



ZADARSKOJ PERFORMERSKOJ SCENI, GRADU I (AUTO)ETNOGRAFSKIM UVIDIMA

Juraj Šantorić

Nezavisni istraživač

orcid.org/0009-0004-7786-8737

jurajsantoric@gmail.com

Rad mapira izvedbe otpora unutar zadarske performerske scene te, na temelju njihove analize, iščitava atmosferu gradske svakodnevice. Istraživanje je nastalo kao nadopuna dosadašnjih studija i dokumentacije povijesti performansa u Hrvatskoj, prateći sinkronijski i dijakronijski razvoj zadarske performerske scene od poslijeratnih devedesetih do danas. U završnom dijelu rad pruža kritička objašnjenja genealogije kiničkih performansa, paradoksa neintegrativne dobrohotnosti u promišljanju zajedničkog dobra te problematike društvenog angažmana koji se pojavljuje kao odjek neoliberalnih politika sentimentalnosti.

Ključne riječi: umjetnost performansa, zadarska scena, angažman, politike sentimentalnosti

U radu analiziram “izvedbenu liniju otpora” (Marjanić 2014, 2022) u kontekstu zadarske performerske scene. Tu liniju, odnosno pojedinačne linije otpora lokalnih aktera koji čine scenu, istražujem kroz tri razine redoslijedom kojim su mi se otvarale tijekom promišljanja i pisanja. Budući da zadarska scena dosad nije prepoznata ni sustavno istražena unutar povijesti performansa u Hrvatskoj, krenuo sam od pitanja njezine nevidljivosti.¹ Stoga je prvi cilj rada sustavno predstaviti aktere zadarske performerske scene, i to kroz lentu njihove pojavnosti. S obzirom na to da u formi članka nije moguće zabilježiti ni analizirati sve dostupne izvedbe istaknutih aktera, rad daje analitički uvid u odabrane primjere koji ilustriraju poetike otpora evocirane različitim društvenim prijeporima. Riječ je, dakle, o izvedbama u javnom prostoru, pa me u analizi zanimalo kako se takve poetike otpora u formi performansa isprepliću sa stvaranjem grada. Drugi je cilj istraživanja, stoga, istaknuti različite diskurse i odnose moći koji se, na temelju izabranih radova, mogu iščitati kao prijeporni aspek-

¹ U monografiji *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas* (2014) Suzana Marjanić ističe nekoliko izvedbenih centara poput zagrebačke, splitske, osječke, riječke, dubrovačke i labinske scene. Pritom Zadar spominje na nekoliko mjesta, no ne razmatra ga sustavno kao samostanu scenu. Slična je situacija i s nastavcima *Kronotopa*, u kojima teorijski i dokumentarno proširuje povijest performansa u Hrvatskoj kroz monografije *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura* (2017) i *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora* (2022). Zadarska performerska scena uglavnom izostaje i u bazi *Povijest političkog performansa* Udruge Domino (<https://thisisadomino-project.org/povijest-politickog-performansa/>, pristup 5. 10. 2025.), stoga sam istraživanje započeo promišljanjem o njezinoj “nevidljivosti” te sam uz mentorsku podršku Marija Županovića unutar programa Zadarskih filoloških dana 2023. godine održao izlaganje “Nevidljiva umjetnost performansa: zadarska linija izvedbenog otpora”, a dio tog sadržaja pretočio sam u ovaj članak.

ti grada i generatori njegove svakodnevice. Naposljetku, budući da sam i sam akter zadarske performerske scene, a u ovom slučaju i njezin istraživač, zainteresirao me paradoks kiničkog performansa kojim se kroz javni istup istodobno teži promišljanju i zaštiti zajedničkog dobra i djeluje kroz principe razdora. Stoga je posljednji cilj rada razložiti i objasniti problematiku neintegrativne dobrohotnosti, kao i njezinu uklopljenost u neoliberalizam.

O polazištima i previranjima

Paradigmu o “izvedbenoj liniji otpora” uspostavila je Suzana Marjanić (2014, 2022), triangulirajući tumačenja koncepta “kinizam” Petera Sloterdijka (1992) i Michela Foucaulta (2015) s krilaticom “Izvedi ili snosi posljedice!” Jona McKenzija (2006),² kojom je umjetnost performansa odredila kao “izvedbenu protezu kinizma” (Marjanić 2014, 2022).³ Riječ je, dakle, o izvedbi otpora prema političkom cinizmu kojom se zahtijeva drukčiji život i svakodnevica. Teorijsko polazište metodološki proširujem “pogledom na stvaranje grada umjetničkim izvedbama”, kako ga sugerira Nevena Škrbić Alempijević (2016). Lokalni performansi tako postaju narativi za iščitavanje “čvorišta u kojima se susreću, a povremeno i sučeljavaju politike i prakse upravljanja i korištenja gradskih prostora” (ibid.: 24–25). U istraživanju sam se *topoički* usmjerio na izvedbe koje otjelovljuju “kritiku političkih etno/mitova” (Marjanić 2017: 8) i koje nastaju od poslijeratnih devedesetih – kada se formira novi društveni poredak, imaginiran nacionalnom državom, demokracijom i neoliberalnim kapitalizmom – do danas. Te se izvedbe uglavnom mogu odrediti kao “artivističke”,⁴ što u dijakronijskom pregledu zadarske performerske scene prepoznajem kao jednu od njezinih ključnih tendencija.⁵

Istraživanje je proizašlo iz mog osobnog iskustva, najprije življenja i studiranja u Zadru, a potom i participiranja u lokalnoj performerskoj sceni. U tom je smislu performans za mene postao medij kroz koji prožimam svoje svakodnevno građansko

2 Riječ je hrvatskomu prijevodu engleskog naslova *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001), koji je priredila Vlatka Valentić.

3 Sloterdijk u *Kritici ciničkoga uma* promišlja odnos prosvjećenosti i vladanja kroz očiste binarnosti istine te ukazuje kako “istina vladara i istina sluge glase različito” (Sloterdijk 1992: 216–217). U toj historijskoj napetosti kinizam postaje oznaka za izvedbu otpora pojedinaca protiv svakodnevnih društvenih poluistina ili cinizama, a njegova poetika “slijedi ideju nekog drugog jezika lišenog govora” (ibid.: 154), što je oprimirano slikom Alberta Einsteina koji plazi jezik. Prema Foucaultu, kinik u svom performativnom djelovanju i javnim gestama zauzima poziciju moći, a otpor rezultira afektom koji teži ostvarenju punine života (Foucault 2015: 239). Promišljajući čin izvedbe i premreženosti različitih snaga i hijerarhijskih odnosa, Jon McKenzie umjetnost performansa određuje kao “stratum moći”, oblik otpora protiv svakodnevnog discipliniranja i društvenog isključenja (McKenzie 2006: 25, 71).

4 Koncept “artivizam” preuzimam od Alda Milohnića, koji njime obuhvaća prakse koje se ravnopravno utemeljuju na umjetničkim i aktivističkim izvedbama te se manifestiraju kao odraz političke borbe u javnom prostoru (Milohnić 2013: 131–148).

5 Nakon prostorno-vremenskog okvira, Marjanić lokalnu performersku scenu nastavlja tumačiti i dokumentirati kroz motivsko-tematski okvir, a tu istraživačku relaciju određuje rasponom “između osobnog (osobnih mitologija) i političkoga (kritika političkih etno/mitova)” (Marjanić 2017: 8). Riječ je o arbitrarnoj klasifikaciji koja pruža metodološki okvir za određenje načelnih tendencija. Slijedeći taj okvir, istraživanje je pokazalo da je upravo izvedba političke kritike temeljna tendencija zadarske performerske scene.

i studentsko iskustvo te u kojem analitički, kreativno i kritički izražavam emocije, tjelesnost, želje, vizije i potrebe. Takvo iskustvo izvedbe pomoglo mi je da fenomenološki i afektivno osvijestim dinamičnost grada i da ga sagledam kao diskurzivno-performativni agens, mjesto reciprociteta heterogenih predodžbi, iskustava i vrijednosti, koje tvore supstrat iz kojeg se, među ostalim, generiraju i izvedbe otpora, a koje također sudjeluju u njegovu stvaranju. S obzirom na različite definicije i žanrove performansa, na temelju predočene literature, u radu koristim sintagmu “kinički performans”, kojom prožimam kinizam i aktivističko promišljanje zajedničkog dobra.⁶ Prema tome performer, kao kinik, svojim istupom nastoji začuditi ili prodrmati građanstvo i strukture sustava te time stvoriti prostor novim idejama i pogledima. Istovremeno, takvi istupi progovaraju i o neurozama koje su u korijenu humanosti i fantazija o zajednici (usp. Matijašević 2021).

Budući da sam kao student u Zadar doselio tek 2018. godine, većini izvedbi performansa, kao ni promjenama grada unutar vremenskog okvira koji istraživački zahvaćam, nisam nazočio. Stoga im analitički pristupam kao narativima za iščitavanje načina na koji se grad stvara(o) u predloženom kronotopu, uz svijest o njihovu fenomenološkom i afektivnom potencijalu u vidu javnih izvedbi kao “urbanih susreta” kojima se “oblikuju urbano prostorno-socijalno i simboličko iskustvo” (Gulin Zrnić i Škrbić Alempijević 2019: 150). Pored vlastitog neposrednog iskustva te građe koju sam prikupio kroz bojne formalne i neformalne razgovore s kolegama s lokalne scene, kao i kroz polustrukturirane intervjuje s većinom aktera koje ističem u lenti, obuhvaćam i medijsku građu koja dokumentacijski upotpunjava sinkronijsku i dijakronijsku perspektivu. Referentni okvir uključuje istraživanja i publicističke osvrte Suzane Marjanić, Ane Gospić Županović i Marija Županovića te građu objavljenu u monografiji Teatra VeRRdi *VeRRdijevih 20: mitologija trivije* (Džoić 2022).

S obzirom na to da je rad nastajao polako, spontano i u različitim vremenskim intervalima tijekom nekoliko godina, prilikom pisanja pojavljivali su se brojni izazovi uvjetovani različitim teorijskim pristupima koji su se ponekad međusobno isključivali, kao i mojom ambivalentnom pozicijom istraživača i izvođača, odnosno pokušajem integracije kritičkog analiziranja i osnaživanja scene. Jedan od tih izazova odnosi se na kronotopsko istraživanje, pri kojem se selekcijom različitih događaja konstruira prividno koherentna prostorno-vremenska “pripovijest” (usp. Clifford

⁶ Koncept “zajedničkog dobra” obuhvaća “širok skup resursa, koji uključuju kulturna dobra, infrastrukturu, znanje, digitalna dobra, zdravstvena dobra, urbana, ekološka, itd.” (Radovanović i Prodanović 2023: 349). U tom kontekstu, i atmosferu grada promišljam kao zajedničko dobro – javni i dijeljeni horizont suživota koji nastaje sukreiranjem svih građana. Promišljati zajedničko dobro stoga predstavlja oblik političkog mišljenja koje priznaje i prihvaća društvenu raznolikost, ali i važnost sustava koji okuplja građanstvo po principu solidarnosti. S obzirom na to da je upravljanje kompleksan proces koji ovisi o prožimanju državnog reguliranja i slobodnog tržišta, a čija bi medijacija trebala omogućiti slobodu i socijalnu ravnopravnost građana, kao ključno nameće se pitanje kako osnaživati državotvorne prakse i kako se u takvim procesima građanstvo može aktivirati (deliberativno demokratizirati), odnosno kako doskočiti aktivnostima nekritičkog normiranja i normaliziranja koje dezintegriraju zajednicu i time pospešuju “biopolitičku imunizaciju” (Lorey prema Đurin 2018). Odgovore ni konkretne prijedloge na ta pitanja ne mogu ponuditi. No, s obzirom na to da smatram kako kinički performansi doprinose takvim praksama, u radu ih radi njihova šireg razumijevanja kritički analiziram, osobito u kontekstu paradoksa neintegrativne dobrohotnosti.

1997: 25).⁷ Čitatelje *Kronotopa hrvatskoga performansa* Marjanić dovodi pred vremensku lentu kojom, kako kaže u razgovoru, “razbija” kronotopsku metodu, pa tako u naslovu poglavlja stoji: “Kronotopska lenta ili o (ne)mogućnosti slijeda: pregled ili teorijska sabotaža” (Marjanić 2014: 67). Ta me formulacija inspirirala da premostim osobna previranja oko stila i motivacija za pisanje ovog rada. Osim što legitimira redukcioniističke postupke kojima se iskustvo i slojevita povijest brojnih događaja tekstualizacijom linijski organiziraju kako bi se komemorirala jedna povijest, “teorijska sabotaža” u mojem je čitanju postala trop za pregovaranje etičkih i poetičkih prijedora. Ona je mjesto ranjivosti i samozaštite istraživača, pokušaj angažmana i kategorički izgovor za epistemički paradoks. Ranjivost i problematiku takve pozicije dodatno je nagrizlo i analitičko uvođenje kritike neoliberalizma i neoliberalnih politika sentimentalnosti, koje podrivaju ionako krhku poziciju angažmana. S obzirom na to da je put do spoznaje tog problema započeo upravo mapiranjem zadarske performerske scene, najprije slijedi njezin fragmentirani prikaz, unutar kojeg ću po potrebi ukazivati na problemska mjesta organizacije građe koja nastaju kao posljedica metodoloških ograničenja, poput uspostave lente ili (auto)etnografije.⁸

Lenta pojavnosti lokalnih aktera

U prikazu koji slijedi donosim građu koja ukazuje na kontekst i razvoj lokalne scene, iz koje redom izdvajam: Zadar snova, Teatro VeRRdi (Juraj Aras), Antiudrugu (Mario Županović, Miro Pucar i Boris Kadin), Tinu Keserović, Roberta Vodanovića Čopora i Laru Mandli. Tom nizu pridružujem svoj rad i rad Enia Meštovića – Ričarda, koji se svojom poetikom i djelovanjem, u usporedbi s ostalim akterima, pojavljuju izvan konvencionalnih krugova nezavisne scene. Organizacije, aktere i izvedbe kategorizirao sam prema lenti njihove pojavnosti, s naglaskom na suradnje koje su, usprkos višedesetljetnim problemima lokalne nezavisne scene, doprinijele njezinu

⁷ Umetanjem termina “pripovijest” u Cliffordovu parafrazu referiram se na problematiku iznesenu u knjizi *Kazalište i (pri)povijest: ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji* Marine Petranović (2015), u kojoj autorica ukazuje na probleme parcijalnog i selektivnog, a ponekad i analitički problematičnog historiografskog dokumentiranja izvedbenih umjetnosti.

⁸ U radu ciljano koristim konstrukciju “(auto)etnografija” kako bih barem simbolički osporio autoritativnu analitičku poziciju koja počiva na binarnom razlikovanju istraživača i istraživanih jer u takvom odnosu istraživani ostaje dvostruko ranjiv (najprije dok se predstavlja istraživaču, a zatim i kroz istraživačeve zaključke), dok istraživač u odnosu na kazivača ostaje zaštićen. Također, “autoetnografsko” u radu promatram kao dopunu etnografskoj refleksivnosti, što je osobito izraženo u završnom dijelu članka. Dok se, dakle, u lenti fokusiram na teorijski postavljene odnose između aktera, kinizma, otpora i grada, u posljednjem dijelu rada u raspravu uvodim autorefleksivne i samokritičke uvide koji su mi pružili nove analitičke spoznaje o nekim prethodno neprepoznatim kvalitetama istaknutih radova, ali i o vlastitim ograničenjima i vlastitoj umreženosti u političke diskurse od kojih sam se deklarativno ograđivao i protiv kojih sam istupao. Autoetnografiju stoga ne promatram odvojeno od etnografije, već kao njezin sastavni dio. Prvi razlog takvog pristupa (auto)etnografiji jest, uz prikaz i analizu aktera i izvedbi lokalne scene, pružiti uvid i u osobno iskustvo izvođača (strahove, nježnosti, brige, pripadnosti, dvojbe oko vlastite moralne i intelektualne ispravnosti itd.), koje u izvedbi ostaje neiskazivo, ali je ipak važno za šire razumijevanje genealogije otpora. Drugi razlog jest nastojanje da uspostavim reciprocitet između istraživanih i sebe te da se kao istraživač i akter otvorim i postanem ranjiv jednako kao i oni. Pritom tu ranjivost ne promatram kao sentimentalizaciju istraživačke etike, već kao prostor otvorenosti za višeslojno kritičko i samokritičko promišljanje, kojem je cilj daljnje osnaživanje zajednice i scene.

opstanku i generiranju novih izvođača.⁹ Radove koje u nastavku ističem selektirao sam vodeći se sljedećim principima: Zadar kao životno iskustvo (riječ je o akterima i izvedbama kojima Zadar nije tek grad domaćin kroz festivalske ili slične programe, već agens koji evocira otpor); heterogenost otpora (različitost problemskih usmjerenja); kontinuitet pojavnosti (kojim prikazujem točke generiranja novih aktera ili intenziviranje stvaralaštva postojećih).

Zadar snova bio je međunarodni festival suvremenog kazališta koji su pokrenuli članovi istoimene udruge na čelu s Kristijanom Mičićem i Hrvatska kazališna kuća (HKK, danas HNK Zadar) 1997. godine. Osim festivala, organiziran je i trogodišnji transnacionalni projekt MAPA (Moving Academy for Performing Arts), u kojem su se povezivali akteri nezavisnog sektora zapadnih i istočnih europskih zemalja s ciljem osnaživanja i poticanja alternativnih kulturnih praksi (usp. Svaguša 2022: 67; Gospić Županović 2021: 237). Od 1998. godine festival se odvaja kao nezavisna platforma i kontinuirano se održava do 2022. godine. Prema Jurju Arasu, riječ je o festivalu s kojeg u Zadru dolaze prve aktivističke geste u poslijeratnim devedesetima (Aras 2022: 12). Zadar snova se zbog svojih poetika pojavljuje kao početna točka formiranja lokalne izvedbene linije otpora u devedesetima, pa je tako, uz Beograd, Dubrovnik, Labin, Kopar, Maribor, Novo Mesto, Novi Sad, Podgoricu, Prištinu, Rijeku, Sarajevo, Skopje, Split, Zagreb i brojne organizacije u tim gradovima, istaknut i na mapi "Nezavisna scena 1900 – 1999", izloženoj u okviru stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti u Ljubljani. Na poziv zaklade Kultura nova, 2013. godine osniva se lokalna platforma Okret potpora, koja je okupljala devet lokalnih udruga, predvođenih Zadrom snova. Umrežavanjem aktera nastojalo se postići kohezijski učinak u borbi za osiguravanje adekvatnog prostora za rad i hladni pogon nezavisne scene. Međutim, nakon pregovaračkih neuspjeha inicijalni je entuzijizam nakon tri godine iščeznuo (ibid.: 44). Uz brojne projekte, programe i umjetnike, lokalne i one iz drugih dijelova Hrvatske i svijeta, koje je Zadar snova umrežio i predstavio lokalnoj publici, festival su obilježili i različiti financijski prijepori, što je rezultiralo njegovim gašenjem. Izvedbena linija otpora u kontekstu Zadra snova tako je tek jedna, ali svakako važna linija koja je utjecala na stvaranje grada i izgradnju njegova urbanog identiteta kroz produkciju brojnih izvedbi različitih žanrova koje su progovarale o svakodnevnim rubnim temama. Osim toga, festival je inaugurirao i brojne lokalne aktere, od kojih su svi koje u nastavku navodim barem jednom sudjelovali u njegovu programu.

Teatro VeRRdi je umjetnička organizacija nastala krajem devedesetih godina na inicijativu Jurja Arasa. U poglavlju "Memorabilija Jurja Arasa" iz spomenu-te monografije *VeRRdijevih 20 Aras* (2022) se prisjeća stvaranja lokalne scene od poslijeratnih devedesetih do danas. Iz njih čitatelji kroz nostalgичni ton mogu prepoznati atmosferu obilježenu postratnom destrukcijom, društvenom, političkom i ekonomskom tranzicijom, konzumerizmom i turistifikacijom, odnosno, kako stoji

⁹ O unutarnjim problemima i poteškoćama u stvaranju zajednice među lokalnim akterima, kao i o nedostatku političke volje za očuvanjem nezavisne scene kao zajedničkog dobra, vidi, primjerice, Pašalić 2020; Tonković i Pašalić 2020; Tonković et al. 2022; Šantorić 2024.

u naslovima potpoglavlja *memorabilija* koje prate posljednje tri dekade: “DEVEDESETE (uspostava novog konformizma ilitiga NE TALASAJ)”; “DVIJEHLJADITE – Treba da se čisti”; “ZADNJE DESETLJEĆE – Odumiranje kolektiviteta i zadnja linija obrane Poluotoka”. Formirajući lentu, istaknut ću dva performansa Jurja Arasa u kojima se manifestiraju poetike otpora. Performans *Amnesia futura* (1998) Aras je izveo s Tamarom Šoletić u Kavani Central, navodeći kako je to bio prvi javni događaj u Zadru na kojem su u postratnoj Hrvatskoj izvodili pjesme Ramba Amadeusa (Aras 2022: 13). Iz takvog se narativa može iščitati svakodnevna atmosfera obilježena poslijeratnom paranojom koja ograničava slobodu ili sputava njezin osjećaj, pa tako glazbeno nasljeđe jugoslavenske punk-rock scene postaje neželjenim javnim sadržajem. Postratna paranoja i principi slobodnog tržišta bili su potka za izvedbu performansa *Eliminacija* (1999), koji su Aras i Davor Valčić izveli uz sponzorsku podršku Euroherc osiguranja u sklopu programa festivala Zadar snova. Vozeći se gradom u crnom Mercedesu 280s iz 1974. godine, militantno kostimirani, izvicali su groteskne parole totalitarnih režima. Istaknuti performansi počivaju na kodu kinizma kojim akteri svojim gestama zauzimaju pozicije otpora i tako si pridijevaju položaj moći iz kojeg se suprotstavljaju atmosferi straha i nacionalizma. Objasnjenje kako se u ovim i drugim performansima pomoću principa razdora pregovara o zajedničkom dobru, donosim na kraju članka.

Kao prijelaznu točku prema ostalim akterima ističem izvedbu performansa/happeninga *Sprovod urbane kulture* (2001). Riječ je o dosad najvećoj izvedbi lokalnog otpora u borbi za očuvanje i osnaživanje zadarske nezavisne scene. Akciju je organizirala udruga Z.V.U.K. (Zadarska vizija urbane kulture), koju su 1999. godine osnovali Roberto Vodanović Čopor i Predrag Retek. Izvedba je bila koncipirana kao utjelovljenje sprovoda u kojem je ulicama Poluotoka prošetala ožalošćena masa noseći lijes. Interpolacija civilnog sprovoda tako postaje kinička strategija izvedbe građanskog neposlušna, usmjerena na prokazivanje kulturnih politika lokalnih vlasti koje opstruiraju razvoj nezavisne scene (usp. Šantorić 2024).

Antiudruga je neformalna skupina koju su 2003. godine pokrenuli Boris Kadin, Mario Županović i Miro Pucar. Nastaje u “godinama u kojima se u umjetnost počeo miješati civilni sektor i nevladine platforme” (Županović 2022: 68),¹⁰ zbog čega pojam nezavisne scene, s obzirom na kanale financiranja u koje je vlast posredno ipak uključena, evocira različite prijepore. Prvi performans Antiudruge bio je *Novac* (2003), a nastao je kao izvedba otpora prema Sajmu udruga koji se održavao u zadarskoj Gradskoj loži. Premda je u početku bila odobrena, izvedba performansa zabranjena je uz obrazloženje prema kojem “organizator ne želi ekscese na javnom mjestu” (ibid.). Performans je ipak izveden *ad hoc* iste večeri na Narodnom trgu ispred Gradske lože. U njemu je spomenuti trojac utjelovio tri figure – Gospodina medija i dvije klasične kazališne maske. Nakon uzvikivanja antikapitalističkih i

10 Ovaj kritički komentar treba promišljati u lokalnom kontekstu. Riječ je, naime, o gradu u kojem novouspostavljena vlast od samog početka nije bila otvorena prema nezavisnoj sceni, kao ni prema društveno angažiranim sadržajima, dok su se festivalski programi uključivali u dio sezonske kulturne ponude. Takva je atmosfera dovela do nepovjerenja i animoziteta prema vlasti, ali i prema pojedincima koji s njom uspijevaju pronaći zajednički jezik, a slična je situacija prisutna u Zadru i danas.

antikorporativnih parola, izvedba je završila bacanjem tisuću kovanica kuna i lipa po trgu. Skupina je aktivno djelovala do 2005. godine, nakon čega ulazi u (repetitivnu) hibernaciju od dvadesetak godina.

Trojac se ponovno sastao 2023. godine i izveo performans *Mushroom Management* s podnaslovom *Keep Them in the Dark and Feed Them Shit*. Prvi dio izvedbe, u kojem su Kadin i Županović rezali šampinjone, održan je točno u podne na Narodnom trgu. Nakon rezanja, gljive i stol ostali su nekoliko sati postavljeni na ulazu u zadarsko Poglavarstvo kao instalacija koja subverzivno agitira protiv “gljivarskog” menadžmenta u politici, kulturi i životu.

Termin *mushroom management* preuzet je iz korporativnog biznisa i predstavlja doktrinu u kojoj vodstva kompanija (šire shvaćeno i politička i kulturna vodstva svih sustava) tretiraju većinu zaposlenika poput gljiva – držeći ih u mraku (zatajenje poslovnih planova) i hraneći ih govovima (tj. plaćama umanjuju mogućnost revolta i kupuju socijalni mir). (Županović 2024)

Drugi dio rada izveden je u sklopu *off* programa festivala Monoplay, u kojem se dvojicu pridružio treći član Antiudruga Miro Pucar ponovno preodjeven u Gospodina medija. Po završetku izvedbe trojac je najavio sljedeće okupljanje koje će se realizirati tek 2043. godine (ibid.). Izvedbenim povratkom članovi Antiudruga podsjetili su na to da se na strukturalnoj razini ništa nije promijenilo te da se u svakodnevici i dalje perpetuiraju isti kapitalističko-korporativni problemi. Takvim konceptom akteri problematiziraju i osjećaj vlastite nemoći u ostvarenju društvene promjene, što je refleksija “stopivosti”¹¹ pojedinca s neoliberalnim sustavom koji evocira apatiju. Iz najave idućeg okupljanja može iščitati fantazija budućnosti kao ponavljajuće sadašnjosti koja ne daje nadu da svakodnevica može biti bolja nego što jest, ali može biti gora. Upravo taj strah, s vremena na vrijeme i ovisno o kontekstu, lokalnim ekscesima i medijskoj reprezentaciji kriza, kod pojedinaca stvara afekt za utjelovljenje otpora.

U periodu od 2008. do 2010. godine djeluje projekt Artikultura, koji je okupljao nekoliko udruga i aktera sa zadarske nezavisne scene koji su zajednički djelovali u prostoru napuštenog kina Pobjeda. Tako je Županović 2009. godine okupio desetericu izvođača koji su, prema njegovu konceptu, izveli performans *Symposium/Dezintegracija*. Fokus izvedbe stavljen je na “propitivanje odnosa unutar nepovezanih improviziranih sekvenci samog performansa kao i propitivanje odnosa izvođač-publika u kontekstu iskustva doživljavanja (ne)predviđenih izvedbenih struktura” (Gospić 2009). Performans je bio pokušaj povezivanja lokalnih aktera kroz izraz otpora prema proizvodnji individualističkih karijera u okviru institucionalne scene (Županović 2022: 70). Županović je u razgovoru istaknuo kako je izvedbom nastojao skrenuti pozornost i na podrivajuću prirodu performansa koja, prema njegovu tumačenju, u konvencionalnom galerijskom kontekstu gubi kinički naboj. Time je

¹¹ Pojmom se referiram na McKenzijevo promišljanje Foucaultove kritike sveučilišta, kao inicijacije studenta koji postaje *stopiv* te ga “društvo može usisati” (McKenzie 2006: 81).

nastavljena autorefleksivna dimenzija metaotpora – iz koje je nastala i Antiudruga – kojom se sami akteri ogledaju u svojim radovima autoreferencijalno tematizirajući interne probleme scene.

Boris Kadin rođen je u Dubrovniku 1980. godine, a u Zadar dolazi 1998. godine na studij. Na poziv ravnateljice HKK-a Jadranke Svaguše priključuje se projektu MAPA. Nakon djelovanja u Antiudruzi, povremeno je aktivan na zadarskoj sceni u okviru Novomedijske galerije NMG, čiji je suosnivač, te surađuje s Teatrom VeRRdi i festivalom Zadar snova. Tako je s kolegama Danijelom Franom Lasom i Jurjem Arasom, u sklopu Artikulture, izveo performans *EU Pionir* (2010) u prostoru kina Pobjeda, realiziran u suradnji NMG-a i Teatra VeRRdi. Prema autorima, performans

retrogradno uspostavlja korelaciju između Molotovljevih koktela, ulaska u EU, nacionalne memorije kolektivnog identiteta, tereta povijesti jednog naroda, aplikacijskih formulara i standarda produkcije umjetničkih djela unutar i izvan EU sa prisezanjem pionira i sa pojmovima vezanim za značenje riječi PIONIR. [...] Problematizirajući svijet politike, političkog naslijeđa, pogrešnih odluka, neslaganja, birokracije, zakona, standarda EU i situacije pred kojom se nalazi umjetnik izvan EU, "EU pionir" nudi kontrapunkt u vidu partya kao ultimativnog načina da se stvarni život u kojem se nalazi zemlja sa otvorenim pregovaračkim poglavljima sa EU barem na trenutak zaboravi, preskoči, hulahopira, odsvira, otleše, zabavi.¹²

Iz priloženog se mogu iščitati brojne patologije lokalne zajednice koje se perpetuiraju u raskoraku između sjećanja i zamišljanja budućnosti. Takva hermetična atmosfera rezultira ranjivošću pojedinca, kojem destruktivna zajednica postaje nesnošljiv teret, pa otklon i utjehu pronalazi u industriji sreće i zabave. U toj sprezi zajedničko dobro kao vrijednost postaje efemerno, a pojedinci pažnju usmjeravaju prema kapitalu, čija akumulacija, u nedostatku umrežene i podražavajuće zajednice, stvara privid sigurnosti koji zamagluje propadanje socijalnog sustava.

Tina Keserović je glumica rođena u Zadru 1987. godine. U predraću s roditeljima odlazi u Linz jer su, kako kaže, "naslućivali tinjajuće prijepore" koji su ubrzo eskalirali. Nakon odrastanja u Austriji, studija glume i rada u Njemačkoj, Keserović se 2013. godine vraća u Zadar zbog, kako ističe, "nacionalističkih strujanja" koja su joj gušila osjećaj pripadnosti. Sam čin povratka manifestira liniju otpora prema iskustvu Zadra i nasljeđu rata, zbog kojeg je svaki dolazak u rodni grad bio popraćen prešućivanjem prezimena te srpskih i muslimanskih korijenja. Po povratku surađuje sa Zadrom snova i performerom splitske scene Gildom Bavčevićem. Dvojac, pod nazivom Prle i Tiha, u sklopu programa Zadra snova izveo je performans *Djeca sistema* (2018), inspiriran pričom "Pravda za Davida". Autorica navodi kako je riječ "o progresivnom studentu iz Banja Luke koji je skretao pažnju na političke zavrzlake vezane uz Dodika, nakon čega je pronađen mrtav", tumačeći to kao odjek političkog i policijskog nasilja. U trenutku pripreme performansa autori su također bili revoltirani slučajem

12 <https://mavena.hr/eu-pionir-2/> (pristup 6. 10. 2025.).

policijskog nasilja nad mladićem kod *fast fooda* na Branimiru u Zadru.¹³ U izvedbi su koristili videosnimke tog i drugih primjera policijskog nasilja iz regije, pored kojih su se podvrgavali autodestruktivnom *body artu* – bičevanju, šamaranju i davljenju u vodi. Drugi autoričin rad koji ističem je *ad hoc* performans *Srpsko dite* (2019), izveden u znak otpora prema tadašnjem protestu Hod za život.¹⁴ Poetika otpora u ovom performansu koncipirana je u kontekstu prava na pobačaj kao globalno-lokalnog pitanja koje umjetnica promatra kroz triangulaciju feminizma, rasizma i etniciteta. Utjelovljujući koncept *Srpsko dite*, koji svojom zamršenošću evocira raznovrsne relacijske odnose nacionalizma i postratnog nasljeđa s tradicijskim habitusom koji se prelama u konceptu *dite*, autorica potvrđuje svoju autobiografsku izvedbenu liniju otpora, temeljenu na cjeloživotnom iskustvu Zadra, grada u kojem svako dijete nije jednako poželjno kao *dite*.

Roberto Vodanović Čopor multimedijalni je umjetnik čiji je rad ponajprije obilježen glazbom i zvukom. U Zadar se doselio 1983. godine kao trinaestogodišnjak. Iako je na nezavisnoj sceni prisutan od devedesetih, njegova performerska priča intenzivira se posljednjih desetak godina. Na poziv Tine Keserović, selektorice programa festivala Zadar snova, 2017. godine izvodi performans *Zadar Under the Radar*. Riječ je o radu koji isprepliće ciničke predstavljачke režime uvjetovane turistifikacijom, a kojima se, u službi liberalnog tržišta i stjecanja kapitala, zamagljuje svakodnevno ulično nasilje i njime uvjetovani problemi lokalnog stanovništva. U to je vrijeme bila aktivna priprema kandidature zadarskih Bedema za upis na UNESCO-ov Popis svjetske baštine, što Čopora potiče da u svom performansu, pored fizičkih zidina, sagleda i one “nevidljive” – zidove grada ispisane govorom mržnje. U izvedbi utjelovljuje figuru turista koji se kreće oko publike i pokazuje fotografije tih zidova. Potom slijedi obrat: fotografije spušta na pod, oblači crnu majicu s crvenom petokrakom, te uz glazbenu podlogu pjesme *Bella ciao* kamenom uništava fotografije spornih zidova – onih čije sankcioniranje ostaje na margini interesa lokalne vlasti. Ana Gospić Županović (2017) performans određuje kao društveno-politički angažiranu izvedbu kojom autor poziva na “kritičko preispitivanje, ali i aktivističko mišljenje današnjice” dok komparira odnos zidina i zidova kao “lice i naličje Grada”. Ta dihotomija generirana je urbanim poduzetništvom, koje procesima turistifikacije stvara reprezentativni centar, a druge dijelove zanemaruje i pretvara ih u periferiju (Gulin Zrnić i Škrbić Alempijević 2019: 364). Urbanistički amalgam u performansu interpelira se s režimima nostalgije u kojima anarhistički imaginarij, induciran iz nasljeđa međunarodnog radničkog pokreta, postaje adresatom za izvedbu lokalnog otpora. Naposljetku, izdvajam performans *Homage ispilanim fafarikulama* (2021), koji je Čopor izveo u kontekstu prosvjeda organiziranog na inicijativu Neformalne grupe građana protiv devastacije drveća. U izvedbi autor iskazuje otpor prema uništavanju zelenih gradskih površina promatrajući prerezane panjeve *fafarikula*, još uvijek ukopane u zemlju, kao “možda još žive i u patnji”. Svaki je panj previo medicinskim zavo-

¹³ Upućujem na popratni videozapis koji dokumentira spomenuta nasilja i način na koji je performans izveden: https://youtu.be/n73uN_eUTxs?si=BTfRVUPWALAu5afS (pristup 6. 10. 2025.).

¹⁴ Performans je bio dio šire izvedbene linije otpora koja je toga dana uspostavljena kao kontrapunkt prosvjedu Hod za život, pa je tako, osim Keserović, svoj otpor izvedbom iskazao i ženski kolektiv Udruge Antifjaka.

jima, a čin je popratio šapatom biblijske krilatice: “Oprostite im, ne znaju što čine”, čime se ispričao žrtvama ekocida. Iste večeri na svom Facebook profilu objavio je:

i tako neki dan opet ekocid u gradu a reka bi i genocid jer uništavajući prirodu uništavamo i sebe... kao umjetnik ponosan sam na ovaj performans kao “malen ispod zvijezda” frustriran uzaludnošću borbe... ali opet ako šutimo, gori smo od njih, i eto nas opet iz početka...¹⁵

Iz navedenog se iskaza, kao i iz izdvojenih performansa, može prepoznati kinička kritika koja počiva na distinkciji onih koji vladaju i onih nad kojima se vlada, ali i kiničko-cinička samokritika, u kojoj se izvedbena linija otpora manifestira kao gesta neslaganja s aktualnom svakodnevicom obojenom različitim oblicima nasilja, no u kojoj, i nakon izraza osobnog otpora, na kraju ponovo slijedi stopivost pojedinca u neoliberalni sustav.

Lara Mandli je pjesnikinja, feministička aktivistkinja i performerica rođena u Čakovcu 1996. godine, a u Zadar dolazi na studij 2016. godine. Na Čoporov poziv, Lara i njezine kolegice Marta Džaja i Ena Begović izvele su na Forumu i Narodnom trgu zajednički *ad hoc* performans *Društvo bez Istanbulske = društvo nasilja* (2018), kao izraz otpora tadašnjem prikupljanju potpisa protiv ratifikacije Istanbulske konvencije. Prema Larinu kazivanju, rad je nastao kao gerilska metoda kojom su, iskazujući otpor, željele stvoriti efekt mase. Lara i Marta Džaja čitale su svoju poeziju, Čopor ih je pratio gitarom, a Ena Begović je izvodila plesnu točku i na kraju kredom na podu iscrtala siluete Lare i Marte koje su sugerirale kriminalističke obrise žrtava. U toj slici poezija se doima kao zbor glasova u kojem se prepliću zamišljene, ali neizgovorene ili utišane boli žrtava femicida, kao i glasovi empatične okoline angažirane u borbi protiv nasilja i rodne neravnopravnosti. Mandlin prvi samostalni performans bio je *Neću cvijeće* (2019), izveden na Osmi mart na Narodnom trgu. Autorica je u izvedbi stajala s crvenim obrisom u obliku ruke prevaljenim preko lica i usana, držeći transparent s porukom “neću cvijeće hoću pravo na život bez nasilja”, oko kojeg su bili istaknuti naslovi medijskih članaka o slučajevima nasilja nad ženama. Posljednji performans koji izdvajam je *Imamo Hrvatsku!* (2022) s podnaslovom *Domovini s ljubavlju*, izveden u sklopu Zadra snova. U njemu autorica tematizira pitanje odlaska mladih iz Hrvatske u kontekstu političkih i medijskih narativa o domovini kao homogenoj i podržavajućoj zajednici koja pruža sigurnost i stabilnost. Tim se narativima suprotstavlja svjedočanstvima koja progovaraju o nesigurnosti zaposlenja i stanovanja te nacionalizmu koji generira različite oblike nasilja i proizvodnje drugosti. Dok su se obje strane naracije izmjenjivale iz zvučnika, Mandli se najprije prelila bojama hrvatske trobojnice problematizirajući tako vlastiti osjećaj pripadnosti, a potom, uprljana, bezuspješno pokušavala očistiti državnu zastavu od političkih cinizama kojima je natopljena, ostavljajući preko nje i vlastite prljave tragove. Larina izvedbena linija otpora manifestira se kao feministička borba na ulici kojom autorica progovara o patologijama društva koje, kroz šovinističke, patrijarhalne i nacionalističke obrasce, žene podvrgava nasilju.

15 <https://www.facebook.com/share/p/1G83BKeSV5/> (pristup 7. 10. 2025.).

Dodatak lenti (I): autoetnografija osobnog iskustva

Na kraju predstavljene lente zadarske performerske scene, koja se proteže od Zadra snova do Lare Mandli, ispričat ću i svoju priču. Do dolaska u Zadar sa žanrom performansa susretao sam se samo posredno, kroz dramske radionice. U Zadru sam upoznao Laru, a zahvaljujući profesoru Nikoli Nikši Eteroviću, 2019. godine imao sam priliku sudjelovati na festivalu Zadar snova, gdje sam prvi put susreo i istaknute umjetnike poput Vlaste Delimar, koja je tada izvela rad *Pravo na orgazam nakon 60-te*, i Borisa Kadina, koji je izveo rad *Oresteia.Dystopian*. Ta iskustva, zajedno s aktivističkim nabojem i željom za izražavanjem, ponukala su me da se i sam okurazim u izvedbi performansa. Prvi rad koji sam izveo u Zadru bio je *Sutra je novi rat (iliti, danas kao destruktivna stvarnost)* u sklopu Festivala znanosti 2022. godine, a njime sam promišljao raskorak između društvenih uloga i osobnih fantazija o humanistici i akademskoj zajednici te njihovu spregu s mirovnim politikama. Tema festivala bila je “Život”, što mi se, u kontekstu tada aktualnih i svakodnevnih medijskih naracija o ratnim eskalacijama diljem svijeta, činilo ciničnim. Stoga sam u atriju sveučilišta utjelovio Giacomettijev kip *Čovjek koji hoda* i čitao isječak iz Brechtova eseja o razvoju tehnologije i ratne mašinerije, koji humanistička misao ne uspijeva pratiti niti se suprotstaviti klasnom poretku. Izvedba je nastala iz otpora koji sam kao student osjećao zbog dojma o nezadovoljavajućem reciprocitetu između teorije s kojom sam se na studiju susretao i prakse kojoj sam u (sveučilišnoj) svakodnevici svjedočio. Supstrat tog nezadovoljstva pretočio sam i u kasniji performans *Akademski ZZZ... (omaž ustajalom znanju)* (2022) i pridruženu akciju *Posljednji student u Zadru*, u kojima sam problematizirao smisao obrazovanja i prekarni položaj lokalnih studenata uvjetovan ekonomskim neprilikama i sezonalnošću. Performans sam simbolično izveo zadnjeg dana lipnja, kada gotovo svi studenti, bez obzira na ispitne rokove, moraju napustiti unajmljene stanove jer dolaze turisti s krupnim kapitalom. U izvedbi sam nagradu za studentsku izvrsnost koristio kao lepezu, dok se u pozadini čula snimka u kojoj himnu *Gaudeamus igitur* izvodim na melodiju uspavanke *Bratec Martin*. Moja izvedbena linija otpora u ovim radovima temelji se na iskustvu studiranja i fantaziji o studentu kao društveno angažiranom građaninu, deriviranoj iz nostalgичnih diskursa o povijesti studentskih pobuna. Otpor prema stopivosti gradio sam na principu razdora koji je u temelju kiničkog performansa, a svoju poziciju metodički opravdavam kroz trop student-aktivist (usp. Marjanić 2023), koji se u neoliberalnom individualizmu lako lijepi s internaliziranom kompetitivnošću, no toj ću se problematici vratiti na kraju rada.

Dodatak lenti (II): Ričard

Enio Meštrović, poznatiji pod pseudonimom Ričard, posljednji je akter kojeg izdvajam, a koji se sinkronijski pojavljuje kroz zadarsku performersku scenu u okviru predočene lente, dok je u dijakronijskom presjeku jedan od najprisutnijih aktera koji

kontinuirano održava osobnu izvedbenu liniju otpora utemeljenu na kritici i poetici *domaćeg čovika*. Ričardovo djelovanje uglavnom ostaje onkraj istaknutih kulturnih događanja, aktivizma nezavisne scene i njezina umrežavanja. Osnivač je performer-ske skupine KUD Bleke i konji sa zadarskog Bokanjca, koja djeluje od 2000. godine. Ričarda (i KUD) u radu izdvajam prvenstveno kao kinika/e čija je linija otpora, s obzirom na poetske (satira i spektakl) i produkcijske odrednice (izvan nominalne nezavisne scene), ponajprije paralelna s prethodno predstavljenom lentom od Zadra snova do Lare Mandli (uključujući i moju izvedbenu praksu).

KUD Bleke i konji je 2010. godine, u okviru programa Zadra snova, izveo happening *Nocturno* koji je “zamišljen kao vremenoplov kroz četiri sustava/države koje su vladale Zadrom u posljednjih dvjestotinjak godina (Austro-Ugarska, Italija, Jugoslavija i Hrvatska), svaka dionica popraćena je pomno odabranim *soundtrackom* za svaku epohu, dok je višejezični jelovnik/meni ostajao isti kroz sve režime i sustave” (Županović 2010). Kroz prizmu režima nostalgije, kojima se imaginira lokalna autentičnost, izvedba kinički pregovara s konvencijama “visoke kulture”, istovremeno se ograđujući i od populističkog konzumerizma. Među Ričardovim pojedinačnim radovima ističem drugi performans iz *Trilogije o Hrvatskom proljeću, Hrvatsko proljeće* (2016), u kojem je utjelovio Isusa koji duž Kalelarge nosi breme hrvatskog naroda u obliku velikog križa prebojanog u šahovnicu. Za njim su hodali novinari kojima se, u trenutku izvedbe, obratio riječima:

Ovo je ulazak u Veliki tjedan, četrdeset pet godina od Hrvatskog proljeća i još uvijek nosim ovaj križ kojeg se teško mogu otarasti. Nosim ga za mir i prestanak mržnje u rvatskom narodu. Nosim križ zavjetno do crkve Gospe od Zdravlja, di ću se pomolit za ozdravljenje našeg naroda i za prestanak mržnje.¹⁶

Ričardova izvedbena linija otpora uspostavlja se kroz satiru kojom meandrira između urbanog i ruralnog, evocirajući nostalgični imaginarij o autentičnoj lokalnosti *dalmatinskog mista*. Političnost te nostalgije oslanja se i na “fantazije o ostvarenju tisućljetnog hrvatskog sna, sna o ujedinjenoj i jakoj hrvatskoj državi koja će svojim građanima pružiti blagostanje i bolju budućnost” (Đurin 2018). Stoga je riječ o otporu koji ne subvertira aktualni politički okvir, nego ga prihvaća, istovremeno iz njega progovarajući o kolektivnom neuspjehu *domaćeg čovika*.

Iz predložene lente pojavnosti aktera na zadarskoj performerskoj sceni može se zaključiti da je Zadar jedan od važnijih centara izvedbene linije otpora u Hrvatskoj. Sinkronijski i dijakronijski pregled ukazuju na slične i zajedničke poetičke tendencije unutar scene, no dijakronijska perspektiva pokazuje i promjene u organizacijskom načinu funkcioniranja – kolektivističke tendencije s početka lente s vremenom se individualiziraju. Ipak, istaknuti akteri povremeno se preklapaju u izvedbama i surađuju kroz kolektivne akcije, čime se različite pojedinačne linije otpora isprepliću i formiraju zajedničku scenu. Istaknute izvedbe utemeljene su na konceptu participativnog građanstva, koji je implicitan postojećem političkom okviru te stoga otpor

16 <https://youtu.be/A1b68Jk26u0?si=Qqa59K9WfmA0Hkho> (pristup 15. 3. 2025.).

aktera nije subverzivan, ni prema političko-ekonomskom sustavu, ni prema podjeli na institucionalnu i izvaninstitucionalnu (nezavisnu) scenu. Radi se o kritici koja kroz ukazivanje na simptomatske probleme zagovara prilagodbu postojećeg uređenja, no bez eksplicitnog ekonomsko-političkog opredjeljenja. U lenti se ističu i dva ključna generatora lokalne performerske scene: lokalno sveučilište i festival Zadar snova. Sveučilištu to, dakako, nije intencija, ono djeluje kao institucija koja u grad privlači brojne studente iz drugih sredina, čime Zadar postaje mjesto izmještenosti, učenja i samoaktualizacije te prostor kinizma kao “sinteze intelektualnog rada i prakse otpora” (Urošević 2025).¹⁷ Festival Zadar snova bio je ključni pokretač koji je kroz dvadeset pet godina inaugurirao mnoge lokalne aktere, no nije uspio opstati kao stabilno mjesto okupljanja zajednice koja bi nastavila njegovu priču. Održivi razvoj i opstojnost scene u aktualnom neoliberalnom uređenju primarno ovise o političkoj volji lokalne vlasti, čije politike determiniraju elementarne uvjete kulturne proizvodnje, a potom i o lokalno aktivnim pojedincima i njihovoj suradnji jer u postojećim prekar-nim uvjetima rada bez upravljačkih izmjena moguće je samo prolongirati trenutno stanje, koje opstaje zahvaljujući entuzijizmu pojedinaca.¹⁸

Prema iščitavanju grada i drugih bliskosti

Iako progovaraju o različitim temama, istaknuti akteri u svojim javnim istupima polaze od vlastitog iskustva života u gradu. Grad je za njih i mjesto suživota i pozornica s publikom bliskih sugrađana koji ne samo da mogu čuti ili razumjeti njihov glas već se s njime mogu i poistovjetiti, podržati ga i, najvažnije, pridružiti mu se te stati uz njega. Ta bliskost postaje svojevrsna fantazma zbog koje akteri, i kad pretendiraju na neku širu društvenu promjenu, kritičku oštricu usmjeravaju na ideju lokalnog okupljanja kritične mase.

17 U budućim istraživanjima bilo bi važno istražiti odnose sveučilišta i lokalne performerske scene. S jedne strane, prostor sveučilišta u predočenom razdoblju služio je kao pozornica za različite izvedbe performansa pri čemu se posebno ističu studentska blokada iz 2009. godine i izvedbe otpora povezane s njom, kao i brojni studentski performansi nastali u okviru različitih kolegija. Ti radovi nisu uključeni u ovu analizu jer je riječ o pojedinačnim akcijama čiji izvođači nisu postali istaknuti akteri i nositelji zadarske performerske scene. S druge strane, među dijelom aktera lokalne nezavisne scene prisutno je nezadovoljstvo zbog izostanka podrške sveučilišta, koje se smatra “prirodnim” saveznikom nezavisne scene i kojem se ponekad pripisuju “spasiteljske dimenzije”, s očekivanjem da bi lokalni znanstvenici i intelektualci glasnije trebali zagovarati interese nezavisnih umjetnika. I u vlastitim promišljanjima i etnografskim bilješkama prepoznajem povremenu motiviranost takvim fantazijama, koje se često lijepe za osjećaje poput nemoći, prekarnosti i manjka demokratskog upravljanja kulturnim sektorom, ali i s osjećajem nesigurnosti u postojanje scene kao zajednice, zbog čega se apologetska intelektualna misao iz pozicije aktera ponekad tumači kao legitimirajuća.

18 Među pojedinim akterima zadarske scene postoje i mišljenja da bi lokalna performerska scena trebala funkcionirati prema principu “radikalne nezavisnosti”, dakle izvan umjetničkog karijerizma, izravnog financiranja vlasti ili sponzorstava, kao i izvan konvencionalnih galerijskih prostora i festivala. Međutim, takva mogućnost već postoji, jer je odluka o takvom načinu rada dio slobodne volje pojedinca. Ipak, važno je da to ne bude jedina dostupna mogućnost rada. Kao protutežu ovim stavovima i za daljnje promišljanje, upućujem na intervju sa Sanjom Petrovski, osnivačicom Zadarskog plesnog ansambla, koja iz svoje prakse progovara o problemima kulturne produkcije na lokalnoj nezavisnoj sceni (Kolega 2016).

Iz predočene lente može se iščitati kako je atmosfera zadarske svakodnevne premešana različitim krizama i prijevremenim. Među ostalima, ističu se nasljeđa prethodnih ratova i (post)ratne atmosfere straha, zatim neprilagođena tranzicija iz socijalizma u kapitalizam te političke promjene koje su nastupile devedesetih, a na to se nadovezuju i različiti režimi nostalgije koja se očituje u naracijama o destrukciji urbanog identiteta grada. Lenta ne zaobilazi ni aktualne globalne ekonomske, ratne, migrantske, zdravstvene, ekološke i znanstvene krize, premešane različitim diskursima poput fašizma, nacizma, mirovnog aktivizma, ksenofobije, baštinizacije, nacionalizma, kozmopolitizma, šovinizma, feminizma, religije, homofobije, *queer* aktivizma, a njih prati ulično nasilje, nasilje u obitelji, nasilje nad ženama, policijsko nasilje, povijesni revizionizmi, radikalna turistifikacija, pa i istaknute izvedbe otpora. Takva atmosfera kod pojedinaca izaziva osjećaje nemoći, straha i tjeskobe, koji se reflektiraju u "poetikama otpora" kao kulturnom i simboličkom činu (usp. Čale Feldman et al. 1992: 47). Riječ je o krikovima koji se performiraju kao afekti kratkotrajnog optimizma i nade da zajedničko dobro još uvijek nije izgubljena vrijednost i da se kroz iskaz individualnog otpora može potaknuti, ili barem sugerirati, društvena promjena.

U lenti sam istaknuo i kako kritičko iščitavanje kiničkih performansa upućuje na problematiku neintegrativne dobrohotnosti, koju je naznačio i Foucault usporedivši kinika s "agresivnim dobrotvorom" (Foucault 2015: 238). Genealogija te paradoksalnosti počiva na kaotičnosti ljudi i svakodnevice u kojoj se prepliću različiti konflikti i krize koje potiču protestne javne istupe otpora. Međutim, njihov se dobrohotni poriv u trenutku izvedbe, zbog žanrovske konvencije koja implicira binarnu granicu između izvođača i promatrača, transformira u neintegrativnu gestu civilnog zauzimanja izvođačke pozicije moći. Radi šireg razumijevanja te neintegrativne dobrohotnosti, u nastavku pružam njezino tumačenje, pri čemu zahvaćam luk od unutarnje perspektive izvođača (s naglaskom na vlastito iskustvo) do kontekstualne problematike društvenog angažmana interpeliranog neoliberalnim politikama sentimentalnosti.

Kinički performans povijesno je stečena forma znanja o tome "kako djelovati" u krizi te uvijek nastaje kao reakcija. On, dakle, ne proizlazi iz ugone ili ravnodušnosti, već iz osjećaja nemoći, boli, težine i nepodnošljivosti, iz žudnje za promjenom koja je utemeljena na optimizmu moguće transgresije. Istaknuta lenta pokazuje kako te žudnje nastaju iz konkretnog iskustva socijalne nejednakosti ili osjećaja isključenosti iz upravljanja zajedničkim dobrom, a posredovane su afektivnom prezasićenošću i kognitivnim žamorom. Pored društvenog angažmana kao izvedbenog odgovora, samu izvedbu kiničkog performansa ponekad prati opuštanje, odnosno kanaliziranje unutarnjih napetosti koje aktera dovode do afektivnog olakšanja, a koje u sprezi s potencijalnom podrškom kruga sugrađanske publike, prijatelja i kolega, stvara zadovoljive osjećaje smisla i ugone, koji podržavaju fantaziju o izvedbi otpora kao principu ostvarenja "dobrog života". Situacija je s kiničkim performansom stoga krajnje ambivalentna. S jedne strane, riječ je o otporu koji javnim iskazivanjem stava djeluje kritički, postavlja pitanja i nastoji prokazati cinizam, pa time, u najmanju ruku,

djeluje kompenzacijski u odnosu na dominantne diskurse, no on, s druge strane, ostaje partikularan i osoban.¹⁹ Time se otvara zamka u koju sam i sam upao. Problem neintegrativnosti nije uvjetovan samo žanrovskom konvencijom već i induktivnom instrumentalizacijom osobnog iskustva koje se uzima kao analitički argument za kritiku sustava (Božić-Vrbančić i Oroz 2024). Takva kritika, zbog zadržavanja na osobnom, nema subverzivnu moć te je i sama odjek neoliberalne sentimentalnosti.

Neoliberalne politike sugeriraju deregulaciju države i smanjenje njezine upravljačke uloge, a kao alternativu za ostvarenje “dobrog života” sugeriraju kompetitivnost koja bi “navodno” trebala osigurati pozitivne društvene promjene (Peović 2023: 22). Pritom kompetitivnost nije rezervirana samo za tržište već ulazi i u druge oblike društvenih odnosa. Neoliberalne politike sentimentalnosti pridonose smanjenju državnog upravljanja te spuštaju socijalne teme s razine državne uprave na razinu civilnih konflikata (Božić-Vrbančić 2023: 92). Tako i javni istup postaje vid kompetitivnosti u sferi društvenog angažmana i nadmetanja, dok se čin iskazivanja otpora, nasuprot stopivosti, tumači kao čin “moralne ispravnosti” (ibid.: 94). Premda lenta pokazuje kontinuitet refleksivnog i angažiranog participiranja u stvaranju grada putem kiničkih performansa, kojima se pažnja – više ili manje eksplicitno – usmjerava na zajedničko dobro, važno je kritički sagledati problematiku u kojoj te izvedbe otpora participiraju i u održavanju stanja krize, i to kroz sudjelovanje u rasipanju socijalno upravljačkih kapaciteta države te kroz principe civilnog razdora. Analizirajući vlastite performanse, u njima sam prepoznao mjesta na kojima se društveni angažman premeću s individualnom kompetitivnošću za ostvarenje “dobrog života”. Ironično, upravo je i sama intencija stvaranja arhive aktera zadarske performerske scene, s kojom sam i krenuo u istraživanje, jedno od takvih ambivalentnih mjesta. Manifestni poriv za osnaživanjem scene i dokazivanjem njezina društvenog i kulturnog značaja kroz argumente rada i kontinuiteta propušta sustavnu kritiku te ne pogađa uzroke aktualne ranjivosti i prekarnosti, a dijakronijsko usmjeravanje pažnje na generativne točke okupljanja aktera također je odjek neoliberalnog sentimenta, jer istaknute izvedbe nemaju stvaran kapacitet za sustavnu održivost scene. Ovdje mi, međutim, nije namjera osporiti važnost kiničkih performansa ni arhivskih dokumentiranja lokalne scene kao legitimnih strategija otpora i borbe za vlastiti glas, već kao ključni problem tih dviju praksi promišljam njihove trenutačne kapacitete za okupljanje i osnaživanje zajednice na lokalnoj sceni. Uz već istaknutu i nezaobilaznu političku odgovornost lokalne vlasti, u budućnosti mi se čini važnim promišljati i o otvorenosti lokalnih aktera prema podržavajućem (samo)kričkom promišljanju kao mogućem integrativnom putu prema afirmaciji scene.

Predstavljena čitanja upozoravaju na ranjivost koja je istovremeno općeljudska i uvijek prisutna, ali i kontekstualna, jer je dodatno potpomažu disproporcije različitih oblika moći i kapitala, konflikti, krize i politike upravljanja, baš kao i neoliberalna

¹⁹ Ovdje pažnju treba usmjeriti na problem prosudbe umjetničkih izvedbi koja polazi od uskogrudnih pa i isključivih etičkih premisa, čime se propušta deliberativni kapacitet umjetnosti, dok se rasprava svodi na moraliziranje. Stoga je u kontekstu istaknute kritike o dosadašnjim načinima upravljanja nezavisnom scenom važno istaknuti i izostanak kustoske prisutnosti koja bi, u dijalogu s akterima i publikom, poticala višeslojnu recepciju i kritički dijalog koji nadilazi sentimentalnost.

proizvodnja nejednakosti. Problematika neoliberalne države i zajedničkog dobra izuzetno je kompleksna, stoga ovaj rad pokazuje kako se ona prožima kroz lokalnu scenu i kako se performira u stvaranju grada putem kiničkih performansa. Integrativno promišljanje prikazane lente i predstavljenih čitanja otvara brojna pitanja o prijemnosti angažmana, dometima kritike, aktivaciji građanstva, pa i o samoj ideji državotvornosti, koja se u analizi istaknula kao ključna problemska tema oko koje scena sadržajno i polemički gravitira. Međutim, pri iščitavanju izvedbene linije otpora uočljiva je nejasna ili neodređena artikulacija relacijskog i konceptualnog okvira unutar kojeg akteri promišljaju državu i vlastiti odnos prema njoj. Stoga kritika, bilo da polazi od anarhističkih tendencija ili nostalgičnih naracija kakve se u lenti očituju, ostaje na razini reaktivne geste stopive u atmosferu neoliberalnog pluralizma. Ovo kritičko promišljanje, koje ne nudi konkretno rješenje, odraz je stranputice u kojoj sam se i sam istovremeno našao i kao istraživač i kao izvođač. Odmicanje od promišljanja o samom žanru kiničkog performansa i povijesti lokalne scene dovelo me do spoznaje o tome koliko su pozicije aktera i istraživača zapravo bliske u svojoj ranjivosti. Kako ističe Ruth Behar (1996), ranjivost istraživača nastaje u trenju nemogućnosti konkretnog djelovanja, straha od nedovoljno razboritih uvida, ali i gorljive želje da se ipak nešto učini, a točku pregovaranja tih prijedora autorica smješta u istraživačku metodu. No, nisu li i “teorijska sabotaza” i “performans kao aktivistička metoda” odjeci sličnih ranjivosti i njihovih prepoznavanja, jednako kao i ambivalentni pokušaji angažmana, kojima se u svakodnevnoj kaotičnosti barem nominalno nastoji djelovati državotvorno, iz perspektive zajedničkog dobra?²⁰

BIBLIOGRAFIJA

- Aras, Juraj. 2022. “Memorabilija Jurja Arasa”. U *VeRRdijevih 20. Mitologija trivije (prvo izdanje, razvojni predložak za tisak)*. Zrinka Džoić, ur. Zagreb: Zaklada Kultura Nova. <https://drive.google.com/drive/folders/1a2tftbBBY7ZAFjUUGwjQF7Kk-yVxUwLEE> (pristup 15. 3. 2025.).
- Behar, Ruth. 1996. *The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Božić-Vrbančić, Senka. 2023. *Prekarnost. Priče iz Ubera*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Božić-Vrbančić, Senka i Tomislav Oroz. 2024. “‘Odmetnuto gledište’ ili ...? Ideja akademske slobode danas”. *Etnološka tribina* 54/47: 3–18. <https://doi.org/10.15378/1848-9540.2024.47.01>
- Clifford, James. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, London: Harvard University Press.

²⁰ Zaključno pitanje djelomično je potaknuto skupnim intervjuom o međuodnosu države i zajedničkog, javnog dobra, objavljenim u časopisu *Green European Journal* (Dolenec et al. 2016). Iako se djelovanje iz perspektive zajedničkog dobra i državotvornost ponekad mogu činiti međusobno isključivima, čini mi se značajnim promišljati njihove dodirne točke kao i mogućnosti njihova usklađivanja. Iz istaknutih izvedbi, a nešto eksplicitnije i iz istraživačkog pristupa prisutnog u ovom radu, iščitava se kritička perspektiva koja naglašava važnost okupljanja, emancipacije i različitosti, ali i priznaje društvene prijedore kao sastavni dio demokratskih i za društvo konstruktivnih procesa. U toj perspektivi, zajedničko dobro predstavlja političko mišljenje koje nadilazi individualnost (kao oblik iznimnosti), a država predstavlja sustav institucija odgovornih za implementaciju režima inkluzivnog upravljanja u službi zajedničkog dobra. U tom smislu, državotvorno djelovanje uključuje njegovanje refleksivnosti u kojoj su postojeći društveni dogovori i aktualni upravljački procesi otvoreni kritičkom promišljanju koje se ne zadržava na pojedinačnom iskustvu. Naposljetku, zahvaljujem svim sugovornicima i kolegama koji su me podržali u pisanju ovog rada, uz posebne zahvale Neveni Škrbić Alempijević, Suzani Marjančić i Mariju Županoviću na svim upućenim pitanjima, kritikama i sugestijama.

- Čale Feldman, Lada, Reana Senjković i Ines Prica. 1992. "Poetika otpora". *Narodna umjetnost* 29/1: 45–104. <https://hrcak.srce.hr/71252>.
- Dolenc, Danijela, Hilary Wainwright, John Clarke, Michel Bauwens, Tomislav Tomašević i Vedran Horvat. Horvat, Vedran. 2016. "Constructive Confrontation or Constructive Tension. The State and the Commons". *Green European Journal*, 28. studenog. <https://www.greeneuropeanjournal.eu/constructive-confrontation-or-constructive-tension-the-state-and-the-commons/> (pristup 6. 10. 2025.).
- Džoić, Zrinka, ur. 2022. *VeRRdijevih 20. Mitologija trivije (prvo izdanje, razvojni predložak za tisak)*. Zagreb: Zaklada Kultura Nova. <https://drive.google.com/drive/folders/1a2tfbBBY7ZAFjUUGwjQF7Kk-yVxUwLEE> (pristup 15. 3. 2025.).
- Durin, Sanja. 2018. "Javne politike kao zajedničko dobro. Istraživanje mogućnosti političke emancipacije u uvjetima smanjenja građanskih sloboda u Hrvatskoj". *Etnološka tribina* 48/41: 144–158. <https://doi.org/10.15378/1848-9540.2018.41.04>
- Foucault, Michel. 2015. *Hrabrost istine. Vladanje sobom i drugima*. Zagreb: Sandorf, Mizantrop.
- Gospić, Ana. 2009. "Symposium/Dezintegracija. Integracija različitosti". *Kazalište.hr*, 28. svibnja. <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=845> (pristup 15. 3. 2025.).
- Gospić Županović, Ana. 2017. "Noć performansa. Aktualnost koja ne bježi od anomalija društva i politike". *Artos. Online časopis Umjetničke akademije u Osijeku*.
- Gospić Županović, Ana. 2021. "Razvoj i značajke izvaninstitucionalne kazališno-izvedbene scene u Zadru u devedesetima. Povijesna skica". U *Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu (prvi dio)*. Martina Petranović, ur. Zagreb, Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, 232–241.
- Gulin Zrnić, Valentina i Nevena Škrbić Alempijević. 2019. *Grad kao susret. Etnografije zagrebačkih trgova*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Kolega, Katarina. 2016. "Nezavisna scena je zapravo vrlo zavisna. Intervju sa Sanjom Petrovski". *Plesnascena.hr*, 2. rujna. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1943> (pristup 6. 10. 2025.).
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa. Od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Marjanić, Suzana. 2017. *Topoi umjetnosti performansa. Lokalna vizura*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA.
- Marjanić, Suzana. 2022. *Umjetnost performansa i kinizam. Izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA.
- Marjanić, Suzana. 2023. "Ima li mjesta za mlade umjetnike?". *Plesna scena.hr*, 18. veljače. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2725> (pristup 15. 3. 2025.).
- Matijašević, Željka. 2021. "Dobri ljudi neurotici. Stoljeće Freudove Nelagode u kulturi". U *Psihoanaliza i njezine sudbine*. Borislav Mikulić, Mislav Žitko i Srđan Damjanović, ur. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 185–201. <https://doi.org/10.17234/9789531759656.07>
- McKenzie, Jon. 2006. *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvedbe*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Milohnić, Aldo. 2013. *Teorije savremenog teatra i performansa*. Beograd: Orion art.
- Pašalić, Hrvoje. 2020. *Nezavisna kulturna scena grada Zadra. Pravo na prostor kao preduvjet djelovanja*. Diplomski rad. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odsjek za sociologiju. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:682283> (pristup 15. 3. 2025.).
- Peović, Katarina. 2023. *Spontana ideologija svakodnevnih pojmova*. Zagreb: Durieux.
- Petranović, Martina. 2015. *Kazalište i (pri)povijest. Oglеди o hrvatskoj kazališnoj historiografiji*. Zagreb: Ex libris.
- Radovanović, Bojana i Srđan Prodanović. 2023. "Opšte dobro, javni interes i zajedničko. Konceptualna razgraničenja u istorijskoj perspektivi i savremene dileme". *Sociologija* 65/3: 337–355. <https://doi.org/10.2298/SOC221116015R>
- Sloterdijk, Peter. 1992. *Kritika ciničkoga uma*. Zagreb: Globus.
- Svaguša, Jadranka. 2022. "Postojanje kazališnog identiteta u gradu ili kako kreativno stvarati kazališni identitet grada". U *VeRRdijevih 20. Mitologija trivije (prvo izdanje, razvojni predložak za tisak)*. Zrinka Džoić, ur. Zagreb: Zaklada Kultura Nova. <https://drive.google.com/drive/folders/1a2tfbBBY7ZAFjUUGwjQF7Kk-yVxUwLEE> (pristup 15. 3. 2025.).
- Šantorić, Juraj. 2024. "Sprovod urbane kulture (2001). Između zaborava i nostalgije ili o zajedničkim budućnostima zadarske nezavisne scene". *Narodna umjetnost* 61/2: 201–222. <https://doi.org/10.15176/vol61no211>
- Škrbić Alempijević, Nevena. 2016. "Etnološki i kulturnoantropološki pogled na stvaranje grada umjetničkim izvedbama". U *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*. Valentina Gulin Zrnić, Nevena Škrbić Alempijević i Josip Zanki, ur. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za etnologiju i folkloristiku, 21–32.
- Tonković, Željka, Krešimir Krolo i Ana Žuvela. 2022. *Kultura (bez) zajednice. Prema društveno-kulturnom centru u Zadru*. Zadar: Sveučilište u Zadru, Kurziv.
- Tonković, Željka i Hrvoje Pašalić. 2020. "Nezavisna kulturna scena kao akter promjena u urbanom prostoru. Primjer Zadra". *Sociologija i prostor* 58/3 (218): 267–289. <https://doi.org/10.5673/sip.58.3.3>

- Urošević, Miloš. 2025. "Varijante kritičkog angažmana u radu Michela Foucaulta". *Filozofska istraživanja* 45/2: 319–337. <https://doi.org/10.21464/fi45207>
- Županović, Mario. 2010. "Happening za dušu". *Kazalište.hr*, 21. kolovoza. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1183> (pristup 15. 3. 2025.).
- Županović, Mario. 2022. "Antiudruga". U *VeRRdijevih 20. Mitologija trivije (prvo izdanje, razvojni predložak za tisak)*. Zrinka Džoić, ur. Zagreb: Zaklada Kultura Nova. <https://drive.google.com/drive/folders/1a2tfbBBY7ZAFjUUGwjqF7Kk-yVxUwlEE> (pristup 15. 3. 2025.).
- Županović, Mario. 2024. "Podići gljivu na udarac". *Plesna scena.hr*, 31. siječnja. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2807> (pristup 15. 3. 2025.).

On the Zadar Performance Scene, the City, and (Auto)Ethnographic Insights

The paper maps acts of resistance within the Zadar performance scene and, through their analysis, reads the atmosphere of the city's everyday life. The research was conceived as a complement to existing studies and documentation of the history of performance art in Croatia, tracing both the synchronic and diachronic development of Zadar's performance scene from the post-war 1990s to the present. Finally, the paper offers critical interpretations of the genealogy of Cynic performance art, the paradox of non-integrative benevolence in reflecting on the common good, and the issue of social engagement, which emerges as an extension of the neoliberal politics of sentimentality.

Keywords: performance art, Zadar scene, engagement, politics of sentimentality