

# Performans i terorizam ili izvedba terorizma

*Suzana Marjanić*

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Nakon uvodnoga sažetoga pregleda protejske definicije terorizma u članku se zadržavam na primjerima tematiziranja terorizma u našoj suvremenoj izvedbenoj praksi, i to s naglaskom na umjetnosti performansa, što isto tako potvrđuje da je terorizam zadobio moćan utjecaj u imaginaciji 21. stoljeća.

*Ključne riječi:*

umjetnost performansa, terorizam, izvedba terorizma

*I tu je teško ne složiti se s Noamom Chomskym; Amerika bi mogla u velikoj mjeri dokinuti terorizam u svijetu, i to već sutra – treba jednostavno prestati upuštati se u terorističke aktivnosti.  
(Pettiford i Harding 2005: 195)*

Steven Best i Anthony J. Nocella, predstavnici kritičke animalistike, radikalne animalistike koja se suprotstavlja glavnoj struji animalizma, koja prema njihovim prosudbama nije i zooetički osviještena, ističu kako je početkom 2000-ih istraživanje definicija terorizma, koje su proveli vodeći znanstvenici, pokazalo da postoji 109 različitih definicija *terorizma* te pritom napominju kako Opća skupština Ujedinjenih naroda zbog političkih razlika sve do 1985. godine nije mogla usvojiti rezoluciju kojom bi se terorizam mogao osuditi.<sup>1</sup> Među brojnim primjerima te protejske definicije terorizma

---

<sup>1</sup> Jedan od najznačajnijih suvremenih sociologa i teoretičara terorizma, Frank Furedi, jednako tako zamjećuje kako se gotovo svaki neugodni fenomen može predstaviti kao oblik terorizma: npr. narko-teror, kompjutorski ili cyberteror, bioteror, agroteror, ekoteror, apokaliptični teror, hiperterrorizam, postmoderni teror, religijski teror, megateror, seksualni terorizam, terorizam masovnih razmjera, kataklizmički terorizam, katastrofalni terorizam, islamski terorizam, individualni terori-

spomenuti najistaknutiji predstavnici kritičke animalistike navode da je dan primjer neodredive prirode pojma *terorizam* počiva u činjenici da se i američko Ministarstvo vanjskih poslova i Ministarstvo obrane i FBI koriste različitim definicijama (Best i Nocella 2004: 361–377). Možemo navesti da je 2005. godine, u sklopu plana reforme Ujedinjenih naroda, glavni tajnik Kofi Annan predložio prihvaćanje zajedničke definicije terorizma te je u svome izvješću zatražio od zemalja članica da nazovu “terorističkim djelom svako djelovanje kojim se izaziva smrt ili teške ozljede civila, u svrhu zastrašivanja stanovništva ili prisile vlade ili međunarodnih organizacija da učine ili se suzdrže učiniti neko djelo” (“Annan predlaže...”, 2005). Prosinca 2006. godine britansko Ministarstvo vanjskih poslova savjetovalo je vladinim ministrima, veleposlanicima i dužnosnicima da prestanu upotrebljavati termin “rat protiv terora” i slične provokativne termine jer mogu pridonijeti “razljućivanju britanskih muslimana i stvaranju tenzija u širem islamskom svijetu” (prema Furedi 2009: 14). Pored 109 utemeljenih definicija terorizma Frank Furedi navodi kako je od 11. rujna o toj temi na engleskome jeziku objavljeno oko 8000 knjiga, ali ipak ironično zaključuje kako se čini da je sve navedeno urodilo oskudnim rezultatima (Furedi 2009: 25). Neki su teoretičari terorizma sugerirali da bi, umjesto što se traži za preciznom definicijom koja stalno izmiče, imalo više smisla napraviti tipologiju djela koja se smatraju terorističkima (Townshend 2003: 5). Tako Bruce Hoffman navodi da ne možemo očekivati nekakvu opću znanstvenu definiciju terorizma; ona je nemoguća jer sama pojava ima toliko različitih korijena i pojavnih oblika (Pettiford i Harding 2005: 30). U tome smislu antropolozi imaju vrlo jasan odgovor – s obzirom na to da društveni život sadrži neizbježne konflikte između pojedinaca i skupina, logično je da je sukob osnovni oblik ljudske interakcije koja se pojavljuje u svim društvenim sustavima; odnosno, društveni su konflikti u antropološkom određenju kulturalno univerzalni (Sluka 1992: 19).

Inače, riječ *terorizam* ulazi u uporabu za vrijeme jakobinske diktature, dok se teroristima nazivaju nositelji te diktature (usp. Dimitrijević 2000:

---

zam, i izravni “novi terorizam” (Furedi 2009: 26–27). Pritom Srećko Horvat, prevoditelj Furedijeve knjige na hrvatski, ističe kako se engleski termin *homegrown terrorism* prevodi sintagmom *domaći terorizam* te da se u doslovnome smislu radi o “uzgojenom terorizmu”, odnosno terorizmu koji “raste kod kuće”. Horvatovim je određenjem službeno rođenje navedenoga termina označeno zakonom *Violent Radicalization and Homegrown Terrorism Prevention Act*, koji je 2007. donio američki Kongres, a prema navedenome se zakonu “domaći terorizam” tumači kao “korištenje, planirano korištenje ili prijetnja da će neka grupa ili pojedinac rođen, odrastao, ili smješten i zaposlen primarno u Sjedinjenim Državama koristiti silu ili nasilje” (Horvat, u Furedi 2009: 11–12).

23), a i Terry Eagleton otvara svoju knjigu *Sveti teror* podacima da se terorizam kao politička ideja pojavio s Francuskom revolucijom, što znači da su terorizam i moderna demokratska država sjedinjeni u svojem nastanku. U eri Dantona i Robespierrea terorizam je zaživio kao državni terorizam. Bilo je to nasilje što ga je država provodila nad svojim neprijateljima, a ne udar anonimnih oponenta (Eagleton 2006: 9).<sup>2</sup>

S obzirom na protejsku definiciju terorizma (usp. Bilandžić 2010: 73–82) možemo se prisjetiti i Stockhausenove izjave u kojoj je teroristički napad 11. rujna proglasio “najvećim umjetničkim djelom u čitavom kozmosu” (*the greatest work of art in the whole cosmos*) (Bartlett). U izjavi koja je bila objavljena na njegovoj internetskoj stranici 19. rujna 2001. Stockhausen je optužio novinara za izvlačenje navedene izjave iz konteksta gdje je, među ostalim, istaknuo: “Naravno, uporabio sam oznaku *umjetničko djelo*, ali u značenju destruktivnoga djela dodijeljenoga Luciferu. U kontekstu mojih drugih komentara to je bilo nedvosmisleno” (prema Shahadi 2011: 12). Srećko Horvat, iz filozofijske pozicije, ističe da, ako se iz vida nakratko ispuste realne žrtve 11. rujna, interpretativno se možemo vratiti Kantu i njegovu poimanju sublimnog, gdje *No comment* komentar na CNN-u pokazuje da je 11. rujna na Zapadu dosegao status uzvišenog u Kantovu smislu (Horvat 2008: 95). Borut Šeparović, iz umjetničke, izvedbene pozicije, jednom je prigodom komentirao Stockhausenovu esteticističku izjavu, ističući kako je terorist osoba koja ubija i umire u ime svojih uvjerenja, u ime slobode, i takvu osobu na Zapadu shvaćamo ozbiljno.

Tu poziciju priželjkuju mnogi umjetnici, a stupanj u kojem teroristi utječu na masovnu svijest točka je umjetničke propasti kao kreatora osjećajnosti i razmišljanja. Prijetnja koju predstavljaju teroristi odgovara našem neuspjehu da kao umjetnici budemo “opasni”. Ono što teroristi dobivaju, umjetnici gube. (Šeparović 2011a: 34–35)

---

<sup>2</sup> U borbi protiv tog državnog terorizma dvadesetpetogodišnja Charlotte Corday je zabilježena, što se tiče ženske povijesti atentata, kao prva atentatorica. Dakle, 9. srpnja 1793. godine dolazi u Pariz u trenutku kad je prestala vjerovati da revolucionarna politička aktivnost donosi dobro narodu: kupila je kuhinjski nož, napisala *Govor Francuzima koji su prijatelji zakona i mira*, gdje objašnjava zbog čega se odlučila na atentat, i s nekoliko je uboda nožem ubila Jean-Paula Marata u kadi, smatrajući govore tog novinara i jakobinca terorom i izdajom revolucije, koji vode u građanski rat. Na suđenju je izjavila “da je ubila jednog čovjeka da bi spasila tisuće drugih” (*Pucnji atentatora* 2013: 8–9). Inače, prva žena koja je uvrštena na FBI-ev popis najtraženijih terorista (uvrštena je 2013. godine) je Joanne Chesimard, članica Black Liberation Army, koja je 1973. godine ubila policajca Wenera Foerstera (*Most Wanted Terrorist*, 2013).

Upravo navedeno ostrašćeno priželjkivanje da riječ konačno prijede u djelo, čin, ostvario je Yukio Mishima svojom kazališnom paravojskom Društvo Štita, kojom je obnovio samurajske kodekse časti, sklad pera i mača.<sup>3</sup> Odnosno, Mishima je kao književnik osjetio taj antitetički vrtuljak (da uporabim Lasićevu sintagmu iz krležološkoga konteksta) da su riječi lažne ako se njima želi promijeniti svijet, a čin, djelovanje, ne može biti lažno – može biti, u Austinovu određenju, samo uspješno ili neuspješno. I stoga nakon neuspjelog tzv. terorističkog čina, nakon što je u glavnom stožeru japanske vojske u Tokiju održao slabo prihvaćen govor u obranu carizma, dakle, nakon neuspjeha te – kako ju nazvao – *drame*, Mishima opet dosljedno izvršava sklad pera i mača – i to sada kao uspješan izvedbeni performativ – obredno starodrevno japansko samoubojstvo – *seppuku*.

Ukratko, kao što je zamijetio Borut Šeparović – terorizam je izvedba u kojoj smrt čini izjavu, djelo *nasilne umjetnosti* i, naravno, tim se određenjem uopće ne umanjuju strahote toga čina. Odnosno, kao što je u razgovoru za *New York Times* izjavio Don DeLillo: “Ne tako davno romanopisac je vjerovao da može utjecati na našu svijest o strahu. Danas teroristi oblikuju i utječu na našu svijest” (prema Marche 2013). Ili kao što je istaknuo Frank Furedi da terorizam sve više služi kao kulturni simbol egzistencijalne nesigurnosti: “Kada proizvođači straha žele pokazati da neki problem predstavlja egzistencijalnu prijetnju, oni se često koriste terorizmom kao kulturno prihvaćenim simbolom straha” (Furedi 2009: 9). I kao što navodi Baudrillard – terorizmu nije cilj promijeniti svijet, već kao svojedobno herezama radikalizirati svijet žrtvovanjem, dok sustav to pokušava silom (Baudrillard 2003: 14). Odnosno, izjednačavanjem dobra i zla:

Terorizam je nemoralan. Događaj u Svjetskom trgovačkom centru, taj simboličan izazov, nemoralan je, i odgovor je globalizaciji koja je i sama nemoralna. Budimo, onda, nemoralni i, želimo li nešto shvatiti, pođimo malo dalje od Dobra i Zla. (Baudrillard 2003: 18)

Naime, Baudrillard radikalno kritizira Lévi-Strausovu postavku o binarnim strukturama kao “antropološkim” duhovnim strukturama i o dualističkoj organizaciji kao osnovnoj strukturi arhaičnih društava. Dualistički oblik, koji nastojimo pripisati arhaičnim društvima, prema Baudrillardovim postavkama, “uvijek je tek naša strukturalna logika, naš kôd” (Baudrillard

---

<sup>3</sup> U filmu Paula Shradera *Mishima: A Life in a Four Chapter* (1985.) Mishimin ulazak u glavni stožer japanske vojske u Tokiju nalikovao je performansu, a cijelu je pripremu Mishima sâm nazvao *malom dramom*.

2001: 98). U tome smislu, odnosno na primjeru simboličkoga iščitavanja američkoga kapitalizma u arhitekturi New Yorka, njegovih središta moći, u iščitavanju bipola kao božanskoga oblika simulacije (naime, oligopol ili današnji bipol je prema Baudrillardovu dešifriranju posljedica taktičkog udvostručavanja monopola), Baudrillard postavlja retoričko pitanje o tome zašto su na zgradi Svjetskog trgovačkog centra u New Yorku postojala dva tornja kao što nudi i odgovor-interpretaciju toga udvostručavanja, tog grafizma monopola, savršenih paralelopipeda visokih 400 metara na kvadratičnoj osnovi – tih spojenih posuda potpuno uravnoteženih i slijepih.

Paradoksalno, kad bi postojao samo jedan toranj, monopol ne bi bio utjelovljen, jer se, kao što smo vidjeli, on sigurno uspostavlja samo na dvostrukoj formi. (...) Dva tornja Svjetskog trgovačkog centra vidljivi su znak zatvorenosti sustava u vrtoglavici udvostručenja, dok su drugi neboderi, svaki, jedan originalni trenutak sustava koji se neprestance nadilaze u krizi i izazovu. (Baudrillard 2001: 98–99)<sup>4</sup>

## 1. PRIMJER: JA, TERORIST (2012.)

Nakon uvodnoga sažetoga pregleda o problematici protejske definicije terorizma, ukratko ćemo se zadržati na primjerima tematiziranja terorizma u našoj suvremenoj izvedbenoj praksi, i to s naglaskom na umjetnosti performansa. Stoga članak i otvaram jednim od novijih primjera izvedbenoga terorizma koji je u svome projektu *Terrorist Love Data* (2012.) osmislio multimedijalni umjetnik Boris Kadin.<sup>5</sup> Naime, projekt *Terrorist Love Data* istražuje ambivalentan odnos umjetnosti i moći, odnosno umjetnosti i rata, terora. I kako je pojasnio Boris Kadin, gotovo podudarno navedenu Šeparoviću konceptu o izvedbi terorizma, odnosno Kadinovom prosudbom:

---

<sup>4</sup> Usp. Horvatuovu interpretaciju o tome kako su nedostajući tornjevi Svjetskog trgovačkog centra postali singularni spomenik; “mjesto koje više od svega, danas više i od Kipa slobode, pa i samog Empire State Buildinga, predstavlja sve ono što je suvremeni New York” (Horvat 2008: 115).

<sup>5</sup> Boris Kadin (Dubrovnik, 13. ožujka 1980), umjetnik performansa i kustos. Djeluje u različitim umjetničkim disciplinama (performans, video, fotografija, mail art, kabare). Suosnivač je Novomedijske Galerije (Zadar, 2010.) koju će dalje razvijati u Zadru kao platformu Novomedijski Projekti. Član HDLU-a (Zagreb), suosnivač i bivši član udruge Mavena (2007.). Izvođač je slovenske skupine Via Negativa, s kojom je do sada realizirao nekoliko projekata: *I to je samo početak* (2012.), *Miting istine* (2011), *Kriv* (2010.), *Što mi je rekao Joseph Beuys dok sam mrtav ležao u njegovom naručju* (2009.), *Igra s čačkalicama* (2009.), *Out* (2008.) i *Ne kao ja* (2007.).

Suvremenom ratniku, teroristu više ne treba umjetnik da bi istakao svoju slavu i upisao svoju akciju u univerzalnu memoriju. Svaki čin terora, svaki čin rata odmah je registriran, zastupljen, opisan i tumačen od strane medija. Ovaj nepogrešivi medijski stroj radi 0–24h. Mi se stalno hranimo sa slikama rata, terora i katastrofama svih vrsta. Umjetnik kao zadnji obrtnik moderne nema šanse u konkurenciji terorista; teroristi se sami počnu u jednom trenutku ponašati kao umjetnici današnjice. (Kadin 2013: 32–33)

*Terrorist Love Data* višekanalna je videoinstalacija, odnosno niz videora-dova u kojima Boris Kadin preuzima teroristički identitet da bi ironijski izrazio ljubav najmoćnijim političarima današnjice – Baracku Obami, Vladimiru Putinu i Angeli Merkel, inače prvoj njemačkoj predsjednici Vlade, a u domaćem kontekstu – to je vodeće mjesto ironijski-veličajno pripalo premijeru Zoranu Milanoviću, dakle, ne predsjedniku Ivi Josipoviću. I kako Kadin ironijski pojašnjava – on je kao umjetnik svjestan da radi njihove ljubavi, radi njihova političkoga činjenja on jest ono što jest – zaljubljeni terorist, ljubavnik moći, čovjek koji ima šansu zaista voljeti, i to ako i samo ako ima terorističku masku na licu.

Tako u videoperformansu *Volim te, Zoki Milanoviću* umjetnik s terorističkom maskom na glavi, gledajući izravno u kameru, izgovara sljedeće ljubavne konstative koji s načinom izgovora postaju i ljubavni performativi. Riječ je o sljedećim lažnim konstativima: *Zorane Milanoviću, Zoki, Gizo, Gizoo, volim te, volim teee, volim te, Zorane Milanoviću, Zorane Milanoviću, Zoki, (...) volim te, volim te, volim...* Dakako poruka ljubavi se ponavlja u beskraj, kao što je ljubav sâma – repetitivno beskrajna u svojoj emotivnoj privrženosti.<sup>6</sup>

U videoperformansu posvećenom Vladimiru Putinu umjetnik ironijski izražava ljubav predsjedniku ruske Vlade na ruskome jeziku – *Ja ljublju tebjja, Vladimir*, a pritom kamera repetitivno kruži oko njegova lica s maskirnom, terorističkom kapom. I u videoperformansu *I love you, Barack Obama*, slične izvedbene strukture, Boris Kadin pokretima ruku poput *rapera* na engleskome jeziku izražava ljubav američkom predsjedniku kao što na njemačkome jeziku iskazom *Ich liebe dich, Angela Merkel* u terorističko-ljubavničkom videoperformansu ironijski upućuje ljubav najmoćnijoj europskoj političarki današnjice. Naveden je niz performansa nastao 2012. godine, a dio je projekta *Performing Terrorism* koji Kadin razvija od 2011. godine, gdje je fokus stavljen na problem identiteta suvremenih terorista, na ulozi koju mediji imaju u oblikovanju i specifičnostima tog identiteta.

---

<sup>6</sup> Videoperformans je dostupan na <http://vimeo.com/52629920>.

Zadržimo se na još jednom Kadinovu videoperformansu koji je nastao u sklopu projekta *Performing Terrorism*. Riječ je o performansu *Soy terrorista. Solo pido un poco de ayuda (Ja, terorist. Pomognite mi, molim)*, koji se bavi pozicijom građanina u ovome dobu katastrofalnih ekonomskih politika koje vlastite građane pretvaraju u moguće teroriste. Pritom će umjetnik ironično pridodati kako se prosjak-terorist sasvim dobro uklopio u svakodnevni život grada, pogotovo jer je akcija izvedena u euforičnim danima prije katalonskog Dana nezavisnosti, koji slave 11. rujna, te kako su se razlike između zbiljskog i imaginarnog premrežile pa pojava terorista na ulici kao prosjaka nije izazvala vizualni šok među građanima jer su već zahvaćeni, kako zamjećuje Kadin, ontološkom gangrenom suvremenog društva (Kadin 2013: 32–33). Svoj performans umjetnik izvodi kao javnu akciju na ulicama Barcelone 2012. godine, čime je propitao tijela terorista kao beskućnika/prosjaka u egzistencijalnoj prošnji, i to u interakciji sa svakodnevnim životom grada.

Pitanje koje otvaraju Boris Kadin i Borut Šeparović o tome imaju li mediji u svemu tome, dakle u bilježenju terorističkih djela, ključnu ulogu, otvara i teoretičar Richard J. Pech u eseju *Inhibiting Imitative Terrorism Through Memetic Engineering* (O inhibiranju imitativnoga terorizma putem memetičkoga inženjeringa) gdje ističe da medijski izvještaji o terorističkim činovima mogu inicirati potencijalan broj imitativnih ponašanja kao i da se memetičkim inženjeringom može inhibirati imitativni terorizam (prema Petlevski 2011: 28).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Richard J. Pech smatra da bi riječi kao što su *bombaš, snajperist, osveta, odmazda, borac za slobodu, atentator, teror* trebale biti izbrisane iz medijskoga opisa nasilnih događaja te da bi umjesto njima terorističke aktivnosti trebale biti opisane konotacijski slabim terminima kao što su *kukavički, nesiguran, slab, maliciozan, beznačajan, mentalno nestabilan, slabašan, patetičan, odvratan događaj*. Naime, navedene riječi, iz semiotičke perspektive, neće biti toliko privlačne osobama koje naginju agresiji (Pech 2003: 65).



Foto 1: Boris Kadin: *Performing Terrorism* (2012.)



Foto 2: Boris Kadin: *Performing Terrorism* (2012.)



## 2. PRIMJER: *DA LI STE IKADA UBILI ČOVJEKA?* (2012.)

U performansu *Da li ste ikada ubili čovjeka?* multimedijalni umjetnik Franko Bušić<sup>8</sup> progovara o vlastitim stvarnim ratnim iskustvima iz 1993. godine, kad je kao pripadnik postrojbi za posebne namjene HVO-a sudjelovao u ratu protiv Muslimana u srednjoj Bosni. No, umjetnik u svome provokativnom, vječno antagonističkom dadaističkom duhu ističe o tom performansu, koji nije toliko određen terorističkom izvedbenom matricom koliko militarističkom, sljedeće:

Ali tu nije poanta priče, a ni nešto antiratno nije poanta performansa. Poanta je u tome kako su ljudi u stvarnosti puno okrutniji, čak više nego na filmu, samo zato jer u stvarnosti nema glazbe koja stvara emocionalnu dramaturgiju. Zato performans završava riječima: Nema drame bez muzike! (iz e-maila)

Naime, na početku performansa *Da li ste ikada ubili čovjeka?*, koji je izveden u amfiteatru splitskog MKC-a 2012. godine, i to u okviru spomenutoga projekta *Performing Terrorism* u organizaciji udruge Mavena, umjetnik sjedi u uniformi i s maskirnom kapom na glavi. Iz džepa za municiju vadi mesni narezak. Otvara ga i jede velikom bajunetom. Izgleda kao da razmišlja dok jede. U pozadini se u *offu* čuje snimljen ženski glas koji izgovara njegove misli o svijesti o ubojstvu čovjeka na ratištu:

Zašto ništa ne osjećam? Nikakvu – niti najmanju emociju? Ni strah, ni radost ni sreću, ni uzbuđenje bilo koje vrste? Ovo je ipak prvi put da sam nekog ubio. Nije li? Možda i nije. Ali sve ono nasumično pucanje po neviđenim ciljevima i bacanje granata ne može se mjeriti s ovim. Jer i ako sam nekoga ubio – nisam to vidio. A sad sam baš vidio.

---

<sup>8</sup> Franko Bušić (Split, 8. svibnja 1971), umjetnik performansa, književnik, predsjednik je DADAnti – Udruge za promicanje eksperimentalne umjetnosti – Split od 2011. godine, koja organizira večeri eksperimentalne umjetnosti. Objavljuje poeziju, prozu, eseje, stripove, ilustracije, kolaže i fotografije u časopisima diljem svijeta. Haiku poezijom zastupljen je u sedam antologija. Državna japanska televizija Nippon Hoso Kyokai god. 2000. snimila je dokumentarni film o njegovoj umjetnosti. Do 2013. godine objavio je deset knjiga, imao je 53 samostalnih likovnih izložbi, izveo 42 performansa, glumio u tri kazališne predstave. Do 25. svibnja 2013. godine, kada smo posljednji put bili u kontaktu oko jednoga podatka za ovaj rad, navedeni je umjetnik u svojoj biografiji zabilježio 688 nastupa.

Drugi je dio performansa određen projekcijom spota pjesme *Životinja* riječkog postpunk/*art rock* benda Grč.<sup>9</sup> Umjetnik ustaje, puši, u jednoj ruci ima cigaretu, a u drugoj bajunetu i čvrstim, grčevitim pokretima pleše za trajanja cijelog spota. Nakon završetka spota umjetnik prestaje plesati, širi ruke podignute u zrak i iz svega glasa, kao što smo nešto prije spomenuli, uzvikuje: “Nema drame bez muzike!”. Franko Bušić pridodaje da navedeni performans, iako nastao u sklopu projekta *Performing Terrorism*, ni u kojem segmentu ne progovara o terorizmu kao takvom, nego izravno provocira i *terorizira* publiku, posebice u završnome dijelu, u kojem performer uz glazbu postpunk/*art rock* benda Grč s nožem u ruci pleše na *stageu*.

Iste je večeri Željko Barišić, dopredsjednik Udruge za promicanje eksperimentalne umjetnosti DADAnti, izveo performans *Dentist Terrorist*, koji je tematizirao kako je u etičkoj nakani da kao stomatolog zaštititi djecu, stavljanjem čipova u zube svojih mladih pacijenata, od mogućih otmica zadobio negativnokvalitativan pridjevnik terorist. Pojašnjenjem samoga umjetnika:

Nakana je bila zaštititi djecu od otmica tako da bi im se ugradili čipovi u zubice i time bi bilo omogućeno praćenje njihovog kretanja, a u svjetlu otmica djece koje su se dogodile. A pošto svaki zahvat u struci mora biti zakonit, red je bio da kao liječnik prijavim taj “patent” kod odgovarajuće ustanove, no tamo sam naišao na nerazumijevanje i potjerali su me pod egidom “dentist terrorist”! To je siže performansa, a kao i cijeli projekt *Performing Terrorism* on je na tragu onoga što je Kadin u svojem manifestu i izrekao, a to je da se “projekt *Performing Terrorism* bavi istraživanjem one točke kao početka hiperstvarnosti”. U ideji moga performansa zanimalo nas je kako bi to izgledalo u jednoj struci kao što je moja, te smo se trudili napraviti, nadam se, zanimljivu opservaciju te hiperstvarnosti u stomatologiji. (Barišić 2013: 32–33)

### 3. PRIMJER: LUKA JUKIĆ, CESAREC, KAMOV I CEFAS

Predstava *Cefas* iz 2010. godine D. B. Indoša i Tanje Vrvilo temelji se, kako je to jednom prigodom sama Vrvilo istaknula, na podacima iz knjige Josipa Horvata *Pobuna omladine* u kojoj je taj istaknuti novinar i političar obradio

---

<sup>9</sup> Obrada Kovačićeve poeme, *frontmana* sastava Grča, Zorana Štajdohara, uz koju je obično sjekirrom cijepao vreću punu jetrica i raznoraznih iznutrica, bila je za Franka Bušića svojevrсна inicijacija u performerske vode davne 1988/1989. godine (usp. Bušić 2012: 32–33).

četiri atentata od 1911. do 1914. godine, a od kojih su samo dva počinjena, uspješno izvedena u kontekstu Austinove teorije govornih činova, odnosno uspješnosti ili neuspješnosti performativa. U daljnjoj je razradi predstave Vrvilo spojila atentat u životnoj izvedbi Luke Jukića, prvoga hrvatskoga atentatora, inicijatora Stenjevačke republike (Horvat 2006: 131), kao i aktivnosti revolucionarno-anarhističke skupine Cefas koju je 1900. godine, u svojoj četrnaestoj godini, kao đak Sušačke gimnazije u Rijeci organizirao Janko Polić Kamov. Naime, taj je prvi atentat Luke Jukića obuzeo redatelj-ske vizure Tanje Vrvilo, i to upravo zbog rasprave između teorije i prakse. Organizatori atentata su među sobom pronašli praktičara, odnosno Luka Jukić se javio i odučio je biti praktičar. I riječima Vrvilo:

Zatim su ga ostali pjesnici u rasponu od 15 do 19 godina nagovarali na taj čin, na prijelaz iz teorije u praksu, tako da je cijeli taj čin učinjen u jednom povišenom izvanrednom stanju. Luka Jukić je učinio taj nepočinjeni atentat, ubio je pogrešne ljude i u tom bijegu nalazio se kao progonjena zvijer. (Vrvilo, u Indoš i Vrvilo 2011: 32–33)

Pritom su, pored Cefasa i sudbine Luke Jukića, Tanja Vrvilo i D. B. Indoš u toj predstavi pošli od još jedne sudbine – zatvorskih dana Augusta Cesarca koji su zabilježeni u njegovim zatvorskim pismima. Druga je skupina izvora proizašla u najvećoj mjeri iz novina, i to iz *Pokreta*, novina Socijaldemokratske partije, čiji su novinari pratili Jukićevo suđenje. Odnosno, riječima Vrvilo:

Radi se o performativno nevjerojatnom materijalu koji nude ti novinski izvještaji iz sudnice. Uzeli smo samo neke fragmente, i cijelo smo to vrijeme pokušavali da ne ostanemo fascinirani s tom estetizacijom i ljepotom te situacije. (Vrvilo, u Indoš i Vrvilo 2011: 32–33)

Josip Horvat u detaljnom poglavlju “Istraga o atentatu” knjige *Pobuna omladine 1911–1914* navodi kako je Jukićev atentat daleko jače odjeknuo u vladinim i političkim krugovima u Budimpešti i u Beču te da se rasplinuo mit o tome “da je Habsburška Monarhija feačka zemlja Straussovih valcera, Léharovih opereta, ciganskih muzikaša, dobrih kazališta, bečkih odrezaka i pohanaca, slikovitih narodnih nošnja. Pojavila se sumnja o točnosti vjekovne propagandističke parole kako je Austrija toliko stabilna da će ostati ‘u svijetu posljednja’” (Horvat 2006: 139).

Inače, Indoš se u predstavi *Anti-Edip* iz 2009. godine upravo obračunao sa svojim mladenačkim shvaćanjima na tragu idealizacije tzv. tradicional-

noga anarhizma, posebice strategija skupine Baader-Meinhof, kojoj se čak namjeravao i priključiti. Upravo negdje u okviru poetike i politike i dolazi do rasapa Kugla glumišta 1981. godine na tzv. tvrdu i meku frakciju. I dok je tvrdi koncept D. B. Indoša počeo izvedbeno tematizirati trenutno političko stanje u Europi uzrokovano intenzivnim akcijama RAF-a (Rote Armee Fraktion, Frakcija Crvene armije), odnosno skupine Baader-Meinhof,<sup>10</sup> i Crvenih brigada, meki koncept potražio je priču o *Zlatnom Zlobnom Zecu i doživljajima Flasha Gordona*.<sup>11</sup> Indoš više nije mogao pronaći ushit realizma u nadrealnom političkom aktivizmu Kugla glumišta jer se, prema njegovoj prosudbi, prodor te meke frakcije u političku zbilju odvijao na bajkovit način, na način podsvijesti ili snoviđenja. Upravo je raspad na tvrdu i meku frakciju označila *Akcija 16.00*, parodija gangstersko-terorističkog žanra (Zagreb, Dolac, studeni 1981.), gdje su se suprotstavile dvije estetičke, ali i politički sve izraženije struje (usp. Marjanić 2000; Blažević 2012: 176–177).

#### **4. PRIMJER: M. MOLNAR, Z. PAVELIĆ, I. L. GALETA, S. IVEKOVIĆ**

Performativnu fascinaciju anarhističkim grupacijama 1970-ih izrazio je tih godina i Marijan Molnar. Naime, rad *Za demokratizaciju umjetnosti* Marijan Molnar izvodi u deset različitih verzija i prostora od 1979. do 1983. godine, a pritom se služi formama agitacije, transparenta, zastave i letka, fotografije objavljene u omladinskom tisku, instalacije u galerijskom prostoru. Tako je kao jednu od formi umjetnik izradio i zastavu s navedenim natpisom i petokrakom, koja se koristila kao pozadina na fotografiji u *Studentskom listu* 1981. godine. Na njoj je umjetnik maskiran s povezom i kapom, simulirajući slične fotografije koje su prikazivale zamaskirane predstavnike Crvenih brigada prigodom njihova “predstavljanja” u javnosti (usp. Molnar 2012: 118).

---

<sup>10</sup> Žarko Paić teror Frakcije Crvene armije s ključnom figurom univerzalne žrtve Ulrike Meinhof određuje kao etički teror koji je *metapolitički* “jer želi radikalno prijeći granice samozadane forme politike u ideji načelne odvojenosti liberalno-demokratske države i građanskoga društva”. Riječ je o reprezentacijskom teroru koji se odnosi na kritiku državno-društvenoga poretka (Paić 2012a: 130).

<sup>11</sup> Lloyd Pettiford i David Harding Crvene brigade, ljevičarsku skupinu koja je obilježila europsku politiku sedamdesetih i osamdesetih godina, ubrajaju u manje terorističke skupine (2005: 89). Indoša je u njihovu načinu djelovanja tih godina naročito zaokupila akcija kada su 16. ožujka 1978. oteli i ubili Alda Mora, talijanskoga ministra vanjskih poslova (usp. Pettiford i Harding 2005: 94).

Upravo će kao citat navedenu akciju Marijana Molnara preuzeti Zoran Pavelić za performans *Dugačko tijelo*, što ga je izveo 2001. godine na otvorenju zagrebačke galerije Minima. Pritom je pored Molnarove akcije *Za demokratizaciju umjetnosti* kao citat Zoran Pavelić preuzeo i gorgonski *hepening Adoracija* iz 1966. godine, izveden na otvorenju izložbe Julija Knifera u Galeriji suvremene umjetnosti (Zagreb). Dakle, Zoran Pavelić je kostimografiju u tom performansu preuzeo iz te Molnarove akcije: umjetnik je maskiran s crnom kapom i šalom preko lica, a performans započinje adoracijom, odnosno kako je zabilježio u opisu performansa u svojoj najnovijoj monografiji, *Politički govor je suprematizam*: “Točno u podne spustio sam se na koljena, nekoliko minuta u položaju glavom prema gore i minutu prema dolje” (prema Šimunović 2012: 32–33). Zadržali smo se ovom prigodom samo na prvom segmentu performansa.

Svakako navedimo i Galetinu konceptualnu intervenciju *TV snajper* (1976.), gdje je umjetnik na ekran televizora intervenirao preciznim grafičkim crtežom snajperskog nišana, pretvorivši televiziju u simbol smrtonosnog oružja koje je nišani u protagoniste emitiranog programa (Milovac 2008: 33; Kalčić 2008: 155). “Ovo Galetino djelo, jedno je od rijetkih iz tog razdoblja, koje je okrenulo komunikacijski pravac televizije i poput psihološkog zrcala pretvorilo gledatelja u nekoga tko, barem simbolički, uzvraća udarac snažnom mediju” (Milovac 2008: 33). Odnosno, kako je to zamijetila Silva Kalčić: “Polazeći od činjenice da je kod snimanja televizijske slike u središtu kadra uvijek subjekt radnje, odnosno čovjek, ciljni krug nacrtan na TV ekranu na kojemu se emitira dnevni televizijski program” (Kalčić 2008: 155). Silva Kalčić navedeni rad određuje terminom Halla Fostera – traumatičnim realizmom “na tragu utopističke ideje iz sedamdesetih godina o radikalnoj promjeni društva videom, odnosno poimanja videa kao sredstava društvene promjene” (Kalčić 2008: 145).

U formi *flash* isječaka Sanja Iveković realizira *Osobne rezove* (1982.), jednokanalni video u kojem umjetnica škarama siječe otvore na ženskoj čarapi navučenoj preko vlastita lica, te dokumentarnih prikaza povijesti Jugoslavije od 1945. nadalje “koji se pojavljuju kao odgovor na akciju rezanja”; kratka televizijska sekvenca ispunjava rupu kao svojevrsni *blank* (Milovac 2008: 83). “‘Teroristički’ čin koji Sanja Iveković s ovim dovodi u vezu događa se u polju predodžbe u kojem se stvarno nasilje – rez u masci – stapa sa strukturalnim nasiljem – reprezentiranim odnosom između pojedinca i medija televizije koji je politička moć u najširem smislu” (Eiblmayr 2001: 13–16).



Foto 3: Marijan Molnar: *Za demokratizaciju umjetnosti* (fotografija objavljena u *Studentskom listu*, 1981.)



Foto 4: Ivan Ladislav Galeta: *TV snajper* (1976.)



Foto 5: Zoran Pavelić: *Dugačko tijelo* (2001.)

## 5. PRIMJER: VJEČNA VATRA GNJEVA (2008.)

U okviru *Subversive Film Festivala* 17. svibnja 2008. godine u 20 sati ispred stare tvornice Badel u Šubićevoj ulici Dalibor Martinis je izveo projekt *Vječna vatra gnjeva – Projekt neregularnog privremenog spomenika (Data Recovery)*. Odnosno, umjetnikovim riječima o toj akciji u kojoj je zapalio automobil:

Projekt komemorira akt pobune koja neredovito ali učestalo izbija na rubovima svjetskih velegradova, a gotovo se po pravilu iskazuje spaljivanjem automobila. (Martinis 2010: 6–7)

Tim je performansom spaljivanja automobila umjetnik podržao pokret otpora koji se tada počeo širiti ulicama Pariza, i to naravno tek u predgrađima. Tako je u dvorištu stare tvornice Badel podignut postament od betonskih blokova na koji je postavljen automobil koji je umjetnik naknadno zapalio i kontroliranim paljenjem automobil je izgorio u roku od pola sata. Sâm je umjetnik u povodu tog izvedbenoga spaljivanja automobila izjavio da izvedba *Vječna vatra gnjeva* svoje ishodište ima u dvjema fotografijama fotografa Jeana-Claudea Seinea koje dokumentiraju događaje u Parizu svibnja 1968. godine. Tako se na prvoj vidi gorući automobil, a na drugoj studenti na barikadi napravljenoj od panoa s plakatom za film *Police sur la ville*, odnosno film *Inspektor Madigan*. Prisjećajući se romana *Melankolija otpora* mađarskoga pisca Lászlóa Krasznahorkaija, u toj naslovnoj sintagmi Dalibor Martinis prepoznaje sindrome neoliberalnog kapitalizma, od milja nazvanog postmodernom društvom, u kojem volju za izravnom pobunom imaju samo oni koji žive na njegovim krajnjim marginama, a to su imigranti u predgrađima, čiji su činovi pobune obilježeni zapaljenim automobilom. Inače, sâm umjetnik za navedeni rad ne rabi odrednicu *performans* jer navedeni pojam vezuje “ponajprije za umjetnike i ističe njega kao izvođača”, a on je ovdje tek inicijator, a cijeli događaj koji slijedi je autonoman. Stoga navodi kako bi se radije koristio pojmom *akcija*, “iako je on pomalo već izašao iz uporabe, ili intervencija, jer to jest jedan oblik intervencije u društveno tkivo i kao događaj ostaje otvorenim, uz mnoge varijable” (Martinis 2012: 82, 84). O samome činu paleži automobila kao univerzalnoj metodi pobune u globalnome svjetskom poretku, Žarko Paić ističe da je to *metapolitička* akcija preobrazbe ideologije u novu buntovničku kulturu s nedefiniranim krajnjim ciljem (Paić 2012: 24).

## 6. PRIMJER: ŽENA-BOMBA (ZeKaeM, 2007.)

Samoubilački terorizam obično se određuje kao spremnost pojedinaca da žrtvuju vlastiti život radi uništavanja ili pokušaja uništavanja nekog cilja, a radi ostvarenja političkog cilja. Cilj je terorista-samoubojice samo-žrtvovanje tijekom uništavanja cilja. Inače, samoubojstvo je zabranjeno M/muslimanima kao i kršćanima, ali u ratu kao što je primjer slavljenja “smrti koja se svjesno prihvaća”, među armenskim kršćanima, ono može potvrditi lojalnost domoljuba ili vjernika (Townshend 2003: 112–113). Koliko mi je poznato, tu je vrstu terorizma u našoj suvremenoj drami sadržajno interpretirala jedino Ivana Sajko, medijski apostrofirana kao najprevođenija hrvatska dramaturginja, u svojoj mono/drami *Žena-bomba*. Tako je Lada Čale Feldman, među ostalim, za tu mono/dramu istaknula kako je riječ o politički angažiranom tekstu u kojem se aktiviraju problemi suvremenosti, među ostalim, i problemi reprezentacije ženskosti ili pak problemi rodnih stereotipa, kao i milenijski problem terorizma. Spomenuta je teatrologinja u jednom razgovoru s autoricom zamijetila da Ivana Sajko često vezuje riječi “mašina, okidač, bomba” uz žene koje u njezinim djelima nikada nisu ženstvene nego eksplozivne (usp. “Deseti dan Seminara”). U autoričinoj mono/dramskoj trilogiji *Arhetip: Medeja/Žena-bomba/Europa* teatrologinja i kazališna kritičarka Nataša Govedić, koja sustavno prati (i) žensku dramsku produkciju, iščitava “faličku agresivnost” (Govedić 2007). U svojim *Etičkim bilježnicama* spomenuta će teatrologinja nadalje zabilježiti: “Bez obzira na to koliko je odbija njezino djelo/crv, dramatičarka ipak (baš kao i junakinja) odlučuje ‘baciti’ Ženu/Bombu kao da je riječ o nekoj vrsti oružja, ili kao da je terorizam posljednja šansa za uvođenje političkih promjena.” Navedena je mono/dramska trilogija, koja je objavljena u istoimenoj knjizi 2004. godine, premijerno izvedena u Zagrebačkom kazalištu mladih 2007. godine,<sup>12</sup> a njome je autorica, među ostalim, upozorila da

---

<sup>12</sup> Autorski koncept monodramskog triptiha Ivane Sajko (*Arhetip: Medeja/Žena-bomba/Europa*) potpisuju redateljice Ivana Sajko, Dora Ruždjak Podolski i Franka Perković. Naime, prvu potpisuje sâma autorica, a inscenaciju preostale dvije, Dora Ruždjak Podolski i Franka Perković. Za *Ženu-bombu* u uvodu autorica ističe kako je iskoristila novinske članke, istraživanja i tekstove iz međunarodnih centara za borbu protiv terorizma. Paradoksalno pritom među ostalim zahvaljuje Fondaciji Rockefeller (Sajko, u Rafolt 2007: 517); paradoksalno u smislu izvora, a ne u smislu kako je fondacija utemeljena.



žene čine trećinu svih bombaša samoubojica (Ružić 2007).<sup>13</sup> Spomenimo da je *Ženu-bombu* izvela i skupina Ultraviolet, i to kao performans: izvođačice su bile odjevene poput teroristica u maskirna odjela i zavezane oko Kožarićeva *Prizemljenog Sunca* u Bogovićevoj ulici u Zagrebu (usp. Franjić i Kovač 2011: 32–33).

## 7. PRIMJER: *DŽADA* (2007.)

U riječkoj Galeriji O.K. 2007. godine umjetnici okupljeni oko tadašnjega M.M.C.-a Palach koncipirali su performans *Džada* tako da se nekoliko otetih osoba zatiče u situaciji slanja posljednjih poruka za svoje bližnje ili nadležnima kako bi apelirali za svoje oslobođenje i ujedno služili kao glasnogovornici za neimenovanu skupinu terorista i njihove ciljeve. Ipak, nada se pojavljuje, odnosno, kako je ironijski u najavi performansa istaknuo Damir Čargonja, samo će jedna osoba biti pošteđena... *Džada* u bosanskom pokriva značenje “cesta, put, drum”, kao i dodatno značenje “biži, put pod noge, fataj maglu”. Pritom je u najavi performansa umjetnik rabio i Baudrillardovo određenje terorizma iz njegovih *Fatalnih strategija* – da bismo za monstruoznost terorizma možda isto tako trebali pitati ne potječe li ona iz pretpostavke o univerzalnoj odgovornosti koja je sama po sebi monstruoзна i teroristička (usp. Baudrillard 2002).

Odnosno, kako je o tom performansu zapisao Branko Cerovac, povjesničar umjetnosti koji je redovito pratio akcionističku i performersku scenu ex-Palach u doba kada je Multimedijalni centar Palach vodio Damir Čargonja:

*Džada* je koncipirana i izvedena u Galeriji O.K. kao multimedijalni performans koji na (barem) dvije razine izvedbe i percepcije ujedno simulira i persiflira, karnevalizira već odavno kodificirano i globalno medijsko posredovanje “terora” koji kako Al Jazeera tako i CIA, CNN, te sve televizije i internet prakticiraju na svijesti čovječanstva – već “uvježbanog”, naviknutog, putem stalnog drila, na TO o čemu je Baudrillard lucidno pisao “davnih” ranih 80-ih u *Fatalnim strategijama*. (Cerovac 2007)

---

<sup>13</sup> Waffa al-Edress bila je prva palestinska “žena bombašica” (*šehid*); prije svoje misije na trgovački centar u Jeruzalemu nosila je znamenje *al-Fataha* (Townshend 2003: 18). Novinarica Julia Juzik u knjizi *Alahove nevjeste* (knjiga je zabranjena u Rusiji) sve žene samoubojice, čečenske žene-bombe, podijelila je u dvije skupine – nesretnice i nevjeste, te pokazala kako se njihovo vrbovanje, otmica i priprema odvijaju prema dvama različitim scenarijima (Juzik 2007: 133).



Foto 6: M.M.C. Palach: *Džada* (2007.)

## 8., ODNOSNO ZAVRŠNI PRIMJER: MONTAŽSTROJ

Borut Šeparović obično ističe kako ga je terorizam potaknuo za *T-trilogiju*: *T-formance*, *T-faktor*, *I fuck on the first date* (usp. “Briga za korisnike”) te *Kazalište vaše i naše mladosti*,<sup>14</sup> i pritom se poziva na Stockhausenovu “fascinaciju” izvedbom terorizma 11. rujna, naravno nikako ne iz etičke vizure, odnosno redateljevim pojašnjenjem:

Treba napraviti razliku; naime, jedno je moja osobna inspiracija terorizmom, a drugo je kako stvari funkcioniraju u stvarnosti, odnosno kontekst u kojem se terorizam događa a koji u određenoj mjeri i sam proizvodi. (Šeparović 2011a: 34–35)

U okviru navedenoga Borut Šeparović je isto tako pridodao kako politička teorija terorizma iz 1970-ih određuje terorizam kao teatar, dok teorija izvedbe Schechnerova tipa rijetko spominje terorizam, a kada ga i spomi-

<sup>14</sup> Detaljnije o navedenim projektima usp. <http://blog.montazstroj.com/>.

nje, najčešće ga diskvalificira i ne posvećuje mu se ozbiljnije.<sup>15</sup> Zanimljiva je pritom postavka, nadalje ističe redatelj, da se u definiciji terorizma polazi od teatra, a pritom najsuvremeniji oblici terorizma – akcije koje izvode bombaši samoubojice – nedvojbeno sadrže elemente performansa. Npr. postoji nešto što se zove, upućeno pridodaje Borut Šeparović, “team attack” bombaša samoubojica, a koji funkcionira tako da se prvi samoubojica – muška, ženska osoba – raznese, pri čemu sve to promatra drugi bombaš samoubojica. Potom se okuplja policija, vatrogasci, mediji; i kad se svi oni okupe, tad nastupa drugi koji je sve to promatrao – i smrt prvoga samoubojice i okupljanje. U terorističkom je napadu uvijek cilj sekundarna publika preko koje se pritišče na političku elitu.

Pritom je na pitanje koji ga je teroristički čin posebno zaintrigirao, i to što se tiče organizacijske, izvedbene matrice, redatelj istaknuo događaj u Moskvi iz 2002. godine, kad je izvedena spektakularna teroristička akcija u kojoj je pedesetak čečenskih boraca upalo u kazalište, otelo oko 800 ljudi i držalo ih kao taoce. Nadalje, Borut Šeparović ističe kako je zanimljivo da su za taj tzv. teroristički napad odabrali prvi ruski mjuzikl *Nord-Ost*. Odnosno, njegovim riječima:

Čini mi se da je bilo nekoliko, između ostalog i simboličnih razloga zašto upravo taj mjuzikl; mjuzikl je naime idealan reprezent neoliberalne agende koji se razvio od tačerizma nadalje. Tako su i Rusi odlučili napraviti svoj prvi mjuzikl na temu ruskog herojstva u Drugom svjetskom ratu. U prvih nekoliko minuta publika nije prepoznala da se radi o napadu. Tek kad su se počeli rušiti reflektori na pozornicu, publika počinje shvaćati o čemu se radi. Fran Višnar, naš poznati vojni analitičar, ukazao mi je na činjenicu da su građevinski radnici, koji su u Rusiji mahom Čečeni, prilikom renovacije kazališne zgrade ugradili oružje u zidove nekoliko mjeseci prije napada. Napad je organizirao bivši čečenski ministar kulture Ahmad Zakajev koji očito vrlo dobro razumije kazališne mehanizme tako da su u napadu bili svi elementi izvedbe. (Šeparović, iz neobjavljenoga razgovora s umjetnikom; usp. Šeparović 2011a, 2011b)

---

<sup>15</sup> Schechner se koristi ulomcima nekoliko zanimljivih članaka te među ostalim navodi članak *Taking Stock of the Forever War* (*The New York Times*, 11. rujna 2005.) Marka Dannera, u kojemu spomenuti teoretičar i novinar zamjećuje kako su 11. rujna teroristi u napadu na najmoćniju naciju svijeta uporabili oružje u točki njezine najveće ranjivosti – na razini spektakla (prema Schechner 2006: 271).

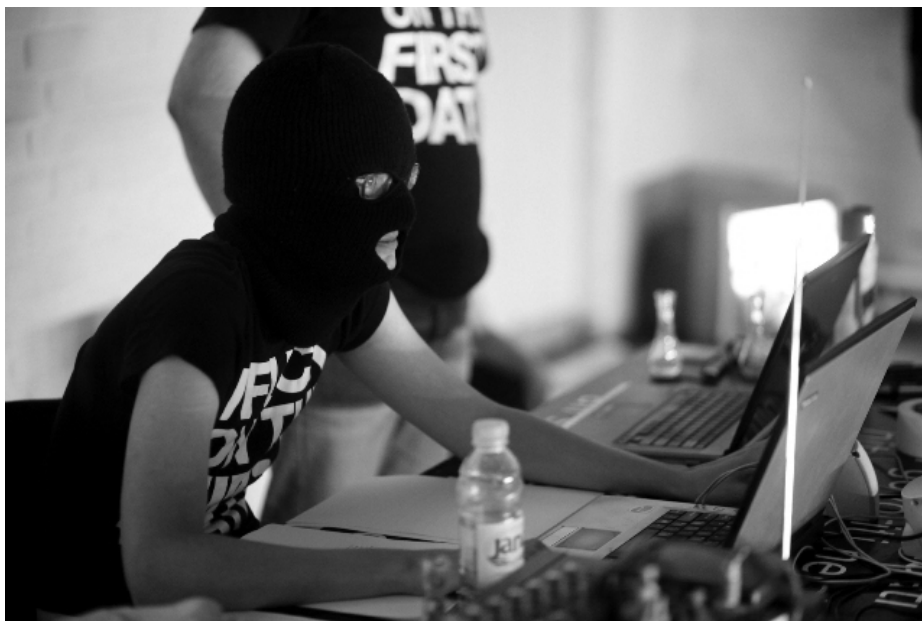


Foto 7: Montažstroj: *T-faktor* performans (2009.), autor fotografije: Damir Žižić

## ZAVRŠNO ILI UMJETNIK I/ILI TERORIST: SLUČAJ IGORA GRUBIĆA

S obzirom na uvodnu protejsku definiciju terorizma, svakako moramo spomenuti gerilsku individualnu akciju *Crni Peristil* iz 1998. godine, izvedenu kao *hommage* kolektivnoj gerilskoj akciji *Crveni Peristil* iz 1968. godine. Naime, akcija *Crni Peristil* se nakon samog čina *preselila* u medije, a umjetnik se, da bi se zaštitio od pravnih sankcija, predstavlja kao glasnogovornik grupe *Crni Peristil*. Na 33. zagrebačkom salonu individualna gerilska akcija *Crni Peristil* osvaja nagradu. Međutim, Igor Grubić se, čini se, ipak kretao u daleko opasnijim smjernicama propitivanja jer se za njegovu mimezu crne kloake postavljalo u medijima dodatno dualno pitanje *ili-ili*: je li riječ o umjetniku ili teroristu, što je kulminiralo i pozivom na obavijesni razgovor na Odjel za terorizam i ratne zločine u Đorđićevu ulicu. S druge strane, kako je utvrdila Marija Gattin kao članica Ocjenjivačkoga suda 33. zagrebačkog salona, u tom razmaku od trideset godina razvila se estetska osjetljivost javnosti jer dok je *Crveni Peristil* proglašen vandalskim činom grupe narkomanske i studentske klataži, 1998. godine za *Crni je Peristil* ipak postavljeno dualno pitanje isključivanja je li riječ o vandalizmu, od-

nosno terorizmu ili pak o umjetnosti, intervencijskoj gesti iznimne etičke, aktivističke osviještenosti, i to najvišega reda (usp. Marjanić 2009).

Završno možemo ovaj pregled o primjerima tematiziranja terorizma u našoj suvremenoj izvedbenoj praksi, i to s naglaskom na umjetnosti performansa, završiti izvedbenim strategijama mekoga terorizma Marka Breclja, koji nam je taj svoj svakodnevni koncept umjetnosti ponašanja u okviru slovenske europske zbiljnosti predstavio krajem 2012. godine u Muzeju suvremene umjetnosti, u sklopu programa Art Pop Workshop, što ga vodi Branko Kostelnik, i 9. veljače 2013. u riječkom klubu K.U.N.S. (Klub umjetnika na Sušaku). U gotovo dvosatnom predavanju-performansu u Muzeju suvremene umjetnosti Marko Breclj je vrlo jednostavno pojasnio da je meki terorizam njegov osobni pristup angažiranoj umjetnosti te da umjetnost nije umjetnost ako ne ostvaruje reakciju na društveno-političku situaciju (usp. Milohnić 2009: 143–161). Odabirom ludičkih strategija u okviru vlastitoga izvedbenog koncepta mekog terorizma Marko Breclj svakodnevno upućuje na opasnu izvedbenu podjelu na tzv. teroriste i one tzv. pravovjerne, o čemu je pisala Judith Butler u svojoj knjizi *Precaurios Life: Powers of Violence and Mourning* iz 2004. godine. Judith Butler upozorava te 2004. godine da su američki mediji prihvatili strogi binarizam Bushove retorike prema kojoj rečenica “Ili si za nas ili si terorist!” znači mogućnost postojanja samo dviju (isključivih) opcija. Tako su oni koji su u SAD-u kritizirali politiku Bushove administracije, poput indijske spisateljice i političke aktivistice Arundhati Roy ili pak Noama Chomskoga, stigmatizirani kao simpatizeri terorizma.

Breclj svojim izvedbenim mekim terorizmom pokazuje kako individualne terorističke akcije mogu neodadaistički i uveseljavati, ali pritom ozbiljno, vrlo ozbiljno upućivati na sve etičke rupe novoga svjetskog poretka, kao što je izvedbeno anarhistički upućivao i na mozgovne rupe onoga bivšega sustava zajedničkih nam regija koje će vrlo skoro sve zajedno biti okupljene pod novom unitarističko-ekonomskom zastavom.

Odnosno, na tragu Brecljeva mekog terorizma završno možemo uputiti na knjigu *Sveti teror* Terryja Eagletona, u kojoj navedeni teoretičar kulture kao jednoga od najranijih kolovođa terorizma određuje boga Dioniza te tako u toj interpretaciji terora bog kazališta postaje i začetnikom terorizma (Eagleton 2006: 10), čime opet dolazimo do Schechnerova određenja kako se sve može promatrati kao izvedba pa tako i terorizam. Tu se nalazi još jedna koincidencija između umjetnosti performansa i terorizma; naime, pored toga što oba pojma imaju protejsku definiciju, doba rođenja

izvedbenih studija (*performance studies*) –koji, među ostalim proučavaju i umjetnost performansa – i terorizma gotovo da je identično: kraj šezdesetih. Odnosno, kao što navodi Mirko Bilandžić – terorizam je od 1968. godine postupno postajao dio međunarodne životne svakodnevice (Bilandžić 2010: 69). Upravo sam u tome kontekstu promatrala ovdje izdvojene izvedbene radove umjetnikā, i to u odnosu na dva vala terorističkih akcija: onih sedamdesetih – kada su mlade (dakako one politički radikalno lijevo osviještene) u SFRJ opčinjavale gerilske akcije Crvenih brigada i RAF-a (slučaj D. B. Indoša kao i većine članova Kugle glumišta) kao i onih u drugome valu – nakon napada na Twinse i Stockhausenove “esteticističke” izjave (primjer Borut Šeparović i Boris Kadin), koji tom Stockhausenovom izjavom nastoje otvoriti teren za umjetnost kao ozbiljan čin, jednako vrhunaravno ozbiljan kao i teroristički čin. Pritom ističem kako je npr. Borut Šeprović, naravno, istaknuo kako mu terorizam nije etički prihvatljiv, s obzirom na to da rezultira ljudskim žrtvama, ali pritom ne odbacuje nasilje kao sredstvo u političkoj borbi s obzirom na to da neoliberalna paradigma za sada uspješno amortizira nezadovoljstvo proskribiranim ne-nasiljem kao oblikom otpora (usp. Šeparović 2011a: 34–35). Naime, dok mediji svaki čin terora sustavno bilježe (ponekad i zbog senzacionalističkih razloga jer riječ je o vijesti na kojoj zarađuju medijske kuće), ti isti mediji bilježe samo one umjetničke čine koji proizlaze iz angloameričkih kulturnih krugova ili su pak povezani s angloameričkim galerijskim i muzejskim, ukratko – kustoskim centrima moći. U tome smislu, kada govori o aktivizmu, aktivističkim izvedbenim činovima Prava na grad i Zelene akcije u primjeru Varšavska, Borut Šeparović ističe da je medijska vidljivost u aktivizmu jednako ključna kao i u terorizmu. “Na zasićenom tržištu informacija potrebna je trajna proizvodnja (aktivističkih) akcija te po mogućnosti njihova ‘fotogenična’ i ‘televizična’ izvedba” (Šeparović 2011b: 67). Naime, u okviru temeljnoga pitanja angažirane umjetnosti – dakle, može li umjetnost doista promijeniti svijet i/ili može li umjetnost djelovati na savjest – Borut Šeparović je itekako svjestan činjenice da ako postoji mogućnost promjene svijeta, ona se zasigurno ne nalazi u domeni umjetnosti (Šeparović 2011b: 68).

Što se tiče drugih izvedbenih primjera ovdje navedenih u okrilju tog vremenskog slijeda, s epicentralnim točkama zadržanima na sedamdesetima kao i nakon Twinsa, pratila sam i neke druge primjere simboličke razmjene umjetnosti i terorizma na/u našim lokalnim kronotopima.

Naravno, pritom ostajemo na pozadini etičkoga aforizma “Tko je za nekoga terorist za drugoga je borac za slobodu!” (Pettiford i Harding 2005:

29),<sup>16</sup> kao u slučaju npr. Paula Watsona, najtraženijega zagovornika očuvanja prirode danas, utemeljitelja organizacije Sea Shepherd Conservation Society, jednoga od osnivača organizacije Greenpeace i kultnoga heroja emisije *Whale Wars* na *Animal Planetu* o borbi skupine aktivista da zaustavi japanske kitolovce u istrebljenju kitova.<sup>17</sup>

## NAVEDENA LITERATURA I IZVORI

- “Annan predlaže reformu UN-a”. 2005. <http://www.hrt.hr/arhiv/2005/03/21/HRT0004.html> (pristup 14. 11. 2007.).
- Barišić, Željko. 2013. “DADAnti protiv hrvatske učmalosti”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 358, 9. svibnja 2013., 32–33.
- Bartlett, Jen. “Cultivated Tragedy. Art, Aesthetics, and Terrorism in Don DeLillo’s *Falling Man*”. <http://www.yorku.ca/etopia/docs/turningon/Bartlett.pdf> (pristup 6. 6. 2013.).
- Bartol Indoš, Damir i Tanja Vrvilo. 2011. “O bespovratnim situacijama”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 303, 17. veljače 2011., 32–33.
- Baudrillard, Jean. 2001. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Baudrillard, Jean. 2003. *Duh terorizma: esej*. Zagreb: Meandar.
- Best, Steven i Anthony J. Nocella II. 2004. “Defining Terrorism”. U *Terrorists or Freedom Fighters? Reflections on the Liberation of Animals*. Steven Best i Anthony J. Nocella II, ur. New York: Lantern Books, A Division of Booklight Inc., 361–377.
- Bilandžić, Mirko. 2010. *Sjeme zla. Elementi sociologije terorizma*. Zagreb: Synopsis.
- Blain, Michael. 2009. *The Sociology of Terrorism. Studies in Power, Subjection, and Victim-ge Ritual*. Boca Raton: Universal-Publishers.

---

<sup>16</sup> Sociolog Michael Blain ističe da je terorist naziv za političke aktere koji nasilno oponiraju državi. Terorizam je taktika koju prakticiraju svi liberalno-demokratski režimi kao i tirani i tzv. teroristi, te nazivati nekoga teroristom jest redukcionizam, kako je to jednom prigodom i istaknuo Edward Said (Blain 2009: 133).

<sup>17</sup> Tako i redatelj Peter Jay Brown dokumentarni film u kojemu dramatično prikazuje tridesetogodišnju o/Odiseju Paula Watsona i njegove flote *The Sea Shepherd Society* u zaštiti morskog života ironično naslovljava *Ispovijesti ekoterorista*. Navedeni je film prvi put prikazan kod nas u povodu Dana planeta Zemlje 2013. godine (23. travnja 2013. u organizaciji udruge Prijatelji životinja, a u distribuciji udruge Restart). Film vrlo jasno pokazuje tko su teroristi danas – moćne korporacije i kitolovci koji probijaju tijela kitova eksplozivnim harpunima, čime tim veličanstvenim životinjama raznose utrobu. Pritom spomenuti aktivisti otkrivaju apsurd konzumerističkoga društva, odnosno njihovim procjenama: “Apsurdno je da je više od 50 % riba uzetih iz mora pretvoreno u hranu za životinje, pa domaće mačke pojedu više tuna od svih tuljana na svijetu, a da bi se othranio jedan losos na ribljoj farmi, potrebno je uloviti iz mora 50–70 riba” (“Ispovijesti ekoterorista”, 2013). Inače za tzv. ekoterorizam se obično ističe da ga je poticala filozofija “podmetanja klipova” Edwarda Abbeya, “Thoreaua američkoga Zapada” (Pettiford i Harding 2005: 185).

- Blažević, Marin. 2012. *Izboren poraz. Novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavelle do...* Zagreb: Durieux.
- “Briga za korisnike”. <http://montazstroj.com/izvorno/hrvatsko/2011/briga-za-korisnike/> (pristup 6. 6. 2012.).
- Bušić, Franko. 2012. “Rugalice starim pjesnicima i tvrdokornom kriminalu”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 327, 2. veljače 2012., 32–33.
- Cerovac, Banko. 2007. “Fatalne strategije politike zavodenja”. *Zarez* 6. travnja 2007. <http://www.zarez.hr/clanci/fatalne-strategije-politike-zavodenja> (pristup 1. 6. 2011.).
- Danner, Mark. 2005. “Taking Stock of the Forever War”. *The New York Times*, 11. rujna 2005. <http://www.nytimes.com/2005/09/11/magazine/11OSAMA.html?page-wanted=all&r=0> (pristup 14. 11. 2012.).
- “Deseti dan Seminara”. [http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=60%3Adnevnik36&id=185%3A36dnevnik10&Itemid=100](http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&catid=60%3Adnevnik36&id=185%3A36dnevnik10&Itemid=100) (pristup 1. 8. 2010.).
- Dimitrijević, Vojin. 2000. *Terorizam*. Beograd: Saimizdat B92.
- Eagleton, Terry. 2006. *Sveti teror*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Eiblmayr, Silvia. 2001. “Personal Cuts”. U Iveković, Sanja. 2001. *Personal Cuts*. Wien: Triton Verlag, 13–16.
- Franjić, Ana i Maja Kovač. 2011. “Ulico, razmrdaj se! Stiže Pink Panker!” (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 319, 13. listopada 2011., 32–33.
- Furedi, Frank. 2009. *Poziv na teror. Rastuće carstvo nepoznatog*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Govedić, Nataša. 2005. *Etičke bilježnice. O revoltu i brižnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Govedić, Nataša. 2007. “Muški feminizam i ženska samomržnja”. *Zarez* 204, 18. travnja 2007. <http://www.zarez.hr/204/kazaliste1.htm> (pristup 2. 5. 2007.).
- Horvat, Josip. 2006. *Pobuna omladine 1911–1914*. Zagreb: SKD Prosvjeta, Gordogan.
- Horvat, Srećko. 2008. *Diskurs terorizma*. Zagreb: AGM.
- “Ispovijesti ekoterorista”. <http://www.prijatelj-zivotinja.hr/index.hr.php?id=2363> (pristup 22. 4. 2013.).
- Juzik, Julia. 2007. *Alahove nevjeste*. Zagreb: Fraktura.
- Kadin, Boris. 2013. “Umjetnik – građanin – terorist”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 354, 14. ožujka 2013., 32–33.
- Kalčić, Silva. 2008. “Samoaktualizacija i imanentna suvremenost video medija”. U *Insert. Retrospektiva hrvatske video umjetnosti*. Tihomir Milovac, ur. Zagreb: MSU, 111–198.
- Marche, Stephen. 2013. “Terrorism as Art”. <http://www.esquire.com/blogs/culture/terrorism-as-art-marche> (pristup 6. 6. 2012.).
- Marjanić, Suzana. 2000. “Deformacije/apstrakcije tijela D. B. Indoša”. *Frakcija* 17/18: 10–17.
- Marjanić, Suzana, 2009. “Akcijski mitoslov ili o intervencionističkim korekcijama. *Crveni, Zeleni i Crni Peristil*”. U *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*. Branko Hećimović, ur. Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe i dr., 204–222.



- Martinis, Dalibor. 2010. "Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 275, 21. siječnja 2010., 6–7.
- Martinis, Dalibor. 2012. *Vječna vatra gnjeva, bilježnica*. Zagreb: DAF.
- Milohnić, Aldo. 2009. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
- Milovac, Tihomir. 2008. "Paradoks nevidljivosti". U *Insert. Retrospektiva hrvatske video umjetnosti*. Tihomir Milovac, ur. Zagreb: MSU, 13–107.
- Molnar, Marijan. 2012. *1998.–2008. pregled radova*. Zagreb: Meandar media.
- "New Most Wanted Terrorist. Joanne Chesimard First Woman Added to List". <http://www.fbi.gov/news/stories/2013/may/joanne-chesimard-first-woman-named-most-wanted-terrorists-list> (pristup 6. 6. 2013.).
- Paić, Žarko. 2012. "Perspektiva događaja". U Martinis, Dalibor. 2012. *Vječna vatra gnjeva, bilježnica*. Zagreb: DAF, 6–31.
- Paić, Žarko. 2012a. "Nesvodiva moć umjetnosti. Između totalne politike i estetskoga poretkta". *Književna republika* 7-9: 126–156.
- Pech, Richard J. 2003. "Inhibiting Imitative Terrorism Through Memetic Engineering". *Journal of Contingencies and Crisis Management* 11/2: 61–66.
- Petlevski, Sibila. 2011. "Virulent Ideas, Memetic Engineering, Memeoid Identity, Aesthetic Warfare". U *Spaces of Identity in the Performing Sphere*. Sibila Petlevski i Goran Pavlić, ur. Zagreb: Fraktura, Akademija dramske umjetnosti, 13–48.
- Pettiford, Lloyd i David Harding. 2005. *Terorizam. Novi svjetski rat*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- "Pucnji atentatora. Jelena Ilka Marković. Prvi dio kratkog istraživanja o atentatorima u regiji". 2013. *Ispod pločnika. Slobodarski povremenik* 12: 8–11.
- Rafolt, Leo. 2007. *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Ljevak.
- Ružić, Igor. 2007. "Medeja/Žena bomba/Europa – Ivana Sajko". [http://www.dnevnikulturni.info/recenzije/kazaliste/111/medeja/%C5%BDena\\_bomba/europa\\_-\\_ivana\\_sajko/](http://www.dnevnikulturni.info/recenzije/kazaliste/111/medeja/%C5%BDena_bomba/europa_-_ivana_sajko/) (pristup 2. 8. 2010.).
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Shahadi, Joseph. 2011. "Radical Disappearances. Art, Terror and the Body in Performance". <http://udini.proquest.com/view/radical-disappearances-art-terror-pqid:2438688141/> (pristup 6. 6. 2013.).
- Sluka, Jeffrey A. 1992. "The Anthropology of Conflict". U *The Paths to Domination, Resistance, and Terror*. Carolyn Nordstrom i JoAnn Martin, ur. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 18–36.
- Šeparović, Borut. 2011a. "I performans i terorizam i pedagogija". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 323-324, 8. prosinca 2011, 34–35.
- Šeparović, Borut. 2011b. "Protunapad. Odabrani fragmenti teksta o izvedbenom aktivizmu". *Kazalište. Časopis za kazališnu umjetnost* 47-48: 66–77.
- Šimunović, Ružica. 2012. *Politički govor je suprematizam*. Zagreb: Pleh.
- Townshend, Charles. 2003. *Terorizam*. Sarajevo: Šahinpašić.

## **Performance and Terrorism or Performing Terrorism**

### **SUMMARY**

After a brief introductory review of the Proteus-like definition of terrorism, the article examines the examples of the issue of terrorism in the contemporary performing practice, with an emphasis on performance art. It confirms that terrorism exerted a powerful influence on the imagination of the 21<sup>st</sup> century.

*Key words:*

performance art, terrorism, performing terrorism