SARAJEVSKI
RATNI TEATAR

Istarsko narodno kazalište
Gradsko kazalište Pula

AUTORICA I REDATELJICA • AUTRICE
E REGISTA:

Selma Spahić

SUAUTORICA I DRAMATURGINJA • CO-AUTRICE
E DRAMMATURGA:

Emina Omerović

MEKOĆA

IZVOĐAČI I SUAUTORI • PERFORMERS
E CO-AUTORI:

Alban Ukaj
Boris Ler
Kemal Rizvanović
Josip Stapić

5€

Istarsko narodno kazalište Gradsko kazalište Pula
Matka Laginje 5, 52100 Pula
Url: www.ink.hr
E-mail: ink@ink.hr

INFORMACIJE I REZERVACIJE:
Tel.: (052) 212-677
E-mail: prodaja@ink.hr
Cijena: 5€

Istarsko narodno kazalište Gradsko kazalište Pula i Sarajevski ratni teatar
Kazališna sezona 2025.— 2026.
Oda miru
PREMIJERA: 5. ožujka 2026.

NASLOV: Mekoća
AUTORICA I REDATELJICA: Selma Spahić
SUAUTORICA I DRAMATURGINJA: Emina Omerović
SCENOGRAFKINJA: Paola Lugarić Benzia
KOSTIMOGRAFKINJA: Manuela Paladin Šabanović
AUTOR GLAZBE: Draško Adžić
OBLIKOVATELJ RASVJETE: Dario Družeta
KOREOGRAFKINJA: Ana Kreitmeyer
KOREPETITOR: Carlos Andrés Fagin

IZVOĐAČI I SUAUTORI:
Alban Ukaj
Boris Ler
Kemal Rizvanović
Josip Stapić

INK Pula
KOORDINATOR SCENSKE TEHNIKE / ORGANIZATOR / INSPICIJENT:
Manuel Kaučić
ORGANIZATOR / INSPICIJENT:
Ivan Bedalov
VODITELJ RASVJETE, TONA I VIDEA:
Elvis Butković
VODITELJ POZORNICE: Goran Šaponja
VODITELJICA FUNDUSA / GARDEROBIJERKA / REKVIZITERKA:
Desanka Janković
MAJSTOR SCENE: Vanja Ujčić
MAJSTORI TONA I VIDEA: Miodrag Flego i Bruno Legović
TEHNIČAR RASVJETE: Slaven Borovečki

RAVNATELJICA: Gordana Jeromela Kaić
UMJETNIČKI VODITELJ: Matija Ferlin
VODITELJ MARKETINGA I ODNOSA S JAVNOŠĆU: Marin Leo Janković

SARTR
INSPICIJENTICA: Rea Jugo
ŠEF TEHNIKE: Damir Fazlagić
MAJSTOR SVJETLA: Nedim Pejdah
RASVJETLJIVAČI: Meho Bećirović, Admin Žunić
VIDEO: Džani Dimovski
TON: Danijel Jurišić
MAJSTOR SCENE: Nurko Oprašić
ŠMINKA: Sanela Aličković Ćatović
GARDEROBA: Mersiha Hasečić
DEKORATERI: Bajro Krupalija, Emir Šabić
REKVIZITA: Sevda Oprašić
NABAVLJAČ: Elvis Sijarić
SPREMAČICE: Senija Mujak, Hadžira Bečirović

PRODUCENTICA: Maja Salkić
IZVRŠNA PRODUCENTICA: Nejla Mulić

DIREKTORICA: Maja Salkić
MARKETING: Natalia Dmitrieva
PRAVNIK: Nermin Klapuh
RAČUNOVODSTVO: Medina Aganović
SEKRETARICA: Jasmina Mešić
BLAGAJNIK: Armin Lekić

NAKLADNIK: Istarsko narodno kazalište Gradsko kazalište Pula
ZA NAKLADNIKA:
Gordana Jeromela Kaić
UREDNIK: Leo Rafolt
FOTOGRAFIJE: Jelena Janković
GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Jan Pavlović
TISAK: MPS d.o.o.

Tiskano u Hrvatskoj / Pula, veljača 2026.

Selma Spahić rođena je 1986. god. Diplomirala je Režiju na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Njene predstave karakterizira eksperimentalni pristup naraciji i vizualnoj estetici, te kroz njih istražuje aktuelne društvene teme. Najčešće se fokusira na intimnu historiju i političnost intime, istraživanje fizikalnosti i feminističku dekonstrukciju patrijarhalnih narativa. Njezina režija obuhvaća širok spektar žanrova, od klasičnih tekstova i dramatizacija romana, pa sve do suvremenih drama i autorskih projekata. Potpisuje 40 predstava, za koje je često i ko-autorica teksta, a među kojima su: *Buđenje proljeća* (ASU, Internacionalni teatarski festival MESS, BiH), *Utjecaj gama zraka na sablasne nevene* (Sarajevski ratni teatar, BiH), *Pobjeda* (Narodno pozorište Sarajevo, BiH), *Bolest porodice M* (Kamerni teatar 55, BiH), *Hipermnezija* (Heartefact Fund / BITEF, Srbija), *Sumnja* (Kamerni teatar 55 / Udruženje Kontakt, BiH), *Grebanje ili kako se ubila moja baka* (Bosansko narodno pozorište Zenica / Heartefact Fund, BiH / Srbija), *Tajna džema od malina* (Sarajevski ratni teatar / MESS / Fondacija Karim Zaimović, BiH), *Žene koje čiste* (Crnogorsko narodno pozorište Podgorica, Crna Gora), *Natatorijum* (Narodno pozorište Subotica, Srbija), *Skupština* (Narodno pozorište Sarajevo / Kamerni teatar 55 / Sarajevski ratni teatar, BiH), Kokoš (MESS / ZEKAEM / BITEF, BiH / Hrvatska / Srbija), *Liliom* (SNG Drama Ljubljana, Slovenija), *tisočdevetstoenainosemdeset* (SNG Drama Maribor, Slovenija), *Majstor i Margarita* (HNK Ivana pl. Zajca Rijeka, Hrvatska), *Moja Fabrika* (Bosansko narodno pozorište Zenica, BiH), *4 ujutro* (Pozorište Dezső Kosztolányi, Srbija), *Ono što nedostaje* (ZEKAEM, Hrvatska), *Stela, poplava* (Gradsko kazalište Gavella, Hrvatska), *Med zidima* (GLLUGL Varaždin, Hrvatska), *The Clickworkers* (Schauspiel Stuttgart / ZEKAEM / Nowy Teatr, Njemačka / Hrvatska / Poljska), *Sedam strahova* (Bosansko narodno pozorište Zenica, BiH), *Ljubičasto* (Kamerni teatar 55, BiH), *Kao i sve slobodne djevojke* (Atelje 212, Srbija), *Idiot* (Narodno pozorište Sarajevo, BiH), *Der Weg Züruck* (Schauspiel Stuttgart, Njemačka), *Kroćenje goropadnice* (Satiričko kazalište Keremepuh, Hrvatska), trilogija *Kraj svijeta u III čina* (Pod suknjom, ZEKAEM, Hrvatska; *Aktivistke*, Festival Borštnikovo srečanje, Slovenija; *Svet zaslužuje kraj sveta*, Srbija), *Svijet i sve u njemu* (SARTR, RealStage, BiH). Predstave su joj višestruko nagrađivane, te bilježe učešće na renomiranim internacionalnim festivalima poput Internacionalnog teatarskog festivala MESS u BiH, BITEF-a i Desire Central Station-a u Srbiji, Neue Theater Stücke aus Europa i Berliner Herbstsalona u Njemačkoj, Kontakta u Poljskoj, Culturescapes u Švicarskoj ili Marulićevih dana u Hrvatskoj.

Od 2009. godine bila je izbornica programa Future MESS za mlade autore-ice, a od 2012. do 2017. Umjetnička direktorica Internacionalnog teatarskog festivala MESS. Od 2018. radi na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu, te je od 2023. gostujuća predavačica na Akademiji za umjetnost i kulturu Osijek.

Sarajevski ratni teatar SARTR utemeljen je 17. svibnja 1992, okupljajući glumce i suradnike iz triju profesionalnih sarajevskih kazališta koja su, zbog agresije na Bosnu i Hercegovinu, bila prisiljena obustaviti svoj rad. Tijekom rata glumci i drugi kazališni djelatnici Sarajeva vezali su se uz SARTR te su u četiri godine opsade odigrali više od 200 predstava. Kao kazalište osnovano u vrijeme opsade, SARTR svjedoči fenomenu duhovnog i kulturnog otpora fašizmu i agresiji. On ne samo da čuva sjećanje na to razdoblje, nego i danas snažno afirmira univerzalne vrijednosti: bogatstvo različitosti, antifašizam, svetost mira, aktivizam, internacionalizaciju i suosjećanje prema svima koji trpe nepravde diljem svijeta. Sa svojim nasljeđem, SARTR nastoji biti mjesto naše savjesti i hrabrosti. Kazalište se u SARTR-u razumijeva kao prostor jedinog mogućeg djelovanja: prostor istraživanja, savladavanja stigmatizacije, prostor krika, utjehe i snova. To je kazalište u kojem se ideja rađa, razvija, raste na sceni i, u konačnici, ono najvažnije – dijeli s publikom. SARTR je nastao kao egzistencijalna potreba građanki i građana pod opsadom, i to angažiran pod geslom šarmantan, duhovit, snalažljiv, multikulturalan i inkluzivan, ratni, ali nipošto nasilan, već pobunjenički, isključivo kao otpor, nikada kao žrtva, teatar u kojem se gleda, vidi i promatra. SARTR stoga pokreće čovjeka: gledatelja, umjetnika i svakoga tko djeluje u tom prostoru. Čovjek je u SARTR-u potpuno slobodan, ali istodobno duboko društveno odgovoran. Potaknut na stvaranje, iz tog procesa nastaje plemenit umjetnički čin. U kolovozu 1992. SARTR je konstituiran kao vojna jedinica pri Regionalnom stožeru Oružanih snaga BiH Sarajevo, a 12. siječnja 1993. godine Odlukom Ratnog predsjedništva Skupštine grada Sarajeva proglašen je javnom ustanovom iz područja kulture od posebnog interesa za obranu grada. Sarajevski ratni teatar ostvario je prvu kazališnu premijeru u ratu – *Sklonište* – koja je konceptualno imaginirala stvarnost tog trenutka, koristeći životne činjenice u kreiranju kazališnog čina. Već tada je prepoznata kao naznaka budućeg smjera produkcije ovoga umjetničkog ansambla. Odlukom Skupštine Kantona Sarajevo od 24. srpnja 1997, ulogu osnivača SARTR-a preuzeo je Kanton Sarajevo. Tijekom svog postojanja Sarajevski ratni teatar realizirao je više od 100 vlastitih produkcija. Predstave SARTR-a sudjelovale su i bile nagrađivane na festivalima u Bosni i Hercegovini, regiji i svijetu. Gostovao je diljem Europe te u gotovo svakom gradu Bosne i Hercegovine. SARTR je iznjedrio i s ponosom izvodio najdugovječniju predstavu u modernoj povijesti kazališta u BiH, *Ay Carmela,* koja je živjela i uspješno se izvodila više od 20 godina. U svibnju 2022. arhivska građa predstave *Ay Carmela,* zajedno sa scenografijom, kostimima i rekvizitima, postavljena je u Historijski muzej BiH kao stalni muzejski postav. Najznačajnije priznanje za cjelokupan rad SARTR je dobio 2003. godine, kada mu je dodijeljena Šestoaprilska nagrada Grada Sarajeva. Danas SARTR okuplja glumice, glumce i kazališne radnike svih generacija, djelujući u prostoru nekadašnjeg kultnog sarajevskog Centra društvenih aktivnosti (CDA).

POGLED IZNUTRA

EMINA OMEROVIĆ

mit (grč.) višeznačni pojam kojim se prvobitno označava priča koja u određenoj kulturi ima funkciju objašnjavanja stvarnosti. (PROLEKSIS ENCIKLOPEDIJA)

Hajmo početi sve iz početka ♪♪♪

- **1,2,3,4**
- **Pojednostavljen svijet hijerarhije**
- **Kompeticija**
- **Impulsivnost**
- **Skrivanje emocija i slabosti**
- **Udobnost u nasilju, neugoda u nježnosti**
- **Govor govor govor**
- **Dominacija**
- **Kontrola**
- **Moć**
- **Nasilje kao primarni princip organizacije društva**
- **Preživjeti**
- **Hegemonijski maskulinitet (ideal muškosti): neovisan, spreman na rizik, agresivan, heteroseksualan, racionalan**
- **Junak.**
- **Pritisak patrijarhalnih narativa**

Autorski projekt „Mekoća“ pokušava propitkivati radikalnu mekoću kao alternativu svijeta u kojem živimo, istražiti mogućnost postojanja nekog novog svijeta u kojem je briga o drugome primarni princip organizacije društva. Zanimalo nas je do koje mjere je praksa brige održiva u konkretnim uvjetima? Kako ona može kreirati utopijske prostore gdje bi mir mogao biti moguć? Istraživali smo kako izgleda svijet bez nasilja, barem u kazalištu? Kakav bi to svijet bio?

-
-
-
-
-

Pojednostavljeno mišljenje svijeta.

Ljepota i mir u jednostavnosti svijeta?

Legends have always been forged in fire. Every single man you can name from history, was born from pain. (ANDREW TATE)

Being vulnerable is a way of survival to me. (LORA MATHIS)

Autorski projekt „Mekoća“ nastao je iz improvizacija s glumcima, a krenuli smo od uzroka nasilja u patrijarhalnom društvu i pitanja kako djelovati u svijetu agresije i ratova?

Pokušali smo početi sve iz početka postavljajući pitanja samima sebi kako bi otvorili prostore zajedničke imaginacije svijeta mekoće.

Baveći se hegemonijskim maskulinitetom, tragali smo za pukotinama patrijarhata kroz koje prodiru različiti oblici muškosti.

„Masculinities do not exist prior to social behavior, either as bodily states or fixed personalities. They come into existance as people act.“
(RAEWYN CONNELL)

Koristeći sustav patrijarhat kao dramaturšku strukturu dijela predstave, preispitivali smo kako je moguće da patrijarhat u svojoj rigidnosti pravila i reda, može u teatarskom smislu tako lako postati nestabilan?

Tragali smo za tim prostorima nestabilnosti, za značenjski otvorenim prostorima u kojim se susreće iskustveno svakog od nas ponaosob. Što sve učitavamo u ono što vidimo i čujemo bez obzira što smo svjesni kazališne iluzije i društvenih predrasuda? Kojim sve strategijama pregovaramo naša iskustva? Šta se dešava s njima? Kada ulaze u dijalog, međusobno se potvrđuju, a kada se sukobljavaju, bore, odustaju, pretjeruju, napuštaju narativ ili ga pak konstruiraju...

"Dragi Jonase, s obzirom na to da je vaša država odlučila da mi ne dodijeli Nobelovu nagradu za mir iako sam zaustavio najmanje osam ratova, više ne osjećam obvezu razmišljati isključivo o miru.“ (DONALD TRUMP, PREDSJEDNIK SJEDINJENIH AMERIČKIH DRŽAVA)

Istraživali smo svijet u kojem banalno, apsurdno, doslovno, površno, smiješno, nebitno, sitno, bizarno – postaje okidač za eksploziju nasilja i uništenja.

„The difficulty of thinking about war without invoking discourses of masculinity and vice versa, is not simply a reflection of the ways war and masculinity are but on the dependence of both on a capacity to frame the world a certain way.“ (KIMBERLY HUTCHINGS)

My boys won't grow learning to emotionally hide,
They'll reshape masculinity into something they like.
Make it softer to touch
(DARAGH FLEMING)

Da li je moguć svijet u kojem oštećen list izaziva suosjećanje i bol?
Svijet u kojem smo uvijek u stanju budnosti u odnosu na sebe i svako biće oko mene?
U kojem ustrajno tragamo za dubinama, nijansama, suptilnostima, detaljima?
Svijet u kojem slušamo, čujemo, osjetimo, zaista vidimo, gledamo, prepoznajemo nevidljivo...
Podršku, pomoć, osobu koja ne traži ništa zauzvrat?
U kojem mi ne tražimo zauzvrat prepoznavanje, zahvalu, potvrdu?
Da li je moguć svijet u kojem iznova i unatoč zajednički tragamo za strategijama suradnje?
Svijet u kojem biramo strategije nenasilja kada je nemoguće izbjeći konflikt?
Svijet u kojem ne reagiramo iz impulsa, već odgađamo reakciju jer promatramo svijet iz drugog bića?
Svijet u kojem su emocije snaga, a ne slabost jer se njima zaista i uvijek bavimo?

Svijet koji nije logoreičan, već u kojem su riječi odmjerene jer smo svjesni da sve što izgovaramo može imati neke posljedice?
Svjesni da svaka naša akcija ima posljedice?

Svijet u kojem nema hijerarhije, dominacije, moći?
Svijet dijeljene odgovornosti?
Svijet u kojem ako iznova i iznova i iznova pronalazimo strategije - praksa brige može zaista postati naša stvarnost?

O MUŠKOJ MASKERADI

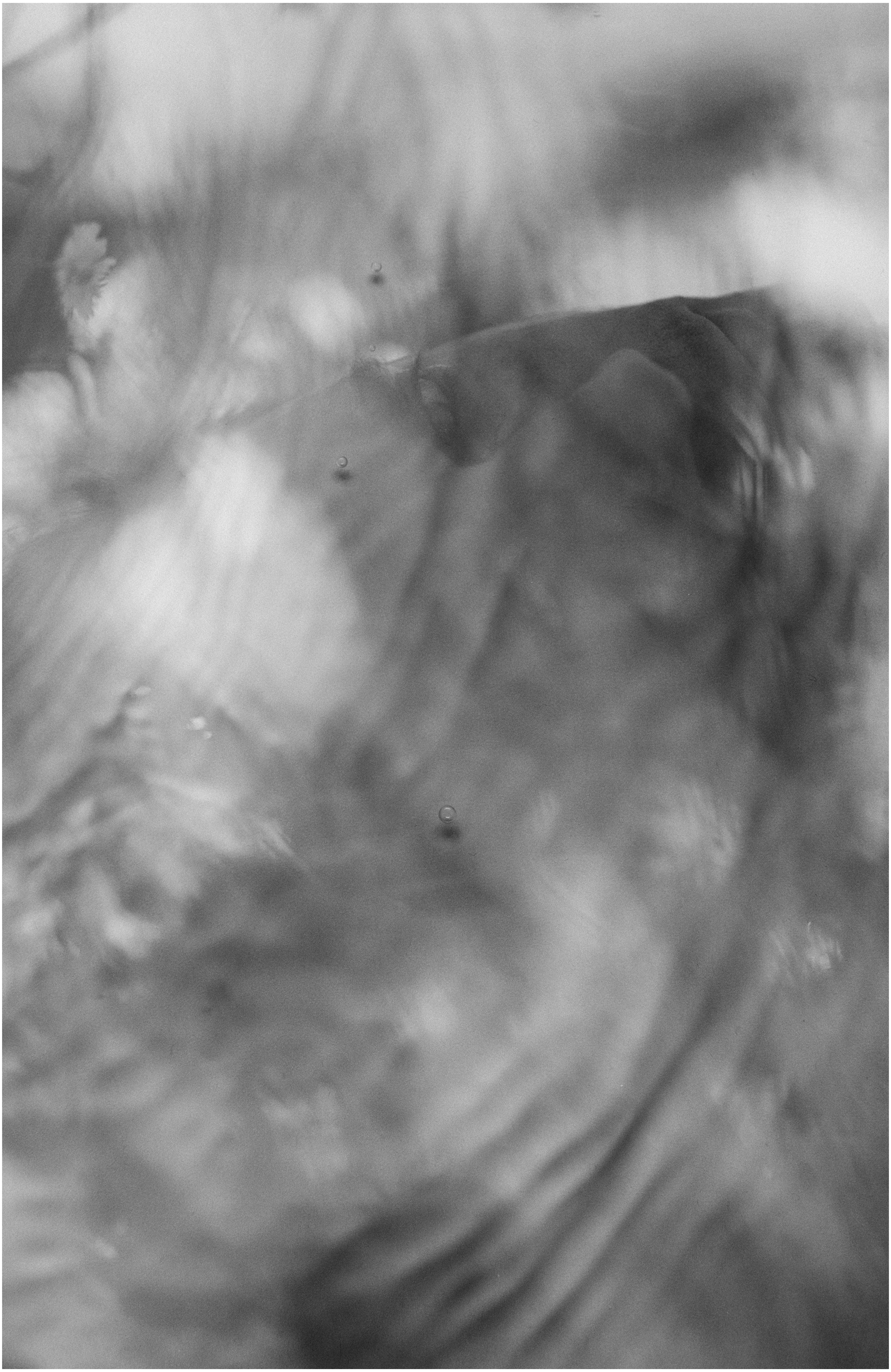
LANA MOLVAREC

Rodni identitet jedan je od najznačajnijih teorijskih pojmova koji je odavno nadišao često hermetički zatvoren prostor akademske sfere i ušao u popularni i medijski diskurs, pri čemu redovito izaziva društvene konflikte na koordinatnoj osi desne i lijeve političke orijentacije, tj. konzervativnih i progresivnih društvenih snaga. Ogroman je broj studija posvećen kritičkim analizama reprezentacije ženskog identiteta u književnosti, kazalištu, medijima, popularnoj kulturi, ponajprije u okviru feminističke kritičke teorije i kulturalnih studija. Iako se na prvu može činiti da su istraživanja muškog identiteta rijetka i nedavna, tome nije tako. Prva istraživanja maskuliniteta potječu iz sedamdesetih godina 20. stoljeća, iz pera muških autora koji su na neki način bili povezani s feminizmom drugoga vala te su predstavljali muški antiseksistički pokret. U osamdesetim godinama 20. stoljeća počinje se propitivati tradicionalni maskulinitet koji se temelji na agresiji, kompetitivnosti, emocionalnoj nedostupnosti i hladnoći uvođenjem tema kao što su anksioznosti i strahovi, emocionalna ranjivost, kompleksni odnosi s ocem itd. Usporedno s tim, u istome desetljeću, u okviru metodologije kulturalnih studija istražuju se vizualne reprezentacije muškosti u medijima, modi i popularnoj kulturi koje se prvenstveno fokusiraju na muško tijelo kao objekt žudnje, ali i kao narcistički objekt kojemu se posvećuje povećana briga i njega. Kako Sean Nixon u svome tekstu *Exhibiting Masculinity* (1997) pokazuje, rađa se tzv. novi muškarac kojemu se pripisuju obilježja koja kulturno čitamo kao rodno ambivalentna: muževne tjelesne odlike protkane mekoćom i senzualnosti, uz snažnu dozu seksualiziranosti tijela. Takvo novo kodiranje maskuliniteta odmiče sliku muškog identiteta i iskustva kao nečeg univerzalnog prema rodno obojenom i istančanom – radi se zapravo o osvještavanju maskuliniteta kao rodne pripadnosti.

U teorijskom smislu, jedna od temeljnih studija maskuliniteta jest *Masculinites* R. W. Connell (zanimljivo, ženske autorice) prvi puta objavljena 1995. godine. Kao što je iz naslova vidljivo, a kako ističe i ova autorica i brojni drugi autori, ne postoji jedan maskulinitet, oni moraju biti u pluralu, sa svim svojim unutarnjim složenostima i proturječjima. Nisu univerzalni ni fiksni, te su podložni društvenim i povijesnim varijacijama. Nema sumnje da na njih utječu žene, kao i to da je feministički udar na patrijarhat promijenio odnose u rodnome poretku. Ključni pojam Connelličinog istraživanja jest hegemonijska muškost. On označava idealizirani oblik muškosti u nekom društvu koji podčinjava druge oblike muškosti, ali i ženskosti, koji ima hegemonijsku poziciju u trenutnom obrascu rodnih odnosa, koji su promjenjivi i o kojima se može pregovarati ako se stvore optimalni društveni uvjeti. Drugim riječima, stoljećima je hegemonijsku muškost označavala fizička snaga, heteroseksualnost, autoritet, podčinjavanje žena, plaćeni rad i sl., no to ne znači da su te odlike hegemonijske muškosti univerzalne. Već se dugi niz godina govori o „krizi muškosti" što sugerira da dolazi do tektonskih promjena u ustaljenom rodnom poretku. Veliku ulogu u tome igra feminizam koji je svojim djelovanjem doveo do velikih, opipljivih promjena u životima žena, kao što su dostupno obrazovanje, ravnopravniji radni uvjeti, razvijanje ženske samosvijesti. Muškarci i njihov identitet postaju od sve većeg interesa i sociolozima i drugim društvenim znanstvenicima jer postoji sve više pokazatelja da muškarci gube nekad stožerne točke svojeg identiteta: u obrazovanju na svim razinama pokazuju slabije rezultate od žena, sve teže pronalaze svoju poziciju na tržištu rada te gube svoju ulogu hranitelja obitelji kroz koju su često ujedno i ostvarivali ulogu oca. No, svaki izazov je ujedno i nova prilika za ostvarivanjem muškog identiteta na novim temeljima. Zalaganje za ženska prava nije zahvat nauštrb muške pozicije, kao što ni problematiziranje zahtjevne pozicije muškarca u suvremenom svijetu nije zanemarivanje ženskih pitanja. I muški i ženski identiteti pluralni su, fragmentirani, česti i proturječni – nadilaze krute okvire rodnih stereotipa koji se sve više razotkrivaju kao relikti svijeta na zalasku. Rodni stereotipi su zamka i za muškarce i za žene, no kreativna uporaba stereotipa npr. u umjetnosti omogućava osvještavanje, svojevrsnu denaturalizaciju tih stereotipa upravo kako bi ih se prokazalo kao stereotipe i kako bi se otvorio prostor za novo osmišljavanje rodnih identiteta.

Dakle, kakva je uloga književnosti, drame i kazališta u stvaranju značenja muškoga identiteta? Književnost i kazalište imaju moć da reflektiraju svijet u njegovim mnogobrojnim dimenzijama, ali i da stvaraju raznolika kulturna značenja za društvene činjenice, kao i specifično društveno znanje koje nam društvene znanosti kao sociologija ne mogu pružiti (Rita Felski, *Namjene književnosti,* 2016).

Problem muškog identiteta u drami i kazalištu, zbog prirode medije, nezaobilazno je vezan uz teoriju o performativnosti roda Judith Butler. Prema njoj, ne postoji bit roda, ni ideal kojem rod teži jer rod nije činjenica, nego niz činova koji stvaraju ideju roda te bez kojih rod ne postoji. On je, dakle, konstrukcija koja redovito skriva svoj postanak, kaže Judith Butler. Izvedba, kroz govor, geste, govor tijela, tjelesni izgled itd.



„Čini se poštenim reći da se određene vrste djela obično tumače kao izraz rodne jezgre ili identiteta te da se takva djela ili prilagođavaju očekivanom rodnom identitetu ili na neki način osporavaju to očekivanje.“

(JUDITH BUTLER)

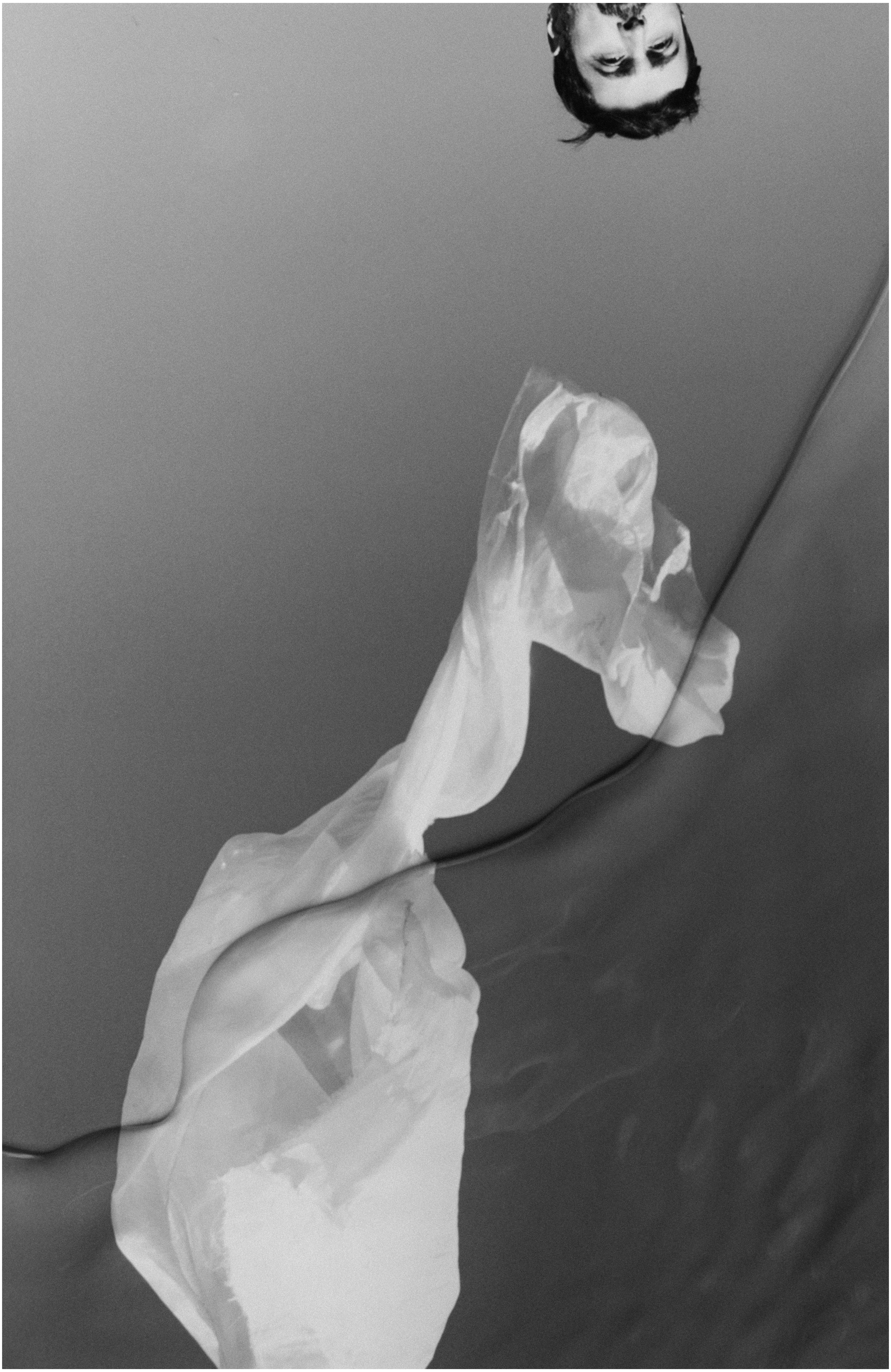
stvara naše predodžbe roda. Kao glumac koji vježba svoju rolu, osoba mora naučiti kako stilizirati svoje tijelo i djelovati unutar prihvaćenog okvira rodnog ponašanja (Butler, *Nevolje s rodom,* 2000). Drugim riječima, uporno ponavljanje jednog uskog scenarija u različitim društvenim situacijama stvara rodne stereotipe. No, zašto se rod ne bi izvodio drugačije od poznatog scenarija? Rodne izvedbe nose privremena značenja unutar trenutne konstelacije povijesnih i društvenih uvjeta – u njih je uvijek upisana mogućnost nekog drugog postojanja i postajanja.

U suvremenoj drami vidljiv je pomak od prikaza muških sudbina koje bi trebale utjelovljivati neki univerzalan problem ili ljudsku sudbinu prema rodnim prikazima koji su svjesni vlastite muškosti. Izvedba muškosti u društvenoj stvarnosti još uvijek nosi puno veće privilegije i status od izvedbe ženskosti. Međutim, kako primjećuje Carla J. McDonough u svojoj studiji *Staging Masculinity* (1997) prostor za izvedbu muškosti jako je uzak i temelji se na isključivanju, ograničavanju, obrani i kontroli od svega onoga što je ne-muško: žene, ženstveni muškarci, druge rase... Riječima psihologa Raya Raphaela, maskulinitet se mora dokaz(iv)ati. Maskulinitet je dramatizirana izvedba koja se mora dokazati pred drugima, pred publikom koja treba pružiti priznanje i prihvaćanje. To se očituje i u suvremenoj drami koja ili propituje takav restriktivni i otuđujući koncept izvedbe muškosti, često kroz uporabu rodnih stereotipa ili pak u recentnijim ostvarenjima, stvara napetost suprotstavljajući takvu izvedbu s onim muškim rodnim identitetima koji su zauzimali ili još zauzimaju prostor drugosti (gay/queer, druge rase, različite klase i subkulture...).

Lada Čale Feldman u stoljetnoj metafori kazališta svijeta prepoznaje dvije suprotstavljene implikacije – praćenje poznatog, rigidnog i repetitivnog, scenarija te inventivnost i nepredvidivost ljudske „glumačke“ intervencije i improvizacije unutar zadane dramaturgije (*Nevolje s izvedbom,* 2001). No, drama i kazalište se umnogome ostvaruju preko jezika i u tome leži opasnost – da se u okviru binarnog sustava jezika obnove stereotipi koji počivaju u kulturno kodiranoj komunikaciji koja među ostalim obilježava rodnu izvedbu. Kako Robert Vorlicky primjećuje na primjeru američke drame, iz takvih se okvira kulturno kodirane komunikacije izlazi u trenutku samootkrivanja likova, istupa koji nosi ranjivost te do kojeg često dolazi putem nasilja, konzumacije alkohola ili droga kao katalizatora muškog intimnog otvaranja (*Act Like a Man,* 1995).

U suvremenom globalnom, ali i hrvatskom kontekstu sve se češće rabi pojam toksične maskulinosti. I dok je taj pojam u teorijskom smislu propitivan te kritički sagledavan iz različitih pozicija, kao svojevrsni radni pojam čini se korisnim za označavanje napuklog muškog identiteta u kontekstu patrijarhata, ali ipak u promijenjenim društvenim i ekonomskim okolnostima. Naime, patrijarhat kao prevladavajuća mentalna struktura u suvremenim globalnim uvjetima kapitalizma i visoke tehnologije i težnja prema izvedbi hegemonijske maskulinosti koja uvijek nekako izmiče čine eksplozivnu kombinaciju. Tako nastaju muški identiteti koji dominaciju, za koju misle da im prirodno pripada, ostvaruju putem nasilja – prema drugim muškarcima i prema ženama, kroz (samo) destruktivne činove ovisnosti i poroka, kroz podršku ekstremnim ideologijama, kroz militarizaciju ili ritualizirane oblike rata, kroz odbijanje obrazovanja i priklanjanje različitim oblicima pseudoznanosti itd.

Drama i kazalište imaju tu moć da prikazivanjem uprisutne sve složenosti muškoga identiteta: od nametnutog ideala hegemonijske muškosti, mehanizama izvedbe roda, sukoba vlastite individualne razlike identiteta u odnosu na restriktivnost zadane uloge pa sve do sukoba pojedinaca s društvenim normama i društvenim poretkom. Načini reprezentacije dramskoga medija kroz koje se izvedbe muškosti najbolje očituju tjelesni su i jezični činovi. Kroz njih se zrcale prihvaćeni kulturni kodovi, odnosi moći, društvena kontrola, ali možda i najvažnije: budućnosni potencijal, mogućnost kreativne preobrazbe. Joan Riviere još je davne 1929. godine ženskost prepoznala kao maskeradu, kao način maskirane izvedbe koja ženama omogućava manevriranje u patrijarhalnom svijetu, ali i suptilno subvertiranje toga svijeta. Nema sumnje da je i maskulinitet maskerada, koja djeluje i omogućujuće i opterećujuće, a tko će to bolje pokazati od kazališta?



IME & MOĆI: GENEALOGIJA PATRIJARHATA, ROD I LATENTNA DRAMATURGIJA RATA

ANITA DREMEL

Ime dominacije: razgradnja monolita

Pojam patrijarhata jedan je od najutjecajnijih, ali i najkontroverznijih pojmova feminističke teorije. Njegova teorijska genealogija svjedoči o stalnoj napetosti između političke mobilizacije i konceptualne preciznosti. U ranim fazama drugog vala feminizma, osobito tijekom 1970-ih, patrijarhat je artikuliran kao središnja kategorija koja imenuje sustav muške dominacije nad ženama. Radikalne feministkinje poput Kate Millett, Shulamith Firestone i Andree Dworkin koristile su pojam kako bi označile strukturalnu i transhistorijsku organizaciju moći u kojoj su žene podređene muškarcima u svim ključnim sferama društva – od obitelji i seksualnosti do države i kulture. U tom okviru patrijarhat je bio temeljni poredak dominacije, relativno autonoman u odnosu na kapitalizam, i često zamišljen kao gotovo univerzalna struktura.

Ubrzo potom, socijalističke i marksističke feministkinje, poput Heidi Hartmann ili Nancy Hartsock, pokušale su teorijski precizirati odnos između patrijarhata i kapitalizma. Hartmann je govorila o "nesretnom braku marksizma i feminizma", naglašavajući da kapitalizam i patrijarhat djeluju kao isprepleteni, ali analitički različiti sustavi dominacije. Hartsock je, razvijajući feminističku teoriju stajališta, pokazala da je rodno iskustvo materijalno ukorijenjeno i da perspektiva potlačenih može proizvesti epistemološku prednost. U toj teorijskoj artikulaciji pojam patrijarhata zadržava snažnu strukturalnu dimenziju, ali se već javlja svijest o njegovoj višeslojnosti.

Upravo je univerzalizam tog koncepta ubrzo postao predmet oštrih kritika. Crne feministkinje i kritičke teoretičarke rase poput bell hooks i Patricie Hill Collins upozorile su da pojam patrijarhata često reflektira iskustvo bijelih, zapadnih, srednjoklasnih žena te da zanemaruje kako se rod prepliće s rasom, klasom i kolonijalnošću. Collins je razvila koncept "matrice dominacije", pokazujući da rodna opresija djeluje kroz kompleksnu mrežu hijerarhija. Kimberlé Crenshaw je artikulirala intersekcionalnost kao teorijski okvir koji pokazuje kako se različiti sustavi moći međusobno presijecaju. U tom svjetlu patrijarhat kao jedinstveni sustav postaje nedostatan jer ne zahvaća diferencirana iskustva i pozicije unutar rodnog poretka.

Paralelno s tim kritikama, poststrukturalna i foucaultovska tradicija destabilizira samu ideju moći kao centralizirane dominacije. Michel Foucault pokazuje da moć nije samo represivna, nego produktivna; ona proizvodi subjekte kroz diskurz, institucije i biopolitičke režime upravljanja tijelima. U takvom okviru patrijarhat kao sveobuhvatna struktura djeluje previše statično. Judith Butler razvija teoriju rodne performativnosti, prema kojoj rod nije ontološka činjenica, nego učinak ponavljanja normativnih činova. Butler radije govori o heteronormativnoj matrici i regulativnim idealima nego o patrijarhatu kao stabilnoj strukturi. Time se analitički fokus pomiče s jedinstvenog sustava dominacije na mrežu diskurzivnih praksi koje proizvode rodne subjekte.

U tom teorijskom prijelazu ključna je i intervencija Joan Wallach Scott, koja rod definira kao "koristan analitički koncept" za proučavanje povijesnih odnosa moći. Scott pokazuje da rod nije samo društvena razlika, nego način simboličkog organiziranja moći. Njezina analiza dodatno usložava pojam patrijarhata jer naglašava diskurzivnu dimenziju rodne hijerarhije. Sličnu liniju razvija i Carole Pateman u svojoj analizi "spolnog ugovora", gdje pokazuje da je liberalni društveni ugovor od početka strukturiran rodnom isključenošću. Patrijarhat je u tom kontekstu ugrađen u same temelje modernog političkog poretka, ali ne kao predmoderni ostatak, nego kao konstitutivni element modernosti.

Sylvia Walby u knjizi *Theorizing Patriarchy* (1990) pokušava konceptualno premostiti ove napetosti. Ona odbacuje ideju patrijarhata kao monolita i uvodi diferencijaciju između privatnog i javnog patrijarhata. Privatni patrijarhat temelji se na dominaciji u kućanstvu, dok javni patrijarhat djeluje kroz tržište rada, državu i institucije. Walby identificira šest struktura patrijarhata – kućanski rad, plaćeni rad, državu, nasilje, seksualnost i kulturu – pokazujući da je riječ o kompleksnoj i promjenjivoj konfiguraciji. U kasnijim radovima Walby govori o transformaciji patrijarhata u uvjetima neoliberalizma, ističući kako se rodna nejednakost prilagođava tržišnim logikama, fleksibilizaciji rada i globalizaciji.

Dodatnu diferencijaciju unosi Raewyn Connell svojom teorijom hegemonijskog maskuliniteta. Connell pokazuje da muškost nije homogena, nego hijerarhijski strukturirana. Hegemonijski maskulinitet legitimira dominaciju, ali istodobno subordinira druge oblike muškosti. Time se fokus pomiče s apstraktnog "muškog subjekta" na kompleksnu rodnu hijerarhiju unutar koje i sami muškarci zauzimaju različite pozicije moći. Ova teorijska intervencija omogućuje da se patrijarhat razumije kao dinamično polje unutar kojeg se proizvodi i održava hegemonija određenog tipa muškosti.

Nancy Fraser dodatno problematizira pojam patrijarhata kroz analizu odnosa između redistribucije i priznanja. U njezinu

okviru rodna nejednakost nije samo pitanje kulturnog priznanja, nego i materijalne redistribucije. Fraser pokazuje kako se neoliberalizam može kooptirati feminističkim diskurzima, transformirajući zahtjeve za emancipacijom u zahtjeve za tržišnom fleksibilnošću. Time se patrijarhat ne ukida, nego se reartikulira u novim oblicima. Iris Marion Young, analizirajući "pet lica opresije", pokazuje da se dominacija ne može svesti na jedan mehanizam, nego uključuje eksploataciju, marginalizaciju, nemoć, kulturni imperijalizam i nasilje. U tom okviru patrijarhat postaje jedan element šire strukture društvene nepravde.

U suvremenim raspravama pojam patrijarhata stoga postoji u tenziji između zadržavanja i transformacije. Neke teoretičarke ga napuštaju smatrajući ga suviše totalizirajućim i vezanim uz binarnu ontologiju roda. Umjesto toga govore o rodnim režimima, heteronormativnim matricama, neoliberalnim konfiguracijama roda ili rodnoj biopolitici. Druge, poput Walby, nastoje konceptualno prilagoditi pojam promjenjivim povijesnim uvjetima. Ono što je zajedničko tim pristupima jest odbacivanje shvaćanja patrijarhata kao jedinstvenog, transhistorijskog sustava.

U tom teorijskom polju patrijarhat se danas može razumjeti kao povijesno promjenjiva konfiguracija rodno strukturirane moći koja djeluje kroz diskurzivne, institucionalne i biopolitičke mehanizme. On nije jedinstveni blok, nego dinamična matrica unutar koje se proizvodi hegemonija određenog tipa muškosti, uz istodobno potiskivanje drugih rodnih pozicija. Takvo razumijevanje omogućuje zadržavanje političke oštrine pojma, a da se pritom izbjegne njegova totalizacija. Rasprava o patrijarhatu stoga nije pitanje njegova jednostavnog prihvaćanja ili odbacivanja, nego pitanje njegove teorijske artikulacije. Između ranog radikalnog univerzalizma i poststrukturalne fragmentacije, otvara se prostor za analizu patrijarhalnih konfiguracija kao višeslojnih, povijesno promjenjivih režima moći. Upravo u toj napetosti pojam zadržava svoju heurističku vrijednost: ne kao zatvoreni sustav, nego kao analitički alat za razumijevanje transformacija rodne hegemonije u suvremenim društvima.

Genealoška razrada pojma (kao *povijest sadašnjosti*) dakle pokazuje da patrijarhat nije prirodno stanje stvari, nego povijesno oblikovana konfiguracija moći – a to otvara temeljno pitanje kako se rod, kao os njegova djelovanja, uopće proizvodi i učvršćuje kao samorazumljiv.

Razotkrivanje pozornice

Ako se rod shvati kao socijalna konstrukcija, to ne znači da je on proizvoljan ili nestvaran. Upravo suprotno: njegova konstruktivnost jest uvjet njegove trajnosti i moći. Berger i Luckmann davno su pokazali da se društvena stvarnost institucionalizira kroz proces objektivacije i internalizacije – ono što je proizvedeno ljudskim djelovanjem postupno se vraća subjektima kao vanjska, gotovo prirodna činjenica. Rod je paradigmatski primjer takve dinamike. Proizvodi se kroz ponavljajuće društvene prakse, kroz performativne činove, i potom se sedimentira u institucijama, pravnim režimima, obrazovnim sustavima, medijskim reprezentacijama i obiteljskim obrascima. Ono što je rezultat povijesnog taloženja postupno poprima oblik intimne istine o sebi.

U tom smislu Goffmanova dramaturška analiza svakodnevice nudi ključni most između mikro i makro razine. U *The Presentation of Self in Everyday Life* Goffman pokazuje da je društveni život strukturiran kao niz uprizorenja u kojima subjekti nastoje održati konzistentan identitet pred publikom. Rodna uloga nije samo unutarnja identifikacija, nego javni performans koji se potvrđuje ili destabilizira u interakciji. Dinamika prednjeg i stražnjeg plana, upravljanje dojmom, rituali pristojnosti i autoriteta – sve su to mikromehanizmi kroz koje se rodna norma reproducira. No ono što Goffmanova analiza tek implicitno pretpostavlja, a što feministička teorija eksplicitno tematizira, jest da pozornica nije neutralna. Scenografija je već strukturirana hijerarhijom odnosa, vrijednosti i govora.

U tom trenutku mikro-dramaturgija susreće se s biopolitikom. Foucault govori o mikrofizici moći: o raspršenim, ali učinkovitim mehanizmima kroz koje se proizvode subjekti, normativnosti i granice dopuštenog. Rod kao društvena konstrukcija nije samo simbolička razlika, nego dio biopolitičkog režima upravljanja tijelima. Tijela se treniraju, discipliniraju, raspoređuju i vrednuju. Muškost se povezuje s disciplinom, kontrolom i sposobnošću podnošenja boli; ženskost s brigom, reprodukcijom i emocionalnom dostupnošću. U tom spoju diskurza i tijela patrijarhalna konfiguracija moći postaje utjelovljena. Identitet nije tek narativ, nego regulirani oblik života.

Gramscijev koncept hegemonije dodatno produbljuje ovu analizu. Hegemonija nije samo dominacija, nego sposobnost da određeni svjetonazor postane spontano prihvaćen, da prodre u "zdravi razum" i strukturira horizont mogućeg. Hegemonijski maskulinitet stoga nije puki skup stereotipa, nego normativni ideal koji legitimira rodnu hijerarhiju. Taj

“Predstava će nastati iz improvizacija s glumcima kroz koje ćemo istraživati mogućnost postojanja nekog novog svijeta u kojem je briga o drugom primarni princip organizacije društva. Tema sezone u INK-u je Mir, a naš pokušaj odgovora je potraga za utopijskim prostorima gdje bi mir mogao biti moguć.”

(SELMA SPAHIĆ)

ideal ne moraju svi muškarci utjeloviti da bi bio učinkovit; dovoljno je da strukturira polje aspiracija i priznanja. U tom polju stereotipi muškosti – snaga, odlučnost, emocionalna suzdržanost, zaštitništvo – djeluju kao kulturni kodovi koji stabiliziraju hegemoniju. Oni su kristalizirani izrazi šireg diskurzivnog i institucionalnog poretka, nisu samo pojednostavljena slika, već mehanizam moći. Kada se muškost veže uz racionalnost i autoritet, a ranjivost uz slabost, uspostavlja se simbolički poredak u kojem se dominacija predstavlja kao kompetencija. Stereotipi muškosti dakle nisu izolirane predrasude, nego čvorišta u kojima se susreću svakodnevne interakcije i institucionalne raspodjele moći.

Zajednica u tom okviru nije tek socijalna činjenica, nego imaginarij. Benedict Anderson pokazao je da su nacije “zamišljene zajednice“, no rodna analiza otkriva da su te zajednice zamišljene kroz spolno/ rodno/ heteronormativno kodirane figure. Nira Yuval-Davis dodatno pokazuje da rod nije samo simbolički ukras nacionalnog projekta, nego njegova konstitutivna os: žene su istodobno biološke i kulturne reproduktorice zajednice, čuvarice njezinih granica, nositeljice njezina moralnog kontinuiteta, dok su muškarci kodirani kao zaštitnici, ratnici i jamci suverenosti. Zajednica se stoga često personificira kao tijelo koje treba zaštititi, obraniti i očuvati od unutarnje i vanjske prijetnje – tijelo čija se čast i čistoća upisuju u regulaciju ženskog tijela, seksualnosti i reprodukcije. U tom simboličkom poretku muškost postaje figura zaštitnika, a ženskost figura onoga što se štiti; pripadanje postaje politički regulirana kategorija, a granice zajednice istodobno teritorijalne i tjelesne. Ideja zajednice tako već u sebi nosi potencijal militarizacije – jer gdje god je zajednica zamišljena kao ranjivo tijelo, ondje se zaštita lako pretvara u disciplinu, a disciplina u spremnost na nasilje.

Tu se otvara vidimo veza između roda i rata. Studije roda i rata, od Cynthie Enloe do Carol Cohn, pokazuju da militarizam nije samo vojna doktrina, nego kulturni režim koji mobilizira i reproducira rodne stereotipe. Rat ne proizvodi muškost *ex nihilo;* on intenzivira i radikalizira već postojeće obrasce hegemonijskog maskuliniteta. Ideje hrabrosti, žrtve, odlučnosti i spremnosti na nasilje već su biopolitički i diskurzivno oblikovane kao poželjne. Militarizam se može razumjeti kao radikalizirana artikulacija patrijarhalnih obrazaca moći – kao dramatizacija onoga što je u miru često latentno. O miru se pri tome ne misli samo kao o odsutnosti rata kao otvorene vatre, nego se promišljaju uvjeti pod kojima bi mir mogao postati stabilno i održivo stanje, na tragu pitanja o pretpostavkama vječnog mira koje se još Kant usudio zapitati. U tom su smislu ne samo studije vojske i rata, nego i kritička istraživanja migracija, etniciteta, rase, biopolitike, eksploatacije rada i međunarodnih odnosa danas duboko informirane analizama roda kao političke kategorije. To ne znači da su muškarci nužno željeli rat za razliku od žena, nego da su rodne identifikacije u koje su subjekti socijalizirani već strukturirane oko normi dominacije, zaštite i žrtve na koje se militarizam naslanja.

Agambenova analiza suverenosti i izvanrednog stanja pomaže razumjeti kako se ta logika radikalizira. Kada suveren odlučuje o suspenziji zakona, o tome tko ostaje unutar političkog života, a tko biva reduciran na goli život, postaje vidljiv ekstrem biopolitičke moći. U ratnim se režimima rodne hijerarhije često učvršćuju: muškarci se pozicioniraju kao borci, žene kao simboli nacije ili reproduktivni resurs. Ipak, feminističke studije rata pokazuju da je ta podjela uvijek kontingentna i da su žene i drugi marginalizirani subjekti istodobno akteri i žrtve tih režima. Militarizam, dakle, ne eruptira ni iz čega; on se između ostalog taloži u stereotipima muškosti koji povezuju identitet s dominacijom i kontrolom. Kada hegemonijski maskulinitet postane sinonim za zaštitu zajednice, svaki izazov toj normi može se interpretirati kao prijetnja samoj zajednici. U tom spoju identiteta i politike leži potencijal eskalacije.

No upravo zato analiza roda ima emancipatorni potencijal. Ako se pokaže da je muškost performativno proizvedena, diskurzivno oblikovana i biopolitički regulirana, tada postaje moguće destabilizirati njezinu vezu s nasiljem. Epistemička pravda, testimonijalna i hermeneutička, kako ju formulira Miranda Fricker, zahtijeva priznanje iskustava i glasova koji su sustavno marginalizirani. Uključivanjem tih glasova u imaginarij zajednice hegemonija maskuliniteta gubi dio svoje naturalizirane snage.

Prepoznati rod kao povijesno proizvedenu konfiguraciju moći nije teorijska banalnost, nego politička intervencija. Ona razotkriva da su i stereotipi i militarizirani imaginariji rezultat specifičnih povijesnih režima istine. Patrijarhat se ne pojavljuje kao monolit, nego kao dinamična mreža diskurzivnih i institucionalnih praksi koje povezuju mikrointerakcije s makropolitičkim režimima. U toj mreži zajednica može biti zamišljena kao tvrđava – ili kao pluralni prostor. Ishod nije unaprijed zadan; on ovisi o tome koji imaginarij uspije postati hegemonijski.

Ako je *theatrum mundi* struktura u kojoj se rod svakodnevno uprizoruje, tada je i rat dio iste pozornice – spektakularna kulminacija procesa koji su dugo djelovali u tišini. Razotkriti vezu između hegemonijskog maskuliniteta i nasilja znači otvoriti mogućnost drukčijeg imaginarija zajednice: onog u kojem snaga nije sinonim za dominaciju, nego za sposobnost življenja s razlikom.

adidas

O MOĆI REARTIKULACIJE

LEO RAFOLT

Mekoća je autorski kazališni projekt redateljice Selma Spahić koji se upisuje u polje suvremenog političkog kazališta kao teorijsko-izvedbena intervencija u dominantne narative nasilja, heroizma i moći. Polazeći od pretpostavke da nasilje nije iznimka, nego i normativni princip suvremenog društvenog poretka, preokreće hijerarhiju vrijednosti: umjesto snage, kontrole i dominacije, u središte postavlja mekoću, ranjivost i brigu kao političke, etičke i ontološke kategorije. Jedna od temeljnih točaka kritike u *Mekoći* jest i mit kao struktura mišljenja. Mit, shvaćen ne kao narativ prošlosti, nego kao aktivni mehanizam objašnjavanja i legitimiranja stvarnosti, proizvodi pojednostavljeni svijet jasnih hijerarhija, binarnih opozicija i linearnih kauzalnosti. Herojski mit – osobito u patrijarhalnom i militariziranom kontekstu – afirmira figuru junaka koji nastaje kroz bol, žrtvu i nasilje, te čija se vrijednost mjeri sposobnošću dominacije i preživljavanja. Takav mit, prisutan u popularnoj kulturi, političkom diskursu i suvremenim digitalnim figurama moći, normalizira agresiju i emocionalnu represiju, dok nježnost i brigu proglašava prijetnjom poretku. U *Precarious Life* (2004) Judith Butler polazi od teze da je ranjivost ontološki uvjet ljudskog postojanja, točnije - uvijek su već izložena drugima, ovisna o društvenim i materijalnim mrežama podrške. Međutim, takva se univerzalna ranjivost ne priznaje jednako svim tijelima. Neki su životi društveno prepoznat(ljivij)i kao vrijedni žalovanja, dok su drugi sustavno dehumanizirani i izloženi nasilju bez posljedica. Mekoća ovu tezu prenosi u izvedbeni prostor istražujući kako patrijarhalni i militarizirani diskursi reguliraju vidljivost boli, emocija i gubitka. Naime, hegemonijski maskulinitet, koji zahtijeva emocionalnu nepropusnost i poricanje ranjivosti, proizvodi subjekte koji ne samo da ne smiju tugovati, nego niti priznati vlastitu povredivost. Predstava time razotkriva kako poricanje ranjivosti postaje preduvjet nasilja: nasilje služi kao obrambeni mehanizam protiv priznanja međuzavisnosti. U tom kontekstu, mekoća se u predstavi pojavljuje kao etički čin priznavanja ranjivosti – ne samo vlastite, nego i tuđe. Ona ne neutralizira bol, nego je čini vidljivom, dodijeljenom i politički relevantnom. Butler u nekolio navrata razvija I koncept „okvira", kao normativnih struktura koje određuju kako se stvarnost percipira, interpretira i vrednuje. Okviri ne samo da oblikuju ono što vidimo, nego i ono što ostaje nevidljivo; oni proizvode granice između života koji se štite i života koji se mogu izgubiti bez društvene traume. Projekt Selme Spahić možda se može razumjeti stoga i kao kazališni eksperiment s razgradnjom tih okvira. Predstava istražuje kako nasilje postaje normalizirano upravo kroz banalnost, apsurd i svakodnevne geste moći. Trivijalni povodi za agresiju, politički cinizam, logoreja i sl. – sve su to elementi koji ukazuju na to da okvir nasilja već postoji prije samog čina. Nasilje je moguće jer je unaprijed opravdano. Kazališni prostor u *Mekoći* funkcionira kao mjesto privremene dezartikulacije takvih okvira. Izmještanjem hijerarhija, usporavanjem reakcija i inzistiranjem na afektima koji su inače potisnuti, predstava stvara uvjete u kojima gledatelj mora preispitati vlastite perceptivne i etičke navike. Time se otvara mogućnost drugačijeg uokviravanja stvarnosti – onog koje ne legitimira nasilje, nego ga dovodi u pitanje.

Mekoća taj mit ne razotkriva frontalnom dekonstrukcijom, nego njegovim izvođenjem do točke pucanja. Patrijarhat se u predstavi koristi kao dramaturška struktura: kao sustav pravila, kontrole i ponavljanja koji se, upravo kroz izvedbu, pokazuje nestabilnim. Slijedeći teorijske postavke Judith Butler, patrijarhalni subjekt – suveren, autonoman, racionalan – razumijeva se kao performativni učinak normi koje se moraju stalno ponavljati kako bi opstale. Ta potreba za stalnim ponavljanjem istodobno je i točka ranjivosti sustava: svaki promašaj, svaka pukotina, svako odstupanje otvara prostor za drugačije načine bivanja. U tom smislu, hegemonijski maskulinitet ne pojavljuje se kao prirodno stanje, već kao nasilna regulacija tijela i afekata. Ideal muškosti – neovisan, impulzivan, agresivan, emocionalno zatvoren – proizvodi subjekt koji opstaje kroz poricanje vlastite ranjivosti. Kritika suverenog subjekta ovdje je ključna: poricanje međuzavisnosti i tjelesne izloženosti drugima proizvodi nasilje kao pokušaj očuvanja iluzije kontrole. Nasilje se tako ne pojavljuje kao „višak emocija", nego kao rezultat njihove sustavne represije. Zato je, dakako, i autorski proces Mekoće posve neautoritativan, a temelji se na improvizaciji i kolektivnom istraživanju, pri čemu se osobna iskustva izvođača ne koriste kao ilustracija, već kao teorijski materijal. Tijelo u predstavi nije neutralni nositelj značenja, nego mjesto konflikta između normi i afekata, između društvenih očekivanja i tjelesne memorije. Dramaturgija odbija linearnost i koherenciju, birajući fragmentarnu strukturu koja odgovara svijetu u kojem značenja više nisu stabilna, nego se stalno pregovaraju.

Poseban naglasak stavljen je na banalnost i apsurd kao okidače nasilja. Predstava istražuje situacije u kojima trivijalno, smiješno, površno ili pak naizgled nebitno postaje povod za agresiju. Takvi

trenuci razotkrivaju koliko je sustav već zasićen nasiljem: eksplozija ne nastaje zbog samog događaja, nego zbog nemogućnosti sustava da tolerira poremećaj. Time se pokazuje da nasilje nije iznimni čin, nego simptom strukture koja počiva na stalnoj kontroli. U tom kontekstu, politički cinizam i banalizacija rata postaju, naravno, sastavni dio svakodnevice. Izjave političkih lidera koje trivijaliziraju mir ili instrumentaliziraju ratnu retoriku razotkrivaju koliko je nasilje duboko normalizirano u jeziku moći. Mekoća se suprotstavlja takvoj i bilo kojoj sličnoj „logoreji svijeta" – svijeta u kojem se neprestano govori, ali se rijetko sluša. Slijedeći Butlerino razumijevanje jezika kao performativnog čina, predstava inzistira na odmjerenosti govora i važnosti šutnje. Svaka riječ proizvodi učinke, svaka rečenica nosi odgovornost, svaka je tjelesna.

U *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015) Judith Butler proširuje teoriju performativnosti s jezika na tijelo i kolektivno okupljanje. Tijela koja se pojavljuju zajedno u javnom prostoru već samim svojim prisustvom proizvode političko značenje. Okupljanje nije samo reprezentacija političkog zahtjeva, nego njegov performativni čin. *Mekoća* ovu ideju razvija kroz kolektivnu prisutnost tijela na sceni. Izvedba ne proizvodi politički učinak samo kroz sadržaj, nego kroz samu činjenicu zajedničkog bivanja, slušanja i izlaganja. Tijela izvođača, u svojoj nesavršenosti, ranjivosti i međusobnoj ovisnosti, postaju živi argument protiv ideje suverenog, autonomnog subjekta. Praksa brige u predstavi može se čitati kao oblik mikropolitičkog okupljanja: ne spektakularnog, nego suptilnog, svakodnevnog i upornog, posve na tragu ideje tvrdoglavosti Alexandra Klugea i Oskara Negta.

Svojevrsna povijest tvrdoglavosti Oskara Negta i Alexandera Klugea (*Geschichte und Eigensinn,* 1981) temeljni je model razmišljanja kritičke teorije u kojem se istražuje kako se radna snaga njeguje, disciplinira i opire unutar ljudskog tijela tijekom njezine duge povijesti od preko 2000 godina. Analizirajući kapitalizam u nama, uokvirujući „Eigensinn" (i kao tvrdoglavost i kao samovolju) kao oblik otpora koji omogućuje i komplicira kolektivno političko djelovanje, proširuje se pojam političkog djelovanja izvan institucionalnih i heroiziranih oblika otpora, usmjeravajući pažnju na univerzalno-politički afektivne, relacijske i tjelesne dimenzije zajedništva. Nasuprot impulzivnosti, brzini reakcije i kompeticiji, projekt *Mekoće* također predlaže „tvrdoglavu" odgodu. Usporavanje. Ili pak promatranje svijeta iz perspektive drugoga/drugosti. Ovdje mekoća postaje aktivna praksa – zahtjevna i rizična – koja uključuje stalnu budnost prema sebi i drugima. Emocije se afirmiraju kao oblik znanja, a ne kao slabost. U svijetu u kojem je udobnost u nasilju praćena nelagodom u nježnosti, predstava tu nelagodu zadržava kao politički produktivno stanje. Utopijski horizont *Mekoće* nije projekt idealnog svijeta, nego proces zajedničke imaginacije. Redateljsko-dramaturški tim tako jasno i driektno postavlja niz pitanja. Je li moguć svijet bez hijerarhije, dominacije i moći? Svijet dijeljene odgovornosti? Svijet u kojem praksa brige nije iznimka, nego temelj društvenih odnosa? Briga se ovdje razumije kao politička strategija koja dovodi u pitanje same temelje patrijarhalne organizacije društva. Ona zahtijeva vrijeme, pažnju, ranjivost i spremnost na gubitak kontrole – vrijednosti koje su radikalno suprotstavljene logici suverenosti. Slijedeći ontologiju međuzavisnosti, djelomično po modelu Judith Butler, *Mekoća* afirmira ranjivost kao uvjet mogućnosti zajedničkog života. Tijela su uvijek već izložena drugima; život je uvijek život u odnosu. Priznavanje te izloženosti ne vodi slabosti, nego etici odgovornosti. Nenasilje se ovdje ne shvaća kao pasivnost, nego kao aktivna, ili stalno ugrožena praksa koja se mora iznova birati. Svaki projekt takve vrste neminovno funkcionira (i pristaje na to) kao privremena kazališna utopija: krhka, nestabilna i neprestano izložena raspadu. No upravo u toj krhkosti leži njezin politički potencijal. Predstava ne nudi rješenja, nego otvara prostor za mišljenje, osjećanje i drugačije djelovanje. Ona podsjeća da alternativa nasilju nije stanje koje se može jednom uspostaviti, nego praksa koja se mora stalno iznova učiti, vježbati i održavati. U tom smislu, ne poziva na bijeg od svijeta, nego na njegovu radikalnu reartikulaciju – kroz tijelo, kroz odnos, kroz brigu kao temeljnu političku gestu.

ODA

Kazališna
sezona
•
Stagione
teatrale

INNO ALLA PACE

2025.–
2026.

MIR

POKROVITELJI:

GRAD PULA
CITTÀ DI POLA

Republika Hrvatska
Ministarstvo kulture i medija
Republic of Croatia
Ministry of Culture and Media

SPONZOR:

Zagrebačka banka
UniCredit Group