku: [http://blog.dnevnik.hr/print/id/15472/tajna – mentalnog – ranjenika.html](http://blog.dnevnik.hr/print/id/15472/tajna%20mentalnog%20ranjenika.html), pristup 12.09.2017.

Ivica Čuljak nije doživio digitalnu revoluciju, no kontroverza nastala za njegova života, potaknuta urbanim legendama/predajama i inscenirana u tiskovnim medijima, široko rasprostranjenom uporabom interneta dobiva svoj *novi život* u mediosferi⁵⁸⁵, proširivši polje urbane legende/predaje na niz *online* diskusija, čija produkcija još uvijek ne posustaje.

9.2. Vrste urbanih legendi/predaja o Satanu Panonskom

Uloga Ivica Čuljka u poticanju stvaranja urbanih legendi/predaja o njemu samome nije mala. Čuljak je prostor mitologizaciji vlastitog lika ponajprije otvorio svojim umjetničkim angažmanom, čime se svrstava u anticipatore buduće narcističke kulture u kojoj "opsjednutost 'sobom' kao Drugim na pozornici medijske slave postaje imperativom životnoga uspjeha u suvremenome društvu." (Paić, 2013: 485). Pitanje istine, pritom, Čuljak tretira vrlo relativistički: on se istinom umjetnički poigrava, uživajući u reakcijama i pogrešnim interpretacijama⁵⁸⁶, svjestan kako će "dovoljna količina ponavljanja stvoriti kod promatrača/gledatelja/slušatelja efekt uvjerljivosti" (Alić, 2009: 237), a korak dalje od toga otvoriti i prostor za mit. Pritom svjesno zamućuje granicu života i umjetnosti: "Naravno da sudjelujem u mistificiranju svoje priče, svojeg života.[...] Ja sam dosta poradio na svojoj priči, ali to ipak nije samo priča, to je život".⁵⁸⁷ Sklonost Ivica Čuljka inscenaciji vlastitog života kao društvenog događaja i podvrgavanju svakodnevice procesu *spektakularizacije* putem komunikacije s medijima možemo tumačiti i kao najavu Debordova društva spektakla⁵⁸⁸,

⁵⁸⁵ Pojam mediosfere ili medijskog doba tumači Žarko Paić (2012), konstatirajući kako se suvremene teorije medija mogu epistemologijski i metodologijski sažeti kroz tri temeljna pojma komunikacijskoga djelovanja, a koja su istodobno tri načina tumačenja složene stvarnosti informacijskoga doba: (1) događaj, (2) mreža, (3) ideologija. Događaj se ne događa neposredno, nego je već uvijek medijalno konstruiran kroz tehničko-tehnološko područje djelovanja mreže aparata, a njegovo je tumačenje dijalog i diskurs u kojem subjekti/akteri informacijskoga društva zauzimaju unaprijed određene ideologijske i političke položaje (klasa, rod/spol, rasa, kultura, identitet). Tri temeljne teorije medijskoga doba koju nazivamo mediosferom – trećim članom sklopa suvremenoga svijeta uz tehnosferu i biosferu – pojavljuju se u zahtjevnim transdisciplinarnim diskursima filozofije medija, znanosti o slici (engl. *iconic turn* i *visual studies*) i mediologije. Mediosfera je pojam koji u sebi obuhvaća strukture, subjekte/aktere i načine komunikacijskoga djelovanja u digitalnome dobu. Izvor: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/mss_paic.html, pristup 6.03.2018.

⁵⁸⁶ U filmu *Oči u magli*, govoreći o Satanu Panonskom, Zdenko Franjić će istaći: "Kečer je radio legendu o sebi, on je uživao u tome, u informacijama i dezinformacijama, i imao je svoje razloge da to radi." (*Oči u magli*, dokumentarni film, Autori: Nino i Jadranko Pongrac, Studio K.I.S., Zagreb, 2005., Web adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=zNMwYuFIHuM> (13'50"), pristup 17.02.2018. Čuljak nerijetko u svome pisanju i u intervjuima komunicira dvosmislenim ili namjerno šokantnim izjavama, i time svjesno dezavuiru *istine* o sebi, neprestano dovodeći u pitanje javnu sliku o sebi, primjerice: "Ja sam se prošli put šalio kad sam u *Globusu* izjavio da vršim likvidacije. To sam rekao samo zato da dam podršku našem narodu. Šalio sam se, i evo sad se demantiram. Ozbiljno. Ali, znaš, nisam ja bio u ludnici jer sam lud, nego jer sam pametan, jer nisam htio ići na Goli otok. Bolje je u ludnici. Dobro je bilo u ludnici, bogami." (*Panker koji ubije četnike*, intervju u časopisu *Globus*, 20.12.1991.)

⁵⁸⁷ Citirana Čuljkova izjava u članku *Satan Panonski još uvijek jaše* (1991.)

⁵⁸⁸ Guy Debord (1999) život u društvima s uvjetima moderne proizvodnje opisuje kao akumulaciju spektakla u kojoj se sve što se izravno proživljavalo udaljilo u predstavu. Globalna se društvena

odnosno Baudrillardove ideje simulakruma⁵⁸⁹ u kojem istina više ne posjeduje temelj u realnome, već se ostvaruje kroz medijsko posredovanje. Instinktivno se krećući unutar diskursa zavodjenja⁵⁹⁰, Čuljak je svojim poigravanjem istinom u svrhu postizanja efekta šoka i očuđenja otvorio put različitim tumačenjima njegova života. Neproverene informacije, glasine i sporna tumačenja postala su karakteristikama šire percepcije njegova života i stvaralaštva, a njihova je ekspanzija vremenom izmakla kontroli umjetnika. Urbane legende/predaje postale su sastavnim i duboko ukorijenjenim dijelom percepcije stvaralaštva Ivica Čuljka: dok su neke posve bliske istini, odnosno vrlo moguće ali nepotvrđene, neke svojom bizarnošću poprimaju *nadrealna* oblička. Pritom, njihova je struktura najčešće jednostavna. Jan Harold Brunvald urbane legende/predaje dijeli na dva tipa: 1) one koje zadržavaju narativnu strukturu, a kojom je uobičajeno uspostavljena „određena zagonetna situacija koja se razrješava iznenadnim obratom, te čija poanta naglo završava“, te 2) one koje se odnose na priče bez zapleta (engl. *plotless*), a kojima pripadaju govorkanja tračevi, dezinformacije i slični oblici (Brunvald, 2012: XXVII). Uz poneke izuzetke sa složenijom fabulom, urbane legende/predaje o Ivici Čuljku većinom odgovaraju drugome tipu, pa ih možemo okarakterizirati kao glasine ili dezinformacije.

praksa, a time posljedično i pojedinačna praksa, raskolila na stvarnost i sliku, pri čemu spektakl zadobiva autonoman status naspram društvene prakse i stvarnosti, te se čini kao je sam po sebi cilj (usp. Debord, 1999:37). Spektakl tako postaje stvaran, a njegova je osnovna tendencija "učiniti da se vidi" (ibid., str.40). Kao "neprekinuti diskurs trenutnog poretka o sebi" (ibid. 42) te izvor privida koji se sada nadaje kao stvarnost, možemo ga povezati i s performativnom kreacijom identiteta pomoću medijske slike koja služi upravo kreaciji spektakla. O dobu u kojem sve poprima značajke nadomjestka bitka i stvarnog te o primatu virtualnosti nad aktualnošću kroz proizvodnju i spektakularizaciju stvarnosti piše i Žarko Paić. Razlažući genealogiju pojma spektakla, bavi se estetskim i društvenim pojmom slike kao ideologijskog fetiša u doba globalne kulture te ukazuje na proširenje Debordova pojma (usp. Paić: 2012a).

⁵⁸⁹ Baudrillard pojam simulakruma postavlja (1981.) kroz razaranje semiotičke veze između slike i znaka. Kroz tezu o četiri vrste ili faze znaka koje se razlikuju u svom odnosu spram stvarnosti: vjeran prikaz stvarnosti, distorziran prikaz koji maskira ili naglašava određene karakteristike, onaj koji skriva nedostatak stvarnosti kroz vlastitu vizualnost te onaj koji nema nikakve veze sa stvarnošću, Baudrillard dolazi do pojma simulakruma kao četvrte faze u kojoj slika nema više nikakvu utemeljenost u domeni stvarnosti. Prevladavanjem simulacije i simulakruma dolazi do stanja hiperrealnosti u kojoj se vrijednosna dihotomija istinito/lažno gubi, referentnost, originalnost i dijakronijski sljedovi postaju nebitne kategorije, te nastupa simulakrum kao supstitut stvarnome. U potrošačkom društvu kojim dominiraju mediji ljudi su zahvaćeni igrom slika, simulakrumom te sve manje povezani s izvanjskom zbiljom. Medijska slika svijeta nadomješta neposredno iskustvo. (usp. Baudrillard 2001. i 2013.).

⁵⁹⁰ Temelje ideji zavodjenja jezikom ustanovljava Søren Kierkegaard, a teoriju dalje razvija i Baudrillard: „Što diskurs čini zavodljivim? Njegov vlastiti privid, nesvjesno ili besmisleno kolanje [...] njegovih znakova, [...] sve ono što briše nositelja značenja...“ (Baudrillard prema Alić, 2009:22).

Urbane legende/predaje⁵⁹¹ o Ivici Čuljku/Satanu Panonskome moguće je tematski podijeliti u nekoliko skupina:

1) Mitologizacija autobiografije i formiranje identiteta Drukčijeg

Ovoj skupini pripadaju priče o formiranju Čuljkova *punkerskog* i umjetničkog identiteta koje sâm plasira u svome pisanju i intervjuima, a kasnije su prenošene *od usta do usta*. Ovdje ubrajamo mitove o porijeklu njegovih umjetničkih pseudonima, od kojih je najrašireniji mit kako su slavonske stare žene za Čuljkom vikale "Bježi odatle, đavle slavonski", iz čega nastaje njegov najpoznatiji pseudonim Satan Panonski⁵⁹², mit o *punk*-inicijaciji koji govori o primanju *punk pričesti* tijekom boravka u Njemačkoj krajem 1970-ih, kao i mit o društvenoj *obilježnosti* koji Čuljak potiče pričom o *kečerizmu-terorizmu* kao posebnoj nastavnoj jedinici koja se u srednjim školama predavala kako bi se upozorilo na njegov loš utjecaj na zajednicu. Ovi mitovi služili su početnom formiranju identiteta društvenog izopćenika te omogućavali njegovim poklonicima identifikaciju s idejom Drukčijeg, čime je Čuljak gradio ikonički status predvodnika skupine. O Čuljkovoj posebnoj nadarenosti govore mitovi o tome kako je napustio školu jer je bio *previše nadaren*; njegov brat Vlado Čuljak navodi teže provjerljive tvrdnje o sposobnosti fotografskog pamćenja ("Pročitao bi desetak stranica neke knjige i odmah je sve to znao napamet"⁵⁹³), a na društvenim mrežama nalazimo i dezinformacije poput tvrdnje kako ga je stanovita *Američka Akademija Književnika* proglasila za jednog od najvećih umjetnika na Balkanu.

2) Urbane legende/predaje o ekscesnom ponašanju

Čuljkovi šokantni koncertni nastupi te provokativna pojavnost utjecali su na niz dezinformacija i predaja o njegovu ekscesnom ponašanju kojima se stvarala osobita *aura* oko ovog umjetnika. U opisima njegova ponašanja nalazimo različite pripovjedne nadogradnje

⁵⁹¹ Ovdje navedene legende/predaje/predaje u različitim se varijacijama mogu naći u Čuljkovim objavljenim i neobjavljenim tekstovima te intervjuima, kao i na mrežnim stranicama poput: <http://blog.dnevnik.hr/komentari/post/1629575978/fotke-mentalni-ranjenik.html>; <http://www.glas-slavonije.hr/354404/9/Satan-Panonski---Nezaboravan-i-26-godina-nakon-smrti>; <https://forum.klix.ba/satan-panonski-t79820.html>; <https://vukajlija.com/satan-panonski/44559>; <https://forum.krstarica.com/showthread.php/74313-Satan-panonski!>; <http://www.perun.hr/forum/viewtopic.php?f=25&t=6088&start=15>; <https://kafic.net/forum/muzika/rock-metal/-ta-mislite-o-satan-panonski--5318>; <http://forum.pclay.hr/showthread.php?38883-Satan-Panonski>; <http://forum.rockplanet.com/viewtopic.php?f=30&t=13086&view=next> (pristup 25.02.2018.).

⁵⁹² O porijeklu nadimka Kečer II. nalazimo nekoliko verzija. Prema jednoj riječ je o nadimku koji je izvedenica iz pojma *catch-punk*: kako će sâm Satan Panonski iznositi u svojim tekstovima, nastavnici u školama propagirali su „antikečerizam“, smatrajući *catch-punk* indoktrinacijom mladih (*kečerizam – terorizam*). Vinko Barić nadimak Kečer povezuje s pričom o adolescentskom natjecanju u opijanju nakon napuštanja gimnazije (2011:50), a najčešće tumačenje jest da su Vladu Čuljka zvali Kečer I., pa je Ivica Čuljak u čast bratu izabrao nadimak Kečer II. (izvor: <http://blog.dnevnik.hr/panonskisatan/2006/11/1621786637>., pristup 5.03.2015.).

⁵⁹³ Ibid.

stvarnosti, među kojima su neke doista bizarne, kao, primjerice, priče o tome kako je prepilio kravu motornom pilom, prije nastupa prao kosu u toaletu vlaka koji je vozio (nepostojećom, op.a.) linijom Vinkovci – Cerić ili pokušao ubiti Hanku Paldum. Neproverjene priče navode kako je organizirao natjecanja vožnje biciklima po automobilima profesora, šetnje gradom s pepeljarom u ruci, kao i s osobitim kućnim ljubimcima od kojih se spominju štakor i cigla, a spominju se i razodijevanje i paljenje vlastite odjeće pred crkvom u vrijeme mise. Čuljkovo koncertno samosakaćenje bila je osobito poticajna tema, pa tako nailazimo na glasinu kako je, primjerice, u nekoj radijskoj emisiji uživo odsjekao bradavicu i bacio šokiranoj voditeljici u krilo, nakon čega je emisija naprasno prekinuta. Motiv odsječne bradavice nalazimo i verziji prema kojoj ju je nakon koncerta pospremio u novčanik koji je kasnije izgubio, pa je kupio novi i odsjekao si i drugu bradavicu. Poznata je i urbana legenda/predaja kako su mu članovi *punk* skupine Dead Kennedys ponudili *velik novac* da na njihovom koncertu odreže vlastite testise, no to prema jednoj verziji nije bilo realizirano jer Čuljak nije mogao dobiti vizu. U drugoj verziji ideja nije realizirana jer pjevač Jello Biafra nije pristao na Čuljkov izazov. Legende/predaje o samosakaćenju pratile su i one o njegovim posebnim sposobnostima. Tako se često spominje kako Čuljak uopće nije osjećao fizičku bol, uspoređuje ga se s fakirom i dervišem te tvrdi kako su sve njegove rane koje si je nanosio tijekom *body art* izvedbi "preko noći zacjeljivale"⁵⁹⁴.

U ovu skupinu ubrajaju se i različite dezinformacije o njegovom psihičkom poremećaju, među kojima nalazimo niz dijagnoza, te uzrocima tog stanja kao što je naprimjer tvrdnja da je *poludio* nakon što ga je neki radnik udario ciglom u glavu. Jednako tako, Čuljkova seksualnost, o kojoj je i sâm često dvosmisleno progovarao, trajno je intrigantno pitanje u raspravama o njegovom životu te postoje kontradiktorna *svjedočenja* o njegovom seksualnom odabiru, često popraćena homofobnim komentarima. Posebnu temu čine predaje o činu ubojstva koje je počinio, o čemu postoje različite verzije i dezinformacije o tome koga je ubio, iz kojih razloga te na koji način. Tako, na primjer, njegov kolega Goran Bare više puta u medijima iznosi dezinformaciju da je Čuljak ubio osobu desecima uboda nožem⁵⁹⁵ što je, sudeći prema sudskom zapisniku, posve netočno, a postoje i *svjedoci* koji su s njim boravili na Golom otoku (na kojem nikada nije boravio, op.a.) i kojima je Čuljak navodno i posvetio

⁵⁹⁴ Vlado Čuljak prema Flego u: *Satan Panonski - Nezaboravan i 26 godina nakon smrti*, Glas Slavonije, 27.01.2018., izvor: <http://www.glas-slavonije.hr/354404/9/Satan-Panonski---Nezaboravan-i-26-godina>, pristup 30.01.2018.

⁵⁹⁵ Primjerice, u tekstu Ane Kalebe *Strašna sudbina Satana Panonskog, najmračnijeg lika eks-ju pank scene* citira se njegova izjava: "U kafanskoj tučnjavi je nekog čovjeka probio nožem 15 puta i tako ga ubio – seća se Bare". Izvor: <https://noizz.rs/kultura/strasna-sudbina-satana-panonskog-najmracnijeg-lika-eks-ju-pank-scene/1313e24>, pristup 12.03.2018.

pjesme. Izvor ovim glasinama i urbanim legendama nalazimo u Čuljkovoj intenzivnoj komunikaciji o ovoj temi, u kojoj je njegovo slikovito izražavanje naišlo na *plodno tlo* za širenje glasina.

3) Mitovi o ratu i Čuljkovoj smrti najznačajnija su i najopsežnija skupina urbanih legendi/predaja koja je obilježila percepciju ovog umjetnika, te se pokazuju poljem najintenzivnije i najdugotrajnije produkcije novih priča. Ekstremni ratni uvjeti dodatno su intenzivirali različite glasine pred kraj Čuljkova života, a njegova smrt pod do danas nerazjašnjenim okolnostima – čime prostor upisima novih tumačenja ostaje otvoren – tragično zaokružuje *misterij* Satana Panonskog. Nemogućnost da umjetnik sâm protumači svoj posljednji period života otvorila je prostor mnoštvu tumačenja, dezinformacija i teorijama zavjere koje su i danas predmetom intenzivnih internetskih rasprava⁵⁹⁶.

Ratne priče Ivicu Čuljka s jedne prikazuju kao beskrupuloznog i izrazito brutalnog ratnika, pa internetom kruže različite predaje o načinima postupanja s pripadnicima protivničke vojske (*utjerivanje straha u kosti* prijetnjama putem radio-veze, vezivanje vinkovačkog starog susjeda srpske nacionalnosti za stup tijekom svakog granatiranja, zastrašivanje osamdesetak zatvorenika radnjama samosakaćenja i slično, hodanje gradom s plastičnom vrećicom u kojoj su organi zarobljenika); s druge strane Čuljak je prikazan kroz modus junaka kojeg krasi *luda hrabrost* i besmrtnost⁵⁹⁷. Tako jedna od legendi/predaja kaže kako je tijekom ratne operacije proboja *crte* obrane Čuljak mirno stajao na nanosima zemlje: "samo diže sablju, a nijedan metak da ga pogodi"⁵⁹⁸. U prikazu njegova ratovanja najbrojnije su nadrealne verzije sučeljavanja čovjeka i *stroja*, odnosno Satana Panonskog koji juriša na tenk naoružan: vilicom i nožem, sabljom, mačem, nožem, goloruk, puškom od vodovodnih cijevi i na različite druge načine, a u nekima od tih verzija taj je čin bio i uzrokom njegove smrti. Često

⁵⁹⁶ Na formiranje teorija zavjera o sebi dijelom je utjecao i Čuljak, iskoristivši, primjerice, posljednji intervju u *Globusu* kako bi ukazao na navodne prijetnje njegovoj slobodi ili egzistenciji, no na novinarsko pitanje tko mu prijeti odgovara tek kako "ima puno priča" (usp. Franjić, Marko: *Panker koji ubija četnike*, intervju s Ivicom Čuljkom, *Globus*, 20.12.1991.,str.31). Neodređenost ove i sličnih umjetnikovih izjava upućuje na poigravanje s *paranoidnim pogledom* i mogućnostima njegova plasiranja u medijima. Ovakav oblik umjetničke igre s medijima koji počiva na matrici teorije zavjere u hrvatskoj je umjetnosti performansa razvio Tomislav Gotovac kroz koncept *Paranoia View Art* u kojem se bavio "sudarom malih i velikih teorija zavjera" (usp. Marjanić, 2017a).

⁵⁹⁷ Ovi su mitovi potaknuti i umjetnikovim poetskim izjavama o vlastitoj besmrtnosti poput: "jači sam od smrti", (*Globus*, 1991.), ali i novinskim naslovima poput *Satan Panonski nije mrtav!* (ibid.,1992.)

⁵⁹⁸ Ispričao mi ju je Dragomir Križić.

spominjana legenda/predaja jest i ta da je svoj posljednji ratni album snimio samo dvadeset minuta prije smrti⁵⁹⁹.

Čuljkova smrt najintrigantnija je tema koja se u urbanim legendama/predajama tumači na nekoliko načina:

- a) kroz teorije zavjera prema kojima su ga ubili hrvatski vojnici, *njegovi ustaše*, a za stradanje *od hrvatskog metka* navode se razni razlozi od napada paranoje, nepodnošenja njegove ekstremnosti do otvorenog kritiziranja hrvatske vlasti;
- b) u drugim verzijama poginuo je od neprijateljske ruke, a opisani su brojni *precizni* načini pogibije: pogođen snajperom točno u čelo; ubio ga je rafalom od dvanaest metaka stanoviti *kninski polu-Hrvat-polu-Srbin* koji je također imao *punk* bend prije rata (u ovoj legendi/predaji dodatnu mistifikaciju proizvodi spominjanje posljednjih riječi Ivice Čuljka koje nikad nisu odgonetnute) i slično;
- c) smrt zbog *lude hrabrosti*: skakao po protutenkovskoj mini, bacio bombu na tenk, napao tenk priborom za jelo i slično;
- d) kao posljedica osvete *mafije*, odnosno rođakâ M. Čengića za davno počinjeno ubojstvo;
- e) smrt samoubojstvom: objesio se (u nekim verzijama za *gajbu piva*), ubio se *kalašem* uz posljednje riječi upućene pjevaču iz grupe *Nirvana*, Kurtu Cobainu;
- f) nesretni slučaj: poginuo prebrzo ušavši u zavoj motorom s 850 konja;
- g) negiranje smrti – aplikacija *elvisovskog mita* na Satana Panonskog koja govori da je on živ, a načini njegove egzistencije opisani su kroz različite verzije: prema jednoj živi u Beogradu, umjesto punkera sad je *bajker* i vođa *Bajkerske prisne porodice* koja *harači i krade* po Vojvodini i drugim krajevima; prema drugoj verziji živi kao zaštićeni svjedok te je vođa mafije koja se bavi preprodajom organa i djeluje *na liniji* Beograd – New Delhi.⁶⁰⁰ Ovoj kategoriji možemo pribrojati i verziju prema kojoj se reinkarnirao u svome nećaku Vladi.

Razmatrajući ove urbane legende/predaje uočava se kako se većina temelji na obilježjima Čuljkova stvaralaštva te životnim okolnostima iz kojih su se poticajnim pokazala negativna i ekstremnija obilježja – primjerice, ne postoje legende/predaje formirane oko njegove ideologije prijateljstva, koju je s osobitom pozornošću isticao. Čuljkov autodestruktivni *body art* i umjetnička manipulacija istinom u percepciji njegova života i stvaralaštva povezali su se

⁵⁹⁹ Prema dostupnim fotografijama, na kazeti s tim snimkama netko je flomasterom napisao "20 minuta" i "prije smrti" što je protumačeno kao posljednja snimka pred smrt. Oznaka 20 minuta može se odnositi i na trajanje snimke. Čvrste potvrde jedne ili druge verzije nema.

⁶⁰⁰ I ovu urbanu legendu/predaju prenio mi je Dragomir Križić.

s okolnostima na koje nije mogao utjecati, što je u ovim urbanim legendama/predajama rezultiralo vrlo šarolikim, ponegdje i posve fantastičnim fabularnim preoblikovanjima i naknadnim upisima tumačenja u širokom rasponu od fascinacije i adoracije do idiosinkrazije.

9.3. Urbane legende/predaje kao primjer interakcije usmenog prenošenja i medija

Mistifikacija Čuljkova života putem urbanih se legendi/predaja preselila i u polje djelovanja *mainstream* medija. Na složenu interakciju pučkog (engl. *folk*), *običnog govora* i *oficijelnog govora* masovnih medija upućuje Pamela Donovan (2004:190), smatrajući kako je tumačenje njihova odnosa u procesu kulturalne difuzije često previše pojednostavljeno. Nekadašnji stavovi teoretičara kako oficijelnost medija sama po sebi dokida širenje glasina ili da se narodna kulturna ostavština, pod kojom se ovdje razumiju suvremene transformacije oblika *usmenih priča*⁶⁰¹, *desetkuje* ulaskom u polje masovne kulture pokazali su se neispravnima: produktivnost *običnog govora* nije ugašena, a vjerodostojnost oficijelne priče narušena je novonastalim karakteristikama suvremenih medija⁶⁰². Doba ekspanzije masovnih medija donijelo je nove odnose u proizvodnji urbanih legendi/predaja u kojima su dokinute stroge podjele službenog od neslužbenog izvora, a usmena se predaja ne može sagledavati kao rezistentna onoj u medijima i obrnuto, već su oba smjera proizvodnje priča/glasina međusobno reflektirajući i u dinamičnoj interakciji. U transmisiji urbanih legendi/predaja od usmenog prenošenja do popularne kulture posebnu je važnost zauzela rasprostranjenost uporabe interneta koji posljednjih desetljeća postaje glavnim pokretačem njihove diseminacije. U slučaju Čuljka, usmene predaje vrlo brzo su pronašle put do svoje digitalne forme, a osim pukog prenošenja u novi medij dogodila se i nadgradnja njihova sadržaja. Širenje informacija putem društvenih mreža dovelo je do promijenjenih značajki u odnosu na dotadašnje urbane legende/predaje. Prenošnje usmenim ili tradicionalnim pisanim putem (npr. kroz fanzine ili pisma) bitno je sporije od onog putem društvenih mreža, a reakcije i tumačenja ostaju uglavnom skrivenima: za kreaciju novih verzija tu je potreban određen vremenski tijek, a prenošenje priče zahtijeva i veću ekonomičnost jezičnog iskaza. Suprotno tome, razmjena urbanih legendi/predaja putem interneta omogućava gotovo trenutačnu reakciju: vremenski odmak ponekad se mjeri u sekundama – primjerice, u komentarima na društvenim mrežama i repliciranju na njih. Urbane legende/predaje tako se razvijaju u oblik

⁶⁰¹ Misli se na oblike poput glasina, tračeva i slično koji se u novije vrijeme, pojavom uporabe interneta, osim usmenim, šire i pisanim putem.

⁶⁰² Riječ je o nizu pojava od, primjerice, navođenja netočnih navoda i nedovoljno provjerenih podataka, uvođenja nevjerodostojnih svjedoka, u pojavi *reality* programa, sve do tzv. spinova koji su preuzeli primat u dijelu suvremenih medija.

online diskusije i njihova se forma i struktura proširuju, postajući fluidnijima i često bez čvrstih granica. Pritom, u internetskom se mediju događa neprestano ponavljanje i variranje sličnih mitova, informacijsko opterećenje bez vidljive želje za pronalaženjem odgovora ili nekim dubljim smislom: konzumenti društvenih mreža uglavnom se zadovoljavaju mitovima o Satanu Panonskom na vrlo *površnoj* razini, gotovo unedogled razglabajući o istim temama. Objave koje sadrže ozbiljniji analitički pristup vrlo su rijetke i ne nailaze na ozbiljniju podršku mrežne zajednice, stoga u *online* raspravama uglavnom ne sudjeluju njegovi bliski suradnici ili prijatelji: kao da su odustali od svijeta *simulakrumska* u kojem cilj rasprave nije rasvijetljavanje legende/predaje, već njezino održavanje.

Diskusije na društvenim mrežama⁶⁰³ uglavnom se razvijaju oko tri ključne teme: usporedba izvođača Satana Panonskog i GG Allina⁶⁰⁴, nerazjašnjene okolnosti Čuljkove smrti te političko opredjeljenje Ivica Čuljka, pri čemu se druga i treća tema isprepliću. Ključna je karakteristika ovih, ponekad vrlo žučnih, diskusija njihova snažna obilježena aktualnim političkim trenutkom: premda se Ivica Čuljak kao Satan Panonski izjašnjavao protiv bilo kakvog nacionalizma ili političke opredjeljenosti inzistirajući na terminu *prijatelj* kao identitetskom ključu u kojem želi biti prepoznat, te svojim životom i umjetnošću predstavljao Druge i drukčije, *online* diskusije u najvećem se broju primjera svode na pitanja nacionalizma, odnosno pitanje o *ustaškom*, desničarskom opredjeljenju Ivica Čuljka. U raspravama većim dijelom sudjeluju korisnici s područja bivše države Jugoslavije, pa tako i Satan Panonski, kao i mnoge druge teme, postaje sredstvom za raspirivanje nacionalističkih strasti među korisnicima, reflektirajući kroz ovakve krajnje radikalizirane oblike *online* diskusija iznimnu opterećenost našeg društva političkim pitanjima.

Doba informacijskog preopterećenja (engl. *information overload*), kako navodi Donovan (2004:133), jednako tako čini problematičnom evaluaciju vrijednosti neke informacije, što vodi radikalnom relativiziranju i široko rasprostranjenom nepovjerenju u tradicionalne izvore – donedavne informacijske autoritete. Društvene mreže i masovni mediji u međusobnoj interakciji kao da podliježu istoj ideologiji *zavođenja* i proizvodnji lažne svijesti, pa kada je riječ o populističkom medijskom praćenju teme Satana Panonskog danas, pripadnici medija funkcioniraju gotovo jednako kao *obični* korisnici društvenih mreža: članci o Ivici Čuljku povremeno se objavljuju, uglavnom oko godišnjice njegove smrti, a u njima se posve nekritički, *copy paste* načinom, regeneriraju isti mitovi. Pomaci koji se događaju u tom

⁶⁰³ Poslužitelji *You Tube* i *Facebook*, te starija forma, tzv. forumi. Manji dio rasprava naći će se i u obliku komentara ispod objavljenih članaka o Čuljku u *online* izdanjima časopisa.

⁶⁰⁴ Usporedbu dvaju umjetnika vidi na str. 165-167.

periodičkom pojavljivanju i u *online* medijima bilježe mutaciju određene urbane legende/predaje uzrokovanu upisima novog vremena: posljednji takav slučaj relativno je nova pojava u kojoj portali radikalno desničarskog ideološkog usmjerenja koriste lik Ivice Čuljka za propagiranje vlastitih ideja⁶⁰⁵, što je u posvemašnjem raskoraku s *punk* ideologijom kakvu je zastupao Čuljak. U takvim primjerima mu se kao hrvatskom vojniku pripisuje gotovo nadljudska hrabrost, a za njegovu smrt okrivljuje se UDBA, odnosno komunistička vlast.

Eklatantan primjer kako se umjetnikova težnja za stvaranjem individualne mitologije izvrnula u *izmanipuliranog manipulatora* posredstvom masovnih medija u slučaju Ivice Čuljka naći će se u seriji od pet članaka koje objavljuje časopis *Globus* tijekom 1990-ih.⁶⁰⁶ Ako u Čuljkovoj umjetničkoj manipulaciji možemo iščitati sklonost *diskursu zavodjenja* u kojem "na mjesto istine stupa kriterij zadovoljenja jezičnim iskazom" (Alić, 2009:25), a zadovoljstvo inicira „sklizanje u jeziku“ (ibid.) te odvodi van područja spoznaje, tada je u medijskom iskorištavanju lika Satana Panonskog već na djelu Debordov spektakl koji, kako smatra Alić, dokazuje koliko se daleko odmaklo u ideji zavodjenja te zašlo u "područje intenzivnog manipuliranja građana suvremenog, medijski premreženog i spektaklom igre, zabavi i vijesti kao robe, porobljenog svijeta.“ (ibid.,110). Preuzimajući narativ urbanih legendi/predaja i iskorištavajući Čuljkovu težnju za medijskim eksponiranjem⁶⁰⁷, ali i upitnu stabilnost psihičkog stanja⁶⁰⁸, novinari *Globusa* prate njegovu sudbinu od izlaska iz neuropsihijatrijske bolnice, sudjelovanje u ratnim operacijama, te posthumno razdoblje. Pri tom se u pet objavljenih članaka prepoznaje gradacija u senzacionalističkom pristupu, a tekstovi većinom prelaze granice dobrog ukusa i novinarske etike, do kraja ulazeći u modus urbanih legendi/predaja. Tako u velikom intervjuu objavljenom u dva dijela kojim se prikazuje *umjetnika u ratu* u prvi plan dolaze Čuljkovi opisi surovih scena s ratišta, dodatno

⁶⁰⁵ Takvi su senzacionalističko-propagandni tekstovi koje objavljuje portal Dnevno.hr, u kojima se Ivica Čuljak prikazuje kao beskompromisni borac za Hrvatsku, progonjen od UDBA-e i slično. Usp. *Predator domovinskog rata: 'Tamo netko hoće ubiti moju majku...E, pa – neće moći!'*, autor S.V., Dnevno.hr, *online* izdanje, 31.01.2017., izvor: <http://www.dnevno.hr/domovina/predator-domovinskog-rata-tamo-netko-hoce-ubiti-moju-majku-e-pa-nece-moci-995571/>, i Budak, T.: *U spomen na poginule hrvatske pankere: Satana Panonskog ubila je UDBA!*, Dnevno.hr, *online* izdanje, 15. 04. 2016. <http://www.dnevno.hr/domovina/u-spomen-na-poginule-hrvatske-pankere-satana-panonskog-ubila-je-udba-913400/>, pristup 3. 04. 2018.

⁶⁰⁶ Riječ je o sljedećim tekstovima: Vurušić, Vlado: *Satan u panonskom paklu* (8. 11. 1991.), Franjić, Marko: *Panker koji ubija četnike* (20. 12. 1991.) Vurušić, Vlado: *Satan Panonski nije mrtav!* (30. 10. 1992.); Nuhanović, Gordana: *Sljedbenici mog brata Satana Panonskog iz Škotske i Nizozemske u Ceriću se sklanjaju novoj ikoni punka: on se inkarnirao u mojem devetogodišnjem sinu Vladi* (31. 01.1997.), Nuhanović, Gordana: *Naš sin Satan Panonski nije poginuo nesretnim slučajem nego je pao od zločinačke četničke ruke!* (3. 03.1995).

⁶⁰⁷ Kako je vidljivo iz Čuljkovih izjava u ovim člancima, on je na intervju pristao uvjeren kako mu je pristupanje obrambenim snagama osiguralo društveno priznanje koje ga je dovelo i do *mainstream* medija, za koje je vjerovao da će mu pomoći u promoviranju njegove umjetnosti.

⁶⁰⁸ O Čuljkovom ratnom periodu više na str. 245-250.

potencirani naslovima i vizualnom opremom članka. Iako je Čuljak već u drugom dijelu intervjua demantirao svoje izjave, ostaje njima trajno negativno obilježen. *Potentnu* priču u nastavcima o *pankeru koji ubija četnike* osujetila je Čuljkova smrt, no *Globus* se temom nastavlja baviti u još tri posthumno objavljena članka, koji donose prilično bizarne rekapitulacije Čuljkova života: dok se u prvom pod idejnom vodiljom "Satan Panonski nije mrtav!" sugeriraju *dokazi* kako se nakon smrti reinkarnirao kroz svojeg nećaka, drugi uključuje i Čuljkovu obitelj, nadograđujući kreiranu urbanu legendu/predaju o malodobnom djetetu kao reinkarnaciji Satana Panonskog teorijama zavjera o Čuljkovoj smrti. Primjer serije tekstova u *Globusu*, dakako, osim što zorno prikazuje koliko je odnos umjetnika i masovnih medija⁶⁰⁹ *sklizak teren* kada je riječ o ideji manipulacije istinom, anticipira i budućnost većine masovnih medija u Hrvatskoj, koja se ponajprije ogleda u sveprisutnom senzacionalizmu⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Primjer vještog korištenja odnosa s medijima u umjetničke svrhe u nas nalazimo kod Tomislava Gotovca koji kroz koncept *Newspaper Art*-a, kako ga imenuje Slobodan Šijan (Šijan prema Šimičić, 2017:247) niz godina koristi različite novinske medije od časopisa *Polet* do *Nacionala* (usp. *ibid.*).

⁶¹⁰ Usporedbe radi, posve drugačiji tretman istih tema nudi intervju novinara Igora Medjugorca s Čuljkom za slovenski časopis *Mladina* (broj 45., Ljubljana, 5.11.1991, str.11.,.). Iako naslovom *Edina radost mi je smrt* nastoji privući pozornost čitatelja, Čuljkovom otvorenom govoru o ratnim temama ne pristupa senzacionalistički.

10. SATAN PANONSKI KAO INSPIRACIJA: UTJECAJ I PERCEPCIJA STVARALAŠTVA IVICE ČULJKA

Premda je Ivica Čuljak većinom percipiran kao izvođač rubnog umjetničkog statusa, njegova su umjetnička pojava i životna priča stvorile osobitu *auru* autentičnog, beskompromisnog umjetnika koja trajno intrigira javnost te se pokazuje inspirativnom za autore u različitim poljima umjetničkog izražavanja. U ovom će se poglavlju pobrojati i kratko opisati umjetnički i dokumentaristički radovi koji nastaju motivirani ili kao temu uzimaju život i stvaralaštvo Ivice Čuljka / Satana Panonskog. Uz to će se navesti značajniji mrežni izvori posvećeni njegovu radu, te drugi memorijalni projekti. Na kraju poglavlja daje se primjer utjecaja Satana Panonskog na cjelokupno stvaralaštvo umjetnika Svena Fabjana Gorjanca te uspostavlja podjela hrvatskih umjetnika autodestruktivnog *body arta* na izravne *oponašatelje* i neizravne nastavljače.

10.1. Radovi motivirani Ivicom Čuljkom / Satanom Panonskim

1) Stripovi s likom Malog Ivice, autor Dubravko Mataković, 1984. – 85.

Lik Malog Ivice, dijelom inspiriran Ivicom Čuljkom, Dubravko Mataković afirmira kroz prve strip – table koje objavljuje od 1984. godine u Studentskom listu⁶¹¹, a ovaj antijunak postaje jedan od najupečatljivijih protagonista u opusu ovog autora. Strip prati dogodovštine Malog Ivice i sporednih likova (samohrana majka nerotkinja Veresija, policijski inspektor Dane te učiteljica drugarica Samoljuba). Odjeven u tzv. mornarsku majicu i kratke hlače koji asociraju na školske uniforme, ovaj antijunak svojim karakteristikama parodira ideju poslušnog školarca (omladinca). Mali Ivica je društveni otpadnik, kockar, narkoman, pušač, piroman, ubojica, razbojnik i alkoholičar, a njegove dogodovštine prikazane su u nizu crnohumornih

⁶¹¹ Niz stripovskih epizoda o Malom Ivici pod različitim naslovima objavljeno je u časopisu Studentski list od 870. broja, 1984. godine. Godine 1984. objavljuje: SL, br. 870. *Mali Ivica: Break Dance* SL, br. 871/872. *Mali Ivica: Davitelj protiv davitelja* SL, br. 873/874. *Mali Ivica: Punk's not dead* SL, br. 875/876. *Mali Ivica: Ide majka s kolodvora*, SL, br. 877/878. *Mali Ivica: U ponoru strasti* SL, br. 879/880. *Mali Ivica: Djevojčica sa žigicama*. Godine 1985. objavljuje: SL, br. 881/882. *Mali Ivica: Debeli i Mršavi*, SL, br. 884/885. *Mali Ivica: U paklu nikotina*, SL, br. 886/887. *Mali Ivica: Tko ne pije Dalmatinac nije*, SL, br. 888/889. *Mica Dvocevka: Uspon, sjaj, bijeda i pad novokomponirane zvijezde*, SL, br. 890/891. *Mali Ivica: U paklu droge*, SL, br. 893/894. *Mali Ivica: Neprijatelj ne spava*, SL, br. 898. *Mali Ivica: Na ljetovanju*, SL, br. 901. *Mali Ivica: Loto*, SL, br. 902. *Mali Ivica: Aj lost maj hart tu d Bosnien šip truper*, SL, br. 904. *Mali Ivica: Zašto obalom bukne požari*, SL, br. 906/907. *Mali Ivica: Ivica i Marica*, SL, br. 908. *Mali Ivica: Haramija Ivo i Musa Kesedžija*, SL, br. 917/918. *Mali Ivica: Šta ću s ove ruke dve*, SL, br. 919/928. *Mali Ivica i Rambo dva (I-X)*, *Mali Ivica: Ljubav je jaka*. Stripovi su kasnije objedinjeni u izdanju: Mataković, Dubravko, *Sabrana nedjela sada nekada*, urednik: Zlatko Fintić, Ideoteh, Osijek, 1999.

epizoda temeljenih na apsurdu i esteticu ružnoće. Iako je Matakovićev strip daleko prijemčiviji široj publici, u radovima ovih umjetnika uočava se sličnost u sklonosti začudnome i apsurdu kao temeljima izgradnje priče (nepovezanost radnje, asocijativnost, igre riječima i slično).

2) *Rat za ratom*, strip Damira Pavića Septica, Subotica, fanzin T.R.T. 1988.

Subotički likovni umjetnik i crtač stripova Damir Pavić Septic u suradnji s Ivicom Čuljkom ilustrirao je strip⁶¹² *Rat za ratom*, za koji je koristio izbor iz tekstova koje mu je Čuljak dostavljao.

3) Grafike Gianluce Lericija, 1989.

Tijekom života Ivica Čuljak uspostavlja *mail art* suradnju s talijanskim likovnim umjetnikom i dizajnerom Gianlucom Lericijem koji je crteže i grafike objavljivao pod umjetničkim imenom Professor Bad Trip. Lericij je nacrtao nekoliko grafika o Satanu Panonskom, koje su u formi stripa objavljene i u talijanskom fanzinu "Rockerilla"⁶¹³

4) Dokumentarni film *Satan Panonski*, scenarist i redatelj Milorad Milinković, United Media i AUNS (Akademija umetnosti u Novom Sadu), Novi Sad, 1990.

Jedini dokumentarni film snimljen za života Ivica Čuljka ujedno je i diplomski rad filmskog redatelja Milorada Milinkovića. Film dokumentira zajednički performans Satana Panonskog i Nenada Johnyja Rackovića u beogradskom SKC-u⁶¹⁴, gostovanje Čuljka na radiju B92, razgovor u privatnom stanu, a nekoliko završnih kadrova prikazuje neuropsihijatrijsku bolnicu u Popovači u kojoj je Čuljak tada boravio.

5) Predstave *Popovača 33* i *Fleka meda i zrno otrova*, Eksperimentalna omladinska scena Nos iz Daruvara, 1990.

Eksperimentalna omladinska scena Nos iz Daruvara 1990. godine izvodi predstavu *Popovača 33*. Inspiracija Ivicom Čuljkom ovdje je posredna i odnosi se na prostor neuropsihijatrijske bolnice dr. Ivan Barbot koja postaje mjestom radnje drame o tragičnom liku mađarskog liječnika Ignaza Fülöpa Semmelweisa koji je zbog svoje kritike nepostojanja higijenskih pravila među tadašnjim⁶¹⁵ vrhunskim liječnicima smijenjen s upraviteljske pozicije i smješten

⁶¹² Radi se o jednoj stranici – tabli. Strip i podatke o ovoj suradnji ustupio mi je subotički umjetnik Damir Pavić Septic.

⁶¹³ Broj 110., listopad 1989.

⁶¹⁴ Rekonstrukciju ovog performansa vidi na str. 135-142.

⁶¹⁵ Riječ je o 19. stoljeću.

u ludnicu. Druga predstava ove skupine *Fleka meda i zrno otrova*, "posvećena ljubavima Satana Panonskog" (Žutinić, 2013:45), izravnije se bavi njegovim likom. U predstavi se obrađuju raznorodni publicirani fragmenti Satana Panonskog, tematizira njegova tragična pozicija te iznosi problematika institucija.⁶¹⁶ Kao autori i izvođači navedeni su Dalibor Horvat, Goran Trbojević, Darko Kafka i Dobrivoj Žutinić (ibid.).

6) Portret Satana Panonskog, grafika, autor Danijel Žeželj, 1995.

Danijel Žeželj, hrvatski strip crtač, slikar, ilustrator i autor grafičkih romana autor je portreta Satana Panonskog. Portret je, kako tumači autor, nastao kao dio serije portreta osoba koji su mu bile važne, nečime ga odredile te koje je ugradio u osobnu fiktivnu mitologiju. U seriji su uz Satana Panonskog prikazani i Franz Kafka, Charles Mingus, Pier Paolo Pasolini, Antonin Artaud i drugi. O portretu Satana Panonskog Žeželj će reći: "Satan Panonski, s čijim sam se djelom susreo negdje davno, u vrijeme kad se glazba slušala najglasnije, ali koji me najviše pogodio svojim tekstovima, poezijom i nekoliko intervjuja koje sam slučajno čitao tu i tamo, za mene je postao dio te osobne izmišljene mitologije, kao simbol autentičnog beskompromisnog antikonformizma, individualizma i konačne pobune po cijenu života, ujedno i simbol beskrajne samoće i nerješivog prokletstva kojim nas ponekad uslovi vrijeme i prostor. Sva ranjavanja, ožiljci, krv, direktni su i brutalni tragovi borbe, fizičke i emotivne, i neminovnog poraza na koji je bio osuđen i koji je nosio kao znak i nagradu."⁶¹⁷

7) Roman *Čizme slobode (20 godina punka) 1976.-1996.*, Ivan Glišić, Biblioteka Dokumenti, Zaslona Šabac, 1995.

Čizme slobode romansirana su biografija Ivica Čuljka u kojoj se stvarni događaji miješaju s fikcijom baveći se "tajnom lika i djela Satana Panonskog" nakon njegove smrti. Autor Ivan Glišić, polazeći od vlastitog iskustva prijateljavanja i suradnje s Čuljkom, spaja fragmente njegova života u pripovijest o druženju glavnog junaka Ivana i samozvanog *punk* predvodnika Killera (Ivice Čuljka), te nekoliko pripadnika *punkerske* scene. Imena stvarnih osoba i datumi događanja su promijenjeni, a roman donekle naglašava pitanje mistifikacije Čuljkova života, posebno u tumačenju događanja kojima autor sam nije mogao svjedočiti, poput Čuljkove

⁶¹⁶ Usp. Suzana Marjanić: *Marš slomljenih stakalca i odsjaji institucija*, intervju s Dobrivojem Žutinićem iz skupine Nos, časopis Zarez, 26.01.2015., Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/mars-slomljenih-stakalca-i-odsjaji-institucija>, pristup 14.10.2017.

⁶¹⁷ Opis rada i pojašnjenje osobne motivacije dao mi je sam autor. Izvor: privatna korespondencija putem e-maila, 25.04.2018.

smrti. Knjiga sadrži i autentične fotografije iz autorove privatne kolekcije te crteže Ivica Čuljka.

8) Dokumentarni film *RAT-ART*, redatelj: Zev Asher, Box Trot Film, Kanada, 1997.

RAT ART Zeva Ashera snimljen je je tijekom 1994. i 1995. godine, te prikazuje razne aktere kulturne scene rani 1990-ih, među kojima se nalazi i Satan Panonski.

9) Glazbeni album *Ko je ubio Satana?*, projekt Babilonci (Zagreb, Bor), 2005.⁶¹⁸

Glazbeni projekt/bend Čuljkova izdavača Zdenka Franjića od 2005. godine okuplja razne glazbenike, a dio repertoara na do sada izdanih osamnaest albuma čine i autorske glazbene obrade dijela Čuljkovih pjesama i tekstova. U tom je smislu najcjelovitije izdanje album *Ko je ubio Satana?* (Slušaj najglasnije!, Zagreb, 2007.) na kojem se nalaze obrade pjesama Satana Panonskog, *hommage* Ivici Čuljku u kreaciji i izvedbi Hrvoja Stančine – Hrca, Aleksandra Stojkovića – ST-a i Zdenka Franjića.

10) Dokumentarni film *Oči u magli*, autori: Nino i Jadranko Pongrac, Studio K.I.S., Zagreb, 2005.

Naslovljen prema Čuljkovoj pjesmi, dokumentarni film prati rad nezavisnog izdavača Zdenka Franjića, a u dijelu filma tematiziran je i Satan Panonski.

11) Radiodrama *Čizme slobode* (Ivan Glišić), Radio Beograd, adaptacija Ivan Velisavljević, 2009.

Prema istoimenom romanu Ivana Glišića u adaptaciji dramaturga Ivana Velisavljevića snimljena je i 2. 10. 2009. premijerno izvedena radiodrama za Radio Beograd, u kojoj glume Dragan Vujić, Branislav Platiša, Siniša Ubović, Dejan Cicmilović, Biljana Đurović i Janoš Tot.

12) Performans *Otvoreni Odjel C, prijateljsko čitanje Satana*, Bojan Gagić i Dragomir Križić, 2010.

Izvedbeno predavanje o Satanu Panonskom uključivalo je predavanje, video prezentaciju i izvedbu Čuljkovih tekstova. Osmislili su ga multimedijalni umjetnici Bojan Gagić iz Zagreba i Dragomir Križić iz Sarajeva, te ga premijerno izveli na Međunarodnom festivalu mentalnoga zdravlja *Ekstravaganatna tijela: ekstravaganatni umovi* koji je održan 24. listopada 2010. u

⁶¹⁸ Izvor: <https://www.discogs.com/Babilonci-Ko-Je-Ubio-Satana/release/3024530>

Tvornici Jedinstvo u Zagrebu.⁶¹⁹ Kao popratni materijal uz performans u vlastitom su izdanju objavili i audio zapis na CD-u pod nazivom *Otvoreni odjel C* koji sadrži snimke pjesama s albuma *Nuklearne Olimpijske igre* i audio zapise snimljene u bolnici u Popovači s Čuljkovim *a capella* izvedbama pjesama, monolozima i improviziranim audio igrokazima u kojima sudjeluju Čuljak i prijatelji.

13) Glazbena kompilacija *Oči u magli – Tribute to Satan Panonski*, izdavač Slušaj najglasnije!!/ No Profit Recordings, Zagreb, 27. 01. 2013.

Kompilacija objavljena na 21. godišnjicu Čuljkove smrti sastoji od glazbenih uradaka različitih izvođača s alternativne glazbene scene koji u različitim glazbenim stilovima kreiraju obrade petnaest pjesama Satana Panonskog. Album otvaraju i zatvaraju Zayn (*Slavica (Intro)*, *Instrumental (Outro)*), a ostali izvođači i pjesme koje izvode su: Bleeding Fist – *Hard Blood Shock*, Petar Punk – *Iza zida*, Hesus Attor – *Odreži, nareži, zarezži*, Karmakumulator – *Tiho/Bajka*, Stonebride – *Pogledaj mama krv*, Nina Romić – *Dječakova pjesma*, Pogreb X – DM, E.N.D. – *Advokat*, Cojones – *Croatia*, Brain Holidays Sound System – *Oči u magli*, She Loves Pablo – *Kad kletva hoće*, SNOB – *Trpi kurvo*, Fraktura Mozga – *Dragi sine moj*.⁶²⁰

14) Re-izvedba performansa Satana Panonskog i Dragomira Križića, izvođač Davor Dundara, izložba *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, 11.04.2015., Dom Hrvatskog društva likovnih umjetnika, Zagreb⁶²¹

Performans izveden ispred ulaza u Dom HDLU-a⁶²² tematski se oslanja na kulturnu izvedbu Satana Panonskog u Sarajevu (klub Rebus, 1990.), kada mu je suizvođač Dragomir Križić žiletom zarezao zvijezdu petokraku na leđima. U Dundarinoj izvedbi nije bilo samoozljeđivanja, već su kao element šoka korištene iznutrice, a zvijezda je simbolički iscrtana na izvođačevim leđima.

15) Radio drama *Slava i smrt Velje Vraga*, Ivan Velisavljević, 2017.

⁶¹⁹ Performans-predavanje je kasnije izvođeno i u drugim gradovima. Izvor: Marjanić, Suzana: *Strah, tjeskoba i nekadašnje tvornice*, časopis Zarez, XII/295, 11.11.2010., str. 29
Izvori: <https://www.kontejner.org/projekti/ekstravagantna-tijela/ekstravagantna-tijela-ekstravagantni-umovi-2/performansi-i-predstave/bojan-gagic-i-dragomir-krizic-hr-otvoreni-odjel-3c/>, pristup 21.04.2018.

⁶²⁰ Usp. Koštić, Bojan: *Povratak Satana*, Zarez, 8.3.2013., izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/povratak-satana>.

⁶²¹ Podaci prema: Kostelnik, Branko i Vukić, Feđa (ur.) (2015). *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, str. 337. Koncept *re-enactmenta* performansa osamdesetih u sklopu otvorenja navedene izložbe osmislili su Suzana Marjanić i Branko Kostelnik. Usp. Marjanić (2018).

⁶²² Zgrada poznata i kao Meštrovićev paviljon.

Ivan Velisavljević kaže⁶²³ kako je inspiriran Satanom Panonskim napisao diplomsku dramu *Slava i smrt Velje Vraga* o eksploataciji *art-brut* umjetnika. Drama je premijerno emitirana na Radio Beogradu 3 u sklopu emisije Drama Trećeg programa 25.02.2017. (23:05h)⁶²⁴. Glavni lik drame Velja Vrag, sredovječni *underground* umjetnik i invalid kojeg izdržava bolesna majka, suočava se s pitanjem vlastitog radikalnog shvaćanja umjetnosti koje plaća cijenom društvene marginalizacije u vrijeme posvemašnje komercijalizacije umjetničke scene. Uloge: Nenad Racković, Minja Peković, Jadranka Selec, Bojan Žirović, Nebojša Ilić, Aleksandra Cucić, Milica Gojković i Ivana Kovačević. Režija: Boban Skerlić.

15) *Iza zida – spominske naracije o Ivici Čuljku, Kečerju II. in Satanu Panonskem*, radijska biografija, autori Marko Doleš i Andraž Magajna, Muzeološko tehnični laboratorij Radia Študent, Ljubljana, premijerno emitiran 6.04.2017.

Ova radijska biografija od trinaest epizoda⁶²⁵ do sada je najsveobuhvatniji pokušaj da se prikažu život i stvaralaštvo Ivice Čuljka. Autori temi pristupaju kroz prizmu kulturnih antropologa, kompilirajući unutar trinaest zadanih tema izjave koje su diljem bivše države prikupili u intervjuima s Čuljkovim suradnicima, prijateljima, rodbinom, autorima fanzina, kolekcionarima i teoretičarima.

10.2. Memorijalni projekti

1) Blog *Satan Panonski* pokrenut je u veljači 2005. godine te funkcionira kao *online* arhiva različitih *memorabilija* vezanih uz život i stvaralaštvo Ivice Čuljka. Uz Čuljkove radove, fotodokumentaciju i drugu arhivsku građu, urednik bloga Danijel Radočaj ovdje objavljuje i radove drugih autora na temu Satana Panonskog.

2) *Spomen profil* posvećen Satanu Panonskom objavljen na mrežnoj usluzi *You Tube* (pokrenut 17. 03. 2012.) zamišljen je kao *online* arhiva audio i video zapisa Čuljkovih nastupa te video zapisa o Ivici Čuljku.

3) Memorijalni koncerti pod nazivom *Memorijal Satan Panonski* održavaju se u Vinkovcima⁶²⁶ na godišnjicu smrti Ivice Čuljka. Tradicionalno se događanje sastoji od

⁶²³ Izvor arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Iza zida*.

⁶²⁴ Izvor: <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/2650059/ivan-velisavljevic-slava-i-smrt-velje-vraga.html>, pristup 20.04.2018.

⁶²⁵ Snimka cijele emisije dostupna je na <https://mtrls.wordpress.com/4-junij-2017-radijska-biografija-iza-zida/>, pristup 30.04.2018.

⁶²⁶ Mjesta održavanja u Vinkovcima se mijenjaju, a događanje se oglašava na društvenim mrežama. Izvor: <http://blog.dnevnik.hr/satanpanonski/>, pristup 10.10. 2017.

okupljanja Čuljkovih poklonika uz zajednički koncert bendova (uglavnom *punk* provenijencije) i video projekcije nastupâ Satana Panonskog.

4) Izložba *Ivica Čuljak*, Popovača, 23.9.2016.⁶²⁷ Simbolično postavljena u ruševnoj kolibi na marginama svih kulturnih događanja, u organizaciji Zdenka Franjića u Popovači je održana je izložba slika, crteža i grafika Ivica Čuljka. Izložba je bila postavljena u drvenoj kolibi nekadašnjeg prijatelja i jednog od prvih *punk* izvođača s ovih prostora, Lou Profe⁶²⁸.

10.3. *Nastavljači: Sven Fabijan Gorjanc i bend Dekubitus*

Utjecaj Satana Panonskog najizravnije se očitovao u stvaralaštvu hrvatskog alternativnog *punk* umjetnika Svena Fabijana Gorjanca koji u svojim nastupima gotovo u potpunosti preuzima autodestruktivnu matricu kakvu u nas uvodi Ivica Čuljak. Gorjanc sredinom 1990-ih nastupa u performansima i glazbeno-scenskim izvedbama zagrebačke skupine Schmrtz Teatar⁶²⁹, te danas kao predvodnik *punk* benda Dekubitus. Gorjančeve nastupe karakterizira prepoznatljiv obrazac pararitualnog autodestruktivnog *body arta* u kojem dominira samoozljeđivanje rezanjem. S Čuljkom dijeli i srodnu tematiku, pa pjesme obiluju motivima tematiziraju sakaćenja i raspadanja tijela, a usporedbu nalazimo i u sklonosti uzimanju umjetničkog pseudonima – u Dekubitusu Gorjanc nastupa kao Sven Narušitelj⁶³⁰.

Primjer Svena Fabijana Gorjanca otvara pitanje utjecaja Ivica Čuljka na kasnije izvođače i umjetnike koji prakticiraju autodestruktivni čin u svojim performansima, a koje je moguće podijeliti u dvije skupine: u tzv. izravne *oponašatelje* (Sven Fabijan Gorjanec) i neizravne nastavljače. Drugoj skupini pripadaju današnji umjetnici performansa kod kojih je utjecaj Čuljkova rada, iako dijele istu izvedbenu formu, mali ili nepostojeći. Ovi umjetnici formu autodestruktivnog *body arta* sofisticiranijim izvedbama i popratnim teorijskim obrazloženjima uzdižu na novu umjetničku razinu, otvarajući novu fazu u hrvatskoj umjetnosti performansa, koja će biti prikazana u idućem poglavlju ovoga rada.

⁶²⁷ Izvor podataka: privatne snimke izložbe Marka Doleša i fotografije Zdenka Franjića.

⁶²⁸ Rođen kao Vjekoslav Pušec, ovaj autor mijenja svoje ime i prezime u Lou Profa.

⁶²⁹ Usp. Stojisavljević, Vladimir: *Renesansa hrvatske avangarde*, Nacional, 12. 03. 1997., str. 41-43.

⁶³⁰ Izvor: *Facebook* stranica Dekubitusa,

https://www.facebook.com/pg/Dekubitus-1487618208123471/about/?ref=page_internal, pristup 17.05.2018.

11. PREGLED IZVEDBI AUTODESTRUKTIVNOG *BODY ARTA* U HRVATSKOJ: NACRT ZA KRONOLOGIJU

11.1. Suvremeni predstavnici autodestruktivnog *body arta* u Hrvatskoj

Završno poglavlje donosi pregled izvedbi⁶³¹ autodestruktivnog *body arta* hrvatskih umjetnika od početka 1990-ih do 2018. godine⁶³². Ove se izvedbe javljaju u dva oblika: kao (1) autodestruktivne geste unutar izvedbe performansa koja može, ali i ne mora, u cijelosti biti autodestruktivan čin ili se temeljiti na ideji autodestrukcije, te kao (2) izvedbe koje u punom smislu nazivamo autodestruktivnim *body artom*, temeljene na ideji samoozljeđivanja koje je postaje bitnim obilježjem umjetnikova rada u cjelini. Polazište za obje kategorije je definicija autodestruktivne *body art* izvedbe kao one temeljene na momentu dezintegracije umjetnikova tijela, agresiji usmjerenoj na sebe sama s ciljem destrukcije i/ili neposrednom opasnošću od ozljede. U usporedbi s *body art*-om Satana Panonskog, u većini se ovih radova pojam autodestruktivnog uzdiže na nešto višu razinu umjetničke estetike i realizacije, bilo u smislu prezentacije ili složenosti performansa, bilo u idejnom i poetičkom smislu koji uključuje i složenije analitičke procese koji prethode ili prate umjetnički čin. Performansi o kojima će biti riječ razlikuju se i u motivima izvođača koji se protežu od onih osobnih (osobna *katarza*) i autobiografskih do aktivističkih/artivističkih, te mjestima izvedbe koja uglavnom više ne pripadaju umjetničkoj margini.

1) **Josip Pino Ivančić: *Prisustvo*, Rovinj, 1979.**

Iako ovaj umjetnik sebe ne svrstava među autodestruktivne *body art* umjetnike⁶³³, *nehotičnom* autodestruktivnom gestom njegovo je performersko djelovanje obilježio i čin samoranjanja. Revoltiran netransparentnim odlukama i negativnim odgovorom selektora skupne izložbe *Likovna kolonija Rovinj*, Pino Ivančić odlučio je ostvariti svoje *prisustvo* tako što je žiletom

⁶³¹ Ovaj pregled donosi zabilježene i dostupne podatke, uz nužnu napomenu kako ostaje trajno otvoren novim upisima. U podacima o izvedbama performansa zabilježeni su datum i mjesto prve izvedbe te podaci o ponovljenim izvedbama, ako postoje.

⁶³² U kronologiju autodestruktivnog *body arta* nisu uvršteni splitski umjetnici Toma Čaleta i Pavle Dulčić, multimedijalni umjetnici i članovi grupe Crveni Peristil, za čija samoubojstva (Dulčić 1974. godine, Čaleta 1976. godine) ne postoje čvrsti dokazi da su izvedena kao umjetnički čin, koji bi u tome slučaju bio *ultimativni* autodestruktivni *body art*, kako ih interpretira njihov nekadašnji suradnik Vladimir Dodig Trokut (usp. Marjanić, 2014: 877, 919 i <https://galerija314.com>, pristup 13. 05. 2018.).

⁶³³ Ovu izjavu dao mi je umjetnik sâm, kao i podatke o performansu koje navodim.

zarezao vlastite dlanove i prste, te po prostoru održavanja izložbe ostavio krvave otiske⁶³⁴, odnosno „otiske vlastite DNK“, kako je protumačio, iskazujući otpor tadašnjem tradicionalističkom shvaćanju umjetnosti.

2) **Zlatko Kopljar: K8, Studio Galerije umjetnina, Slavonski Brod, 2002.**⁶³⁵

Krv kao *izvedbenu* tekućinu u svojim je performansima koristio i Kopljar koji, nakon ranije korištene životinjske krvi, u radu *K8* koristi vlastitu krv koju mu vadi medicinska sestra. Krv se potom sprema u kristalnu kocku zapečaćenu staklenim čepom. Ovaj rad predstavlja rubno autodestruktivan čin – u onoj mjeri u kojoj vađenje krvi možemo protumačiti kao dezintegraciju vlastitog tijela, a Kopljar njime propituje svetost krvi u kontekstu biotehnologije, genetike i eugenike te pitanja strategije ograničavanja slobode pojedinca (usp. Marjanić, 2014: 249).

3) **Le Cheval: Cvrčak, ispred Pravoslavne crkve na Cvjetnom trgu, Zagreb, 2002.**

Aktivistički performans s temom propitivanja kolektivne i osobne krivnje koji su izveli članovi skupine Le Cheval predvođeni Oliverom Frljićem sadržavao je autodestruktivnu gestu u kojoj je izvođač tijekom performansa tupim nožem napravio ranu na ruci, a zatim krvlju mazao ruke svih prisutnih iznoseći tezu kako ne postoji kolektivna već samo individualna krivnja, te da su svi sudionici krivi i da pogledaju u svoje okrvavljene ruke. Mjesto izvedbe odabrano je s ciljem asocijacije na tradiciju srednjovjekovnih prikazanja, a u suvremenom poslijeratnom kontekstu ideja krivnje među prisutnom je publikom protumačena u relaciji s etničkom pripadnošću (usp. Frljić, 2003:131 i Frljić prema Marjanić, 2014: 283).

4) **Robert Franciszty: Laj/KA/O Lika: nebo-zemlja, KUM – Kazalište u Močvari, Zagreb, 28. 1. 2003., New Territories: an international festival of live arts, Glasgow, 2004.**

Rad multimedijalnog umjetnika Roberta Francisztyja, osnivača trupa Ljubičasti Deltoid (1990.) i Zublja Agapa (1992.), snažno je obilježen umjetničkim aktivizmom u kojem nakon 1998. godine odustaje od teme *političkih životinja* i posvećuje se temama radikalnog animalizma, zaštite prirode, urbane ekologije i ekoanarhizma, izvodeći svoje performanse uglavnom samostalno. Performans *Laj/KA/O Lika: nebo-zemlja* tematizira prava životinja.

⁶³⁴ "Žiletom sam razrezao dlanove i prste i tom krvlju koja je curila iz razrezotina okrvavljivao zidove; kamen Grisije kao da je kist a prostor – platno. Bio sam slikar izravno na mjestu" (Ivančić prema Marjanić, 2014: 1185).

⁶³⁵ Izvor: <http://zlatkokopljar.com/portfolio/k8-2/>, pristup 28.04.2018.

Igrom riječi u naslovu uspostavlja se paralelizam žrtvovanja psa Lajke i bezimene žrtve psa koji je s cijelim okotom bačen u jednu od ličkih jama, dok podnaslov *nebo-zemlja* upućuje na paralelizam svakodnevne životinjske žrtve u vječnom vraćanju Istog u korist Ljudske Životinje. Performans je podijeljen u četiri slike u kojima je publici osim snažnih auditivnih i vizualnih doživljaja pružen i olfaktivni doživljaj (miris izmrcvarenog mesa). Autodestruktivna *body art* gesta dezintegracije vlastitog tijela pojavljuje se u trećoj slici⁶³⁶, kada izvođač stoji ispred obješene, razapete bunde i za vrijeme trajanja dječje pjesme *Zeko i potocić* medicinski tehničar mu vadi krv iz desne ruke, koju će potom ispustiti u desni rukav obješene bunde, puštajući je da kapa na bijelo oltarno platno.

5) **Vlatko Vincek, *Sangius– Lac /Strah – Mlijeko, Galerija OK, Rijeka, 2004.***

Autodestruktivni čin obilježje je drugog dijela performansa – trilogije Vlatka Vinceka⁶³⁷ *Smrt – Nafta, Strah – Mlijeko, Tjeskoba – Voda (Mors – Oleum Terrae; Sangius – Lac; Angustiae – Aqua)*⁶³⁸. Tematsko su središte ove trilogije esencijalne tekućine koje na simboličkoj razini referiraju mnoga značenja. U središnjem dijelu performansa *Sangius – Lac* Vincek kleči nad mlijekom dok dvojica interpretatora čitaju tekstove Ludviga Wittgensteina i Lewisa H. Morgana. Medijator mu platnenom trakom vezuje vrat stežući vratne arterije, a umjetnik skalpelom čini rez na glavi, nakon čega dolazi do miješanja umjetnikove krvi s mlijekom. Ova radnja imitacija je obredne inicijacije plemena Masai, čime Vincek svojom izvedbom rekonstruira drevni ritual s namjerom da pokaže kako "mnoštvo interpretacija interferira simultano, ali nijedna ne objašnjava biće u potpunosti njegove samorealizacije" (Vincek prema Marjanić, 2014:1687).

⁶³⁶ Detaljnije o performansu vidi u: Holy, Mirela: *Spomenik bezimenim žrtvama krznene industrije*, razgovor s Robertom Francisztyjem, Zarez, br. 98, 13. 02. 2003., izvor: <http://www.zarez.hr/system/issue/pdf/439/098.pdf>, pristup 1. 08. 2018. i Klopotan, Snježana: *Razgovor s Robertom Francisztyjem*, Zarez, 7. 10. 2004., izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-robertom-francisztyjem>, pristup 1. 08. 2018. O umjetničkom radu usp. Marjanić (2017: 513-521) i Sertić, Oliver: *Subkultura otvara oči*, Vijenac br. 170., 7. 09. 2000., pristup 1. 08.2018.

⁶³⁷ Kako će istaći Olga Majcen Linn (2012:92), cjelokupni opus performansa, instalacija i objekata Vlatka Vinceka zaronjen je u organsko – organe i bilo da radi sa životinjskim ili ljudskim organskim materijalom, svojim radovima zadire u sam život. Pritom se oslanja na ritualne prakse destrukcije, ali i prezervacije organskog materijala.

⁶³⁸ Kako navodi Marjanić (2014:1667), naslov dijelova ove trilogije performansa zabilježen je u više verzija, pa se umjesto naziva *Sangius-Lac* javlja i *Timor-Lac* (usp. Marjanić, ibid.). Izvedba *Smrt (Nafta)* na 3. danu hrvatskoga performancea 2003. Naziva se *Per Salviam Et Ouleum Terrae : Mors (Mors–Oleum Terrae)*. *Sangius – Lac* izveden je 2004. godine u Galeriji OK u Rijeci, a *Angustiae – Aqua* 2004. u Galeriji Ghetto u Splitu.

- 6) **Slaven Tolj: *Bez naziva*, Dubrovnik – Valencia – Dubrovnik, 1993., *U očekivanju Willija Brandta*, Meeting Point - SCCA, Sarajevo 1997. *Suicid na Via festival*, Pariz i u Galeriji Emil Filla, Ústí nad Labem (Češka), 1998., *Globalizacija*, Galerija Exit, New York, 2001., *Koordinacija*, Galerija Otok, Karantena, Dubrovnik, 2004.**

Sustavnije provođenje autodestruktivnih gesti i radnji obilježava nekoliko performansa umjetnika Slavena Tolja čiji su umjetnički počeci i aktivistički rad usko vezani uz dubrovačku Art radionicu Lazareti. Autodestruktivne radnje u Toljevim performansima motivirane su propitivanjem teme domovinskog rata te osobne ugroženosti i ugroženosti u svijetu u kojem živimo (usp. Tolj, 2001/2002: 41-56). Jedna od tema koje su zaokupljale ovog umjetnika je i tema smrti kojoj se približava i na simboličkoj razini, kao u performansu *Suicid* (1998.) u kojem simulira čin samoubojstva pomoću šake žvakaćih guma⁶³⁹, ali i na onoj stvarnoj u kojoj simulacijom suicida doista ugrožava vlastiti život. Takav je slučaj njegova izvedba performansa *Globalizacija* u kojoj ga naizmjenično ispijanje američkog whiskeya i ruske votke⁶⁴⁰ dovodi do toga da je dva dana proveo u nesvjesnom stanju. Sličan performans *U očekivanju Willija Brandta*, no bez oznake cinizma, ranije izvodi u Sarajevu gdje naizmjenično ispijanje šljivovice i lozovače predstavlja gestu isprike Dubrovnika Sarajevu. Žalovanje zbog ratnih stradanja kroz autodestruktivnu gestu izražava u performansu *Bez naziva* u kojem nakon preodijevanja dvanaest slojeva odjeće s korotnim pucetima na kraju ritualno prišiva korotno puca na prsa, pretvarajući emotivnu bol u onu tjelesnu. Gestu autodestrukcije u smislu narušavanja tjelesnog integriteta njegovim trajnim obilježavanjem izvest će u performansu *Koordinacija*, kada na lijevom ramenu tetovira logotip Art radionice Lazareti iskazujući time svoju trajnu pripadnost tom prostoru, simbolu umjetničkog aktivizma (usp. *ibid*, 1081).

- 7) **Krešo Kovačiček: *Moj posljednji posjetitelj*. Galerija umjetnina, Split, 2006.**⁶⁴¹

Performans multimedijalnog riječkog umjetnika Kreše Kovačičeka tematski se oslanja na radove Stjepana Lahovskog za kojeg ovaj umjetnik tumači kako je on "prvi gej autor

⁶³⁹ Tolj to tumači kao "parafrazu jedne od posljednjih scena iz *Posljednjeg tanga u Parizu*, Brandov odlazak u kojem kao posljednju gestu na rub balkona lijepi žvakaću gumu u kojoj ostaje njegov posljednji dah i slina" (Tolj prema Marjanić, 2014:1080 i u: Suzana Marjanić i Višnja Rogošić: *Razgovor sa Slavenom Toljem*, Zarez br. 440, 27. 01. 2005. Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-slavenom-toljem>, pristup 9.03.2018.

⁶⁴⁰ Tolj ovu radnju opisuje kao ciničnu gestu prema sebi i pozicijama moći (prema Marjanić, 2014:1080).

⁶⁴¹ Multimedijalni performans s pjevačem Senadom Nezirijem; video: Edvin Šabanović i Krešo Kovačiček, izvori podataka: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=11180>, pristup 21.05.2018. i Marjanić, 2014:1392-1393

prihvaćen u našoj povijesti umjetnosti" (Kovačiček prema Marjanić, 2014:1392), što postaje važno u kontekstu Kovačičekova aktivističkog pristupa i afirmiranja Drugosti kroz umjetnost performansa. Kako sam tumači, u ovom performansu radnjama je želio artikulirati tri likovna rada Lahovskog, među kojima je i rad kojim se aludira na Sokratovo ispijanje otrova, što je u Kovačičekovoj interpretaciji uključivalo gutanje tableta u raznim kombinacijama s alkoholom kako bi se postiglo rubno stanje svijesti koje isključuje memoriju (usp. *ibid.*). Zbog ove autodestruktivne geste performans je proglašenom izvedbom visokog rizika, a umjetnik je trebao potpisati ugovor da sve čini na vlastitu odgovornost.

8) **Igor Grubić: *Put srca, Neposlušan, ciklus 366 rituala oslobađanja, tijekom 2008. i 2009.***

Ovaj umjetnik rijetko koristi tijelo na ekstremniji način o kojem se govori u kontekstu ovoga rada i većina je njegovih aktivističkih performansa usmjerena intervencijama u prostoru⁶⁴², bilo da se radi o pokušaju okupljanja građana i sudionika performansa u kolektivni čin otpora⁶⁴³ ili o intervencijama *usamljenog revolucionara* – subverzivnim akcijama kojima skreće pozornost na aktualne društvene probleme. U tom je smislu najkompleksniji njegov ciklus *366 rituala oslobađanja* koji se sastoji od niza raznovrsnih akcija i performansa, od onih javnih i izvedenih pred publikom do onih izvedenih u tajnosti ili u intimnom prostoru, bez prisutnosti publike⁶⁴⁴. Korištenjem pojma *ritual* u nazivu svojeg projekta Grubić upućuje na duboko intimistički karakter svojih akcija: iako su njegove akcije okrenute poentiranju *crnih mrlja* našeg društva, unutarnji motiv za ovaj ciklus performansa osobne je prirode: suočen s osobnim životnim tragedijama i svakodnevicom u kojoj, kao i većina građana, živi pristajući na brojne kompromise zbog kojih osjeća da gubi vlastiti identitet, polazi od *iscjeliteljske* ideje osobne preobrazbe, intimne duhovne revolucije putem umjetničke akcije. Svoj će *ekstremni body art* Grubić ostvariti unutar tog intimnog područja: bez prisutnosti publike, malim i *blagim* autodestruktivnim gestama temeljenim na osobnim motivima, iziskujući od recipijenta identifikaciju na jednoj istančanijoj razini od one koju izaziva uobičajena estetika šoka. Samoozljeđivanje je ovdje intimni, privatni *ritual* tijekom kojeg

⁶⁴² Akcija kojom je skrenuo pozornost medija i javnosti na sebe je *Crni Peristil* iz 1998. godine, kada u čast akciji *Crveni Peristil* (1968.) boji ovaj trg crnom bojom koja simbolizira crnu mrlju.

⁶⁴³ Primjerice, u akciji *Knjiga i društvo-22%* (1998) izvedenom u suradnji s članovima Schmrztz Teatra i drugim umjetnicima koji su se pridružili događanju.

⁶⁴⁴ Projekt obuhvaća seriju "mantri" oslobađanja, mikro-političkih akcija i intervencija koje Grubić učestalo provodi tijekom jedne godine (odnosno 366 dana) i koje na više razina objedinjuju sve taktike korištene u njegovim ranijim projektima: citatnost, utjecaj pop kulture, šamanistički pristup umjetnosti, gerilske/ilegalne akcije, izravnost susreta s ulicom, performativnost, građanski neposluš, poetski terorizam i dr.

tijelo karakter javnog dobiva tek nakon samog čina, kroz prezentaciju u popratnoj dokumentaciji. U radu *Put srca* Grubić se koristi *tradicionalnim* alatom za urezivanje ikonograma na tijelu – žiletom. No, ikonogram srca koji zarezuje na svoja prsa u suprotnosti je s uobičajenim simbolima bunta: očučujući dojam⁶⁴⁵ nastaje u napetosti između agresivne metode zarezivanja tijela i duhovne poruke koja se odašilje izborom motiva srca⁶⁴⁶. Nakon zarezivanja odijeva bijelu košulju umrljanu krvlju⁶⁴⁷. Element krvi, ovdje prezentiran kroz *pozitivan* simbol srca, ne izaziva jednak osjećaj odbojnosti kao što je to uobičajeno u izvedbama koje koriste krv, a drugačijem dojmu pridonosi i to što je stvaran čin zarezivanja tijela ovdje posredovan kroz medij fotografije. Odabravši *tiši* put kao način života i sup(r)o(t)stavljanja sebe spram svijeta u kojem živi, Grubić ovim performansom kritiku društva iznosi na suptilniji način, porukom o važnosti individualnog slijeđenja unutarnjeg glasa, odnosno emocije. Performans *Neposlušan* također je izveden van očiju javnosti, u salonu za tetoviranje, a sastoji se od tetoviranja pojma *neposlušan* na umjetnikovo rame, kao trajnog obilježavanja (dezintegracije) tijela. Motiv ponovo počiva na bavljenju vlastitom osobnošću i spada u još jednu ritualno-umjetničku gestu oslobađanja sa svrhom da umjetnika trajno podsjeća na odluku da ostane dosljedan idealima koji uključuju i neposluh spram vlastitih mehanizama samoobrane i zavaravanja, kao što su egoizam, konformizam, sebičnost ili lijenost. Kao i u *Putu srca*, ovaj osobno usmjeren performans prelazi na aktivističku razinu kada u naknadnoj reprezentaciji umjetnik poziva na građanski naposlus Henryja Davida Thoreaua i Gandhijeve izreke o dužnosti građana da budu neposlušni.

9) **Gildo Bavčević, *Dosta*, 15.10. 2011. Split**⁶⁴⁸

Bavčevićev rad *Dosta* nastaje u fuziji umjetnosti i aktivizma, tijekom globalno organiziranog građanskog protesta 15. listopada 2011. kojem su se pridružili i građani i Splita. Protest je organiziran pod parolom "Mi nismo roba u rukama političara i bankara", sa zahtjevom za uspostavom participativne demokracije, a Bavčevićev je performans izveden na Peristilu, znakovitom mjestu za splitsku umjetnost. Performans je uključivao dva izvođača odjevena u kombinezone, s kapuljačom i povezom preko lica. Jedan je izvođač Bavčeviću intravenozno uveo iglu te je spojio na cjevčicu kroz koju je istjecala krv kojom je umjetnik na bijelom

⁶⁴⁵ Izjasnivši se kao „emotivan tip“ koji ne pripada skupini ljudi s izraženim verbalno-intelektualnim osobinama, već naginje emotivno-vizualnom i intuitivnom pristupu, Grubić zarezuje oblik srca na svojoj koži kako bi tom vanjskom manifestacijom iskazao svoju težnju za uspostavom kontakta s vlastitim unutarnjim glasom – glasom srca (usp. Grubić, 2008/2009:87).

⁶⁴⁶ Motiv srca ujedno je i najčešće korišten u stvaralaštvu koje označavamo kao kič.

⁶⁴⁷ Sličnu gestu izvodi i Satan Panonski, odijevajući bijelu košulju na izrezano tijelo.

⁶⁴⁸ Izvor: <https://vimeo.com/31221835>, pristup 20.04.2018.

platnu ispisao riječ *dosta* i datum izvedbe. Transparent je pričvrstio na jedan od zidova na Peristilu, a na kamenoj ploči na podu ostao je krvavi otisak istog sadržaja. Performans je popraćen prilično uzavrelom atmosferom građanskog protesta koja mu je osigurala dodatnu ekspresivnost.

10) **Siniša Labrović: *Kažnjavanje*, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb 2002.⁶⁴⁹, *Smiley*, izložba Dokumenta, Regensburg, Njemačka 2008., *Apstrakcija: Umjetnik prodaje svoju kožu*, 2010.⁶⁵⁰, *Plamen*, izložba Flogiston, Split, 2015.**

Premda će rad Siniše Labrovića široj javnosti biti poznatiji po *afirmativnim angažiranim performansima* temeljenima na ironijskome pristupu apsurdima svakodnevice, u nekim se izvedbama približava radikalnijem *body artu*⁶⁵¹ koji će ponekad imati i obilježje autodestruktivnosti. U performansu *Kažnjavanje*⁶⁵² umjetnik ispituje sućut i reakciju publike tako da gol do pasa stoji nasuprot okupljenih posjetitelja i bičuje se sve dok posljednja osoba ne izađe iz prostora izvedbe. Stavljajući sebe u fizički bolnu, a publiku u psihički nelagodnu situaciju, umjetnik pokušava osvijestiti pitanje odgovornosti međuljudskih odnosa. Kritiku prisile suvremenog društva za stalnim potenciranjem sreće i dobrog raspoloženja koja se često doživljava kao nametnuta i besmislena Labrović realizira još jednom gestom samoozljeđivanja u performansu *Smiley*, u kojem si žiletom izrezuje osmijeh na licu. Zarezivanjem, *puknućem* vlastite kože sugerira neizdrživost društvene situacije koja neminovno vodi psihičkom *puknuću*. Ironično propitivanje prodaje umjetničkog rada u slučaju kada je umjetnik performansa sâm svoje djelo Labrović je realizirao u radu *Apstrakcija: Umjetnik prodaje svoju kožu*. Pripremni dio ovoga rada sadržavao je intervencije na vlastitoj koži: uz stručan medicinski kirurški zahvat kožu je skinuo s lica, ruke i prepone, formirao je u geometrijske oblike, uštavio i pričvrstio na tri bijela platna, te pokrenuo akciju prodaje preko online servisa *e-Bay*.⁶⁵³ Čin samozapaljivanja vlastite kose prisutan je u videoperformansu *Plamen*. Postupkom montaže se kratkotrajnost tog čina u snimci pretvara u repetitivnu i potencijalno beskonačnu radnju. Protumačivši stvarnost kao niz trenutaka,

⁶⁴⁹ Performans *Kažnjavanje* izveden je kasnije više puta na različitim mjestima.

⁶⁵⁰ Performans je prezentiran kao naknadna izložba u Galeriji VN u Zagrebu 2010., a nakon toga iste godine i u Ljubljani (galerija ŠKUC-a).

⁶⁵¹ Primjerice, u performansu *Perpetum mobile* (festival Perforacije, Zagreb, 2009.) obnašeni umjetnik ispija vlastitu mokraću.

⁶⁵² Izvor emisija *Jedno djelo*, HRT 3:

<http://hrtprikazuje.hrt.hr/426511/jedno-djelo-sinisa-labrovic-kaznjavanje>, pristup 10.03.2018.

⁶⁵³ Izvor: Suzana Marjanić: *Svojevremeno je i crkva imala dvojicu papa*, intervju sa Sinišom Labrovićem, *Zarez*, XII / 292, 30.09. 2010., str.4-5.

umjetnik tumači plamen kao "trajnu anticipaciju konačne agonije civilizacije koja živi neprekidnu apatiju moralne i egzistencijalne krize."⁶⁵⁴

11) **Boris Kadin: *Ritam 20 / Konflikt*, Dani performansa Rijeka 2007., 18. bijenale Pančevo 2018., *Your face is clean Mr. President*, Dani performansa, Rijeka, 2014., Marseille 2018.**

U svome umjetničkom radu Boris Kadin u dva se performansa, oba izvedena u više verzija, služi autodestruktivnom gestom zabijanja noža između prstiju ruke položene na stol, pri čemu uglavnom dolazi do posjekotina i samoozljeđivanja. Performans *Ritam 20*, izvođen i pod naslovom *Konflikt*⁶⁵⁵, svojevrsna je parafraza *Ritma 10* Marine Abramović, no dok ova umjetnica radnju kontrolira sama, ovdje je izvode dva performera, bez mogućnosti kontrole drugog tijela i tuđe svijesti. Performansom s aktivističkim predznakom istražuje se odnos moći i nemoći te aktualizira problem nasilja kao posljedice ratnih zbivanja, čiji se apsurdni karakter ironizira putem aluzije na sportsko nadmetanje: svaki od performera kraj sebe ima zastavu svoje države⁶⁵⁶, ubadanje se odvija u sve bržem ritmu do trenutka uboda, nakon čega ubodeni performer nastavlja igru. Performans je također ozvučen mikrofonima, pa zvukovi ritmičnih uboda istodobno tvore i audioinstalaciju. Performans *Your face is clean Mr. President* izvođen je u Rijeci i Marseilleu, a radnju čini brzo i ritmično umjetnikovo zabijanje noža između prstiju svoje ruke ispod koje je postavljena slika predsjednika države. U hrvatskoj verziji radilo se o fotografiji tadašnjeg predsjednika RH Ive Josipovića, a zabijanje noža izvođeno je uz snimku predsjednikova glazbenog nastupa na klaviru. U francuskoj verziji na crnobijeloj fotografiji je François Holland koji je u to doba najavio bombardiranje Sirije. Polazeći od ideje kako oni koji odlučuju o svjetskoj politici nikada sami ne zaprljaju ruke i lice, Kadin krvlju koja tijekom uboda kaplje na fotografiju daje političkoj figuri karakter ljudskosti.⁶⁵⁷

Dvojica suvremenih umjetnika performansa čiji je rad značajnije obilježio autodestruktivni *body art* su Marko Marković i Marijan Crtalić. Iako obojica u svom umjetničkom radu koriste i druge izvedbene forme te stvaraju u različitim medijima,

⁶⁵⁴ Prema: Stipan, Davor: *Flogiston – vatra kao nadahnuće*, u: Vijenac, novine Matice hrvatske za književnost, umjetnost i znanost, XXIII (2015), 557; str. 23-23

⁶⁵⁵ Suautor i suizvođač ovog performansa srpski je umjetnik Kristian Al-Droubi. Podatke o performansima dao mi je Boris Kadin. Usp. Marjanić (2014:1109-1116).

⁶⁵⁶ Zastave variraju u veličini, od zastavica dimenzije 3x1,5 cm do jugoslavenske zastave u prirodnoj veličini postavljene na stol kao podloga (u Pančevu na 18. bijenalu umjetnosti 2018. godine).

⁶⁵⁷ Tumačenje mi je u razgovoru dao Boris Kadin.

kontinuiran i slojevit izričaj u formi autodestruktivnog performansa izdvaja ih kao ključne predstavnike ovog smjera suvremene hrvatske umjetnosti performansa, stoga će njihov autodestruktivni *body art* biti opisan u zasebnim poglavljima.

11.1.1. Marko Marković: svakodnevne strategije preživljavanja i tijelo kao posljednje mjesto otpora

Performansi: *Iglanje* (Zagreb, Split 2008.), ciklus *Samojed: Glad* (DOPUST, Split, 2009.) i *Žed* (Galerija Močvara, Zagreb, 2009.), *Rad spašava* (2010.), *Bičevanje Slavonije* (Performance Art Festival, Osijek, 2009.), *Bičevanje Zagore* (SKUP, Sinj, 2009.), *Sitni vez* (Štaglinec, 2011.) *Ozljeda na radu (Povratak Samojeda)* (MMSU, Rijeka, 2015.), *Kucanje o zid* (izložba Anti-tijelo), Salon Galić, Split, 2017.

Performersko djelovanje umjetnika Marka Markovića može se razdvojiti na dvije razine – jedna kroz umjetničke performanse, a druga kroz nastupe njegova *punk* benda *Ilija i zrno žita* u kojima uz glazbu ravnopravno egzistira subverzivni performans. U oba slučaja glavno je obilježje njegova stvaralaštva aktivizam kojim se nastoji ukazati na društvene devijacije, najčešće tematiziranjem aktualne društvenopolitičke svakodnevice. Poimanje i funkciju performansa Marković će objasniti kao sublimaciju sudbine naroda kojem pripada kroz umjetnički čin: „Ono što se događa narodu, događa se i meni. Uzimam te situacije i sublimiram u performansu“⁶⁵⁸, ističući dužnost umjetnika da ustraje na angažmanu kako bi se čuo glas građana te njegovu obvezu obavještavanja i osvješćivanja javnosti o činu potlačenosti ili diskriminacije kroz umjetnički čin. U *body art* izvedbama vlastito tijelo koristi kao mjesto iskaza revolta te ga definira kao posljednje raspoloživo sredstvo pobune u društvu i državi u kojoj dominiraju bijeda i siromaštvo. Tijelo je u izvedbama Marka Markovića u potpunosti javno, bez obilježja umjetnikove privatnosti ili autobiografskih oznaka – ono je *predano* u službu umjetnosti i ideologije pobune koju umjetnik zastupa, a radikalni tretmani tijela (bol, trpljenje, autokanibalizam) tumače se kao sredstvo pobune protiv vladajućeg represivnog sistema. U ciklusu performansa *Iglanje*, koji obuhvaća nekoliko izvedbi u različitim državama⁶⁵⁹, koristi se jednak dramaturški obrazac, no s različitim nacionalnim ili

⁶⁵⁸ Marko Marković – o pijenju vlastite krvi i zarađivanju na samome sebi, (M.G.), izvor: http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2417/marko_markovic-_o_pijenju_vlastite_krvi_i_zaradjivanju_na_samome_sebi, pristup 12.06.2017. i prema Marjanić, 2014:1887-8.

⁶⁵⁹ *Iglanje* se u izvorima pojavljuje kao naziv ciklusa performansa koji je s određenim modifikacijama izvođen u više zemalja a nazivi se mijenjaju s obzirom na mjesto ili simbole korištene u izvedbi, pa tako zagrebačka izvedba iz 2008 .u sklopu 5. *Velesajma kulture* ima naziv *HR08*, splitska izvedba *USA08*, a u Prištini je performans izveden kao *BALKANS 08*.

političkim simbolima. Sintagma o *životu na rubu izdržljivosti* ovdje se realizira kroz iscrpljivanje tijela u trpljenju boli koja simbolizira iscrpljivanje građana od strane državnog aparata. Pritom, umjetnik na sebe preuzima kolektivnu *bol*. Kako će sam objasniti ⁶⁶⁰: „Sve više u tim izvedbama želim trošiti samog sebe, onako kako se građani troše od strane ove države i ovog sistema. Tako ja gledam na iscrpljivanje samoga sebe“. Performansom želi dočarati hrvatsku stvarnost u kojoj dominiraju ekonomska kriza i pad standarda, opće nezadovoljstvo te osjećaj nemoći i razočaranja na način „kao da nas netko probada iglama“.⁶⁶¹ Performans se odvija u sljedećim relacijama i kontrastima: pasivan izvođač – aktivna publika / igra – nasilje / trpljenje – agresija. Radnja se sastoji od toga da umjetnik izlaže svoje tijelo iglama kojima ga gađa okupljena publika. On stoji ispred nacionalne zastave, a na njegovim je prsima iscrtana meta – u performansu *HR08* to je hrvatski grb s crnim poljima šahovnice. Zadatak je publike s određene udaljenosti iglama, na koje su pričvršćene šarene slamčice, pogoditi nacrtanu metu – umjetnikovo tijelo koje pred njima stoji posve nezaštićeno (osim naočala na očima), podnoseći bolne ubode.⁶⁶² Marković će pred samo izvođenje performans opisati kao „iglanje, igru iz djetinjstva“ ⁶⁶³, što u kontekstu poticanja publike na agresiju prema drugom ljudskom biću možemo protumačiti i kao ironičan čin. Šarene slamčice pričvršćene na igle poslužene u čašama s medicinskim alkoholom funkcioniraju kao komentar političkih i društvenih sistema koji se često prikazuju kao *šarene laže* iza kojih se skriva represivni aparat. Naziv performansa koji s jedne strane asocira na dječji govor a s druge ukazuje na sredstvo nanošenja boli još intenzivnije potiče napetost između nevinosti igre i svjesne agresije. U ostalim verzijama ove izvedbe umjesto nacionalnog grba crne boje kao nacrtana meta na tijelu pojavljivali su se karta Balkana s crnim zvjezdicama, motivi američke zastave te simboli Europske unije. Svaka se verzija performansa odabirom mete odnosila na tada aktualnu političku situaciju, a naspram promjenjivosti političkih simbola javlja se bol kao konstanta u svim izvedbama. Iako Marković ovdje ponajprije želi ukazati na pasivan i trpeći položaj građana, on publiku – iste te građane – stavlja u paradoksalan položaj izvršitelja agresije nad onim što simbolizira njih same, čineći ih ne samo akterima performansa, već i svojevrsnim suučesnicima u nasilju.

Ciklus *Samojed* uključuje dvije izvedbe: prvi dio nazvan *Samojed/Žeđ*, te drugi dio *Samojed/Glad*. U ova dva performansa elementi boli i trpljenja nadograđuju se elementom

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Jasminka Komar: *Zagrepcani zabijali igle u Marka Markovića*, Jutanji list, 15..12. 2008., izvor: <http://www.jutarnji.hr/zagrepcani-zabijali-igle-u-marka-markovica/279885/>, pristup 17.05.2018.

⁶⁶² Pritom, publike u izvedbama različito reagiraju, u rasponu od suzdržanosti i šokiranosti do uključenosti u „igru“.

⁶⁶³ Ibid.

autokanibalizma. Tijelo se ovdje ponovo javlja kao posljednje mjesto građanskog otpora, ali i kao sugestija da je ono jedino što građanima ove države, svedenima na siromaštvo i bijedan život, ostaje kao sredstvo preživljavanja: tijelo je i izvor hrane i pića. *Samojed/Žeđ* sastoji se od dva oprečna dijela. U prvom se dijelu publici dijeli šećerna vuna, kao *slatki* dio priče. Ponovo, kao i sa šarenim slamčicama kao rekvizitom u *Iglanju*, asocijacija na djetinjstvo postavlja se kao kontrast brutalnijem dijelu performansa koji će uslijediti, a također simbolizira *serviranje* informacija na način na koji se često plasiraju u našem društvu – kao zavodljive reklame i parole nakon kojih dolazi otrježnjenje. Usporedba se nadalje može povezati i s političkim obećanjima tijekom izborne kampanje nakon kojih dolazi bijeda svakodnevnog egzistencije. U drugom dijelu performansa umjetniku prilazi medicinska sestra te mu podvezuje ruku trobojnom vezicom (boje hrvatske zastave), nakon čega ubada iglu u venu i umjetnik pomoću plastične cjevčice pije vlastitu krv, pritom dijelom sjedeći a dijelom se krećući među publikom. Dok se u *Iglanju* publiku potiče na aktivno participiranje u izvedbi, u *Samojedu* im se ostavlja na volju žele li reagirati, stavljajući ih u poziciju da svojim prisustvom i nedjelovanjem također postaju suučesnicima čina koji je okarakteriziran kao autokanibalistički i koji u svojim krajnjim konzekvencama (ispijanje krvi do kraja) može dovesti i do tragične posljedice. Tijekom performansa Marković šećući sudionike gleda izravno u oči, a ta radnja može se tumačiti dvojako: kao pogled kojim se na suptilan način iziskuje reakcija, ali i kao pogled kojim se daje snaga ljudima u kriznim situacijama, kako će pojasniti sam umjetnik (Marković prema Marjanić, 2014:901). Autokanibalizam se ovdje pojavljuje kao „revolt protiv dominirajuće vampirske kulture svih moćnika na vlasti“ (ibid.). Polazeći od usporedbe vlasti s nekim tko pije krv, i ovim se performansom prizivaju učestale sintagme, odnosno izvedbenim činom realiziraju stilske figure.⁶⁶⁴ U drugom dijelu ciklusa, *Samojed/Glad* Marković s tjelesne tekućine prelazi na meso/tkivo. Uvod u glavni dio performansa predstavlja dolazak konobara koji postavlja svečani stol s bijelim tanjurima i bijelim stolnjakom, prizor koji asocira na varijaciju posljednje večere. Umjetniku potom prilazi medicinska sestra koja skalpelom zarezuje ruku i odsijeca komad njegova tkiva, poslužujući ga na tanjuru kao jelo koje Marković potom konzumira. Realizacija izreke o *izjedanju samoga sebe* prikazuje situaciju očaja u kojoj se nalaze građani ovih prostora, osuđeni na preživljavanje „u kojem se stvara materijalno i duhovno naslijeđe osuđeno na propast“ (Marjanić, 2009:38-39). Koža kao *zaštita* opna koja nas dijeli od vanjskog svijeta i opstoji kao jamstvo našeg integriteta ovdje biva oštećena, ukazujući na mogućnost gubitka

⁶⁶⁴ Postupak podsjeća na tzv. realiziranu metaforu u umjetnosti avangarde.

oznake sigurnosti – onog trenutka kada kao naše posljednje utočište bude *popijeno* i *pojedeno*. Oba performansa moguće je protumačiti i kao poigravanje idejom tijela i krvi Kristove koje se u liturgiji pojavljuju na ublažen i simboličan način, kroz hostiju i vino koje konzumiraju sudionici obreda. Krv u misnom slavlju, simbolički omekšana, postaje simbolom čistoće i duhovnog ujedinjenja. Kod Markovića ta se ideja *desimbolizira* korištenjem prave krvi i mesa, s jedne strane sugerirajući posve *neduhovnu* borbu za tjelesnim preživljavanjem, na koju su svedeni ljudi u društvima poput našeg.

Manipuliranje i potlačivanje *malog čovjeka*, ovaj put seljakâ iz ruralnih područja čija bi zemlja trebala proizvoditi hranu i prehranjivati državu, tema je dvaju performansa: *Bičevanje Slavonije* i *Bičevanje Zagore* u kojima Marković, simbolično odjeven u narodne nošnje pojedine regije, udara/bičuje svoje dlanove. Ponovo kao umjetnik koji preuzima teret ugrožene društvene skupine na sebe, samoozljeđivanjem i nanošenjem boli poentira njihov nepovoljan položaj.

U seriji umjetničkih performansa i akcija koje će biti objedinjene pod nazivom *Rad spašava*, Marković 2010. izvodi upečatljivu autodestruktivnu gestu⁶⁶⁵ u kojoj u vlastita prsa zabada značke s logotipovima propalih tvrtki, tvornica i industrijskih pogona u državi, kao i onih oštećenih malverzacijskim procesima ovdašnje verzije privatizacije. Ovom se izvedbom sudbine radnika koje prati dugotrajno teška i gotovo bezizlazna egzistencijalna situacija sublimira u kratkotrajan, ali intenzivan čin proživljavanja fizičke boli umjetnika koji vlastitim tijelom preuzima dio njihove patnje, ali i dio društvene odgovornosti.

U performansu *Sitni vez* Marković iglom u kožu uživa *sitni vez* uz pratnju tamburice⁶⁶⁶, ironijski se poigravajući stereotipom Balkanca, muškarca koji istovremeno može biti izdržljivi *macho* i senzualan i romantičan tip (usp. Zanki, 2016:68). Poigravanje s rodnim stereotipima realizira se kroz vezenje koje je tradicionalno shvaćeno kao ženski posao, povezan s pripremanjem pred udaju. Ovdje tu radnju izvodi muškarac, a zamjena konca (čipke) vlastitom kožom koja krvari uslijed uboda priziva i ritualnu komponentu inicijacije.

Kompleksnijoj izvedbi autodestruktivnog *body arta* Marković se vraća izvedbom *Ozljeda na radu (Povratak Samojedu)*, izvedenom na izložbi čija se tema bavila pitanjima deindustrijalizacije te obespravljenosti radnika u domaćem procesu pretvorbe i privatizacije. U prvom, izvedbenom dijelu performansa u galeriji Marković izgriza vlastito tijelo nanoseći si ozljede. Drugi dio sastoji se od umjetnikove akcije propitivanja funkcioniranja

⁶⁶⁵ Njezin potencijal za ikonički status potvrđuje i izbor fotografije ove izvedbe za dio vizuala u publikacijama projekta Rijeka 2020. – Europska prijestolnica kulture.

⁶⁶⁶ Sviranje tamburice i sličnih tradicionalnih žičanih instrumenata također se u hrvatskom jeziku naziva sitnim vezom, pa je i ovdje prisutno Markovićevo poigravanje s jezičnim frazama.

zdravstvenog sustava u nas. Umjetnik odlazi na hitni prijam u Rijeci tražeći liječnički pregled i dijagnozu, te dobiva otpusni list s utvrđenim ozljedama⁶⁶⁷, nakon čega odlazi svojem liječniku opće prakse i traži bolovanje radi ozljede na radu koju je dobio kao umjetnik koji se bavi *body art*-om. Ovdje se čin samoozljeđivanja koristio kao polazišna točka za daljnje *artističko* propitivanje funkcionalnosti državnog sustava u razumijevanju umjetničkog radnog mjesta – u ovom slučaju *body art* umjetnika⁶⁶⁸, a pratila ga je i fotodokumentacija mijenjanja boje podlijeva na tijelu koju je umjetnik dan za danom objavljivao na društvenoj stranici *Facebook*. Prijavom tih fotografija od strane nepoznatog korisnika *Facebooka* radi nasilnog i nepoželjnog sadržaja spontano se otvorila još jedna razina propitivanja razumijevanja umjetničkog rada i *body arta* u široj javnosti.

Godine 2017. na izložbi *Anti-tijelo*, selekciji Markovićevih radova, dokumentacijski je prikazan je performans *Kucanje o zid*, izvedba u kojoj autor kuca rukom o zid tijekom čega razbija zglobove prstiju šake. Zvuk kucanja proizvodi ritam, a s druge strane zida audio rad dokumentira riku tigra Dimitrija, zvijeri zatvorene u kavez lišena slobode. Tijekom izvedbe Marković pokušava komunicirati s tigrom Dimitrijem u zatvorenom kavezu te se njegov glas miješa s glasom životinje.⁶⁶⁹

11.1.2. Marijan Crtalić: iskušavanje granica

Ronjenje (festival *Break 21*, Ljubljana, 2001.), *Davljenje* (Karantena, Art radionica Lazareti, Dubrovnik, 2002. Kazalište 21, Sisak, 2003.), *Mogućnost izlaza* (Zagreb, HDLU, 2012.), *Političko disanje* (izložba *Revolution Now&Forever*, Galerija VN i Galerija SC, 2012.), *Selotejp* (12. Performance Art Festival, Osijek, 2013.)

Marijan Crtalić prvenstveno djeluje umjetnički aktivist, a jedan od značajnijih dugogodišnjih projekata ovoga umjetnika je i *Nevidljivi Sisak* (od 2007.)⁶⁷⁰, niz umjetničkih

⁶⁶⁷ "Pacijent dolazi na CZHM Rijeka u pratnji prijatelja s multiplim hematomima gornjih i donjih ekstremiteta koji su posljedica samoozljeđivanja, a sve skupa kao dio umjetničkog performansa kojim želi vidjeti kako funkcionira zdravstveni sustav i obrada u hitnom traktu." Izvor: Silva Kalčić: *Istražiti stanja tijela i uma*, intervju s Markom Markovićem, u *Zarez*, XVII /415-16, 11. rujna 2015, str. 20-21.

⁶⁶⁸ Marković će to pojasniti ovako: "Ukoliko je ozljeda namjerno nanesena pri ozljedi na radu, po zakonu zahtjev bi trebao biti odbijen. No ako taj rad, u ovom slučaju *body-art*, nosi karakteristike ozljeda koje se često događaju u takvim performansima – namjerno ili slučajno, logično i teoretski postavljajući stvari taj slučaj bi trebao biti pozitivno prihvaćen s odgovarajućom odštetom" (ibid.).

⁶⁶⁹ Opis prema: <https://hulu-split.hr/izlozbe/anti-tijelo-marko-markovic/>, pristup 1.06.2018. Nažalost, u dostupnim podacima ne postoji točna godina izvedbe *Kucanja o zid*, a do zaključenja ovog rada nisam uspjela dobiti odgovor od samog umjetnika.

⁶⁷⁰ Kao projekt unutar projekta *Nevidljivog Siska* tijekom godina Crtalić radi i *Mogućnosti otpora* - niz akcija i performansa te arhiviranja dokumenata i snimki svojih medijskih nastupa kojima

radova i akcija kojima različitim izvedbenim i vizualnim tehnikama problematizira tretiranje kulturnog naslijeđa Siska, kao i niz problema koje je ovom gradu nanijela tranzicija.⁶⁷¹ Multimedijalnim umjetničkim akcijama često izaziva i reakciju društva i lokalne zajednice, a osim što biva sudski proganjen slijedom tužbi lokalnih *moćnika*, njegovi umjetnički radovi nakon objava u medijima utjecali su i na neke konkretne akcije u društvu⁶⁷², tako da Crtalićev umjetnički rad svojim reperkusijama nerijetko izlazi iz granica umjetničkog opsega, što i jest cilj umjetničkog aktivizma. Uz kritiku političkog sistema i korupcije u društvu, problematiziranje narušenih radničkih prava i drugih uz to vezanih pitanja, Crtalić se bavi i temom položaja suvremenog umjetnika i njegovim odnosom spram tzv. art-establišmenta. Iako je taj umjetnički *establišment* zapravo tek dio cijelog vladajućeg političkog aparata, ovu temu možemo smatrati zasebnim područjem koje propituje u svome radu, često upravo u tjelesnim performansima.

U performansima u kojima koristi vlastito tijelo u ranijoj će fazi polaziti od samoga sebe, na izravan i provokativan način propitujući vlastiti identitet u različitim situacijama i uvjetima, odnosno unutarnja stanja kojima su uzroci neki konkretni događaji iz njegova života. No, to ritualizirano elaboriranje autobiografskih momenata s vremenom će povezivati ili zamijeniti propitivanjem nekih općih stanja svijesti, sve se više performansima približavajući aktivističkom modusu umjetničkog djelovanja. Crtalić polazi od ideje šamanizma i ideje duhovnog propitivanja te kroz izvedbu dovodi tijelo u stanja krajnje izdržljivosti koje opisuje kao pokušaje prelaska granice koji otvaraju mogućnost nekih drugačijih oblika percepcije (usp. Marjanić, 2014:1752). Opisujući jedan od svojih performansa tog tipa, *Davljenje*, Crtalić će govoriti o momentu u kojem jaka fizička bol prelazi u ugodu, u stanje koje naziva „sinestezijskim paraprostorom“ (Marjanić, 2014:1751) u kojem se stapaju zvuk, svjetlo i bol. Izraz *izvedbeni autoegzorcizam* koji će u slučaju ovoga umjetnika primijeniti Suzana Marjanić (2013:1750) upućuje na karakter ovih performansa kojima se umjetnik nastoji što je više moguće približiti graničnom stanju između života i smrti, dovodeći se do ruba u kojem se javlja nagon za preživljavanjem. U pet tjelesnih performansa on svoje tijelo izlaže boli i ispitivanju izdržljivosti. Bitan dio većine njegovog *body arta* jest uskraćivanje daha kao osnovnog životnog principa. Najčešće je riječ o relativno jednostavnim radnjama koje mogu,

propituje lokalnu korupciju, puteve gospodarenja novcem i financiranje vrijednosno upitnih kulturnih projekata i dr.

⁶⁷¹ Sisak time postaje simbolom tranzicije u Hrvatskoj.

⁶⁷² Nakon što je u radu *Podvodni grad* prikazao seriju podvodnih fotografija koje prikazuju zaostale bombe i kulturnu baštinu, eksplozivne naprave očišćene su iz Kupe; bavljenje temom propale sisačke željezare dovelo je do službenog sisačkog priznavanja željezarskih skulptura kao kulturne baštine grada, a gradske su institucije pokrenule programe zaštite, i slično.

ali i ne moraju biti medijski posredovane. Crtalić svoje performanse izvodi pred publikom te ponekad izlaže i svoje nago tijelo, dodatno sugerirajući njegovu ranjivost i izloženost vanjskim utjecajima.

Jedan od ranijih Crtalićevih performansa, *Ronjenje*, multimedijalni je rad⁶⁷³ u kojem umjetnik polazi od propitivanja vlastite osobnosti, svojih mogućnosti i granica. U staklenom lavoru nalazi se voda u koju umjetnik glavom uranja trudeći se što dulje ostati pod vodom, a ispod lavora nalazi se kamera koja snima reakcije i grimase njegova lica pod vodom, koje se istodobno projiciraju na platno (zid). Virtualna slika lica koje čini grimase i grči se pod vodom bez daha pritom postaje izvor intenzivnijeg doživljaja kod publike od pogleda na živo tijelo umjetnika koji pred njima stoji glavom uronjenom u lavor vode (pri čemu se lice ne vidi jasno), čime se ovaj performans poigrava i obrnutim procesima percipiranja dvije razine stvarnosti.

Pozadinu performansa *Davljenje* čine videoprojekcije Crtalićevih prethodnih performansa *Obezrazumljenje 1* i *Obezrazumljenje 2*, u kojima s *walkmanom* na glavi sluša *rock* album *Razum i bezumlje* benda Majke, kojeg, kako će kasnije navesti (usp. Marjanić, 2014:1750) smatra paradigmatiskim prikazom stanja svijesti mladog čovjeka u devedesetim godinama 20. stoljeća. Crtalić pred publiku dolazi gol, samo s maskom za ronjenje na glavi. Ovdje se ponovo referira na motiv zadržavanja daha te u tri pokušaja najdulje bez daha izdržava oko tri minute, sve dok ne padne na pod a u tijelu se pojavljuju grčevi te, unatoč određenoj razini ugone u koju prelazi bol, prekida performans kada se pojavljuje reakcija temeljena na elementarnom nagonu za preživljavanje. Kombinirajući tehnike videoprojekcija i žive izvedbe te se intermedijalno referirajući i na svoje ranije radove i u ovome performansu Crtalić polazi od samoga sebe - i citirani *performansi unutar performansa* i *Davljenje* posljedica su propitivanja vlastita identiteta te „želje za oslobađanjem od emotivnog davljenja“ (Marjanić, 2014:1750.), odnosno od nagomilane količine stresa uzrokovanog određenim životnim okolnostima. Ovim postupcima Crtalić se približava težnji koja odgovara ritualnom prelasku iz jednog stanja svijesti u neko novo stanje, očišćeno od negativnih upisa iz vremena koje im prethodi.

Mogućnost izlaza performans je koji se referira na hrvatsku stvarnost, no za *temu* uzima položaj umjetnika i njegov odnos spram rukovodećih osoba u umjetničkim institucijama. Umjetnik ovdje polazi od shvaćanja⁶⁷⁴ da je nasilno ugaran u sustav društveno-političke elite koji zahtijeva moralno dvojbene odluke i djelovanje. Konvencije tog sustava funkcioniraju

⁶⁷³ Kasnije je prikazivan i kao film istog naziva.

⁶⁷⁴ Prema: <http://www.msu.hr/THTNagrada/radovi/2013/mogucnost-izlaza>, pristup 15.05.2015.

poput zidova koji ograničavaju slobodu djelovanja, a svaki otpor prema istima predstavlja sukob s tim metaforičkim zidom. Crtalić metaforu zida, odnosno *udaranje glavom o zid* kao izraz koji predstavlja besmislenu borbu sa sustavom u kojoj pojedinac ne može pobijediti, ovdje prikazuje kroz doslovnu borbu vlastita tijela sa zidom⁶⁷⁵. Radnja performansa sastoji se od iscrtavanja kistom obrisa vrata na zidu, nakon čega umjetnik *napada* zid pokušavajući probiti imaginarna vrata, nasrćući i udarajući o nj najprije šakama, zatim cijelim tijelom, sve dok od siline udarca ne padne na pod, ozlijeđen i u bolovima. Unatoč napadima u kojima ponovo istrajava sve do granica vlastite izdržljivosti, *vrata* ostaju zatvorenima.

Ponovo kao osnovu izvedbe uzimajući uskratu daha kao uvjeta života, u performansu *Političko disanje* Crtalić iskazuje kritiku postojećeg oblika demokracije, sugerirajući stavljanjem plastične vrećice koja mu onemogućuje disanje na glavu ograničenje političkog djelovanja pojedinca, kojemu su slobode tek nominalno omogućene. U ovom performansu Crtalić izražava kritiku i nezadovoljstvo sistemom u kojem živi, a kratkotrajna mogućnost disanja ispod plastične vrećice može se protumačiti i kao kratkotrajna mogućnost protesta bez dugoročnijeg učinka. Ovaj je performans u osnovi jednostavan, ali izaziva snažnu reakciju gledatelja. Umjetnik s plastičnom vrećicom na glavi pokušava što dulje izdržati bez zraka. Zvuk disanja unutar vrećice prenosi se putem mikrofona/zvučnika što pojačava dojam nelagode. Dodatno, plastična vrećica na glavi koja onemogućava disanje, iako stavljena vlastitom rukom, asocira na čin nasilja/oduzimanja života koji se sada aplicira na politički sistem.

Performans *Selotejp*, motiviran političkom aferom u medijima prozvanom *Slučaj selotejp* srodan je *Političkome disanju*. Gubitak daha ovdje se kreira pomoću selotejpa koji je umjetniku prilijepljen na usta, dok mu je na nosu kvačica koja također priječi disanje. Selotejp mu je omotan i oko ruku čime se izravno referira na ratni zločin za koji su optuženi neki od pripadnika hrvatskih vojnih postrojbi te bivši politički moćnici. Uz pokušaj izdržavanja bez daha, Crtalić u tom položaju pokušava otpjevati hrvatsku himnu, što se pokazuje kao izravna kritika na hrvatsku stvarnost u kojoj su moćnici, koji su to postali pod okriljem lažnog domoljublja devedesetih, sve češće procesuirani za različite vrste kriminalnih radnji.

⁶⁷⁵ Govoreći ujedno o konstanti takvog položaja umjetnika – koji, da bi mogao živjeti od umjetnosti često mora pristajati na kompromise – a koja se javlja u različitim vremenima kao opća pojava u društvima, performans ujedno izvodi kao *hommage* trima umjetnicima performerima koji su također u svojim radovima tematizirali zid: Kati Mijatović i njezinom crtanju kistom i vodom po zidu, Zlatku Kopljaru i devastaciji zida čekićem, te Slavenu Tolju i njegovu napadu na zid jelenjim rogovima na glavi.

12. ZAKLJUČAK ILI UMJETNOST OSOBNE TRAUME I KOMUNIKACIJE VLASTITE ISTINE

Glavni cilj ovog istraživanja bio je u cijelosti prikazati i teorijski rasvijetliti stvaralački opus *punk*-umjetnika Ivica Čuljka / Satana Panonskog, obilježen snagom osobite i *opipljive* autentičnosti koja se pokazuje i njegovom temeljnom vrijednošću. Pristup stvaralaštvu ovog umjetnika kao svojevrsnom kulturnom fenomenu za kojeg interes ne blijedi unatoč estetski varijabilnim kvalitetama njegova opusa vođen je idejom objedinjenja svih njegovih umjetničkih interesa na jednome mjestu. Iz tog razloga ovu disertaciju obilježava sadržajna raznolikost zbog koje nije uvijek bilo moguće opširnije posvećivanje određenim temama i pitanjima koja su se otvarala tijekom istraživanja, pa je ona zamišljena kao strukturirani pregled jednog umjetničkog opusa i sudbine, koji je ujedno i polazišna točka za daljnja istraživanja ovdje otvorenih tema.

Kao temeljna građa za analizu Čuljkova stvaralaštva korišten je privatni arhiv – ostavština njegovih umjetničkih radova i neumjetničkih zapisa koji je ovdje po prvi put popisani i interpretirani, čime se ovom disertacijom željelo dati doprinos još uvijek nedovoljno istraženom području alternativnih umjetničkih praksi, kao i dokumentiranju tzv. nezavisne kulture u nas.

Izniman utjecaj životnih okolnosti na Čuljkov umjetnički rad, u potpunosti temeljen na autobiografskoj i autoreferencijalnoj podlozi, kao i specifičan kontroverzni status umjetnika percipiranog kroz društvenu stigmatiziranost i urbane legende/predaje, zahtijevali su drugačiji pristup interpretaciji njegova stvaralaštva kroz primjenu strategije *dvojakog čitanja*. U prvom je dijelu disertacije utvrđena i prikazana žanrovska raznolikost Čuljkove umjetnosti, pri čemu je naglasak stavljen na književno stvaralaštvo koje se pokazalo tematskim i poetičkim temeljem svim ostalim umjetničkim radovima, kao i na autodestruktivni *body art* koji je najprepoznatljiviji i najvažniji aspekt Čuljkova stvaralaštva. Analizom ostalih žanrova i umjetničkih vrsti kojima se Čuljak bavio ustanovljena je njihova međusobna isprepletenost (osobito vidljiva u neodvojivosti glazbenog i *antimodnog* performansa od *body arta* ili povezanosti likovnog i poetskog iskaza), koja ukazuje na multimedijalni karakter ovog stvaralačkog opusa. Intencija ove interpretacije bila je i pokazati kako je Ivica Čuljak kao umjetnik djelovao osviješteno i promišljao svoje stvaralaštvo, te time opovrći dio percepcije javnosti kojom se ovog umjetnika tumači kao impulzivnog ekscentrika bez znanja i mogućnosti kontrole svojih javnih nastupa. Potvrde tezi o osviještenom umjetničkom činu

pronađene su u Čuljkovim tekstovima u kojima je, kako je pokazano, moguće jasno prepoznati elemente vlastite umjetničke poetike otpora temeljene na estetici šoka.

Nadalje, ovim se radom željelo potvrditi tezu o Ivici Čuljku kao začetniku autodestruktivnog *body arta* u hrvatskoj umjetnosti performansa. Analizom dostupnih podataka iz razdoblja s kraja 1970-ih pokazano je kako je autodestruktivni *body art* u Hrvatskoj svoje začetke imao upravo u koncertnoj djelatnosti unutar *punk* supkulture i alternativnih praksi. Kronološki, prvu je javnu gestu samoozljeđivanja izveo 1978. godine *punk* umjetnik Predrag Kraljević - Kralj, no kako je riječ o izoliranom radikalnom postupku koji nije ponovljen nit je postao dijelom umjetničke poetike ovog izvođača, status začetnika ovog smjera unutar umjetnosti performansa u nas potvrđen je Ivici Čuljku, koji u isto doba⁶⁷⁶ počinje s kontinuiranim provođenjem radikalnog autodestruktivnog čina kao osmišljene izvedbe. Teza kako je od izvedbi Ivice Čuljka nadalje moguće slijediti razvoj autodestruktivnog *body arta* u Hrvatskoj u posljednjem je dijelu ove disertacije dodatno razrađena nacrtom moguće kronologije ovog žanra u kojem su prema dostupnim podacima pobrojane i opisane izvedbe autodestruktivnog *body arta* hrvatskih umjetnika i izvođača tijekom posljednjih desetljeća, pri čemu je utvrđena podjela na tzv. izravne nastavljache interpretativnog obrasca Satana Panonskog, te umjetnike performansa koji autodestruktivnom elementu prilaze na različite načine, od jednostavne performativne geste do utemeljenja autorske poetike na činu samoozljeđivanja.

Važan aspekt u interpretaciji Čuljkovih radova jest i njegova pripadnost *punk* supkulturi koja je ovdje protumačena kao ideološka podloga njegovom stvaralaštvu, ali i jedino moguće mjesto za izvođenje autodestruktivnog *body arta* te mjesto društvenog prihvaćanja njegove Drugosti. Obilježja poput radikalnosti iskaza ili apsolutnog poštivanja različitosti *punk* su supkulturu učinila idealnim tlom za apsorpiranje Čuljkove umjetnosti. Ipak, kako je pokazano, Čuljkovi radovi svojim obilježjima predstavljaju kreativni odmak i nadogradnju *punka*: osim što u njima preteže osobna priča nad kolektivitetom, karakteriziraju ih *pounutrenje* i prilagodba *punkerskog* stila i poetike vlastitim umjetničkim težnjama i estetici.

Dvostruko rubna pozicija ovog izvođača, označena pojmom *alternativa alternative*, s jedne se strane očituje u umjetničkim težnjama ostvarivanima u marginalnim izvedbenim prostorima, a s druge u njegovoj fizičkoj izoliranosti zbog boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici i društvenoj stigmatiziranosti. U Čuljkovom su stvaralaštvu stoga prepoznate i

⁶⁷⁶ Ulaskom u bend Pogreb X 1978. godine, te prvim nastupima od 1979. godine.

dvostruke težnje – s jedne strane možemo govoriti o estetskom cilju ostvarivanja vlastite poetike, afirmiranja umjetničkog statusa i približavanja umjetničkoj zajednici, no s druge umjetničko stvaralaštvo ovdje biva podređeno izvanestetskim ciljevima: njime se želi ostvariti pravo na javno iskazivanje vlastite istine i ukazati na svoj stigmatizirani položaj. Potonje vodi do interpretacije njegove umjetnosti kao performativa vlastitih (višestrukih) drugačijih identiteta, kao i do prepoznavanja autoterapijske funkcije umjetničkog stvaranja, čime se Čuljak u ovome radu smješta u preteče *glasnogovornika* Drugih i drugačijih, a ukazuje se i na anticipaciju praksi tzv. primijenjenih izvedbi u nas.

S ciljem da se pokaže kako je za obuhvatniju interpretaciju ovakvog rubnog tipa umjetničkog stvaralaštva i osobnosti nužno proširenje interpretativnog pristupa van uobičajene analize temeljene na estetskim kriterijima, obilježju brisanja granice između umjetnosti i života pristupilo se kroz novije teatrološke discipline koje se bave izvedbama marginaliziranih, *nevidljivih* izvođača i *nevidljivih* publika, objedinjene nazivom *teorija primijenjenog kazališta*. Kako bi se terminologija ove teorije, primarno oblikovana oko pojma kazališta, mogla koristiti i za izvedbene oblike koje vezujemo uz umjetnost performansa, modificiranjem datih pojmova oformljena je nova terminologija *primijenjenog performansa*. Uz to, za potpuniju interpretaciju nužno je bilo posegnuti i za kulturalnim teorijama koje problematiziraju pitanja drugačijih identiteta. Stvaralaštvo Ivice Čuljka u drugom je dijelu disertacije određeno i sagledano kroz pet društveno stigmatiziranih pozicija iz kojih je umjetnički progovarao (stigma mentalno oboljele osobe, stigma ubojice/osuđenika, stigma *queer* osobe, stigma ratnika i stigma pripadnika *punk* supkulture), a njegova je umjetnost definirana kao umjetnost osobne traume i komunikacije vlastite istine. Ovakav pristup omogućio je uključivanje biografskih podataka u razumijevanje određenih umjetničkih odabira Ivice Čuljka, bez čega, kako se pokazalo tijekom istraživanja, nije bilo moguće do kraja interpretirati neke od aspekata njegova stvaralaštva, osobito one koji su pobudili različite kontroverze u slučaju ovog umjetnika.

Spomenutom kontroverznom društvenom i umjetničkom statusu Ivice Čuljka prišlo se i kroz analizu *mitologizacije* umjetnika čiji je nastanak, kako je utvrđeno, pratilo nekoliko usporednih procesa: individualna mitologizacija putem umjetničkog postupka, medijsko eksponiranje te kontinuirana proizvodnja urbanih legendi/predaja čija postojanost trajno opterećuje percepciju i interpretaciju stvaralačkog rada Ivice Čuljka. U pokušaju da se ovim istraživanjem, koliko je moguće, *raspletu* činjenice od *mitova*, pobrojane su i analizirane urbane legende/predaje o ovome umjetniku koje i danas kolaju usmeno i putem objava na internetu, neprestano potičući i obnavljajući njegov rubni umjetnički status.

Mitologizacija je duboko i trajno ukorijenjena u percepciji stvaralaštva ovog umjetnika, a produkcija urbanih legendi/predaja ukazuje na to da kod dijela njegovih publikâ i ne postoji stvarna volja za razdvajanjem polja fikcije i činjenica. Iako se ovim radom pokušalo i, držim, u većoj mjeri uspjelo rasvijetliti, potvrditi ili opovrći različite aspekte vezane uz život i stvaralaštvo Ivice Čuljka, dio podataka iz raznih razloga i dalje ostaje u području neprovjerljivog. No, ideja fabriciranja istine kao elementa provokacije i stvaranje legende/predaje o sebi čvrsto je prisutna u poetici ovog umjetnika, pa bi potpuno teorijsko *razotkrivanje* bilo u suprotnosti s umjetnikovim intencijama.

LITERATURA I IZVORI

Knjige, zbornici i poglavlja u knjigama:

1. Alić, Sead (2009). *Mediji, od zavođenja do manipuliranja*, Zagreb, AGM
2. Andrieu, Bernard i Boëtsch (2010). *Rečnik tela*. Beograd, Službeni glasnik
3. Attali, Jacques (1983). *Buka*. Beograd, Vuk Karadžić
4. Auslander, Phillip (1997). *From Acting to Performance*. London, Routledge
5. Austin, John Langshaw (2014). *Kako djelovati riječima: predavanja William James održana na Sveučilištu Harvard 1955*. Zagreb, Disput
6. Badovinac, Zdenka (ur.) (1998). *Body and the East : From the 1960s to the Present*. Ljubljana, Museum of Modern Art, Ljubljana.
7. Barcan, Ruth (2004). *Golo/Nago: Kulturalna anatomija*. Zagreb, Algoritam
8. Barić, Vinko (2011). *Hrvatski punk i novi val 1976 – 1987*. Solin, vlastita naklada
9. Barthes, Roland (2002). *Pismovni odjevni predmet*. U: Cvitan–Černelić, Mirna, Bartlett, Djurdja i Vladislavić, Ante Tonći (prir.) *Moda: povijest; sociologija i teorija mode*, str.141-159, Zagreb, Školska knjiga
10. Barthes, Roland (2004). *Užitak u tekstu koji slijedi. Varijacije o pismu*. Zagreb, Meandar, Zagreb
11. Baudrillard, Jean (2001). *Simulakrumi i simulacija*. Karlovac, Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta
12. Baudrillard, Jean (2013). *Simulacija i zbilja*. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo
13. Bennet, Susan (1998). *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, London, New York, Routledge
14. Benjamin, Walter (1986): *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*. U: Estetički ogleđi (str.125-151), Zagreb, Školska knjiga
15. Biti, Morana i Grgurić, Diana (2010). *Tvornica privida: očuđujući efekti diskursnih prožimanja*. Rijeka, Adamić d.o.o.
16. Boal, Augusto (2006). *The Aesthetics Of the Oppressed*. London, New York, Routledge
17. Bošković-Stulli, Maja (1997). *Priča i pričanje: stoljeća usmene hrvatske proze*. Zagreb, Matica hrvatska

18. Bourriaud, Nicolas (2013). *Relacijska estetika i postprodukcija*. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti
19. Branko Kostelnik (2004). *Moj život je novi val: razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*. Zaprešić, Fraktura
20. Brunvald, Jan Harold (2001). *Encyclopedia of Urban Legends*. Santa Barbara/California, Denver/Colorado, Oxford, England, ABC CLIO
21. Bundy, Penny (2009). *The Performance of Trauma*, U: Prendergast, Monica i Saxton, Juliana (ur.) *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, str. 233-240
22. Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter*. London, New York, Routledge
23. Butler, Judith (2000). *Critically queer*. U: Goodman, Lizbeth i de Gay, Jane (ur.) *The Routledge Reader in Politics and Performance*, str. 167-171, London, New York, Routledge
24. Butler, Judith (2000a). *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb, Ženska infoteka
25. Butler, Judith (2005). *Raščinjavanje roda*. Sarajevo, Šahinpašić
26. Carlson, Marvin (2004). *Performance – A Critical Introduction*. London, New York, Routledge
27. Chapple, F. i Kattenbelt, Ch. (ur.) (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, Rodopi
28. Čuljak, Ivica (1990). *Mentalni ranjenik*. Beograd, Nova Aleksandrija
29. Čuljak, Ivica (2004). *Prijatelj*. Zagreb, Bratstvo duša
30. David Bloustein (2003). *Oh bondage, Up Yours! Or Here's Three Chords, Now Form a Band: Punk, Masochism, Skin, Anaclysis, Defacement*. U: Muggleton, David and Weinzierl, Rupert (ur.): *The Post-Subcultures Reader*, str. 51-61, Oxford, Berg Publishers
31. Debord, Guy (1999). *Društvo spektakla*. Zagreb, Bastard Biblioteka, Arkzin d.o.o.
32. Donovan, Pamela (2004). *No Way of Knowing: Crime, Urban Legends and the Internet (Studies in American Popular History and Culture)*. New York, London, Routledge
33. Dota, Franko (2017). *Javna i politička povijest muške homoseksualnosti u socijalističkoj Hrvatskoj : (1945. - 1989.)*. Doktorski rad. Zagreb.
34. Dragičević Šešić, Milena (2012). *Umetnost i alternativa*. Beograd, FDU, Clio

35. Felman, Shoshana (2007). *Pravno nesvjesno: suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*, Zagreb, Deltakont
36. Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance*. London, New York, Routledge
37. Fischer-Lichte, Erika (2009). *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo, Šahinpašić
38. Foucault, Michel (1978). *Istorija seksualnosti*. Beograd, Prosveta
39. Germ, Tine (2002). *Simbolika cvijeća*. Zagreb, Mozaik knjiga
40. Giorgio Agamben (2008). *Ono što ostaje od Auschwitza*. Zagreb, Jesenski i Turk
41. Girard, Réne (1990). *Nasilje i sveto*. Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada
42. Glavan, Darko (2008). *PUNK: Potpuno uvredljivo negiranje klasike*. Strmec Samoborski, Fortuna d.o.o.
43. Glišić, Ivan: (1995) *Čizme slobode (20 godina punka) 1976.-1996*. Šabac, Zslon Šabac
44. Gržinić, Marijana (2005). *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb, Multimedijalni institut
45. Goffman, Erving (2009). *Stigma, zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Novi Sad, Mediterran Publishing
46. Goffman, Erving (2011). *Azili: eseji o društvenom položaju pacijenata bolnica za mentalno obolele i drugih utočenika*. Novi Sad, Mediterran Publishing
47. Goldberg, Rose Lee (2003). *Performans od futurizma do danas*. Zagreb, Test!, URK
48. Grubić, Igor (2008/2009). *366 rituala oslobađanja*. Zagreb, g-mk
49. Hebdige, Dick (1980). *Potkultura : značenje stila*. Beograd, Rad
50. Hennion, Antoine (2005). *The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song*. U: Frirh, Simon i Goodwin, Andrew (ur.), *ON record*, str. 154.-172, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group
51. Hooks, Bell (2009). *Choosing the Margin as a Space of Radical Openess*. U: Prentki, Tim Prentki and Sheila Preston (ur.), *The Applied Theatre Reader*, str. 203-209, New York, Routledge
52. Hopkins, David (2005). *Dada i nadrealizam*. Sarajevo, Šahinpašić
53. Hoskins, Tansy E. (2015). *Zašiveno do bola: Antikapitalistička knjiga mode*. Zagreb, Centar za istraživanje mode i odijevanja i Sandorf&Mizantrop
54. Jakobson, Roman (2008). *O jeziku*. Zagreb, Disput

55. Jakubowska, Agata (1998). *Body Art in Poland*. U: Badovinac, Zdenka (ur.) *Body and the East : From the 1960s to the Present*, str. 125-134, Ljubljana, Museum of Modern Art, Ljubljana
56. Janjatović, Petar (2007). *EX YU rock enciklopedija 1960. – 2006.*, Beograd, Petar Janjatović
57. Jiří Ševčík (1998). *Between a Shaman and a Clown*. U: Badovinac, Zdenka (ur.) *Body and the East: From the 1960s to the Present*, str. 46-57, Ljubljana, Museum of Modern Art, Ljubljana
58. Jones, Amelia (1998). *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press
59. Joseph R. Roach (2005). *Strasti glume – studije o znanosti glume*. Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO
60. Jovićević, Aleksandra i Vujanović, Ana (2007). *Uvod u studije performansa*. Beograd, Fabrika knjiga
61. Kershaw, Baz (2004). *Pathologies of Hope in Drama and Theatre*. U: Balfour, Michael (ur.), *Theatre in Prison, Theory and Practice*, str. 57-66, Bristol, Portland, Intellect
62. Kershaw, Baz (1999). *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London, New York, Routledge
63. Kirby, Michael (2002). *On Acting and Not-Acting*. U: Zarrilli, Phillip B. (ur.) *Acting (Re)considered: A theoretical and Practical Guide*. London, New York, Routledge
64. Kostelnik, Branko (2011). *Popkalčr*. Zagreb, Fraktura
65. Kostelnik, Branko i Vukić, Feđa (ur.) (2015). *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*. Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Društvo za istraživanje popularne kulture
66. Kovačević, Marina i Badurina, Lada (2001). *Raslojavanje jezične stvarnosti*. Rijeka, Izdavački centar Rijeka
67. Koppers, Petra (2014). *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*. Basingstoke, Palgrave
68. Landy, Robert J. (1991). *Role as the primary bridge between theatre and drama therapy*. U: *Dramatherapy*, 13:2, str. 4-11, DOI: 10.1080/02630672.1991.9689795
69. Landy, Robert J. (2011). *The drama therapy role method*. U: *Dramatherapy*, 14:2, 7-15, DOI: 10.1080/02630672.1992.9689810

70. Lehmann, Hans–Thies (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, CDU Centar za dramsku umjetnost i TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
71. Levis Herman, Judith (1996). *Trauma i oporavak*. Zagreb, Ženska infoteka
72. Lukić, Darko (2009). *Hrvatska drama ratne traume*. Zagreb, Meandar
73. Lukić, Darko (2013). *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?*. Zagreb, Leykam
74. Lukić, Darko (2016). *Uvod u primijenjeno kazalište: čije je kazalište?*. Zagreb, Leykam
75. Lurie, Alison (2002). *Odjeća kao znakovni sustav*. U: Cvitan–Černelić, Mirna, Bartlett, Djurdja i Vladislavić, Ante Tonći (prir.) *Moda: povijest; sociologija i teorija mode*, str. 165-187, Zagreb, Školska knjiga
76. Marjanić, Suzana (2014). *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga
77. Marjanić, Suzana (2017). *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb, Durieux, Hrvatska sekcija AICA
78. Marjanić, Suzana (2017a). *Tomislav Gotovac ili zbog čega se Ujedinjeni narodi nalaze na East Riveru*, U: Ksenija Orelj, Darko Šimičić et al (ur.), *Tomislav Gotovac: anticipator kriza*, str. 337-350, Rijeka, MMSU Rijeka
79. Marjanić, Suzana (2018). *Re-izvedbe performansa kao moguća posvetna povijest umjetnosti performansa ex-YU i postsocijalizma: fragmentarno o kronotopima i topoima u RH*. U: *Prostorni agens. 18. bijenale umetnosti*, ur. Andrej Mirčev, str. 29-42, Pančevo, Kulturni centar Pančevo
80. Mataković, Dubravko (1999). *Sabrana nedjela sada nekada*. Osijek, Ideoteh
81. Matijašević, Željka (2016). *Stoljeće krhkog sebstva. Psihoanaliza, društvo, kultura*. Zagreb: Disput.
82. McKenzie, Jon (2006). *Izvedi ili snosi posljedice*. Zagreb, CDU
83. McRuer, Robert (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York, NYU PRESS
84. Montano, Linda (2000). *Performance Artists Talking in the Eighties*. London, University of California
85. Motos, Helena (2012). *Punk is a Symptom: Intersections of Philosophy and Alternative Culture in the 80's Slovenia*. U: *Synthesis Philosophica* 54 (2/2012), str. 285–296. Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, Preuzeto sa: <https://hrcak.srce.hr/101721>, pristup 29.08.2017.

86. O'Brien, Lucy (2003). *The woman punk made me*. U: Sabin, Roger (ur.): *Punk rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, str. 186-198, London, New York, Routledge
87. Odak, Petar (2013). *Fanzinska scena u Hrvatskoj devedesetih*. Diplomski rad. Preuzeto sa: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/2015/1/Petar%20Odak%20-%20fanzini%20-%20diplomski.pdf>, pristup 12.04.2018.
88. Oraić Tolić, Dubravka (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske
89. Osergby, Bill (2003). *'Chewing out a rhythm on my bubble-gum': The teenage aesthetic and genealogies of American punk*. U: Sabin, Roger (ur.): *Punk rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, str. 154-169, London, New York, Routledge
90. Paić, Žarko (2013). *Sloboda bez moći: politika u mreži entropije*. Zagreb, Bijeli val
91. Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb, Antibarbarus
92. Perasović, Benjamin (2011). *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada
93. Perković Paloš, Andrijana (2016). *Domovinski rat u Globusu i Glasu Slavonije*. U: *Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa 'Simbol, identitet i domovinski rat'*. Zagreb, Hrvatsko grboslovno i zastavoslovno društvo, 2016. Preuzeto sa: <http://hgzd.hr/wp-content/uploads/sites/290/2016/09/Zbornik-SIDR-2014-final-web.pdf>, pristup 7.08.2017.
94. Pogačar, Marko (2013). *Jugoton gori! Glazbeni dnevnik*. Zagreb, Sandorf
95. Polhemus, Ted (2002). *Glosarij uličnih stilova*. U: Cvitan-Černelić, Mirna, Bartlett, Djurdja i Vladislavić, Ante Tonći (prir.) (2002), *Moda: povijest; sociologija i teorija mode*, str. 329-360
96. Polhemus, Ted (2002). *Supermarket stila*. U: Cvitan-Černelić, Mirna, Bartlett, Djurdja i Vladislavić, Ante Tonći (prir.) (2002), *Moda: povijest; sociologija i teorija mode*, str. 325-328
97. Polhemus, Ted i Procter, Lynn (2002). *Moda i antimoda*. U: Cvitan-Černelić, Mirna, Bartlett, Djurdja i Vladislavić, Ante Tonći (prir.) (2002), *Moda: povijest; sociologija i teorija mode*, str. 209-236 Zagreb, Školska knjiga
98. Prendergast, Monica i Saxton, Juliana (ur.) (2009). *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol, Chicago, Intellect
99. Prica, Ines (1990). *'Novi val' kao anticipacija krize*. U: *Etnološka tribina* br. 13, str.21-29, Zagreb, Hrvatsko etnološko društvo

100. Rem, Goran (1997). *Slavonsko ratno pismo*. Osijek, Slavonski Brod, Vinkovci, Matica hrvatska Osijek, Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod, Ogranak Matice hrvatske Vinkovci
101. Rem, Goran (2003). *Koreografija teksta*. Zagreb, Meandar
102. Rem, Goran (2010). *Poetika buke, antologija slavonskog ratnog pisma*. Vinkovci, Slavonska naklada Privlačica, Rijec
103. Rem, Goran (2011). *Pogo i tekst*. Zagreb, Meandarmedia
104. Rem, Goran, Jukić Sanja (2013). *Panonizam hrvatskog pjesništva II - od Jannusa Pannoniusa do Satana Panonskog*. Osijek, Budimpešta, DHK, Filozofski fakultet u Budimpešti
105. Rešicki, Delimir (1998). *Bližnji*. Osijek, Ogranak Matice Hrvatske
106. Schechner, Richard (2006). *Performance Studies – An Introduction*. New York, London, Routledge
107. Schimmel, Paul (ur.), Stiles, Kristine et al. (1998). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson
108. Shailor, Jonathan (ur.) (2011). *Performing New Lives*. London, Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers
109. Sinker, Mark (2003). *Concrete, so as to self-destruct: The etiquette of punk, its habits, rules, values and dilemmas*. U: Sabin, Roger (ur.): *Punk rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, str. 120-140, London, New York, Routledge
110. Sontag, Susan (1983). *Bolest kao metafora*. Beograd, Rad
111. Sontag, Susan (1990). *Sida i njezine metafore*. Gornji Milanovac, Dečje novine
112. Stiles, Kristine (2013). *Performance Art*. U: Kaufmann, TD (ur.): *Oxford Bibliographies in Art History*, str. 679 - 694, Oxford, Oxford University Press
113. Šimičić, Darko (2017). *Newspaper Art Tomislava Gotovca*. U: Ksenija Orelj, Darko Šimičić et al (ur.), *Tomislav Gotovac: anticipator kriza*, str. 245 - 261, Rijeka, MMSU Rijeka
114. Šunjka, Dejan i Pavlov, Dragan (prir.) (1990). *Pank u Jugoslaviji: 1980-1990*. Beograd, Dadalus
115. Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees&Beton
116. Tal, Kali (1996). *The Worlds of Hurt; Reading the Literature of Trauma*. Cambridge, Cambridge University Press

117. Tasić, Ana (2009) *Otvorene rane. Telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu* Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
118. Taylor, Phillip (2003). *Applied Theatre*. Portsmouth, Heinemann
119. Thompson, James (2004). *From the Stocks to the Stage: Prison Theatre and the Theatre of Prison*. U: Balfour, Michael (ur.), *Theatre in Prison, Theory and Practice*, str. 57-66, Bristol, Portland, Intellect
120. Tomc, Gregor (1985). *Sporovi i sukobi druge Slovenije*. U: *Punk pod Slovenci*, zbornik, str. 9-27, Ljubljana, Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS
121. Turner, Victor (1989). *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb, August Cesarec
122. Užarević, Josip (2010). *Poetika bećarstva*. U: *Šokačka rič 7*, str. 111-139, Vinkovci, Zajednica kulturno-umjetničkih djelatnosti Vukovarsko srijemske županije
123. War, Tracey i Jones, Amelia (ur.) (2006): *The Artist's Body*. London, Phaidon
124. Weeks, Jeffrey (2000). *The Paradoxes of Identity*. U: Goodman, Lizbeth i de Gay, Jane (ur.) (200). *The Routledge Reader in Politics and Performance*, str. 162-166, London, New York, Routledge
125. Zanki, Josip (2016). *Ritualized Corporeality in Contemporary Croatian Art*. U: Gert Hofmann, Snježana Zorić, Brill Rodopi (ur.), *Presence of the Body*, str.62-73. Boston, Leiden
126. Žutinić, Dobrivoj (2013). *NOS - album eksperimentalne omladinske scene*. Zagreb, Prosvjeta

Članci u časopisima i katalozima (tiskana i online izdanja):

1. Bubaš, Josipa, *Tijelo/duh i izvedba*. U: Casca, *online izdanje*, 2012., preuzeto sa: <http://www.journal.casca.org.rs/2012/12/24/tijeloduh-i-izvedba/>, pristup 14.04.2017.
2. Celant, Germano (n.d.) *The Physical Language of Vito Acconci*, preuzeto sa: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html> , pristup 15.05.2015.
3. Féral, Josette (1982). *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, u: *Modern Drama*, Vol. 25, Br. 1, str. 170-181, Toronto, University of Toronto Press, preuzeto sa: <http://www.yavanika.org/classes/reader/feral.pdf> (pristup 16.05.2016.)

4. Feral, Josette (2007/2008). *Što je preostalo od performancea? Autopsija funkcije, rođenje žanra*. U: *Up&Underground*, br. 11/12, str. 95-103, Zagreb, Bijeli val
5. Frlijić, Oliver: *Alternativa devedesetih*. U: *Frakcija*, magazin za izvedbene umjetnosti, br. 26/27, 2003., Zagreb, Centar za dramsku umjetnost i Akademija dramske umjetnosti, str. 117-132.
6. Holy, Mirela: *Spomenik bezimanim žrtvama krznene industrije*, razgovor s Robertom Francisztyjem, *Zarez*, br. 98, 13. 02. 2003., izvor: <http://www.zarez.hr/system/issue/pdf/439/098.pdf>, pristup 1. 08. 2018.
7. Kalčić, Silva: *Istražiti stanja tijela i uma*, intervju s Markom Markovićem, u: *Zarez*, XVII /415-16, 11. rujna 2015, str. 20-21.
8. Klopotan, Snježana: *Razgovor s Robertom Francisztyjem*, *Zarez*, 7. 10. 2004., izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-robertom-francisztyjem>, pristup 1. 08. 2018.
9. Koštić, Bojan: *Povratak Satana*, *Zarez*, 8. 03. 2013., *online arhiv*, izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/povratak-satana>, pristup 23.03.2018.
10. Majcen Linn, Olga: *Smrt u hrvatskom performansu – nekoliko primjera*. U: *Život umjetnosti* : časopis za suvremena likovna zbivanja, vol.91, br. 2, prosinac 2012., Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, str. 80-93.
11. Marjanić, Suzana (2007). *Dečki, najbolje da bežite!*, u: *Zarez*, br.203, web adresa: <http://www.zarez.hr/clanci/decki – najbolje – da – bezite>, pristup 23. 03. 2015.
12. Marjanić, Suzana, Rogošić, Višnja (2005). *Razgovor sa Slavenom Toljem*. U: *Zarez* br.440, preuzeto sa: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-slavenom-toljem>, pristup 9.03.2018.
13. Marjanić, Suzana: *Strah, tjeskoba i nekadašnje tvornice*, časopis *Zarez*, XII/295, 11. 11. 2010., str. 29.
14. Marjanić, Suzana: *Svojevremeno je i crkva imala dvojicu papa*, intervju sa Sinišom Labrovićem, *Zarez*, XII / 292, 30. 09. 2010., str.4-5.
15. Marjanić, Suzana (2012). *Performativna glazba – od bruitizma do lesionizma: kolažno o žanru glazbenoga performansa na domaćim primjerima*. U: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* vol. 91, br. 2, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, str. 14-29.
16. Marjanić, Suzana: *Fotografija jača od straha*, intervju s Davorinom Višnjicom, *Zarez*, XV/4089., 22. 05. 2015.
17. Marjanić, Suzana: *Marš slomljenih stakalca i odsjaji institucija*, intervju s Dobrivojem Žutinićem iz skupine Nos, časopis *Zarez*, 26. 01. 2015., izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/mars-slomljenih-stakalca-i-odsjaji-institucija>, pristup 14. 10. 2017.

18. Marjanić, Suzana: *Zagovor života bez prisile*, intervju s Dragomirom Križićem, časopis Zarez, XII / 396, 15. 11. 2010., str. 34-35.
19. Mušćet, Bojan: *Mrle zvan konstanta*, Vijenac br. 175, 16. 11. 2000., preuzeto sa: <http://www.matica.hr/vijenac/175/mrle-zvani-konstanta-17185/>, pristup 15. 06. 2017.
20. Nikčević, Sanja (2015). *Odjeci Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu i drami*. U: Hrvatska revija 3, 2015., Preuzeto sa; <http://www.matica.hr/hr/461/odjeci-domovinskog-rata-u-hrvatskom-kazalistu-i-drami-24971/>, pristup 11.08.2017.
21. Paić, Žarko (2012). *Moć mediosfere: događaj, mreža, ideologija*. Preuzeto sa: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/mss_paic.html, pristup 4. 01. 2018.
22. Paić, Žarko (2012a). *Posljednja tajna spektakla*. U: *Tvrđa: časopis za književnost, umjetnost, znanost* br.13 (2012), str., 1-2: 6-31, Ivanić Grad, Narodno sveučilište Ivanić Grad
23. Perlmutter, Dawn (1999/2000). *The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder*. U: *Anthropoetics – The Electronic Journal of Generative Anthropology*, Vol. V, No.2, 1999/2000. Preuzeto s: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>, pristup 02.03.2015.
24. Rešicki, Delimir: *Tijelo kao knjiga ispisana žiletom*, Frakcija br. 4., ožujak 1997., str. 66-67.
25. Sertić, Oliver *Subkultura otvara oči*, Vijenac br. 170., 7. 09. 2000., pristup 1. 08.2018.
26. Stipan, Davor (2015). *Flogiston – vatra kao nadahnuće*. U: Vijenac : novine Matice hrvatske za književnost, umjetnost i znanost, XXIII (2015), 557, str. 23-23, Zagreb, Matica hrvatska
27. Tolj, Slaven: *Radikalan pristup je samo vremenu prilagođen jezik*, Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti br. 22-23, 2001/2002, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost i Akademija dramske umjetnosti str. 41-56.

Članci u novinama (tiskana i online izdanja):

1. *Biti gej u SFRJ: zbog 'protuprirodnog bluda' osuđeno oko 500 muškaraca*, intervju s Frankom Dota, autor/ica članka G.K., 15.02.2016., izvor: <https://www.crol.hr/index.php/kultura/7447-biti-gej-u-sfrj-zbog-protuprirodnog-bluda-osudeno-oko-500-muskaraca>, pristup 15.07.2017.
2. Borić, Drago: *Tajna mentalnog ranjenika*, Vreme Zabave, veljača 1994., str. 53-55.
3. Budak, T.: *U spomen na poginule hrvatske pankere: 'Satana Panonskog ubila je UDBA!*, Dnevno.hr, online izdanje, 15. 04. 2016., izvor: <http://www.dnevno.hr/domovina/u-spomen-na-poginule-hrvatske-pankere-satana-panonskog-ubila-je-udba-913400/>, pristup 3. 04. 2018.
4. Delibašić, Aleksandar Wolf: *Kečer II. + Majke*, u: Pogledi, br. 19, 20. 04. 1989., str. 41.
5. Delibašić. Aleksandar: *Pred najezdom moćnih reptila*, intervju s Ivicom Čuljkom, Pogledi, br. 21, 20. 06. 1989., str. 35-36.

6. Flego, Miroslav: *Satan Panonski - Nezaboravan i 26 godina nakon smrti*, Glas Slavonije, 27.01.2018., online izdanje, izvor: <http://www.glas-slavonije.hr/354404/9/Satan-Panonski---Nezaboravan-i-26-godina-nakon-smrti>, pristup 30. 01.2018.
7. Franjić, Marko: *Panker koji ubija četnike*, intervju s Ivicom Čuljkom, *Globus*, 20. 12.1991., str. 31.
8. *Ja, Ivica Čuljak – Kečer II, Satan Panonski*, Polet, tjedne novine Saveza socijalističke omladine Hrvatske, br. 426, 30.03.1990., str. 1-3.
9. Jerković, Darko: *Legendarno punkersko srce*, Glas Slavonije, 25. 09. 1992., str. 32
10. Jerković, Darko: *Podrumski pakao u sjeni vjetrova rata!*, Glas Slavonije, online izdanje, 20. 02. 2016., izvor: <http://www.glas-slavonije.hr/293978/11/Podrumski-pakao-u-sjeni-vjetrova-rata>, pristup 30.03.2016.
11. Jurić, Edi: *Što se dogodilo između nastupa Trsatskih kuraca i Mrtvog kanala?*, Večernji list, 7.03.2008., preuzeto sa: <https://www.vecernji.hr/kultura/sto-se-dogodilo-izmedju-nastupa-trsatskih-kuraca-i-mrtvog-kanala-839327>, pristup 13.05.2017.
12. Kalebe, Ana: *Strašna sudbina Satana Panonskog, najmračnijeg lika eks-ju pank scene*, Izvor: <https://noizz.rs/kultura/strasna-sudbina-satana-panonskog-najmracnijeg-lika-eks-ju-pank-scene/l313e24>, pristup 12. 03. 2018.
13. Komar, Jasminka: *Zagrepcani zabijali igle u Marka Markovića*, Jutarnji list, 15.12. 2008., izvor:<http://www.jutarnji.hr/zagrepcani-zabijali-igle-u-marka-markovica/279885/>, pristup 17. 05. 2018.
14. Lisica, Goran: *Damir Martinović i Strukturne ptice, konceptualni rock koncert „Krug“*, preuzeto s: <http://www.yugopapir.com/2015/06/damir-martinovic-i-strukturne-ptice.html>, pristup 12.07.2107.
15. *Marko Marković – o pijenju vlastite krvi i zarađivanju na samome sebi*, autor M.G., izvor: http://www.dnevnikulturalni.info/vijesti/likovnost/2417/marko_markovic-_o_pijenju_vlastite_krvi_i_zaradjivanju_na_samome_sebi, pristup 12.06.2017.
16. Medjugorac, Igor: *Edina radost mi je smrt*, intervju s Ivicom Čuljkom, *Mladina*, br. 45, 5. 11. 1991., str. 11.
17. Nebričić, Dragan: *Satan Panonski (bez) Granice (bez) Mere Umetnosti*, Pionirov glasnik, online časopis, 16. 06. 2004., izvor: <http://www.pionirovglasnik.com/print.php?content=171> , pristup 31.01.2017.
18. Nuhanović, Gordan: *Naš sin Satan Panonski nije poginuo nesretnim slučajem nego je pao od zločinačke četničke ruke!*, *Globus*, 3. 03. 1995., br. 221,, str. 16-17.

19. Nuhanović, Gordan: *Sljedbenici mog brata Satana Panonskog iz Škotske i Nizozemske u Ceriću se sklanjaju novoj ikoni punka: on se reinkarnirao u mojem devetogodišnjem sinu Vladi*, Globus, br. 321, 31. 01.1997., str. 32-33.
20. Pavlov, Dragan B.: *Ekscentrični marginalac kao rock'n' roll zvezda!*, Pop Rock (s.a.), str. 20.
21. *Predator domovinskog rata: 'Tamo netko hoće ubiti moju majku...E, pa – neće moći!'*, autor S.V., Dnevno.hr, online izdanje, 31. 01. 2017., izvor: <http://www.dnevno.hr/domovina/predator-domovinskog-rata-tamo-netko-hoce-ubiti-moju-majku-e-pa-nece-moci-995571/>, pristup 3. 04. 2018.
22. Rašković, Renata: *Satan Panonski sjekao se od krivnje jer je ubio čovjeka*, Večernji list, 26.03.2011., online izdanje, izvor: <https://www.vecernji.hr/kultura/satan-panonski-sjekao-se-od-krivnje-je-ubio-covjeka-269250>, pristup 14. 02. 2018.
23. Rem, Goran: *In memoriam: Satan Panonski*, Heroina nova, siječanj 1994., br. 1, str. 9
24. Rem, Goran: *Neue Slavonische Kunst*, Heroina, br.1., 24. 12. 1990, str 42-43.
25. Rončević, Ivan: *Fenomen slavonskog bećarca: Koga vrijeđa nek okrene leđa*. Preuzeto sa: <http://www.glas-slavonije.hr/282608/11/Fenomen-slavonskog-becarca-Koga-vrijedja-nek-okrene-ledja>, 17. 10. 2015., pristup 27. 01. 2016.
26. *Satan Panonski još uvijek jaše!*, autor xy, Globus (?), br. 5, 10. 01. 1991., str. 22
27. Stojisavljević, Vladimir: *Renesansa hrvatske avangarde*, Nacional, 12. 03. 1997., str. 41-43
28. Trupčević, Boris: *Satan Panonski, šok teške krvi*, Arkzin, br. 8. prosinac 1993., str. 31
29. Voeten, Teun: *The Devil the Music*, Reflex (SAD), br. 25., str. 22-25 i 80.
30. Vurušić, Vlado: *Satan u panonskom paklu*, Globus, br. 48, 8.11.1991., str. 53-54.
31. Bartoš, Mislav: *Vladimir 'Adolf' Soldo (Pogreb X): Nismo ni mi bili normalni skroz, ali je Satan to ludilo totalno donio*, Mixeta.net, glazbeni online portal, izvor: <https://www.mixeta.net/2016/02/13/vladimir-adolf-soldo-pogreb-x-nismo-ni-mi-bili-normalni-skroz-ali-je-satan-to-ludilo-totalno-donio/>, pristup 21.01.2016.

Web izvori (web stranice, blog, društvene mreže):

1. *Artlist — Center for Contemporary Arts Prague*, web-stranica: <http://www.artlist.cz/en>, pristup 13. 05. 2015.
2. *Domus, monthly magazine of contemporary architecture, design and art*, web-stranica: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>, pristup 15.05.2015.
3. *Exporevue*, web-stranica: <http://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac.html>, pristup 12.05.2015.

4. *Fanzini 80-ih*, Facebook stranica, izvor: <https://www.facebook.com/Fanzini80ih/>, pristup 12. 04. 2018.
5. Institut za suvremenu umjetnost, Facebook stranica: https://www.facebook.com/pg/ICA.Zagreb/posts/?ref=page_internal, pristup 20.02.2019.
6. *Ivica Čuljak*, *Spomen profil Kečer II*, Facebook račun, izvor: <https://www.facebook.com/SpomenProfil?fref=ts>, pristup 9. 03. 2015.
7. *Satan Panonski*, blog, Ur. Danijel Radočaj, izvor: <http://blog.dnevnik.hr/satanpanonski/>, pristup 10. 10. 2015.
8. Satan Panonski, *Leksikon Yu mitologije*, online izdanje, izvor: <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/satan-panonski/>, pristup 18.08.2017.
9. *Spomen profil*, You Tube kanal, izvor: <https://www.youtube.com/channel/UCgegHqeu0vBSWXiFqs-qCGQ>, pristup 03.03.2015.
10. *Stražarni lopov*, blog, ur. Goran Polak, izvor: <http://strazarni-lopov.blogspot.com/>, pristup 9.05.2015.
11. *Virtualni muzej avangarde*, web-stranica: <http://www.avantgarde-museum.com/hr>, pristup 13. 03. 2015.
12. Web-stranica umjetnika Franka B, izvor: <http://www.franko-b.com>, pristup 12. 07. 2016.
13. Web-stranica umjetnika Zlatka Kopljara, <http://zlatkokopljar.com>, pristup 10. 03. 2018.
14. Web-stranica umjetnika Michaela Journiaca: <http://www.journiac.com/>, pristup 12. 05. 2015.
15. *Yu punk val*, blog, izvor: <http://yupunkval.blogspot.com/2014/08/ivica-čuljak-satan-panonski-pjesme.html>, pristup 03.03.2015.

Filmovi, video i audio snimke:

1. Dokumentarna biografija *Iza zida*, autori: Andraž Magajna i Marko Doleš, Radio Študent, Ljubljana, 2016., izvor: <https://mtrls.wordpress.com/4-junij-2017-radijska-biografija-iza-zida/>, pristup 30. 04. 2018.
2. *Fanzini sa Marsa*, dokumentarni film, redatelj Siniša Dugonjić, Srbija, 2012. Izvor: <http://vimeo.com/26816160>, pristup 12. 04. 2018.
3. Glišić, Ivan: *Čizme slobode*, radiodrama, radio Beograd, 2009., izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=2hTtrEMK8E0>, pristup 03. 03. 2015.
4. Intervju Ivice Čuljka na Radio Sarajevu, izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=71ltVpfseAU>, pristup 12. 07. 2017.
5. *Jedno djelo* (Siniša Labrović), online arhiv HRT 3: <http://hrt prikazuje.hrt.hr/426511/jedno-djelo-sinisa-labrovic-kaznjavanje>, pristup 10. 03. 2018.

6. *Oči u magli*, dokumentarni film, autori: Nino i Jadranko Pongrac, Studio K.I.S., Zagreb, 2005., Web adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=zNMwYuFIHuM>, pristup 03.03.2015.
7. *Ritam Rock plemena*, dokumentarni film, režija Bernardin Modrić, Hrvatska, 2005. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=yEHRujlQB1M>, pristup 12. 07. 2017.
8. *Satan Panonski*, dokumentarni film, redatelj Milorad Milinković, United media i Akademija umetnosti Novi Sad, Novi Sad, 1990., izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=V56q97t5M0M&list=RDV56q97t5M0M#t=496> (pristup 03.03.2015.)⁶⁷⁷

⁶⁷⁷

Tekstovi i dokumentacija iz arhiva Ivice Čuljka navedeni su zasebno u Prilogu br.1, str. 323.

PRILOG 1.

POPIS DOKUMENATA IZ ARHIVA IVICE ČULJKA

Arhiv radova i dokumentacije o Ivici Čuljku u vlasništvu je njegova prijatelja i izdavača Zdenka Franjića. Arhivska građa sadrži više vrsti dokumenata:

- 1) tekstualnu građu koja se sastoji od rukopisom ili strojopisom (s potpisom ili bez potpisa autora) pisanih književnih radova, pisama iz privatne korespondencije i službene dokumentacije (molbe za pomilovanje, zapisnici sa suđenja, otpusnice iz bolnice, službeni dopisi); uz originale arhiv sadrži i veći broj fotokopiranih tekstova;
- 2) građa vezana uz *mail art* i fanzinske aktivnosti koja sadrži oko trideset raznovrsnih dokumenata primljenih od različitih pošiljatelja ili pripremljenih za slanje, nekoliko kopija Čuljkovog fanzina "Nuklearne olimpijske igre" i dokument koji je grafička *priprema* za fanzin s originalnim fotografijama;
- 3) likovni radovi: 87 originalnih grafika, slika i kolaža različitih formata u različitim tehnikama, te 113 crnobijelih kopija grafika i slika; različiti se crteži također nalaze na tekstualnoj građi kao dodaci i ukrasi uz tekstove;
- 4) 57 originalnih crnobijelih fotografija bez naznačenog autorstva, mjesta i vremena nastanka: dio je snimljen u bolnici u Popovači i na koncertima, a dio na nepoznatim lokacijama. Uz originale arhiv sadrži i stotinjak kopija različitih fotografija.

Za potrebe ovog rada ovdje će se popisati i označiti tekstualna građa tako da se navede: redni broj, naslov (ili prva rečenica ukoliko naslov ne postoji), datum nastanka, opis, oznaka dokumenta. Oznake dokumenata formirane su načinom da prvo slovo predstavlja vrstu građe:

- a) R = rukopisi, odnosno književni i neknjiževni tekstovi pisani rukom ili pisaćim strojem, s ili bez potpisa
- b) D = dokumenti
- c) P = pisma
- d) M = molbe za pomilovanje,

a uz slovo kojim se određuje tip dokumenta nalazi se redni broj prema kronološkom slijedu, ako ga je moguće utvrditi.

a) Rukopisi:

1. *Dolaze i odlaze!*, 3.09.1985., kopija rukopisa, R1
2. *Velika seljačka buna*, veljača 1987., kopija strojopisa, R2
3. *Crvena čipkasta rukavica*, 28. 01.1988., strojopis, R3
4. *Ne ja nisam bio na DIORDER*, 8.02.1988., kopija rukopisa, R4
5. *Mi smo normalni jer smo slobodni*, 14. 12. 1988(?), kopija, R5
6. *Tuti fruti*, strojopis, bez datuma (1988?), strojopis, R6
7. *Naredba božja*, 20.01.1989., strojopis , potpisano, R7
8. *CATCH's Show* i pjesma *Bačva*, 6. 03. 1989., strojopis, R8
9. *Jednostavno (veli Ljilja pevaljka...)*, 1.05.1989., strojopis , potpisano, R9
10. *Avenija pičke i kurca*, 4. 05.1989., strojopis , potpisano i s originalnim crtežom, R10
11. *Novi život*, 10. 05. 1989., rukopis, R11
12. *Satan Panonski...Naziv za SEBE...*, 12. 05. 1989., strojopis, potpisano, R12
13. *Beše moćno sinoć! / Hard Blood Shock*, (autorica dijela teksta N.O.), 29.5.1989., strojopis, potpisano, R13
14. *Molim drugove i drugarice nek u udžbenicima...*, 4. 06. 1989., strojopis, potpisano, R14
15. *Hard blood shock (samouništenjem do pobjede)*, 29. 07. 1989., strojopis, potpisano, R15
16. *Hard Blood Shock*, 4. 08. 1989. strojopis , potpisano, R16
17. *Riznica ekstremiteta*, ljeto 1989., strojopis, potpisano R17
18. *Svojoj Punk naciji*, 5. 10 .1989 , strojopis , potpisano, s crtežom, R18
19. *Ekser u glavi*, bez datuma (1989.), potpisano, R19
20. *Ustani satane, đavoli te zovu zovu*, 3. 01. 1990., strojopis , potpisano, R20
21. *Moć tolerancije*, 22.02.1990., strojopis, potpisano, R21
22. *Satan Panonski, ja jesam plod ove civilizacije, ne i sljedbenik*, bez datuma, rukopis, R22
23. *Koji ćeš mi biti Prijatelj*, bez datuma, strojopis, potpisano, R23
24. *Pankerica Mara*, bez datuma, strojopis, potpisano, R24
25. *Sandra postala je ovisna...*, bez datuma i potpisa, strojopis, R25
26. *Ayatollah*, bez datuma, strojopis, 26
27. *Kataklizma*, bez datuma, strojopis, 27
28. *Jebe mi se*, bez datuma, strojopis, R28
29. *Psihopata; Cozzo*, bez datuma, rukopis, R29
30. *United free punk shock - PpUpNpK - sedam razloga sebe*, bez datuma, strojopis, R30
31. *Pismo Sandri*, bez datuma, strojopis, R31
32. *Donja usna poslije kiše*, strojopis, bez datuma, R32
33. *Matematika egzekutor. O zlu. Ekologija*, bez datuma, strojopis, potpisano, R33
34. *Punk prisnoj porodici*, bez datuma, strojopis, R34
35. *Oglas (Savez astronauta Liberije...)*, bez datuma, s dopisanim tekstom, potpis, R35
36. *Ja sam Antarktiki* i pjesme na poledini, bez datuma, strojopis i rukopis, potpisano, R36
37. *Zdravo marijo*, bez datuma, ceduljica, strojopis, potpisano, R37
38. *Pismo Republici Jugoslaviji*, strojopis, bez datuma, R38
39. *Kuverta sa 113 pjesama pisanih na pisačkoj mašini s rukom upisanim popisima imena i crtežom*, bez datuma, R39
40. *Nuklearne olimpijske igre*, bez datuma, rukopisi tekstova pjesama, više stranica R40

41. *Rad Astro-gusarske monahinje i Čuvam krave pored Save*, bez datuma, strojopis, potpisano, R41
42. *Rad Astro-gusarske monahinje*, bez datuma, strojopis, potpisano, s crtežima, R42
43. *Pjesme*, bez datuma, strojopis, R43
44. *Meho*, bez datuma, strojopis, R44
45. *Satan Panonski - vojnik do vojnika*, bez datuma, kopija, R45
46. *Podjela ljudi: Ovce, Psi i Ljudi*, bez datuma, strojopis, potpisano, R46
47. *Predstava umjetnost ludila*, bez datuma, strojopis, R47
48. *Predstava Satan Panonski - umjetnost ludila*, bez datuma, strojopis, potpisano, R48
49. *Nuklearne olimpijske igre*, više pjesama, bez datuma, rukopis, R49
50. *Bass on Sexual Distonallity...*, bez datuma, strojopis, engleski jezik, R50
51. *U svibnju 1977. otac nije...*, bez datuma, kopija strojopisa, R51
52. *Avet ravnice*, bez datuma, kopija strojopisa, R52
53. *CATCH Harmonija*, bez datuma, kopija strojopisa, R53
54. *Obrana doktorske monstramentalije...*, bez datuma, kopija, R54
55. *Egzotično čudo spasenja*, bez datuma, kopija strojopisa, R55
56. *Glavni grad Subotica*, bez datuma, strojopis R56
57. *Iz mene dah*, bez datuma, kopija strojopisa, R57
58. *Satan Panonski, iz obijesti iz mladosti*, bez datuma, dio teksta, kopija strojopisa, R58
59. *Kad si punker*, bez datuma, kopija strojopisa, R59
60. *Kako su gorjele trepavice*, bez datuma, kopija strojopisa, R60
61. *Kengur*, bez datuma, kopija strojopisa, R61
62. *Karneval perverzije*, bez datuma, kopija rukopisa, R62
63. *Moja je mama znala*, bez datuma, kopija strojopisa, R63
64. *Nitkov Nikita nakanio nakrasti nakita*, bez datuma, kopija strojopisa, R64
65. *Faraon Brada i prijatelj Đoka*, bez datuma kopija strojopisa, , R65
66. *Tanka kiša bubnja brijanu mi glavu*, bez datuma, kopija strojopisa, R66
67. *Punk prisna porodica*, bez datuma, kopija strojopisa, R67
68. *Punx-punk ratnik*, bez datuma, kopija rukopisa, R68
69. *Rodih se sutra...*, bez datuma, kopija rukopisa, R69
70. *Sarajevo široko si*, bez datuma, kopija strojopisa, R70
71. *Sexy i Eka*, bez datuma kopija strojopisa, R71
72. *Vibracije devijacije...Punk je smisao!*, bez datuma, kopija strojopisa, R72

b) Dokumenti:

1. Izlaznica iz bolnice, Neuropsihijatrijska bolnica „Dr. Ivan Barbot“, 2.07.1989., original, D1
2. *Čuljak Ivica*, dopis, pošiljatelj Sabor Socijalističke republike Hrvatske, Komisija za predstavke i prijedloge, 14.7.1989., kopija, D2
3. Izlaznica iz bolnice, Neuropsihijatrijska bolnica „Dr. Ivan Barbot“, 26.10.1989., original, D3
4. *Zapisnik o glavnoj raspravi*, 23. 10. 1985., Okružni sud Osijek, kopija, D4
5. *Zapisnik o glavnoj raspravi*, 7. 11. 1985., Okružni sud Osijek, kopija, D5

c) Pisma:

1. Pismo *U ime istine, Catch-a, PUNK-a, slobode*, 10. 05. 1985., kopija, P1
2. Pismo Gregi, 10. 07. 1985., P2

3. Pismo *Draga sestro*, 23. 11. 1986., kopija, P3
4. Pismo *Dragi Čipak, mađarski panker*, 7. 01. 1988., P4
5. Pismo Čipku, 20. 01. 1988., kopija, krv, P5
6. Pismo Zdenku Franjiću, 6. 03. 1988., P6
7. Pismo Đorđu (?), 10. 05. 1988., dio pisma, kopija, P7
8. Pismo Zdenku Franjiću, 12. 05. 1988., P8
9. Pismo Goranu Baretu, kopija, 14. 07. 1988., P9
10. Pismo Vasi, 22. 12. 1988., kopija strojopisa, P10
11. Pismo Andreju Lukačeku (?), 14. 02. 1989., kopija, P11
12. Pismo Zdenku Franjiću, 9. 02. 1988., P12
13. Pismo Ines, 18. 02. 1989., P13
14. Pismo Zdenku Franjiću, 20. 03. 1988., P14
15. Pismo Zdenku Franjiću, 22. 3. 1989, P15
16. Pismo Zdenku Franjiću, 10. 04. 1989., P16
17. Pismo Zdenku Franjiću, 9. 05. 1989., P17
18. Pismo Zdenku Franjiću, 12. 05. 1989., P18
19. Pismo Zdenku Franjiću, 19. 05(?). 1989., P19
20. Pismo Zdenku Franjiću, 14. 06. 1989., P20
21. Pismo Zdenku Franjiću, 22. 05. 1989., P21
22. Pismo Zdenku Franjiću, 23. 06. 1989., P22
23. Pismo Zdenku Franjiću, 24. 06(?). 1989., P23
24. Pismo Saši, 28. 06. 1989., P24
25. Pismo Zdenku Franjiću, lipanj 1989., P25
26. Pismo Zdenku Franjiću, 10. 07. 1989?, P26
27. Pismo Zvonku, 13. 07. 1989., P27
28. Pismo Zdenku Franjiću, 28. 07. 1989., P28
29. Pismo Zdenku Franjiću, 4. 08. 1989., P29
30. Pismo Zdenku Franjiću, 22. 08. 1989., P30
31. Pismo *O moj dobri Dobrice*, 25. 08. 1989., P31
32. Pismo Ines, 28. 08. 1989., P32
33. Pismo Zdenku Franjiću, 2. 09. 1989., P33
34. Pismo Zdenku Franjiću, 5. 09. 1989., P34
35. Pismo Zdenku Franjiću, 5. 09. 1989(?), P35
36. Pismo Vasi, 5. 09. 1989., P36
37. Pismo Zdenku Franjiću, 27. 09. 1989., P37
38. Pismo Ines, 2. 10. 1989., P38
39. Pismo Ines, 12. 10. 1989., P39
40. Pismo Zdenku Franjiću, 13. 10. 1989., P40
41. Pismo Zdenku Franjiću, 14. 11. 1989., P41
42. Pismo Zdenku Franjiću, 16. 11. 1989., P42
43. Pismo *Ljubljeni moji prijatelj i svi neznani*, 17. 12. 1989., kopija strojopisa, P43
44. Pismo Zdenku Franjiću, 14. 12. 1989., P44
45. Pismo Zdenku Franjiću, (datum nečitak) 1989., P45
46. Pismo Zdenku Franjiću, (datum nečitak) 1989., P46
47. Pismo Zdenku Franjiću, (datum nečitak) 1989., P47
48. Pismo *Oduševljen jesam!*, 1989., kopija, P48
49. Pismo Ines, 3. 01. 1990., P49
50. Pismo Zdenku Franjiću, 3. 01. 1990., P50

51. Pismo Zdenku Franjicu, 19. 02. 1990., P51
52. Pismo Zdenku Franjicu, 22. 02. 1990., P52
53. Pismo Zdenku Franjicu, 26. 02. 1990., P53
54. Pismo Zdenku Franjicu, 1. 03. 1990., P54
55. Pismo Zdenku Franjicu, 23. 03. 1990., P55
56. Pismo Zdenku Franjicu, 26. 03. 1990., P56
57. Pismo Ines, 3. 05. 1990., P57
58. Pismo Zdenku Franjicu, 4. 05. 1990., P58
59. Pismo Zdenku Franjicu, 2. 06. 1990., P59
60. Pismo Zdenku Franjicu, kolovoz 1990., P60
61. Pismo Gorazdu Repseu, 24.08.1990., P61
62. Pismo Gorazdu Repseu, 3.09.1990., P62
63. Pismo Zdenku Franjicu, 1990., P63
64. Pismo Zdenku Franjicu, 1990., P64
65. Pismo Zdenku Franjicu, bez datuma (1990?), P65
66. Pismo Zdenku Franjicu, 22. (?). 1990., P66
67. Pismo Gorazdu Repseu, 25.10.1990., P67
68. Pismo Gorazdu Repseu, 30.11.1990., P 68
69. Pismo Gorazdu Repseu, 6. 12. 1990., P69
70. Pismo Gorazdu Repseu, 27. 01. 1991., P70
71. Pismo Biljani, 13. 02. 1991., kopija, P71
72. Pismo Gorazdu Repseu, 28.02. 1991., P72
73. Pismo Gorazdu Repseu, 21. 04. 2018., P73
74. Pismo Gorazdu Repseu, 7.05.1991., P74
75. Pismo Gorazdu Repseu, 17.05. 1991., P75
76. Pismo Zdenku Franjicu, bez datuma, P76
77. Pismo Zdenku Franjicu, bez datuma, P77
78. Pismo Zdenku Franjicu, nečitak datum, P78
79. Pismo Zdenku Franjicu, bez datuma, P79
80. Pismo Zdenku Franjicu, bez datuma, P80
81. Punk prisna porodica, pismo republici Jugoslaviji“, bez datuma, kopija, P81
82. Pismo Zvonku, bez datuma, P8
83. Pismo Goranu, bez datuma, P83
84. Pismo Denisu (?), bez datuma (4 stranice , nedostaje 1. str.), kopija, P84
85. Pismo Georgu, bez datuma, kopija, P85
86. Pismo Sandri, kopija, bez datuma, P86
87. Pismo Gianniju (?), kopija, bez datuma, P87
88. Pismo Vasi, bez datuma, kopija rukopisa, P88

d) Molbe za pomilovanje:

1. *Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadijeviću, 29. 06. 1989., M1*
2. *Predsjedništvu Jugoslavije, Komisiji ta predstavke, pritužbe, 29.06.1989., M2*
3. *Predsjedništvu SR Hrvatske, Komisiji za pomilovanje, bez datuma, M3*
4. *Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije, bez datuma,*

5. (1989?), M4
6. *Naučno fantastičnoj republici SFRJ*, 1989., M5.
7. *Okružnom sudu u Osijeku – Vanraspravnom Vijeću za pomilovanje*, 27.03.1990., M6
8. *Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu*, 16. 06. 1990., M7
9. *Republičkom sekretarijatu za Pravosuđe i Opću upravu Zagreb*, bez datuma, M8
10. *Pismo Vladi Hrvatske, Srbije, Slovenije, pravosuđima pomenutih i Jugoslaviji koliko je od nje još ostalo*, 20. 06. 1990., M9
11. *Pismo svim pravde i istine željnim narodima...*, strojopis, bez datuma, 1989.(?), M10
12. *Jugoslavija je federacija (piše u Ustavu)*, bez datuma, kopija 1. stranice, M11
13. *Pravosuđu SR Hrvatske, komisiji za pomilovanje*, bez datuma, s oznakom K-50-85-154, , kopija 1. stranice, M12
14. *Molba Saboru Hrvatske (druga u 1989.g.)*, 20. 07.1989., kopija, M13
15. *Molba za hitnost Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije*, bez datuma, s oznakom K-50-85-154, kopija, M14
16. *Apel prisnoj porodici*, bez datuma, kopija strojopisa, tekst vezan uz molbe za pomilovanje M15

PRILOG 2.

BIOGRAFIJA, BIBLIOGRAFIJA, KONCERTNA DJELATNOST I DISKOGRAFIJA

a) Biografija Ivica Čuljka (1960.-1992.)

Rođen 4. lipnja 1960 u Vinkovcima, živio u selu Cerić. Obitelj: otac Nikola Čuljak, majka Mara, braća Franjo i Vlado. Nadimak Kečer II. kojim ga oslovljava veći dio prijatelja te potpisuje svoja književna djela dobio u mladosti, prema nadimku brata Vlade, Kečera I. Pohađao Gimnaziju u Vinkovcima. Iako prema svjedočenjima vrlo nadaren i inteligentan, napušta je u prvom ili tijekom drugog razreda⁶⁷⁸, smatrajući kako *mainstream* kultura i obrazovanje nisu za njega. Krajem 1970-ih kraće boravi u Njemačkoj gdje se upoznaje s *punk* kulturom, nakon čega se vraća u Vinkovce gdje postaje zapažen po ekscentričnom odijevanju i ponašanju. Godine 1978.⁶⁷⁹ primjećuje ga Vladimir Adolf Soldo i poziva kao pjevača u bend Pogreb X, nakon odlaska prvog pjevača. S prvim nastupima započinju 1979. godine. Pogreb X nosi epitet jednog od "najbrutalnijih jugoslavenskih punk bendova" (Barić, 2011:49), a tome je uvelike pridonio ekscentrični Čuljkov nastup. Pogreb X s Čuljkom djeluje aktivno sve do 1985., kada u zagrebačkom KSET – u održavaju oproštajni koncert.

Okolo 1978. godine Čuljak slijedom presude na vojnome sudu boravi tri mjeseca u Poluotvorenom kazneno popravnom domu Lipovica zbog izgređa tijekom služenja vojnog roka u Jugoslavenskoj narodnoj armiji. O samom izgređu postoje kontradiktorni podaci, od izjava kako je htio izbjeći vojsku do izjave kako se kao vozač u vojsci vozilom udaljio više nego je dozvoljeno, što je djelovalo kao čin krađe vozila.

Godine 1981. u Hotelu Slavonija u Vinkovcima prilikom koncerta popularne pjevačice Meri Cetinić, gdje se Ivica zatekao nakon koncerta⁶⁸⁰ vlastitog benda, dolazi do sukoba braće Ivica i Vlade s gostima lokala, pri čemu smrtno stradava Milan Čengiđ. Nakon suđenja, obojici braće dodijeljena je zatvorska kazna (Vlado Čuljak u trajanju od 6, a Ivica Čuljak 12 godina). Vlado izdržava kaznu u zatvoru, a Ivica prvih devetnaest mjeseci, čekajući odluku Vrhovnog suda, provodi u zatvoru u Osijeku, nakon čega 1985. biva premješten u Neuropsihijatrijsku bolnicu Dr. Ivan Barbot u Popovači, gdje boravi do 30. studenog 1990. godine. Boravi na Odjelu III C, gdje mu liječničko osoblje omogućava da se posveti kreativnom i umjetničkom

⁶⁷⁸ U zapisniku sa suđenja u Osijeku piše da je završio dva razreda srednje škole.

⁶⁷⁹ Petar Janjatović (2007:160) kao početak glazbenih aktivnosti navodi 1977. godinu. Podatak o 1978. godini dao mi je u razgovoru Vladimir Adolf Soldo, a isti navodi i Barić (2011:50).

⁶⁸⁰ Moguće je da se radilo i o probi, no Vladimir Soldo navodi da je riječ bila o koncertu. Izvor. Arhivske snimke Radio Študenta za emisiju *Izza zida*.

radu, pa godine boravka u bolnici postaju i najintenzivnijim i najplodnijim razdobljem u njegovu stvaralaštvu. Uz kreativni rad unutar bolnice, tijekom povremenih izlazaka nastupa diljem bivše države Jugoslavije.

Godine 1988. uzima novi umjetnički pseudonim Satan Panonski pod kojim će umjetnički djelovati do svoje smrti i postati poznat široj javnosti. Uvrštavanjem njegovih pjesama u kompilaciju *Bombardiranje New Yorka* i izdavanjem albuma *Ljuljajmo ljubljani ljubičasti ljuj* godine 1989. započinje njegova suradnja s nezavisnim izdavačem Zdenkom Franjićem i izdavačkom kućom Slušaj najglasnije! za koju objavljuje glazbene albume. Godine 1990. izdaje i prvu i jedinu za života objavljenu knjigu *Mentalni ranjenik* (izdavač Nova akropola, Beograd). Godine 1990. objavljuje glazbeni album *Nuklearne olimpijske igre*.

Usljed promjene političke situacije biva prijevremeno pušten iz bolnice. Od studenog 1990. do lipnja 1991. boravi kod kuće, posvećujući se umjetničkom radu, organizaciji daljnjih nastupa i poljoprivrednim radovima. Eskaliranjem ratnih zbivanja u Slavoniji priključuje se 19. Vinkovačkoj domobranskoj pukovniji, odnosno 109. vinkovačkoj brigadi, prvoj pričuvnoj brigada ZNG-a. Pogiba 27. siječnja 1992. pod do danas nerazjašnjenim okolnostima. Najčešća i najvjerojatnija verzija govori da pogiba u Aninoj ulici u Vinkovcima, okliznuvši se na ledu, uslijed čega ga je otkočena puška *šokica* ranila u glavu, te nekoliko sati kasnije podliježe ozljedi u vinkovačkoj bolnici.

b) Bibliografija Ivice Čuljka:

Objavljene knjige:

Čuljak, Ivica: *Mentalni ranjenik* (izdavač Nova Akropola, Beograd 1990.

Čuljak, Ivica: *Prijatelj*, izdavač Slušaj najglasnije, Zagreb, 2004.

Zbornici i časopisi u kojima su objavljene pjesme i drugi tekstovi:

Deca starog Bakunjina – Antologija alternativne poezije, prir. Ivan Glišić, Zaslon Šabac, 1991.)

Kralj žileta u: Borić, Drago: *Pepeo i prah, rock interviews 1988–1998.*, Kulturbunt, Pančevo, 2000.

Polet, tjedne novine Saveza socijalističke omladine Hrvatske, br. 424., 23. 02. 1990., str. 30

Rem, Goran, Jukić Sanja (2013). *Panonizam hrvatskog pjesništva II - od Jannusa Pannoniusa do Satana Panonskog*. Osijek, Budimpešta, DHK, Filozofski fakultet u Budimpešti

Rem, Goran (2010). *Poetika buke*, antologija slavonskog ratnog pisma, Vinkovci, Slavonska naklada Privlačica, Riječ

Koncertna djelatnost⁶⁸¹:

Koncerti:

Pogreb X - 1979.-1985.

1979. Gitarijada u Ivankovu

04.05.1981. Studentski Centar, Zagreb

04.02.1985. Cvjetno naselje, Zagreb

YURM, Lapidarij, Zagreb

Vinkovci, Županja, Osijek, Vrbas (Vojvodina), Đakovo, Cerić, Prkovci, Vođinci⁶⁸²

Kao Satan Panonski 1988.-1991.:

1988.

13.08.1988., Zagreb, Hrvatska, šator Guliver

1989.

8.03.1989., Zagreb, Hrvatska, KSET (Klub studenata elektrotehnike),

14.03.1989., Beograd, Srbija, Klub FLU (Fakultet likovnih umetnosti)

6.06.1989., Zagreb, Hrvatska, Klub Đuro Đaković

23.09.1989., Vinkovci, Hrvatska, Dom omladine

21.12.1989. Zagreb, Hrvatska

1990.

2.02.1990. Celje, Slovenija, Klub Kleopatra

8.03.1990. Zagreb, Hrvatska

10.03.1990., Sarajevo, BiH, Klub Rebus

25.05.1990., Vinkovci, Hrvatska

28.(29.)05.1990., Beograd, Srbija, SKC, (Studentski kulturni centar),

23.06.1990., Beograd, Srbija?

24.06.1990., Zagreb, Hrvatska

12.08.1990., Beograd, Srbija, Dom omladine

Jesen 1990., Omladinski klub Vinkovci, Hrvatska

30.10.1990., Osijek, Hrvatska, STUC

21.12.1990., Vinkovci, Hrvatska, Omladinski klub, Gitarijada

28.12.1990. Zagreb, Hrvatska, dvorana Vrbik (s grupom Pokvarena mašta)

1991.

22.01.1991., Beograd, Srbija, klub Akademija

1.06.1991., Nova Gorica, Slovenija

⁶⁸¹ Popis je sastavljen prema dostupnim i provjerljivim podacima, no u stvarnosti je bilo više nastupa.

⁶⁸² Prema sjećanjima Vladimira Solda; točne datume i godine nije moguće rekonstruirati.

27.(28).05.199?., Ilirska Bistrica, Slovenija
11.06.1991., Ajdovščina, Slovenija
14./15.12.1991., Zagreb, Hrvatska, dvorana Vrbik, koncert "Neovisnost"

Diskografija:

Kompilacija *Bombardiranje New Yorka* (Slušaj najglasnije!, Zagreb, 1989.).

Samostalni albumi⁶⁸³:

Ljuljajmo ljubljani ljubičasti ljulj, Slušaj najglasnije!, Zagreb, 1989.

Nuklearne olimpijske igre, Slušaj najglasnije!, Zagreb, 1990.

Posthumna izdanja:

Kako je Panker branio Hrvatsku, Slušaj najglasnije!, Zagreb, 1992.

Hard blood shock, SS records, SAD, 2013.

Live OKS, Rest in Punk Records, Španjolska, 2016.

Obdukcija 1989-1990, Lajso Sound, s-l., s.n.

Članovi sastava Pogreb X:

Ivica Čuljak, Vladimir Adolf Soldo, Limeni, Šipek, Klodovik (prema Barić, 2001:49).

Članovi i suradnici sastava Satan Panonski:

Ivica Duspara, Mario Anušić, Goran Bare, Zoran Čalić, Kilmister, Željko Mikulčić-Koroziija, Picek, Alen Marin, Vanja Marin

Album *Kako je Panker branio Hrvatsku* nastao u suradnji s članovima grupe Damaged - Nepopravljivi.

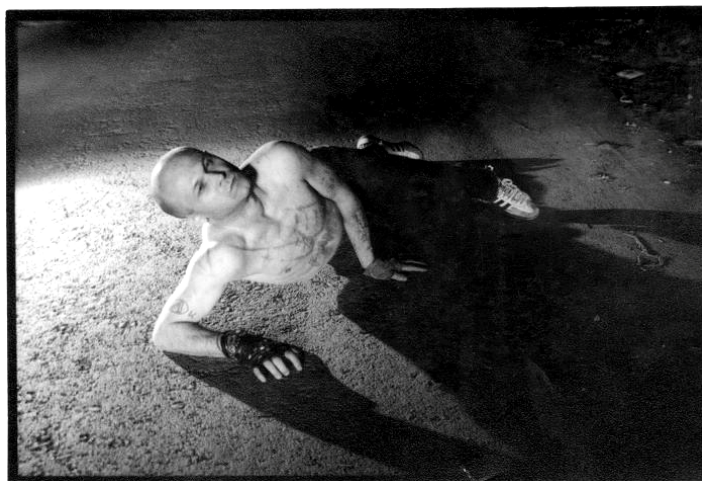
⁶⁸³ Prema izjavi Marija Anušića, bubnjara benda Satan Panonski, u svibnju 1991. u Beogradu je u planu je bilo snimanje trećeg samostalnog albuma pod radnim nazivom "Umjetničko okopavanje krumpira", no nije realizirano zbog ratnih okolnosti.

PRILOG 3. / FOTOGRAFIJE

A) Portreti Ivice Čuljka/ Satana Panonskog



1. Portret Ivice Čuljka / Satana Panonskog korišten za naslovnici zbirke pjesma *Prijatelj*.
Autor nepoznat, arhiv Ivice Čuljka.



2. Portret Satana Panonskog (Sarajevo). Autor fotografije: Damir Malta.
Kolekcija Dragomira Križića.

B) Izvedbe autodestruktivnog *body arta*



3. Izvedba poezije. Autor fotografije: Zoran Jačimović, izvor: Glas Slavonije, *online* izdanje.



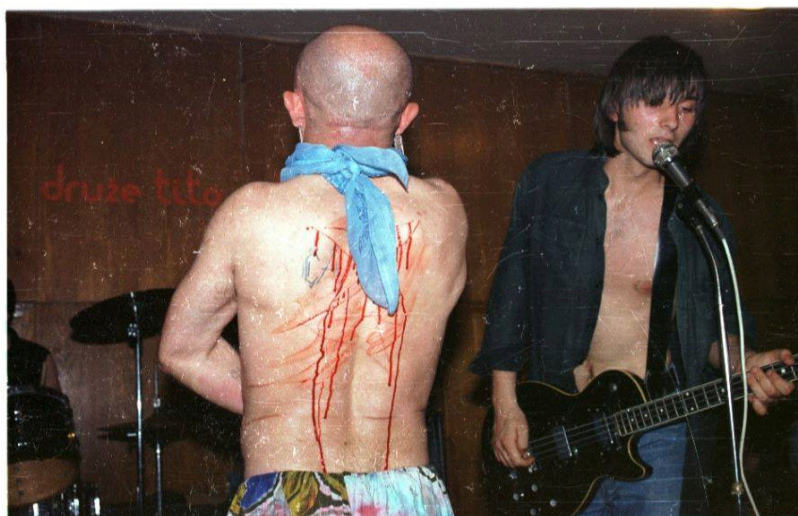
4. Izvedba poezije Sarajevo, 10.03.1990., Sarajevo, BiH, Klub Rebus, autor nepoznat.
Arhiv Dragomira Križića.



5. Izvedba poezije Sarajevo, 10.03.1990., Sarajevo, BiH, Klub Rebus, autor nepoznat.
Arhiv Dragomira Križića.



6. 14.03.1989., Beograd, Srbija, Klub FLU (Fakultet likovnih umetnosti). Autor nepoznat.
Izvor: *Ivica Čuljak, Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



7. Sarajevo, 10.03.1990., Sarajevo, BiH, Klub Rebus, autor nepoznat. Arhiv Dragomira Križića.



8. Satan Panonski i (malodobna) publika (KSET, Zagreb, 1989.).
Autor fotografije nepoznat. Izvor: Blog *Satan Panonski* <http://blog.dnevnik.hr/satanpanonski/>

C) Antimodni izričaj



9. Portret Satana Panonskog. Autor nepoznat, arhiv Ivica Čuljka.



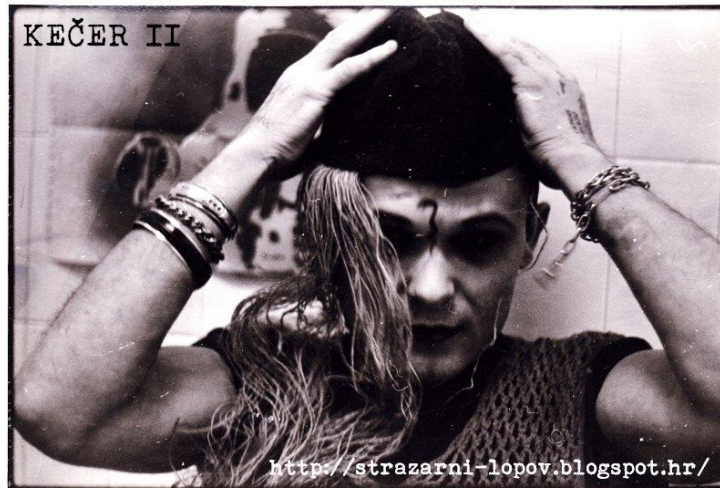
10. Satan Panonski, koncert. Autor fotografije nepoznat. Izvor: *Ivica Čuljak, Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



11. Hlače u *patchwork* tehnici, privatna kolekcija Vanje Kukić.
Izvor: Ivica Čuljak, *Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



12. Majica / gornji dio kostima sašiven od bolničke plahte ili sličnog uporabnog materijala. Autor fotografije nepoznat. Izvor: Ivica Čuljak, *Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



13. Pokrivalo za glavu, autor fotografije nepoznat.
Izvor: blog *Stražarni lopov*, <http://strazarni-lopov.blogspot.com/>



14. *Foto session* u neuropsihijatrijskoj bolnici Dr. Ivan Barbot u Popovači. Autor fotografije nepoznat.
Izvor: arhiv Ivice Čuljka.



15. Odjevna kombinacija u patchwork tehnici, pred nastup. Uz Čuljka na fotografiji Krešimir Janošić (bend Pokvarena Mašta). Autor fotografije nepoznat, kolekcija Marija Anušića. Izvor: *Ivica Čuljak, Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



16. Dvorana Vrbik, Zagreb, 28. 12. 1990., Autor fotografije nepoznat.
Izvor: *Ivica Čuljak, Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs

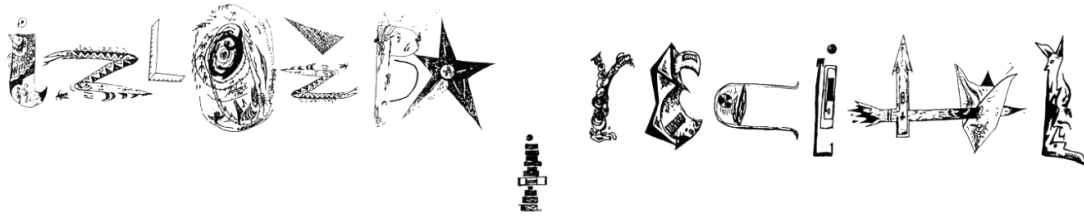
D) Likovno stvaralaštvo



17. Ivica Čuljak u ateljeu neuropsihijatrijske bolnice Dr. Ivan Barbot u Popovači.
Autor fotografije nepoznat, arhiv Ivica Čuljka.



18. Grafika, bez naziva. Digitalna kolekcija Igora Mihovilovića.



19. "Tipografije" Ivice Čuljka.
Izvori: Ivice Čuljak, *Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



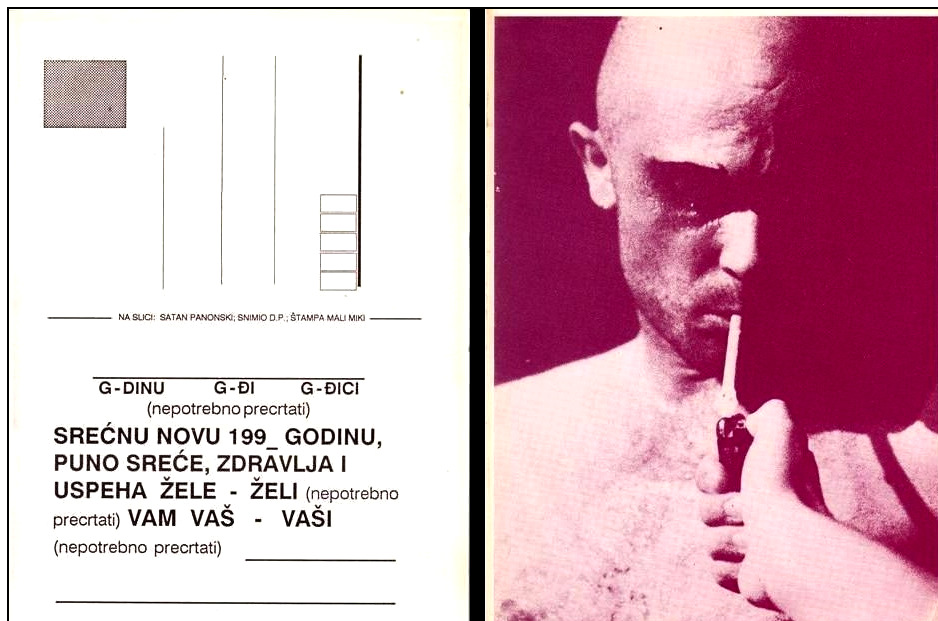
20. Grafika, bez naziva, 1990. Arhiv Ivice Čuljka.



21. Slika, bez naziva. Arhiv Ivice Čuljka.

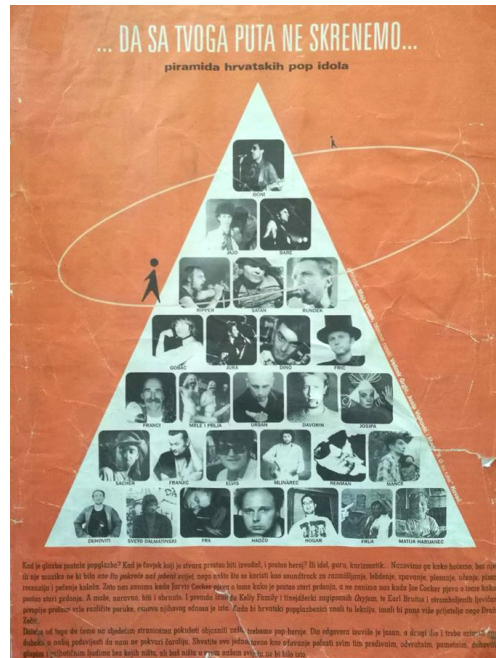


22. Kolažno ukrašavanje tekstova. Arhiv Ivica Čuljka.

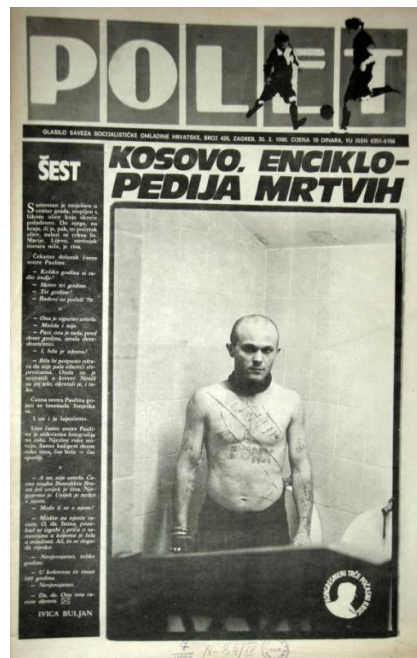


23. Mail art - razglednica (poledina i prednja strana). Arhiv Ivica Čuljka.

E) Mediji



24. Piramida popularnosti časopisa Nomad, 1990-ih.
Satan Panonski na trećem mjestu, uz Dubravka Ivaniša Rippera i Darka Rundeka.
Izvor: <http://jna-sfrj.forum-aktiv.com/t1886p425-stari-rock-i-ostalo>



25. Naslovnica časopisa Polet, 30. 03.1990., br. 426

F) Ostalo



26. Ispred Neuropsihijatrijske bolnice Dr. Ivan Barbot u Popovači. Autor fotografije nepoznat.
Izvor: *Ivica Čuljak, Spomen profil Kečer II*, https://www.facebook.com/SpomenProfil?ref=br_rs



27. *Ljulajmo ljubljenu ljubičastu ljuđu*, cover glazbenog albuma, prednja strana. Autor Ivica Čuljak.
Izvor: Blog *Satan Panonski* <http://blog.dnevnik.hr/satanpanonski/>

ŽIVOTOPIS

Ljubica Anđelković Džambić (9.09.1974.) diplomirala je Komparativnu književnost i Filozofiju (1998.) i Teatrologiju (2001.) na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Godine 2009. na istom fakultetu upisuje Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture, koji nakon pauze (2010.-2013.) nastavlja od 2013. godine.

Zaposlena je na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu kao stručna suradnica, voditeljica kazališne nastavne produkcije (od 2004.). Od 1998.-2004. radila kao gimnazijska profesorica filozofije, etike i logike te izbornog predmeta Kazališna i filmska kultura.

Od 1999.-2013. objavljivala književne i kazališne kritike i teatrološke prikaze u časopisu *Vijenac* Matice hrvatske. Od 1999. objavljivala ili objavljuje prikaze iz područja književnosti i izvedbenih umjetnosti u časopisima za kulturu (*Kolo*, *Kulisa.eu* i *Kazalište.hr*, *Republika*, *Kazalište*, *Narodna umjetnost*, *Godine nove*, *Hrvatski filmski ljetopis*). Između 1998. i 2009. Godine u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža kao vanjska leksikografska suradnica radila na projektima *Hrvatski biografski leksikon* (područje povijesti hrvatskog kazališta, književnosti i filozofije), te *Kazališni leksikon* (od 2006.). Od 2003.-2017. radila na Hrvatskoj radioteleviziji kao autorica pitanja za televizijske kvizove znanja.

Članica je organizacijskog tima *Tabor film festivala* (od 2003. god.). Od 2008. članica Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa (HDKKT). Od 2005.-2010. bila članicom Kulturnog vijeća Krapinsko-zagorske županije, za područje dramske umjetnosti.

POPIS OBJAVLJENIH RADOVA

1. Anđelković Džambić, Ljubica (2015). *Krvavi performans i tijelo otpora: Satan Panonski*. U: Artos, časopis za znanost, umjetnost i kulturu, br. 3, online izdanje, izvor: <http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/eseji-3/dzambic-andelkovic-lj-krvavi-performans>
2. Anđelković Džambić, Ljubica (2016). *Ivica Čuljak: Stigmatizirani umjetnik i margina kao mjesto kreacije*. U: Bošković, Dragan, Nikolić, Časlav (ur.). *Zbornik radova sa X međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (29–31. X 2015)* ; *Knjiga II: ROCK 'N' ROLL*, Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu, str.481-492.
3. Anđelković Džambić, Ljubica (2016). *Uloga toponima i topografskih pomaka u pripovijestima Alice Munro: mogućnost romana? // U: Katarina Rakušček (ur.). Literatura in prostor, zbornik mednarodne študentske konference primerjalne književnosti*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, str. 87-97.