Agata Juniku

Univerzitet u Zagrebu

Akademija dramskih umjetnosti

UDC 792.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801171J

Originalni naučni rad

Subverzije u teatru ili: misle li oni to ozbiljno?

Apstrakt: Osamdesetih godina prošlog stolaća u Jugoslaviji dva su se kazališna kolektiva estetički i retorički izravno referirala na povijesne avangarde: *Glesališče Sester Scipion Nasice* - osnovano početkom 1983. u Ljubljani – reproduciranjem rituala i procedura totalitarnog režima, te recikliranjem slovenskog nacionalnog mita dijalogizira s omekšanim ali još uvijek solidnim državnim aparatom, a Montažstroj - osnovan 1989. – adoptiranjem rituala i procedura nogometne i glazbene pop-kulture korespondira s društvom koje je te fenomene angažiralo u službu rastućih nacionalizama. Postupak imitativnog pretjerivanja u teorijskom diskursu definiran je kao subverzivna afirmacija (Sorokin, Arns), a Žižek je njegovu intrigantnost objasnio strategijom nad-identifikacije (Žižek). I danas ga nalazimo u rukopisima postjugoslavenskih redatelja koji se eksplicitno bave nacionalističkim politikama i njihovim posljedicama, pa će se pomoću koncepta *two-in-one* Hane Arent (Hanne Arendt) pokušati obrazložiti njegoa efikasnost.

Ključne riječi: nad-identifikacija, *two-in-one*, mišljenje, djelovanje, političnost teatra

Uvod

Postupak imitativnog pretjerivanja esencija je ironije – figure misli vrlo rasprostranjene kako u svakodnevnom, tako i u umjetničkom izrazu. Gotovo intuitivno vežemo je uz humorni ili komični diskurs, no tema ovog teksta bit će onaj tip ironijskog diskursa koji su u jugoslavensku izvedbenu scenu početkom osamdesetih godina prošlog stolaća uveli članovi kolektiva *Neue Slowenische Kunst*, a koji je kako u profesionalnoj, tako i u laičkoj recepciji izazvao – rašomon. Reproduciranjem rituala i procedura totalitarnog režima te recikliranjem slovenskog nacionalnog mita NSK-ovci su „dijalogizirali“ s tada već „omekšanim“, ali još uvijek solidnim državnim aparatom, a tumačenje njihove retorike kao subverzivne ili afirmativne u odnosu na društveno-politički, ali i teatarski kontekst proizvelo je ogromnu količinu interpretativnog medijskog i teorijskog materijala. Možda je najpraktičniji alat za analiziranje njihovog umjetničkog postupka iznjedrio Slavoj Žižek, tumačeći ga kao proizvod generičke strategije *nad-identifikacije*, otvorenu za semantičko punjenje ovisno o „oku promatrača“. Strategija se ubrzo pokazala vrlo inspirativnom i nešto mlađim kazališnim

umjetnicima avangardne geste, okupljenima u kolektiv *Montažstroj* koji je, osnovan prekretničke 1989. godine, adoptiranjem rituala i procedura nogometne i glazbene pop-kulture korespondirao s društvom koje je, netom prije i nakon raspada federativne države, upravo te fenomene korumpiralo i angažiralo u službu rastućih nacionalizama. Kuriozum koji će se ovdje pokušati razložiti jest činjenica da istu strategiju – mada se ona možda činila kao zgodna i vjerojatno prolazna doskočica jednog vrlo specifičnog političkog i umjetničkog momenta – još uvijek nalazimo u rukopisima gotovo svih onih postjugoslavenskih redatelja koji se eksplicitno kritički bave nacionalističkim politikama i njihovim posljedicama u društvu (npr. Frlić, Paković, Šeparović, Urban) te da je ona i dalje jednako razorno djelotvorna, kako unutar same produkcije, tako i u smislu šire recepcije. U tu svrhu posegnut će se za konceptom *two-in-one*, kojim se u studiji o strukturi mišljenja bavi Hana Arent.

I

Gledališće Sester Scipion Nasice (GSSN) – kazališni je kolektiv koji su u Ljubljani osnovali redatelj Dragan Živadinov, dramaturginja Eda Čufer i scenograf Miran Mohor, s misijom – deklariranom u konstitutivnom manifestu 13.10.1983. – da „ožive dramsku umjetnost“ i stvore uvjete da novo kazalište s marginalnih pozicija preseli na centralne gradske pozornice. Zahtijevajući da se pozornica koristi za „razvijanje formalnog jezika koji će biti sposoban da artikulira nove uvjete egzistencije i dramatično alterirane percepcije prostora i vremena u suvremenom svijetu, GSSN se – na retoričkoj razini – pozicionirao protiv koncepta pozornice kao platforme za diseminaciju političkih slika“ (Čufer, 2003: 392). Prema GSSN-u, korištenje pozornice kao ogledala novinskih naslova, ili povijesti, arhaični je koncept i čista uvreda umjetnosti. Dakle, retorički, bili su protiv politike na pozornici, dok su svoju političku agendu izražavali izvan pozornice – ‘gerilskim’ akcijama. Godinu kasnije, 1984, GSSN je s muzičkom grupom *Laibach*, slikarskim kolektivom *Irwin*, dizajnerskim studiom *Novi Kolektivizem* i *Odjelom za čistu i primjenjenu filozofiju* su-osnovao ‘krovni’ kolektiv *Neue Slowenische Kunst* (NSK). Glavni okidač koji je provocirao njihovu umjetničku imaginaciju bio je koncept države koja se temelji na naciji i teritoriji, a u kritičkoj dekonstrukciji tog koncepta članovi NSK-a služili su se svim klasičnim metodama povijesnih avangardi: manifestima, kolektivnim performansima, javnim provokacijama i intervencijama. No, NSK-ovci su odbili definiciju njihovoga rada kao post- ili neo- avangardnog. Sami sebe proglasili su retro-avangardistima, odnosno *retrogardistima*. Prema povjesničaru umjetnosti i dizajneru, Dejanu Kršiću, *retro-princip* je operativno umjetničko načelo koje označava kraj stilskih i estetičkih invencija: „*Retro* ne pretpostavlja samo prisvajanje umjetničkih jezika drugih umjetnika, već i direktno inkorporiranje motiva iz drugih umjetničkih djela u vlastito, to jest ‘potpisivanje’ čitavog umjetničkog rada uzetog iz bliže ili dalje

umjetničke prošlosti (...) Prioritet retrogardizma je bilo bavljenje političkom prirodom i ideološkom ulogom svake umjetnosti kao takve. Time on nadilazi puku estetsku razinu i nastavlja eksplicitni avangardni interes za socijalnu dimenziju umjetnosti“ (Kršić, 1999:72). Iako se NSK-estetika najviše referirala na rusku avangardu – koristeći gotovo neizostavno križ, krug i kvadrat u svakom tipu vizualne komunikacije, dakle, prije svega na Maljeviča – Eda Čufer piše kako retrogardističko načelo nije uključivalo samo umjetnički jezik ruske avangarde, već je konstruiralo vlastiti jezik iz različitih drugih izvora: tradicionalne kulture, nacionalnih mitova, religijskih ikona, totalitarističkih simbola i ideoloških tekstova: „Sukladno provokativnom motu grupe *Laibach* ‘umjetnost i totalitarizam se međusobno ne isključuju’ – motu što su ga prisvojili svi članovi suprakolektiva – NSK je funkcionirao kao svojevrsna živa ideologija i permanentna izvedba. U javnosti, gotovo uvijek ih se vidalo u specijalno dizajniranim militantnim odijelima. Nosili su te umjetničke replike vojničkih i lovačkih uniformi u noćnim klubovima i barovima, na fakultetima, u knjižarama, galerijama i kazalištima. Radili su, izvodili predstave, i socijalizirali se – u uniformama. Za njih je postojala samo izvedba, ništa nije bilo izvan nje“ (Čufer, 2003: 391).

GSSN su djelovali tajeći svoja imena, ne oglašavajući svoje izvedbe unaprijed, niti potpisujući svoje izjave. Odabrani gosti bi privatno bili pozivani, samo 24 ranije, da se pojave na tajnoj lokaciji. Prve dvije predstave, definirane kao *retrogradni događaji* – *Hinkemann* i *Marija Nablocka* - odvijale su se u privatnim stanovima. Bez oglašavanja, bez karata. Između izvedbi organizirali bi ponoćne blitz-akcije – primjerice, objepljivali državna kazališta plakatima na kojima se traži reforma, ili probudili slavnog devedesetgodišnjeg konzervativnog kazališnog kritičara usred noći i pozvali ga na diskusiju o ‘kazalištu, životu i smrti’ (*ibid.*). Izvan svih očekivanja, njihov treći retrogradni događaj *Krst pod Triglavom* odigran je 6. 2. 1986. pred 2000 gledatelja, na najvećoj ljubljanskoj pozornici tada novoizgrađenog kulturnog i kongresnog centra *Cankarjev dom*. Naime, GSSN su od uprave Centra pozvani da kreiraju spektakl za nacionalnu proslavu *Dana kulture*, kojom se obilježava godišnjica smrti najuglednije slovenske kulturne figure, romantičarskog pjesnika Franca Prešerna. Predstava je trebala biti napravljena prema njegovoj mitološkoj poemi *Krst pri Savici* (u prijevodu: krštenje, op. A.J.) koja evocira nasilno pokrštenje slovenskih paganskih plemena, dakle radikalnu izmjenu dviju epoha. Nakon višemjesečnih priprema, GSSN je izašao s ‘rezultatom’: *Krst pod Triglavom* bio je vizualni, muzički i ritmički scenski spektakl „a-dramske“ (Čufer, 2002: 82), ili lemanovski rečeno *post-dramske* strukture koji je intencionalno onemogućio svaku klasifikaciju – koristeći se ravnopravno elementima i zakontnostima teatra, opere i baleta. Ukratko, bio je meditacija o modernizmu inscenirana u formi spektakla. A ta forma temeljila se na retrogardističkoj eklektičnoj estetici koja je, između ostalih umjetničkih djela i postupaka, ‘prisvojila’ i postupke citatnosti i intertekstualnosti – referirajući, međutim, ne na literarne tekstove (osim,

samo u grubim naznakama, na Prešernov *Krst*), već na slike iz povijesti moderne i avangardne vizuelne umjetnosti i teatra. Pokret izvođača temeljio se na rekonstrukciji Mejerholjdove biomehanike, muziku je komponirala i izvodila grupa *Laibach*, a dio vizualija preuzela je grupa IRWIN. U predstavi je bilo, navodno, 72 citata. Autori su unaprijed znali da će ih svega nekoliko biti iščitano, no nisu marili za ‘pravo’ ili ‘krivo’ čitanje, već su ga intencionalno ostavili – otvorenim. Predstava *Krst pod Triglavom* paradigmatična je za retrogardističko djelovanje, ona je upravo materijalizirana ideja NSK-a. Ili, kako bi rekao Živadinov: „*Krst* je bio *napravljeni* NSK“ (Juniku, 2013.).

Da je *Krst pod Triglavom* doista bio „izraziti primjer semioze – naracije kroz upošljavanje znakova“ (Čufer, 2002: 87) pokazalo se ne samo u detaljima, već i na apstraktnijim razinama interpretacije. Iako autori tvrde da su posve promišljeno odlučili zaobići ideološke, političke i nacionalne reference te da im je jedina namjera bila propitati „status modernizma i historijskih avangardi u slovenskoj nacionalnoj kulturi“, tj. „prostorno /vizualno prekrstiti takozvane mimetičke koncepte prostora u apstraktni koncept prostora“ (*ibid*, 83) - uglavnom svi su predstavu percipirali kao izrazito političku. Ali, po pitanju političnosti, otvorila se čitava lepeza ‘čitanja’. Najmanje je onih koji su kao visoko politično prepoznali upravo to ‘prekrštavanje’ mimetičkog, na-tekstu-temeljenog teatra u a-dramski diskurs novog teatra – što je realno glavni razlog zbog kojeg je *Krst* ušao u kanon fundamentalnih predstava jugoslavenskog teatra. Ako i jesu, uglavnom su taj čin čitali kao blasfemičan – u odnosu na Prešernovo djelo, kao i u odnosu na teatar. Većina interpretacija vezala se uz pitanje političkog i kulturnog identiteta nacije. Dok su jedni *Krst pod Triglavom* čitali kao profaniranje ‘svetih’ nacionalnih kulturnih simbola, u radikalnijoj interpretaciji čak i kao nijekanje slovenskog nacionalnog identiteta tezom o eklektičnosti njegovih fundamenata, drugi su u njemu vidjeli, naprotiv, obnovu nacionalne umjetnosti i kulture tj. afirmiranje nacionalnog identiteta. A i među onima koji su dijelili istu interpretaciju dolazilo je do razilaženja: neki su navodno profaniranje slovenskog i nacionalnog identiteta doživjeli kao uvredu, a drugi pak kao pozitivan trend koji kritizira nacionalističke tendencije. Kao što su i navodno afirmiranje nacionalne obnove jedni doživjeli kao nacionalističku prijetnju multi-nacionalnoj državi, dok su drugi isti materijal doživjeli kao ‘utabani put’ tj. ‘zeleno svjetlo’ za započinjanje realnih političkih promjena u smjeru nacionalne samostalnosti.

Semioza koju je NSK proizvodio u polju političkog – a najvidljivija je u tome, po samoj prirodi svojeg medija, bila muzička grupa *Laibach* – otvorila je interpretativni ambis u slovenskoj i široj jugoslavenskoj javnosti još pri samim počecima djelovanja 1984. i on će se dodatno produbiti godinu dana nakon premijere *Krsta pod Triglavom* - tzv. plakatnom aferom. No, za semiozu nije nevažan podatak da je između ta dva događaja – na Bitefu '86, u sklopu pres konferencije u povodu gostovanja *Krsta* - proglašen početak čina *samouništenja* GSSN-a koje će, pokazat će se, biti dovršeno *umjetničkim događajem Dan mladosti* u proljeće 1987. Ono što je u umjetnički

koncept bilo upisano već u konstitutivnom manifestu kolektiva, ubrzo se realiziralo u izvanumjetničkom realitetu. Naime, nakon što je spektakl u *Cankarjevom domu* proizveo „dramu u auditoriju“ (Čufer), tj. znakovima koje je odaslao posve zbunio ne samo umjetničku i kulturnu već i širu društveno-političku scenu, Živadinov je pozvan da 1987. režira predstavu na Bohinjskom jezeru, u povodu polaska *Titove štafete* prema Beogradu. Plakat za tu predstavu radili su, zajedno sa Živadinovom - NSK-kolege iz *Novog kolektivizma*, a s istim prijedlogom konkurirali su na natječaj za plakat centralne proslave *Dana mladosti* u Beogradu – na kojem su i pobjedili. Nakon što je pobjednički plakat objavljen u *Politici*, (navodno slučajno) reagirao je izvjesni čitatelj Nikola Grujić, jer ga je plakat isuviše podsjećao na djelo nacističke propagande. Kad je utvrđeno da plakat doista jest replika nacističkog plakata Richarda Kleina iz 1936, bohinjska predstava je otkazana, natječaj propao, a policija je pokrenula postupak u Javnom tužilstvu protiv Studija *Novi kolektivizam*, no zbog nedostatka dokaza koji bi potvrdili sumnju da je plakat proizvod protudržavne propagande, nije došlo do suđenja. Ali, u JNA je ‘iznenada’ utvrđeno da Živadinov u svojoj 28. godini i dalje izbjegava odslužiti vojni rok te je nedugo po izbijanju *plakatne afere* na tri mjeseca pritvoren u vojnom zatvoru u Beogradu. Godinu dana nakon pokretanja postupka protiv studija *Novi kolektivizam*, Javno tužilstvo izdalo je izjavu u kojoj se kaže da je studio *Novi kolektivizam* primijenio legitimnu retrogardnu umjetničku metodu koja je podložna različitim tumačenjima. Do ‘legitimiranja’ retrogardizma vjerojatno je došlo u sklopu šireg procesa ‘zataškavanja’ *slučaja Živadinov* – redatelj je, naime, pušten iz pritvora nakon višemjesečnog pritiska aktivista liberalne intelektualne scene.

Ostalo je lebdjeti pitanje: *misle li oni to stvarno ili ne?* Slavoj Žižek koji je branio NSK još od prvih skandala nazvao je taj efekt *čudnom mòrom*. Nakon što je izbila *plakatna afera* i *slučaj Živadinov*, oglasio se *Pismom iz daleka*: „Što naime čini NSK? Zapravo stalno jedno te isto: uprizoruje temeljne fantazme, fantazmatske mitove, konstrukte na kojima se osniva naša nacionalna identifikacija, i to tako da nam cijelim nizom distancirajućih postupaka (montaža raznorodnih, nespojivih konstrukata; ponavljanje fantazmatskog konstrukta u razotkrivenom obliku u njegovoj doslovnoj infantilnosti, a koja inače u stvarnosti mora ostati prikriivena itd.) omogućí zauzimanje distance spram njih: naša najunutarnija jezgra užitka, dragocjeno blago, *agalma*, najednom postaje nešto odvratno, ljepljivo, ‘čudna mòra’, ili da uporabim cankarijansku usporedbu, biva poput datulja, tog otjelovljenja prekomjernog užitka, koje se najedamput pretvara u gnusan izmet“ (Žižek, 1987: 201). Jedan od vjerojatno najpoznatijih i najreferentnijih Žižekovih tekstova o strategiji kojom NSK proizvodi tu *čudnu mòru* - napisan je 1993. za ‘zapadno tržište’ - dakle u vrijeme kad se netom osnovana *NSK Država u Vremenu* ‘probijala’ i na tom tržištu – pod naslovom: *Zašto Laibach i NSK nisu fašisti?* U tom tekstu, Žižek kao osnovnu strategiju djelovanja NSK-a apostrofira *nad-identifikaciju*.

„Prema Lakanu (Lacan), Superego je obsceni ‘noćni’ zakon koji nužno udvaja i prati - kao njegova sjenka - ‘javni’ zakon. A taj ‘noćni’, nepisani zakon predstavlja ‘duh zajednice’ u najčišćem obliku, vršeći jaki pritisak na pojedinca da udovolji nalogu grupne identifikacije. I upravo na pozadini te konstitutivne napetosti između javnog-pisanog Zakona i Superega (tj. obscenog, ‘noćnog’, ne-pisanog Zakona) treba razumijeti izvanredni kritičko-ideološki učinak NSK-a, naročito grupe *Laibach*“ (Žižek, 2006: 39).

NSK frustrira sistem - dakle, vladajuću ideologiju - upravo utoliko što nije percipiran (samo) kao njegova ironijska imitacija, već kao nad-identifikacija s njime. Jer, osvjetljavajući obsceni Superego s unutrašnje strane sistema, nad-identifikacija suspendira njegovu učinkovitost. Kako bi objasnio poziciju sistema u tom slučaju, Žižek doziva u sjećanje homologni fenomen u sferi individualnog iskustva – ekstremnu nelagodu i sram što ih osjećamo kad je neki naš privatni ritual, fraza ili gesta, koju rabimo samo među intimnim prijateljima, izložen javnosti. No, s druge strane, hoće li nad-identifikacija kao strategija uspjeti ili neće, *Misle li oni to stvarno, ili ne?*, *Identificiraju li se doista s totalitarnim ritualom, ili ne?* itd. – to ovisi samo o želji onoga koji gleda, tvrdi Žižek: „*Laibach* ne funkcionira kao odgovor, već kao pitanje. Sredstvima eluzivnog karaktera njihove želje, neodlučnosti oko toga ‘gdje oni to zapravo stoje’, *Laibach* nas tjera da zauzmemo svoju poziciju i da odlučimo oko naše želje. *Laibach* ovdje zapravo izvršava obrat koji određuje kraj psihoanalitičkog lječenja – a to je trenutak kad je analizirani, tj. pacijent, prisiljen priznati da analitičar sam po sebi nije ništa drugo do veliki Upitnik upućen pacijentu“ (*ibid.* 41). Drugim riječima, da li će pokušaj aktiviranja strategije nad-identifikacije uspjeti ili ne, ovisi o „želji analiziranoga“ (tj. svakoga od nas).

Uz pojam *nad-identifikacije*, u radovima koji reflektiraju djelovanje NSK-a često se provlači i pojam *subverzivne afirmacije*. Izvorno, taj pojam iznjedrili su moskovski konceptualisti, a kasnije ga je razvio Vladimir Sorokin – u smislu ‘imitativnog pretjerivanja’ odnosno ironije. No, vezano uz NSK, pojam *subverzivne afirmacije* ušao je u diskurs preko Inke Arns koja ga definira tj. rabi u drugačijem smislu: kao „umjetničko-političku taktiku“ i „ultimativnu, ne-ironičnu, formu nad-identifikacije“ (Arns, Sasse, 2006: 6). Adekvatnost ove definicije upitna je iz dva razloga: prvo, jer *subverzivna afirmacija* i *nad-identifikacija* pripadaju dvjema različitim kategorijama. Dok je *nad-identifikacija* strategija, analitički alat ili taktika, *subverzivna afirmacija* je figura misli u kojoj se misli suprotno od onoga što se kaže. Kao takva, iako u izrazu može djelovati identično, ona ne može biti formom strategije nad-identifikacije, ali može biti njezino sredstvo. Drugo, *subverzivna afirmacija* je po definiciji drugo ime za ironiju (kaže se pozitivno, misli se negativno ili obratno) dakle, ona ne može biti ne-ironična. Ali, ironijska imitacija može biti subverzivna ili ne. Iako za to nikada nećemo dobiti formalni dokaz, u kritičkoj refleksiji rada NSK-a dominira uvjerenje da

je riječ o subverziji, barem u intenciji autora. No, tomu ne mora biti tako u recepciji. U tom smislu, od velike je važnosti još jedno Žižekovo pitanje: „Što ako Laibach/NSK precjenjuje svoju publiku? Što ako publika uzima za ozbiljno ono što Laibach/NSK ismijavajuće imitira, pa Laibach/NSK tako ojačava ono što želi potkopati? Taj nelaki, mučni dojam hrani se asumpcijom da je ironijska distanca automatski subverzivni stav. Što ako je, baš suprotno, dominantni stav suvremenog ‘postideologijskog’ univerzuma upravo cinička distanca prema javnim vrijednostima? Što ako to, daleko od toga da predstavlja ikakvu prijetnju sistemu, označava vrhunsku formu konformizma, s obzirom da normalno funkcioniranje sistema zahtijeva ciničku distancu?“ (Žižek, 2006: 40)

Čini se da se Žižekova hipoteza potvrdila. Rastko Močnik tako piše da su, upravo na valu tog, sloterdijkovski rečeno, difuzionalnog cinizma, „demokratsku revoluciju“ u Sloveniji – „koju su ranih osamdesetih inicirali retroavangardni pokreti, zajedno sa socijalnim pokretima i teorijskim platformama– „u posljednji čas ukrali“ upravo oni koji su strategiju NSK isprva uzimali za ozbiljno (a koje su NSK-ovci zapravo ismijavajuće imitirali), da bi se kasnije, kad su proključivali u čemu je stvar, osjećali napadnutima i uvrijeđenima – a bile su to podjednako i slovenske nacionalne/nacionalističke elite i vojno-političke elite propalog režima (koji će se vrlo brzo konvertirati u ove prve) – iako su za vrijeme NSK-ovih skandala nominalno bili na suprotnim stranama. Prepoznavanje i udruživanje je bilo lako – jer „obje su takozvane strane“, kao što bi rekao Močnik, „konstruirale svoj autoritet na nacionalnom (ili supra-nacionalnom) identitetu, podržanom od reprezentativne državne kulture“, koja se pak uvijek, „temelji na kanonu nacionalne književnosti“ (Močnik, 1998:88-92). Ukratko, ujedinio ih je zajednički neprijatelj – alternativa lijevlja od službeno lijevog režima, koja je napravila revoluciju prije revolucije – kojeg su se zajedničkim snagama uspješno riješili.

II

Stvaranjem nacionalističkih režima na ruševinama SFRJ, alternativa je marginalizirana ili posve pometena, ali njen ‘najžilaviji’ teatarski segment ostao je vjeran imitativnom pretjerivanju i strategiji nad-identifikacije. Živadinov – koji je po povratku iz pritvora 1987. osnovao novu formaciju *Kozmokinetično gledalište Rdeči pilot* – neposredno uoči i početkom prvih ratnih sukoba nastavlja svoju metodu rada: „glavna“ predstava proizvodila se oko tj. izvan pozornice. On i njegovi „momci“ odjeveni u crne uniforme – i dalje ukrašene suprematističkim insignijama – „trenirali su strogoću“ na publici: dočekivali bi ju, primjerice, na ulazu u grad, izvlačili iz autobusa, transferirali u drugi autobus, navlačili gledateljima crne čarape preko glave, odlučivali kojim će redom ulaziti u prostor izvedbe, uguravali bih ih u vagone ranžirnih kolodvora, ili bi ih doslovce izbacivali. Reproduciranje totalitarnih procedura bilo je, očito, i dalje

centralna tema, a društvena kretanja i ikonografija koja je pratila osnivanje nacionalnih država činili su je sve relevantnijom.

Umjetnički kolektiv *Montažstroj* prvi javni nastup bilježi u formi gerilske izvedbene akcije na otvaranju retrospektivne izložbe Kazimira Maljeviča 22. 12. 1989. u *Galeriji suvremene umjetnosti* u Zagrebu. To da je Maljevičeva *Crvena konjica* 'ujahala' u Zagreb na Dan JNA vjerojatno je bila koincidencija, ali to da se *Montažstroj* baš u takvom kontekstu odlučio prvi put prezentirati javnosti svakako nije. Dvije reference isuviše su neodoljivo su asociirale na *Krst* i još svjež *slučaj Živadinov* da bi se propustila prilika za gerilsko „objavljivanje“, no neosporan utjecaj GSSN-a tim se ne iscrpljuje: *Montažstroj* se oglašava manifestima u kojima prezentira svoju *misiju*, izvršenje planira u *petoljetkama*, a u svojim predstavama afirmira fizički, „visokorizični“ teatar, adoptirajući estetiku povijesnih avangardi (s naglaskom na Maljeviča i Mejerholjda) – što u kombinaciji s montažnim umjetničkim postupcima formira izvedbeni stroj (kao što je i imenom kolektiva sugerirano) koji obavlja misiju *teatralizacije nogometne i pop-kulture*. Konkretno, redatelja grupe Boruta Šeparovića zanima kazališno reprezentiranje onoga što vidi oko sebe – a to je povezivanje navijačkog i nacionalnog identiteta, uprezanje pop-kulture u nacionalni projekt i, u konačnici, rat. Uz niz uličnih akcija i performansa, iz *prve petoljetke Montažstroja*, najvažnije su prva cjelovečernja predstava *Vatrotehnica* iz 1990. izvedena u napuštenoj destileriji tvornice *Badel* Zagreb – *organički sletbalet* nazvan prema generalnom sponzoru koji, temeljen na mitu o Prometeju, u paraboli tematizira zatočeništvo sovjetskog kazališnog redatelja i revolucionara Mejerholjda – i *Rap opera 101* iz 1990. izvedena u ZKM-u, prva rap-opera na svijetu, nazvana po koproducentu Radiju 101, temeljena na Sofokloj drami o Filoktetu, tematizirala je tvorca prve slavenske strojnice Kalašnjikova, a bila koreografirana u estetici glazbenog video-spota. Postupak nad-identifikacije s ritualima i procedura nogometne i glazbene pop-kulture najprisutniji je u koreografskom i vizualnom segmentu njihovih predstava, no još veću vidljivost dobiva u izvan-teatarskim izvedbama (akcije, proglosti, medijski nastupi), a kolektiv je svakako najveću popularnost stekao snimivši u jesen 1991. u suradnji s glazbenikom Boxerom, propagandni spot *Croatia in flame* koji je bio prvi hrvatski glazbeni spot emitiran na tada planetarno popularnom MTV-u. S obzirom na to da je u financijskom smislu već ranih 1990-ih financijski marginaliziran, a ubrzo gotovo ekskomuniciran, *Montažstroj* je (pod imenom *Performing Unit*) na desetak godina bazu preselio u Nizozemsku, a „prevođenju“ hrvatskog realiteta devedesetih na sofisticirani, a opet širokoj publici razumljiv teatarski jezik, Šeparović se vratio u idućoj dekadi. Kad je riječ o strategiji nad-identifikacije, najznačajnija je predstava *Generacija 91-95* - premijerno izvedena 22.12.2009, na 20. rođendan *Montažstroja* (!) - koju je prema motivima romana Borisa Dežulovića *Jebo sad hiljadu dinara* postavio, s polaznicima *Dramskog učilišta* Zagrebačkog kazališta mladih, rođenima između 1991. i 1995. Mladići u dobi od 14 do 19 godina, dakle, u prvom dijelu predstave insceniraju

apsurdni fikcionalni susret dviju skupina prurušenih vojnika, pripadnika HVO-a i Armije BiH, a u drugom dijelu u formi pres konferencije reprezentiraju sebe i svoje stavove o društvu, pop-kulturi, ali i o povijesti, ratu, zločinima i ostalim traumama hrvatskog društva devedesetih, čemu nisu svjesno svjedočili – reflektirajući pritom o vlastitom obiteljskom odgoju i institucionalnom obrazovanju. Vještim kombiniranjem fikcije i faksije u registru imitativnog pretjerivanja, Šeparović dekonstruira mehanizme i strategije konstruiranja „znanja“ i „povijesne istine“ publici, ali što je još važnije, i mladim izvođačima. Početkom 2010, kao svojevrsna repriza rođendanske proslave, u zagrebačkome HNK odigrana je predstava, također dvodjelne strukture, *Srce moje kuca za nju*. Naslovom je već naznačena tema i misija: sučeljavanje nacionalnog mita o uspjehu i – hrvatskog realiteta. U prvom dijelu, kroz formu plesne rekonstrukcije pobjede hrvatske nogometne reprezentacije nad reprezentacijom Velike Britanije iz 2007. i euforije koja je uslijedila, plesačice u dresovima hrvatske reprezentacije euforično izvikuju imena hrvatskih političara devedesetih (koje znamo uglavnom po njihovim krimenima), a u drugom „poluvremenu“, na pozornicu umjesto plesačica dolazi 11 žena s burze rada koje, također odjevene u dresove hrvatske reprezentacije, predstavljaju same sebe – izlažući svoje potresne životne priče, razloge zbog kojih su ostale bez posla i svoju poziciju na tržištu rada.

Još jedan redatelj koji je gotovo čitavu svoju dosadašnju teatarsku misiju bazirao na strategiji nad-identifikacije je Oliver Frljić. Osnove svog postupka postavio je već u prvim profesionalnim predstavama, u zagrebačkom Teatru ITD - *Sedmorica protiv Tebe* (2006) i *Didona i Enej/Smrt u Veneciji* (2008): oko ekstrakta kanonskog, klasičnog teksta ili, u nekim drugim predstavama, nefikcionalnog događaja, dokumenta, govora i slično, isprepletanjem faksije i fikcije organizira se izvedbeni materijal generiran iz najjače neuralgične točke društvenog konteksta u kojem predstava nastaje, kao i iz osobnih trauma i životnih iskustava izvođača koji u njoj sudjeluju. Dok su se ove predstave dominantno bavile patrijarhatom, mizoginijom i homofobijom, one koje slijede su - zadržavši već naznačene teme – u fokus stavile nacionalizam, mržnju, te diskriminiranje i ubijanje svih onih koji nismo „mi“. Ciklus je započeo na *Splitskom ljetu* 2008. predstavom *Bakhe* – gdje se u ritmu Pentenejevog monologa i Sanaderovog govora na rivi „*Ne damo naše generale u Hag*“ – komemorira zločine nad Srbima počinjene u Oluji, kao i ranije ubojstvo Aleksandre Zec. U *Mladinskom gledalištu* u Ljubljani 2010. nastaje predstava *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* koja kritizira slovenski šovinizam u Jugoslaviji, te sudjelovanje Slovenije u njezinom raspadu, kao i osjećaj superiornosti u odnosu na „necivilizirane“, zaraćene narode, koji će uslijediti. U *Narodnom pozorištu* u Subotici 2011. režira *Kukavičluk*, predstavu koja se obračunava sa srpskim mitom o Kosovu, šovinizmom i nasiljem spram Albanaca - ne preskačući pritom ni mađarski šovinizam spram Srba – te komemorira žrtve genocida u Srebrenici izuzetno dugom završnom scenom u kojoj izvođači čitaju, jedno po jedno, imena

ubijenih. Iste godine, u *Bosanskom narodnom pozorištu* u Zenici radi predstavu o zločinima počinjenima u BiH od strane Armije BiH, a kao predložak uzima Andrićevo *Pismo iz 1920*. Iduće, 2012. godine, vraća se u Srbiju da bi u beogradskom *Ateljeu 212* predstavom *Zoran Đinđić* progovorio o hipokriziji srpske vlasti spram ubojstva premijera, ali jednako tako i građanski, pro-evropski orijentirane elite koja je, po Frljiću, izravno odgovorna za takvu vlast, a posredno i za sve zločine i ubojstva počinjene u ime srpstva, pa tako i za Đinđićevo. Vraća se i u Sloveniju: u Kranju 2013. nastaje autorski projekat naslovljen *25671* – po broju za koju uglavnom svi u Sloveniji znaju da označava *izbrisane*, ne-slovenske građane iz registra stanovnika početkom 1990-ih. Ciklus završava u Hrvatskoj 2014. dvjema predstavama u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci: *Aleksandra Zec* pljuska je u lice svim građanima RH - kojima Frljić delegira izravnu odgovornost *nečinjenja* u slučaju ubojstva iz mržnje dvanaestogodišnje djevojčice i članova njezine porodice, odnosno odgovornost *pristanka* na činjenicu da su ubojice, usprkos tome što su priznali zločin, iz proceduralnih razloga pušteni na slobodu. *Hrvatsko glumište* predstava je koja se bavi hrvatskim teatrom devedesetih: kvalificira ga nacionalističkim i klero-fašističkim, a oni koji su bili na njegovom čelu ili u službi takve agende izravno su „prozvani“ tiskanom fotografijom na prednjoj strani gaća, u sceni u kojoj su izvođači poredani u vrstu i odjeveni samo u bijelo donje rublje. Kad su izvođači okrenuli leđa publici, s gaća su se smješili portreti kolega koje su čak i široj javnosti poznate kao osvjedočeni ljevičari, antifašisti, borci za ljudska prava itd. – implicirajući time da možda nije bilo dovoljno biti u „pozadini“ dopuštajući ovima „sprijeda“ da neometano obavljaju svoju prljavu misiju. Temu odgovornosti teatarske struke Frljić, doduše, provlači cijelim svojim opusom, no direktno ju je načio još u *Bakhamu* – jedna od upečatljivih bila je scena paljenja makete zagrebačkog HNK, a nastavio u predstavi *Turbofolk* (2008) – u kojoj je upravo etiketu turbofolka nalijepio svima nama, a između ostalog i hrvatskom teatru.

Još je nekoliko spomena vrijednih predstava koje sličnim postupcima obavljaju identičnu misiju na području zemalja bivše SFRJ. U autorskom projektu *Ubiti Zorana Đinđića* (2013) Zlatko Paković izvedbeni materijal generira iz izjave Tome Nikolića „ako netko vidi Zorana Đinđića, recite mu da je i Tito pred smrt imao problema s nogom“, dok mu je okidač za režiranje *Othella* (2016) diskurs mržnje i prema imigrantima. Obje predstave nastale su u nezavisnoj produkciji. Andraš Urban (András Urbán), pak, u *Životinjskoj farmi* (HNK Rijeka, 2015) naglašenu funkciju *velikoga brata* dodjeljuje (i) Katoličkoj crkvi, dok je zagrebački autorski projekt *Audicija* (Kerempuh, 2017) režirao mahom na fonu hrvatskog šovinizma spram Srba.

Predstave nastale postupkom subverzivne afirmacije uglavnom su režirane u miješanom registru – materijal kojim se *afirmira* zločin, predrasuda tj. ideologija ili svjetonazor koji ih brane jukstaponiran je s drugim postupcima i elementima – parodiranjem, groteskom, vizualima, songovima, sudskim, novinskim, historijskim

dokumentima itd, čime se jasno potencira distanciranje u odnosu na ono što je *afirmirano*. U nekima Frlićevim predstavama, pak, dio postupka je u tome da se ti elementi „distanciranja“ značajno reduciraju (npr. *Pismo iz 1920.*, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Hrvatsko glumište*) - što s obzirom na težinu tema visoko podiže stupanj nelagode. Materijal za *Turbofolk* građen je isključivo strategijom nad-identifikacije, testirajući njezin ambivalentni učinak u najčišćem obliku.

Ostaje da se zapitamo: kako to da se strategija nad-identifikacije uvijek, i još uvijek, djeluje – i to ne samo kao (puka) ironija, već navodi gledatelje na akciju izvan medija teatra (proteste, reagiranja i sl.), doživljava kao provokacija koja ubada poput insekta, dakle, uvijek iznova nervira (prozvanog) gledatelja? Kako to da proizvodi toliku buku i bijes? Što to npr. jednog nacionalistu, ili čak zločinca, korumpiranog političara ili svećenika do tolike mjere razljuti, uznemiri, „ubode“, kad vidi na sceni izvođača koji govori i čini upravo ono što on, ili netko njemu sličan, čini u realnom životu? Ili, da poopćimo: što nas to smeta u scenskoj reprezentaciji ponašanja koje i sami zagovaramo i prakticiramo – i to čak ako toj reprezentaciji ne svjedočimo osobno, već znamo o njoj „po čuvenju“? Za pretpostaviti je da ima nešto u strukturi ljudskoga uma što je odgovorno za takvu reakciju. Vidjeli smo, Žižekov psihoanalitički odgovor je da je riječ o nekoj vrsti nelagode, srama sličnog onom kakav osjetimo kada smo otkriveni u nekom našem privatnom ritualu koji otkriva ono nešto mračno i ljepljivo u nama, što se trudimo pod svaku cijenu maknuti sa svjetla dana. No, jedan od mogućih odgovora može nam ponuditi Hana Arendt u svojoj studiji o strukturi mišljenja, u poglavlju u kojem polemizira sa Sokratovim vjerovanjem da nitko ne može činiti zlo namjerno (Arendt, 1971).

Prema Sokratu, naime, predmet mišljenja mogu biti samo stvari koje volimo – ljepota, mudrost, pravda, dobro – pa su tako npr. ružnoća, glupost, nepravda i zlo (tj. nedostatak ljepote, mudrosti, pravde i dobra) po definiciji isključeni iz ‘interesa’ mišljenja. Konzekventno, ljudi koji nisu zaljubljeni u ljepotu, pravdu i mudrost nesposobni su za mišljenje i, obratno, oni koji su zaljubljeni u istraživanje i filozofiraju bili bi nesposobni da čine zlo – jer zlo se sastoji od odsutnosti, od nečega što nije. S obzirom da on sam o uvezanosti zla i nedostatka mišljenja (tj. ne-mišljenja) ne kaže ništa više, a imajući u vidu da ovakvu tvrdnju očigledno i uvelike pobija već površni uvid u ljudsko praktično djelovanje, Arendt se hvata u koštac s ovako „visoko sumnjivim stavom“, odnosno pokušava ući dublje u njegovu genezu i razumijeti ga: „Ako u mišljenju ima išta što ljude može spriječiti da čine zlo, to mora biti karakteristika inherentna samoj aktivosti mišljenja“ (*ibid*: 180). Definirat će ju upravo uz pomoć Sokratovog poimanja identiteta i nazvati konceptom *two-in-one* (*dvoje-u-jednom*), odnosno samom esencijom mišljenja. Kako je došla do toga? Kao polazišne točke za svoju „arheologiju“ mišljenja, Arendt uzima dvije Sokratove premise – da je bolje trpjeti nešto krivo nego činiti krivo, te da je bolje biti u neslaganju s mnoštvom ljudi nego, bivajući Jedno, biti izvan harmonije tj.

u kontradikciji sa samim sobom. S obzirom da nešto što je apsolutno Jedno, identično sa samim sobom ($A=A$), ne može biti niti u harmoniji sa samim sobom niti izvan nje – „jer da bismo proizveli harmoničan zvuk trebamo najmanje dva tona“ – Hana Arent zaključuje kako Sokratovo poimanje Jednog očito nije tako neproblematično kao što se čini, tj. kako on mora da je spominjući „harmoniju sa samim sobom“ implicirao svojevrsnu dualnost identiteta: „Naravno dok se pojavljujem i viđena sam od drugih, Ja sam jedno; inače bih bila neprepoznatljiva. Sve dok sam zajedno s drugima, jedva svjesna sebe, ja sam onakva kakva se pojavljujem drugima. Sviješću (*consciousness* doslovno znači „znati sama sa sobom“) nazivamo zanimljivu činjenicu da na neki način ja jesam i za sebe, iako se teško pojavljujem sama sebi. (...) Nisam samo za druge, već i za sebe, a u tom slučaju, očito nisam samo jedna. Razlika je umetnuta u moju Jednost“ (*ibid*: 183).¹ To što je Sokrat otkrio kao esenciju mišljenja, Platon – preko kojeg nam je Sokratova misao tradirana – preveo je kao bezvučni dijalog (*eme emautō*) između mene i mene (*me and myself*), a Hana Arent nazvala *two-in-one*:

„Nije aktivnost mišljenja ono što konstituira jedinstvo, ujedinjuje two-in-one, već obratno, two-in-one postaju ponovno Jedno kad vanjski svijet omete mislioca i naglo prekine proces mišljenja. Tada, kad bude pozvan natrag u svijet pojavnosti, gdje je uvijek Jedno, kao da se dvoje u koje ga je proces mišljenja podijelio ponovno spoje. (...) Mišljenje je, egzistencijalno govoreći, samački ali ne usamljeni posao; samoća je ta ljudska situacija u kojoj sama sebi pravim društvo. (...) U toj *dualnosti* mene i mene mišljenje postaje prava aktivnost, u kojoj sam ja i ona koja pita i ona koja odgovara.“ (*ibid*: 185).

Drugim riječima, mišljenje podijeli čovjeka na dvoje, svijet ga vrati u jedno. Misлити možemo samo u samoći, kad se sretnemo – sami sa sobom. Dok smo u dijalogu s drugima jedini kriterij je istina, a dok smo u mentalnom dijalogu sa sobom, upravo stoga što u samoći nemamo nikoga drugoga osim sebe, Sokrat inzistira na tome da je jedini kriterij slaganje, bivanje u konzistenciji sa sobom – *homologeîn autos heautō* (*ibid*: 186).² Da bi dodatno rasvjetlila koncept *two-in-one*, Arent poseže za slikom iz Platonovog dijaloga *Hipija Veći*, u kojem Hipija, kojeg kod kuće ne čeka nitko, govori o sirotom Sokratu kojeg kod kuće čeka vrlo neugodan drug koji ga uvijek preispituje. To će reći, onaj koji hoće misliti, mora biti spreman na dijalog s onim drugim „sobom“ koji

1 Zanimljivo je da se i u nekim post-strukturalističkim raspravama o konstrukciji identiteta pojavlju prijeponi oko etimologije latinske riječi *individua* – dok se u većini slučajeva značenje veže uz nešto nedjeljivo, postoje glasovi koji tvrde suprotno: da riječ nastaje od „in dividu“, dakle „u podjeli“.

2 Prema Arent, na ovu Sokratovu premisu „naslonio“ se Aristotel – „logika“ je, prema autorici, nedvojbeno u početku mišljena kao „instrument za mišljenje unutarnjeg govora unutar duše“, a potom i Kant, definirajući mišljenje kao „pričanje sa sobom, dakle i unutarnje slušanje“, iz čega je proizašla zapovijed „uvijek misli konzistentno, u slaganju sa samim sobom“ – koja podcrtava kategorički imperativ „djeluj samo prema onoj maksimi za koju možeš poželjeti da postane univerzalnim zakonom“ (Arendt, 1971: 186 -168).

ga čeka, i zato bi bilo dobro pobrinuti se da dvoje partnera budu prijatelji. Odnosno, da dođu do nekog dogovora, kad već žive pod istim krovom. „Bolje trpjeti krivo nego činiti krivo, jer s patnikom možeš ostati prijatelj; tko bi želio biti prijatelj i živjeti zajedno s ubojicom? Čak ni drugi ubojica. (...) Bolje biti u neslaganju s cijelim svijetom nego s onim jednim s kojim si prisiljen živjeti skupa, kad iza sebe ostaviš društvo“ – duhovito će Arendt ilustrirati dvije Sokratove premise od kojih je krenula u istraživanje (*ibid*:188). Anticipacija tog druga koji Sokrata čeka kod kuće dobila je s vremenom ime – savjest. No, tu nije riječ o onoj uvijek prisutnoj savjesti koja daje pozitivne preskripcije – a koju znamo kao Kantov *lumen naturale* ili *Božji glas* – naglašava autorica, već o savjesti koja se pojavljuje kao naknadna misao (*after-thought*), izazvana zločinom ili, u slučaju Sokrata, (još) neistraženim stavovima. Riječ je, dakle, o tome da li ću i kako živjeti sa sobom u miru kad i ako dođem kući, te kad i ako počnem misliti o svojim riječima i djelima (*ibid*: 190). Ali tu je ključna riječ *ako*. Naime, ne podrazumijeva se da ću nužno doći kući (jer se možda ne usudim naći sama sa sobom), a i ako doista dođem, ne znači da ću početi misliti – kao što smo vidjeli, Hipiju kod kuće ne čeka nitko s kim će voditi „tihi dijalog“ i on stoga ne mora brinuti o tome da li će biti u kontradikciji. A da li će se netko vratiti kući i da li će početi misliti, međutim, nije stvar dobrote ili zločestoće, inteligencije ili gluposti – tvrdi Arent - vraćajući se tako na mjesto s kojeg je počela izlaganje *two-in-one* koncepta, naime na pokušaj da „opravda“ Sokratovo uvjerenje kako nitko ne može zlo činiti namjerno, to jest na pokušaj da nađe vezu između ne-mišljenja i zla. Dakle, ušavši s Arent u arheologiju tog uvjerenja, možemo zaključiti da je Sokrat bio u pravu utoliko što je u strukturi mišljenja, to jest *two-in-one* tihog dijaloga sa samim sobom, video da to što nas suočava sa savješću „tjera“ da budemo u harmoniji sa samim sobom, odnosno da riječima i djelima u svijetu ne kontraindiciramo onome što bismo htjeli sami za sebe kod kuće. Dakle, ako mislim, neću činiti zlo – jer ga ne želim ni sebi. Samo što je smetnuo s uma da se zlo može činiti i ne-mišljenjem, a to da li ću misliti ili neću je stvar odluke tj. namjere. Arent ne kaže ništa preciznije o tome po kojim kriterijima tu odluku donosimo, ali tvrdi da je mišljenje „aktualizacija razlike dane u svijesti“, koja je uvijek prisutni kapacitet u svakom ljudskom biću, te da je po istom ključu i nesposobnost da se misli uvijek prisutna mogućnost za svakoga – pa i za znanstvenike, istraživače, specijaliste za mentalna pitanja itd. Svatko, bez iznimke, može doći do toga da odbije dijalog sa sobom. Mišljenje je, prema autorici, „dematerijalizirana kvintesencija bivanja živim“, međutim: „Život bez mišljenja je posve moguć; on tada ne uspijeva razviti svoju esenciju – nije samo besmislen, već nije ni potpuno živ. Nemisleći ljudi su kao mjesečari.“ (*ibid*:190).

Zaključak

Vratimo li se sad našem istraživačkom materijalu – predstavama u kojima se koristi strategija nad-identifikacije – možemo pokušati odgonetnuti „tajnu“ njezinog djelovanja, tj. zašto je toliko efikasna, odnosno uvijek iznova izaziva nemir, ljutnju, nelagodu. Ona nas, naime, budi iz „mjesečarenja“ i tjera na mišljenje. Kao što smo vidjeli, svatko može misliti, ali neki se boje „onoga što ih čeka doma“. U teatru, međutim, gledaju ispred sebe izvedbu (vlastitog) mišljenja, dijalog sa samim sobom, od kojeg ne mogu pobjeći. A nus-proizvod mišljenja je – savjest. Osim što obavi njihov prethodno zanemareni „posao“, predstava posljedično obavi i Sokratov posao: Sokrat je sam sebe definirao kroz dvije metafore: obada – koji ubada, uzbuđuje građane i potiče na mišljenje, te istraživanje i primalje – koja im pomaže da se oslobode svojih neistraženih predrasuda što ih sprečavaju da misle. Menon iz istoimenog Platonovog dijaloga uspoređuje ga s električnom ražom – ribom koja, i sama paralizirana vlastitim električitetom, paralizira svakoga s kim dođe u kontakt. Stanje „paralize“ je, naime, ono stanje mentalne, pa ponekad i fizičke napetosti, u koje ulazimo dok rješavamo neki problem, tj. mislimo.³ I doista, predstave o kojima je bilo riječi izazivaju sva tri efekta. Mogli bismo reći: *three-in-one*.

U filozofijskom sustavu Hane Arent, mišljenje per se (kao dio *vitae contemplativae*) ne kreira vrijednosti, ne može odrediti što je dobro i loše, te nema politički potencijal (jer djelovanje je u sferi *vitae activae*), no ono može postati politički relevantno u nekim izvanrednim situacijama. Autorica se pritom referira na Japersov pojam *graničnih situacija*: po njemu, naime, ljudska egzistencija uvjetovana je borbom, patnjom, krivnjom i smrću, a život sam, ograničen rođenjem i smrću, granična je stvar u kojoj nas bivanje u svijetu tjera da vodimo računa o prošlosti (vremenu dok još nismo bili) i o budućnosti (kad nas više neće biti). A kad god transcendiramo granice vlastitog životnog vijeka i počnemo reflektirati o prošlosti (sudeći), te o budućnosti (formirajući projekte volje), mišljenje prestaje biti politički marginalna djelatnost – tvrdi Arent. U graničnim, opasnim političkim vremenima, kada je sve pometeno onime što svi drugi bezglavo rade i u što bezglavo vjeruju, izlazak na svjetlo dana onih koji misle i koji jasno odbijaju pridružiti se masi, može postati – djelovanje: „U takvim izvanrednim situacijama, ispostavlja se da je pročišćavajuća komponenta mišljenja (Sokratovo „porađanje“ koje izvlači van implikacije neistraženih stavova i time ih destruiira – vrijednosti, doktrine, teorije pa čak i uvjerenja) implicitno politička. Jer to destruiranje ima oslobađajući efekt na drugu moć, moć suđenja (najpolitičniju od čovjekovih mentalnih sposobnosti)“ (*ibid*:193). Mišljenje per se, kao tihi *two-in-one* dijalog,

³ Arent Platonovu metaforu električne raže tj. efekt koji ona izaziva iščitava ovako: ono što izvana izgleda kao paraliza – sa stajališta običnih ljudskih stvari - *osjeća se* kao najviši stadij bivanja aktivnim i živim“ (*ibid*.173).

operira univerzalnim, apstraktnim pojmovima, a suđenje se uvijek tiče konkretnog, ono određuje što je dobro, a što je zlo. Kao takve, ove dvije moći/sposobnosti se ne poklapaju, ali su u međusobnoj relaciji: suđenje, kao nus-produkt oslobađajućeg efekta mišljenja, čini mišljenje manifestnim u svijetu pojavnosti, tj. tamo gdje treba – (urgentno) djelovati.

U tome možda leži i odgovor na drugo pitanje o strategiji identifikacije, a ono glasi: kako to da za njom tako često posežu redatelji postjugoslavenskog prostora, i to uglavnom kada je riječ o predstavama koje na beskompromisno radikalna način reflektiraju neuralgične točke, izvanredna stanja i traume naših u nacionalizam, patrijarhat i ne-mišljenje uronjenih društava? Vjerojatno također zato što nam one svojom strukturom ne daju da ne mislimo – potičući nas da sudimo o urgentnim pitanjima i na temelju toga djelujemo.

REFERENCE:

1. Arendt, Hannah (1971): *The Life of the Mind*, New York, London, San Diego: Harcourt, Inc.
2. Arns, Inke, Sasse, Sylvia (2006): „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance”, *Maska br. 98-99*, Ljubljana.
3. Čufer, Eda (2002): „Aethletics of the eye“, *Maska br. 74-75*, Ljubljana.
4. Čufer, Eda (2003): „Between the Curtains: New Theater in Slovenia“, u: Djurić, Dubravka, Šuvaković, Miško, *Impossible Histories*, Cambridge, London: The MIT Press.
5. Juniku, Agata (2013): Intervju, Dragan Živadinov – u sklopu zn.istraživanja, neobjavljeno.
6. Kršić, Dejan (1999): „A Death For a Death”, *Frakcija br. 14*, Zagreb.
7. Močnik, Rastko (1998): *Koliko fašizma ?*, prev: S. Pulig, B. Mikulić, Zagreb: Arkzin.
8. Žižek, Slavoj (1987): „Pismo izdaleka“, *Gordogan br. 25*, Zagreb.
9. Žižek, Slavoj (2006): „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, *Maska br. 98-99*, Ljubljana.

Subversions in the theatre or: Are they serious about it?

Abstract: In the 1980s in Yugoslavia two theatre companies referred directly to historical avant-garde both aesthetically and rhetorically: *Scipion Nasice Sisters Theater* – founded at the beginning of 1983 in Ljubljana – by reproducing rituals and procedures of the totalitarian regime and by recycling the Slovenian national myth it converses with the softened but still solid state apparatus, and *Montažstroj* – founded in 1989 – by adopting rituals and procedures of football and music pop culture it corresponds with the society which has taken these phenomena into the service of increasing nationalism. The strategy of imitative exaggeration in the theoretical discourse is defined as a subversive affirmation (Sorokin, Arns), while Žižek explains its intriguing character by the strategy of high-identification (Žižek). It is still found in the script of post-Yugoslav directors who explicitly deal with nationalistic politics and their consequences; hence its efficiency will be discussed with the aid of Hannah Arendt's concept of "two-in-one".

Key words: high-identification, two-in-one, opinion, activity, politics of theatre