Dekonstrukcija nacionalnog identiteta u javnom kulturnom djelovanju Olivera Frljića

Cvitkušić, Bono

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:890090

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za sociologiju

Bono Cvitkušić

Dekonstrukcija nacionalnog identiteta u javnom kulturnom djelovanju Olivera Frljića

Završni rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul

Osijek, 2021.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za sociologiju

Preddiplomski studij sociologije i hrvatskog jezika i književnosti

Bono Cvitkušić

Dekonstrukcija nacionalnog identiteta u javnom kulturnom djelovanju Olivera Frljića

Znanstveno područje, polje i grana: Društvene znanosti, sociologija, posebne sociologije

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul

Osijek, 2021.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.
Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum 6. rujan 2021.

Bono Cutkušić, 0122224160

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

Nacionalni identitet stvaranjem nacionalnih država proljećem naroda 1848. godine mnogim ljudima predstavlja jedan od integralnih čimbenika kojim oni razumijevaju sebe i poistovjećuju se s drugim ljudima koji pripadaju istoj naciji. Nacionalni identitet iz vizure eminentnih teoretičara nacije, poput Andersona, može imati blagotvoran utjecaj na pojedinca, stvarajući u njemu osjećaj sigurnosti posredstvom pounutrenja vjere, kontinuiteta postojanja nacije i stvaranja kohezije u društvu. No, u ovom radu bit će stavljen naglasak na načine na koji se predočava nacionalni identitet u jednom dijelu opusa kazališnog redatelja Olivera Frljića koji je, između ostalog, obilježen njegovim dekonstruiranjem. Ponajprije će biti prikazano dekonstruiranje nacionalnog identiteta u razlličitim predstavama i samim time, uzdrmavanje važnosti nacije kao tvrde činjenice, i to putem zadiranja u različita očitovanja njezine dekonstrukcije (od uvjerenosti u posebnost vlastita jezika, prešućivanja mračnih strana države do prokazivanja osoba izdajnicima domovine samo zbog toga što su se odvažili suprotstaviti službenim istinama). Frljićev kreativni impuls pri bavljenju problematikom nacije usmjeren je na bespoštedno demontiranje svih mitova o naciji kao bezgrešnoj samo zato što ima kapitalno značenje u životu većine ljudi.

Ključne riječi: nacija, identitet, Oliver Frljić, kazalište

Sadržaj

1.Uvod 1-3
2. Funkcija Frljićeva političkog kazališta 3-6
3. Teorije nacije 6-10
4. Korpus Frljićevih predstava 11-11
4.1. Aleksandra Zec 11-14
4.2. Hrvatsko glumište 14-16
4.3. Naše nasilje i vaše nasilje 17-18
4.4. Gospođa ministarka 19-21
4.5. Kletva 22-24
4.6. Zoran Đinđić 24-27
4.7. Preklet naj bo izdajalec svoje domovine 27-29
5. Mogućnost kritičkog vrednovanja 29-30
6. Zaključak 31-31
7. Popis literature 32
7.1. Predmetni izvori 32
7.2. Literatura 33-33
7.3. Mrežni izvori 33-34

1.Uvod

Oliver Frljić kazališni je redatelj čije su kazališne predstave snažno podijelile hrvatsku javnost a i izvan hrvatskih okvira medijska recepcija njegova političkog kazališta izazvala je žustre reakcije (pripadnici pojedinih naroda bili su uvrijeđeni sadržajem nekih njegovih predstava). Frljićev je slučaj jedinstven jer je on jedan od rijetkih redatelja na prostorima bivše Jugoslavije koji svoje predstave stvara s osviještene stvaralačke pozicije koja posjeduje namjeru progovaranja o društvu i raskrinkavanja svega onoga prešućenog. Iako takva redateljska vizura može biti teret, Frljić njome naglašava da jedno društvo ne može ići naprijed dok ne raskrsti s lošim naslijeđem ili prešućenim stranama države koja gaji uvjerenje o svojoj bezgrešnosti. Drugi umjetnički pothvati, poput npr. projekata Jakova Sedlara koji se, pojednostavljeno rečeno, nalazi s druge strane Frljićeve ideološke pozicije, zapadaju u problem podilaženja sadašnjoj vlasti i podilaženja pogubnim nasljeđima nacije rehabilitacijom ustaštva i naslijeđa NDH. U ovom radu neće biti riječi o analizi cijelog Frljićeva stvaralačkog opusa, nego o analizi onog dijela opusa koji je koji je uže povezan s temama nacije i nacionalnog identiteta. Riječ je o predstavama: *Aleksandra Zec*, *Gospođa ministarka*, *Kletva*, *Naše nasilje i vaše nasilje*, *Zoran Đinđić*, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, *Hrvatsko glumište*.

Frljićeve predstave izvođene su na najznačajnijim domaćim (Splitsko ljeto, Gavelline večeri, Dubrovačke ljetne igre, Marulićevi dani, Festival malih scena, Rječke ljetne noći, Tjedan suvremenog plesa, Zlatni lav, Osječko ljeto kulture…), regionalnim (Borštnikova srečanja, Bitef, Sterijino pozorje, MESS, Kotor-art, MOT, Ex Ponto, Tedan slovenske drame, Desire Festival…) i međunarodnim festivalima (Wiener Festwochen Beč, Kunstenfestivaldesarts Bruxelles, Dialog Festival Wroclaw, Lessingtage Hamburg, Neue Stücke aus Europa Wiesbaden, Festival Divadelná Nitra…) (https://hnk-zajc.hr/clanhnk/oliver-frljic/: pristup omogućen 15. 8. 2021.) U Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl Zajca Rijeka do sada je režirao predstave "Turbo folk" (2008), i "Škrtac" (2009), a u HKD Teatru predstavu "Aleksandra Zec" (2013): (https://hnk-zajc.hr/clanhnk/oliver-frljic/: pristup omogućen 15. 8. 2021. Profesionalno režira već tijekom studija i to u Istarskom narodnom kazalištu, Teatru&TD te kazališnoj skupini KUFER. Prvu važniju predstavu na međunarodnoj sceni *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* režira 2010. godine u Slovenskom mladinskom gledališču. Predstava dobiva dvije Borštnikove nagrade u Mariboru, te postaje slovenski rekorder po broju međunarodnih gostovanja (56 izvedbi u dvadeset država na četiri

kontinenta). Ubrzo nakon te predstave njegov angažman u Poljskoj i planirana predstava *Nebožanska komedija* biva otkazanom. Predstavu *Zoran Đinđić* režira 2012. godine u beogradskom Ateljeu 212. 2012. godine u suradnji sa Satiričkim kazalištem Kerempuh režira predstavu Branislava Nušića *Gospođa ministarka*. Postaje intendantom Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci 2014. godine i za vrijeme obnašanja funkcije režira predstave *Naše nasilje i vaše nasilje* koja je svoju premijeru doživjela 22. 11. 2016. u Beču. *Aleksandra Zec* premijeru je doživjela 15. 4. 2014. godine u riječkom HKD Teatru, koje zbog desakralizacije nacionalnog i religijskog identiteta kao objedinjenog pod nazivnikom kleronacionalizma bivaju na meti kritika i naroda i jednog dijela političara i intelektualaca zbog blasfemije, zadiranja u službenu povijest nacije, vrijeđanja osjećaja muslimana i katolika te izazivaju proteste i poziv na bojkot.[1] Predstava *Hrvatsko glumište* premijerno je izvedena 19. Studenog 2014. godine u HNK Ivana pl. Zajca. Predstava *Kletva* nastala je u produkciji Teatra Powszechny iz Varšave, a premijeru je imala 18. 2. 2017. godine. Važno je ukazati da je, budući da je Frljićev rad društveno angažiran i pripada odrednici angažiranog kazališta, bez obzira na razmjere njegova dekonstruiranja nacije i nacionalnog, njegova namjera plemenita, odnosno tiče se suočavanja društva s vlasttim prešućenim mračnim stranama. Zadatak je rada pokazati da dekonstruiranje nacionalnog identiteta u predstavama *Hrvatsko glumište*, *Naše nasilje i vaše nasilje*, *Kletva*, *Gospođa ministarka*, *Zoran Đinđić*, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, *Aleksandra Zec* ima funkciju humanističkog otrežnjenja, odnosno priziva savjesti u onih ljudi koji zbog svoje nacionalne zagriženosti zatvaraju oči nad pogubnim djelima učinjenim u ime nacije i labavljenja esencijalističkog shvaćanja nacije. No zbog razine provokativnosti u Frljićevim predstavama i beskompromisnosti mnogi njegov rad vide kao najobičniji politički pamflet ispražnjen od umjetničkog sadržaja te ne vide društvene učinke predstava koje suočavaju publiku s traumatičnom nacionalnom prošlošću, izmišljenim

Izvan fokusa ovog rada ostaje političko kazalište u teatrološkom smislu, odnosno u okviru postdramskog kazališta. Lehmanova paradigma odnosa postdramskog kazališta prema političkom bit će korištena samo kako bi jasnije odredila učinak reprezentacije nacije i uopće nacionalnog identiteta u izabranim Frljićevim predstavama na gledatelje i svojevrsnu interakciju izvođača i publike. Prema Melchingerovoj (1989) tvrdnji, Marko Juvan (2014: 1-2) navodi da političko kazalište počinje već s grčkim klasicima Eshila, Sofokla, Euripida i Aristofana, snaži kroz Shakespearea, Corneillea i Molierea, a kulminira u razdoblju između Büchnera i Brechta (Leščan: 2021: 16). Iz perspektive društvene moći, Lehmann (2004: 329) drži da je kazalište kao javno djelatna praksa izgubilo gotovo sve funkcije koje se obično zovu političkima te da ono više nije centar nekog polisa, odnosno mjesto njegova sporazumijevanja sa samim sobom, a kao stvar manjine, kazalište više ne može biti ni nacionalno kazalište za jačanje nekog kulturnog, povijesnog identiteta u: Leščan:2021:17. Također Julija Kristeva ističe razliku između umjetnosti i politike i to na način da je umjetnost inherentno drugačija od politike jer naglašava nepravilnosti i u samom pravilu. Ono ne može drugo nego postavljati: neki poredak, neko pravilo, neku moć, koja važi za sve, neku zajedničku mjeru. Socio-simbolički zakon zajednička je mjera, a ono političko područje je njegova potvrđivanja, jačanja, osiguravanja, prilagođavanja nestalnom tijeku stvari, njegova ukidanja ili modificiranja. Zato postoji neotklonjiv jaz između političkoga, koje daje pravilo, i umjetnosti, koja je, recimo jednostavno, uvijek iznimka: iznimka od svakog pravila, potvrđivanje nepravilnoga čak još i u samome pravilu“ (Lehmann 2004: 333) u: Leščan:2021:17.

nacionalnim istinama i vjerom u bezgrešnost svega učinjenog u ime nacije. U javnom kulturnom prostoru naravno s druge strane postoje i mišljenja o nepostojanju društvene ili kakve druge vrijednosti Frljićevih predstava koje na takav način pristupaju temi nacije ili nacionalnog identiteta.

Ne radi predstave koje su nekakva kritika postojećeg stanja s ambicijom da se stanje popravi, nego on potpuno dovodi u pitanje pravila igre. On potpuno podriva sistem i to je prepoznato u njegovim predstavama kao skaredno. Dakle nekakva njegova temeljna poetika u smislu kultova jest blasfemija. (Ivančić, CZKD Centar za kulturnu dekontaminaciju, Tribina Čelična metla nacije: 16. 5. 2018.)

Takva razmišljanja otvaraju pitanje do koje mjere angažirana umjetnost može biti provokativna, a da ne prijeđe granicu i dokine samu sebe. Također pitanje je u kojoj su mjeri ta razmišljanja potkrijepljena čvrstim argumentima jer su ona najčešće ideološka mišljenja izazvana neslaganjem s Frljićevim u predstavama iznesenim razmišljanjima o naciji i nacionalnom identitetu. U Frljićevu slučaju njegove se kazališne predstave često diskvalificiraju zbog određenih scena koje su ljudima koji njeguju vjerske i nacionalne osjećaje uvredljive ili zazorne. Oliver Frljić izaziva polemike u cijelom društvu, što je i dobro jer njegov rad ne ostaje u zapećku i dopire do šire publike. U radu će se nastojati iščitati Frljićeva posredna funkcija kazališta uz pomoć modernističkih teorija nacije koje su prikladne za analizu odabranog korpusa predstava jer u najvećoj mjeri problematiziraju koncept nacije i nacionalnog identiteta.

2. Funkcija Frljićeva političkog kazališta

Prije nego se posveti više prostora funkciji koju Frljić dodjeljuje kazalištu posredstvom svojih predstava, treba se dotaknuti i stanja umjetnosti u postmodernizmu[2] koji pred umjetnike postavlja velika iskušenja o smislu stvaranja u književno-povijesnoj epohi koja rastače bilo kakav smisao. Postmodernizam zapada u nihilizam, poricanje postojanja smisla, relativizaciju istine i vrijednosti, a umjetnost kao produkt kulture nužno poprima postmodernističke obrise jer je ukotvljena u takav stvaralački kontekst suvremenog doba. Opći besmisao koji je zavladao u umjetnosti, koja postaje ugodnom dokolicom koja ne mijenja svijet, nema učinke

[2] Jeana-Francoisa Lyotarda može se shvatiti rodnonačelnikom postmodernizma koji je u 70-im godinama prošlog stoljeća prvi artikulirao temeljno teorijsko usmjerenje postmodernizma. Ukazao je na nepostojanje metanarativa koji su objašnjavali svijet na pouzdan način te se bavio epistemološkim pitanjima i odnosom tehnologije i znanosti. Ostali važni postmodernisti svakako su Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze.

mijenjanja društva, a i supstancijalno gubi smisao jer se uklapa u kapitalističku matricu potrošnje i profita. To se posljedično odražava i na umjetnike tako da se nameće pitanje o smislu njihova umjetničkog rada. Naglašava se da, koliko god umjetnost može biti subverzivna, čak i ako stvori šok i revolt u društvu, takvi se učinci brzo stišaju i stvari se vrate u isto stanje, jer umjetnost ne nalazi dovoljan odjek u društvu ili je se bezazleno shvaća. Frljić je svjestan mogućnosti umjetnosti da mijenja svijet, pojedinca, ali je istovremeno svjestan i suženog prevratničkog učinka koji umjetnost može izazvati, odnosno njezine nemogućnosti da sruši, primjerice, vladu određene države.

„Lemanovo odbacivanje ideje o pozorištu koje je anticipator ili akcelerator ili, zašto da ne, pokretač revolucije unutar društvenih okolnosti, trebalo bi odbaciti. Umesto toga, trebalo bi naći uslove za povratak hipoteze o pozorištu kao generatoru sveukupnih društvenih promena."(Frljić, O. (2011), „Političko i postdramsko", u Teatron, br. 154/155, proleće/leto 2011, str. 55 u: Nežić: 2018: 35)

Zadaća umjetnosti u društvima na prostoru bivše Jugoslavije, u kojima je „*rat još uvijek dominantna vrijednost, gdje gotovo svako društvo zauzima poziciju žrtve i gdje je autoviktimizacijska matrica također sveprisutna*" (Teatrologike: Oliver Frljić: 5. 11. 2018.), učestalije progovaranje o pogubnim nasljeđima nacije, prešućenim zločinima, vjeri u vlastitu bezgrešnost.

Postoji sličnost između pokušaja rastakanja doživljajne nepoticajnosti u filmu i kazalištu, a Frljić pokušajem komuniciranja s publikom pomoću niza postupaka kojima se ostvaruje v-efekt, poput komentara glumaca, obraćanja glumaca publici, nastoji izazvati nekakvu reakciju u svakom pojedinom gledatelju. Postoje slučajevi kada se umjetnost, npr. film, okrivljuje za letargiju publike i to tako da je *dosada doživljajna nepoticajnost, doživljajno skučavanje gledatelja«* (Turković, 1996: 86). Upravo doživljajna nepoticajnost može poslužiti kao sintagma kojom se opisuju učinci koje kazališne predstave većinom izazivaju u publici.

Frljić izražava zadovoljstvo recepcijom publike, ali i zabrinutost proizvodnje reakcija u kojima ljudi aplaudiraju i čestitaju na predstavama, potom svatko nastavlja svoj život kakav je bio prije toga: „Pokušavam raditi predstave koje će se konfrontirati s društvenom zajednicom i uvjerenjima te zajednice. Na premijeri u Beogradu se dogodilo da je jedan dio gledališta neobično brzo napustio dvoranu, to je bio jedan mali stampedo, dok su ostali frenetično aplaudirali. Mislim da ta predstava pokazuje podijeljenost koja postoji unutar srbijanskog društva oko Zorana Đinđića, ali i oko mnogo šireg spektra društveno-političkih tema (Frljić u: Leščan: 2021:129)

Doživljajna nepoticajnost tiče se rezigniranosti koje kazalište stvara u publici na način da kazališne predstave većinski okupljaju visokoobrazovane ljude koji nakon predstave nisu

promijenjeni, puni dojmova, nego im je predstava bila sredstvo elitističkog upražnjavanja slobodnog vremena i pokazivanja statusa u društvu. *Iz svega bi se moglo zaključiti kako je Frljićevo shvaćanje političkoga kazališta najbliže Lehmannovom – nije tema ta koja teatar čini političkim, već način, metoda i sredstva kojima se taj teatar koristi u reprezentiranju nje.* (Nežić: 2018: 35) Njegovo demontiranje nacionalnih narativa nije suženo samo na prostor bivše Jugoslavije, nego kao što je istaknuto u navođenju predstava u inozemstvu, i na prostor Njemačke, Poljske, Slovenije. *Sve predstave koje radi zamišlja i izvodi kao site specific; u koju god sredinu dođe, istražuje njezine traume i na temelju njih razvija predstavu*. (Kaye (2000) prema Đurić, D. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frljića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. Poznańskie Studia Slawistyczne, 5, str. 92 u: Nežić: 2018: 36) Svojim angažiranim kazalištem Frljić ne ostavlja publici prostora za rezigniran odgovor na predstavu jer one u svakom izazivaju reakciju, bilo da je riječ o revoltu ili negiranju Frljićevih nazora o nacionalnom naslijeđu, ili pak o pohvalama zbog hrabrosti ili kakvoće redateljske i glumačke izvedbe. Za vrijeme njegova intendantskog rada upućivane su mu pritužbe da institucionalno vođenje jedne bitne kulturne institucije ne smije podrivati neupitne nacionalne istine i uvjerenja te da nije opravdano trošiti novac poreznih obveznika na predstave koje svojom bespoštednošću te porezne obveznike tjeraju na revolt.

I realized that the critique of the institutions and everything we had found annoying in that phase could be carried much more effectively using the resources of those institutions. (https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic/ : pristup omogućen 7. 8. 2021.)

Frljićeva namjera jest transcendirati jedan fikcijski svijet u stvaran društveni kontekst, odnosno njegov se rad nalazi na granici između fikcijskog i izvanfikcijskog svijeta čije obrise mnogi prepoznaju u njegovim predstavama, dakako umjetnički obrađene, a ne puko prenesene.

Finally I did The Curse in Warsaw, which I would say belongs to the part of my opus where I primarily focus on the potential of the theatre medium to realise its performative potential in a broader social context and to transcend the limits of a closed fictional universe.(https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic/ : pristup omogućen 7. 8. 2021.)

Nije naodmet spomenuti da se Frljić u njemačkom kontekstu nastojao pozabaviti logocentričnošću jezika, odnosno odražavanjem smisla i značenja u samom jeziku. Došao je do zaključaka da su glumci određene iskaze shvaćali vrlo doslovno, ne uviđajući ironijske

učinke koji su se iskazima trebali proizvesti. Samim time kazalište ne postoji da bi reproduciralo poznati i očekivani smisao, nego da bi ga eventualno revidiralo.

They take these things very literally. In the last production I did in Mannheim (Second Exile) there was an actor who plays my alter ego, and in terrible German he reads from a piece of paper saying thanks to the festival and to the director of the festival and to German theatres for their patience, and he says he doesn't know much about German society – and the German actors start to correct his German – and none of this was understood the way it was intended, as irony. He says: 'I come to Germany as a refugee but unlike those who are waiting down by the border to cross, I travel by Lufthansa with my two Samsonite suitcases'. This was all taken literally and I was criticised for comparing myself to the refugees from Syria, which was never my intention, because it's very clear that what is spoken is in inverted commas. So, yes, there have been misunderstandings with German theatre, and I'm afraid there will be more.(https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic/: pristup omogućen 7. 8. 2021.)

Prema Frljiću kazalište pruža gledateljstvu određenu sliku o naciji, ali funkcija koju mu on pripisuje nije reproduciranje nacionalnih narativa koji učvršćuju nacionalne vrijednosti. Takvo kazalište za njega uopće nije umjetnički medij nego se svodi na društvenu, pragmatičnu ulogu održavanja nacionalnih vrijednosti kao kapitalnih u društvu i nacionalnog identiteta kao primarnog kolektivnog identiteta u životu svake osobe.

Zloupotrebu političkog kazališta u svrhu odašiljanja nacionalističkih poruka Frljić ne smatra političkom kazalištem, već propagandom: „Ukoliko bismo koristili pozornicu da bismo opravdali zločine, to onda nema nikakve veze sa umjetnošću. To je gola propaganda. Mislim da je razlika između političkog kazališta i ovog, o kome vi govorite, u tome što politički teatar optira za određene univerzalne vrijednosti" (Frljić u: Leščan: 2021: 129*).*

3. Teorije nacije

Frljićevo razumijevanje nacije blisko je modernističkim i postmodernističkim teorijama nacije po tome što naglašava antiesencijalizam i konstruiranost pojma nacija. Esencijalističko shvaćanje nacije, kao i u pogledu identiteta, naglašava imanentnost nacije, njezino postojanje od pamtivijeka i njezinu organsku narav dok se antiesencijalističke teorije usredotočuju na različite strategije kojima je nacija konstruirana.[3] Smith u svojoj knjizi *Nacionalizam i*

[3] U hrvatskom kontekstu riječ je o djelovanju grupacije iliraca koji su svojoj simboličkom moći i djelovanjem putem tiskovina izgradili nacionalnu svijest kod običnog puka. (Vidi u: Žužul: 2015: *Tijelo bez kosti)*

modernizam ističe uniforman stav društvenih znanstvenika da je nacija produkt modernog doba i da datira od kasnog 18-og stoljeća sa žarištima u Zapadnoj Europi i Americi.

Od pada Bastille do pada Berlinskog zida, kroz povijest modernoga svijeta provlači se jedna jedina crvena nit. Ime je te crvene niti nacionalizam, a njegova je priča glavna nit koja povezuje i dijeli narode modernog svijeta. Premda su joj oblici mnogi, sve je to jedna nit. Priča o njezinu napredovanju jest priča o nastajanju i nestajanju nacija i nacionalizama. Povjesničari se možda ne slažu kada se nacionalizam točno rodio, no društveni znanstvenici: nacionalizam je moderni pokret i ideologija koja se pojavila u drugoj polovici osamnaestog stoljeća u Zapadnoj Europi i Americi i koji, nakon vrhunca u dvama svjetskim ratovima, sada počinje slabjeti i uzmicati pred globalnim silama koje prelaze granice nacionalnih država (Smith: 2003: 1).

Smith ističe da su korijeni modernističkih teorija nacije prisutni u shvaćanjima Micheleta, Lord Actona, Herdera, Renana i da je za te teorije karakteristično vjerovanje da nacija ima svoje korijene u prirodi te da je izražena želja za kontinuitetom nacije. Potkraj tog razdoblja pojavljuju se intelektualne zasade klasične modernističke teorije kroz teorijske paradigme marksizma, socijalne psihologije pa i Durkheimova naglašavanja zajednice. 60-ih godina prošlog stoljeća artikuliraju se modernističke teorije nacije poznate i kao antiperenijalističke. Modernističke teorije nacije naglašavaju da su nacije produkt moderne i da nisu čvrsto ukorijenjene u svim epohama.

U svojemu čistu obliku, paradigma klasičnog modernizma može se smatrati polarnom suprotnošću starijim perenijalističkim pretpostavkama i zamislima, prema kojima je nacija manje ili više trajna pojava koja se uvijek iznova pojavljuje u svim razdobljima i na svim kontinentima. (Smith: 2003: 22).

Modernističke teorije ističu da elite svjesno oblikuju nacije nastojeći utjecati na emocije naroda zarad ostvarenja vlastitih interesa. Ukratko će se predstaviti teorije najvažnijih modernističkih teoretičara nacije. Andersenova teorija nacije ističe da je nacija zamišljena zajednica, što nije jednako pojmu izmišljena. Zamišljenost se tiče shvaćanja zajedničkog kolektivnog identiteta i svojevrsnog dijeljenja iste sudbine građana pojedine nacije čak i ako osoba neće upoznati svakog pripadnika svoje nacije.

Poput Andersona, Breuilly smatra da je moderna država snaga koja stvara privrženost i identifikaciju s teritorijem putem popisa stanovništva, zemljovida, plebiscita i svih drugih obilježja centralizirane birokracije i političke penetracije. No premda ti elementi mogu definirati nacionalne granice i ujedinjivati, pa i homogenizirati stanovništvo unutar njih, da bi omeđenom udahnuli život i vezali ljude uz njega trebaju im simboli, slike i pojmovi nacionalizama, ideologija i jezik. (Anderson 1991: ch. 10; cf. Breuilly 1993: ch. 10) u: Smith:2003:94).

Hobsbawmova teorija nacije tiče se isticanja da su nacije produkt nacionalizama, odnosno da nacionalizam prethodi naciji i da nacije stvaraju nacionalisti. Razdvaja dva tipa nacija i nacionalizama: demokratski politički nacionalizam ili politička nacija koja je nastala između 1830-te i 1870-te u Njemačkoj, Italiji, Mađarskoj i bila je bazirana na tome da su se nacijama nazivale samo one nacije koje su površinom i brojem stanovnika bile dovoljno velike da mogu podržati kapitalističko tržište. Drugi tip naziva se etno-lingvističkim nacionalizmom ili etničkom nacijom koji datira od 1870-1914 i tiče se manjih grupacija pod okriljem velikih carstava koje su se nastojale utemeljiti kao nacije na zasadama etničkih i lingvističkih veza. Gellner u svojoj teoriji nacije uspostavlja razliku između niske i visoke kulture iliti divlje i vrtne kulture te tvrdi da se nacija gradi odozgo i da se vrtna kultura širi standardizacijom putem obrazovnih sistema. Gellner za razliku od Hobsbawma u manjoj mjeri ističe izgradnju nacije odozdo. Ističe povezanost između industrijalizacije i stvaranja nacije. Industrijalizacija omogućuje prijelaz od niske do visoke kulture i stvaranje nacije. Smith decidirano odbija svoju pripadnost modernističkim teoretičarima nacije te se izjašnjava etnosimbolistom, no i etnosimbolizam može biti shvaćen kao određena frakcija unutar modernističkih teorija. Uvodi razliku između lateralnih i vertikalnih zajednica.

Lateralne su stvorene administrativnom, ekonomskom i kulturnom revolucijom birokratske države koja je periferne regije i njihove etnije te srednje i niže klase inkorporirala u dominantnu kulturu etničke zajednice. U njima nositelj oblikovanja nacije nije aristokratska etnička zajednica nego su to kraljevi, ministri i birokrati. S druge pak strane, vertikalne etnije plod su demotskih, uglavnom podaničkih skupina. One su živjele u uvjerenju "da već čine naciju, i da su je oduvek činili, pošto poseduju etničke komponente nacije – zajednički naziv, mitove o precima, istorijska sećanja, privrženost domovini i slično" (Smith 1998: 102) u: Žužul: 2015: 65.

Teoretičari čiji se odjeci ideja o naciji mogu primijeniti na Frljićevo očište dakako su Hobsbawm, Smith i Gellner. Andersonovo pak shvaćanje nacije, kao možda najprepoznatljivijeg teoretičara nacije, ima dodirnih točaka s onime kako se Frljić bavi problematikom nacije, najviše po tomu što Anderson naglašava fantazmagoričnost i apstraktnost nacije nazvavši je zamišljenom zajednicom, ali istovremeno i naglašava odlike nacije u smislu religije, kontinuiteta, pridavanja osjećaja ljubavi i osjećaja sigurnosti spram svijesti o smrtnosti i prolaznosti koji nacija ulijeva pojedincima.

Zato, tvrdi kako je važno "da se podsjetimo da nacije udahnjuju ljubav, i to često ljubav za koju su se ljudi iskreno spremni žrtvovati. Kulturne tvorbe nacionalizma – poezija, proza, glazba, likovna umjetnost – bjelodano iskazuju tu ljubav tisućama različitih formi i stilova. S druge strane, uistinu se

malokad mogu naći analogni nacionalistički proizvodi koji izražavaju strah i mržnju" (Anderson 1990: 128) u: Žužul: 2015: 45.

Samim time Anderson se pri proučavanju nacije usredotočuje i na njezine pozitivne i na njezine negativne strane dok Frljić svojim predstavama želi ukazati na probleme koje esencijalističko shvaćanje nacije može proizvesti. Razmatra uloge zamišljene zajednice i nelagodna pitanja od kojih pojedince ta zajednica štiti. Na ta je pitanja teško odgovoriti što ističe i Ivana Žužul u svojoj studiji *Tijelo bez kosti:*

Nacija tako postaje neizbježno i sigurno utočište pojedinaca, sudionika pučkih nacionalizama ili današnjih populističkih nacionalizama, osiguravajući im zaborav od mučnih, uznemirujućih i nelagodnih pitanja: zašto je moja partikularna egzistencija poistovjećena s nekakvom nacijom; zbog čega se to dogodilo, kada i gdje; ako je pripadanje zamišljeno, otvara li ono opciju ne-pripadanja; ili, ukoliko je zajednica nestvarna, jesmo li se uopće mogli priključiti velikoj i čistoj matici Europi; i na koncu čemu i kome služe te zajednice i za što? (Žužul:2015:45-46)

Hobsbawmova ideja o izmišljenim tradicijama ili oživljavanju tradicije može se povezati s predstavom *Hrvatsko glumište* u kojoj se Frljić razračunava s kazalištarcima koji su podrivali ratnohuškačku mašineriju i kasnije potvrđivali određene matrice koje idu u prilog nekakvim općim mjestima hrvatske povijesti, a tiču se svetosti Domovinskog rata. Izmišljena tradicija tiče se izmišljanja određenih narativa pa i stvaranja određenih mitova koji se zatim obilježavanjem održavaju na životu pod pokroviteljstvom države.

Njegova sintagma "izmišljena tradicija" podrazumijeva skup "radnji ritualne ili simboličke prirode, koje se obično upravljaju prema otvoreno ili prikriveno prihvaćenim pravilima, i koje teže da usade određene vrednosti i norme ponašanja putem ponavljanja, što automatski podrazumeva kontinuitet sa prošlošću (Žužul:2015:51)

Narativ o svetosti Domovinskog rata postaje tako dijelom službene kulture i službenog povijesnog pamćenja u koji, ako se netko usudi dirnuti, postaje prokazan u zajednici kao rušitelj nacionalnih svetinja, izdajnik domovine ili strani faktor koji je potrebno ukloniti. *Bilo kakav drukčiji osjećaj od primjerenog nije samo himera, nego čin izdaje vrijedan svake osude* (Žužul: 2015: 229*).* Na spomenutom primjeru može se reći da je narativ o svetosti Domovinskog rata kao dio kulture i povijesnog pamćenja internalizirana vrijednost koja je pod pokroviteljstvom države koja ju propagira kroz nastavu povijesti, izostavljanjem pojedinih povijesnih činjenica koje prešućuju određene zločine. Hobsbawm također naglašava važnost jezika u postizanju kohezije.

Jezični je standard usto uvijek iskonstruiran, osobito posredstvom tiska koji ga istodobno izmišlja i čini besmrtnim. Osim toga upravo institucije i obrazovni sustav taj jezik elita preobražavaju u jezik svih slojeva zajednice. (Žužul: 2015: 56).

Konstruiranje standarda, kojim se prenaglašavaju različitosti između srodnih jezika, Frljić dotiče u predstavi *Gospođa ministarka* tako da za predstavu na srpskom jeziku stavlja titlove na hrvatskom jeziku, ironizirajući ideju o posebnosti jezika u tolikoj mjeri da je za jedan bliskoznačni južnoslavenski jezik potreban prijevod. U tom je slučaju jezik iskorišten kao vezivno tkivo i sredstvo razlikovanja od drugog, a svaki se nacionalni identitet gradi u razlici spram neke druge nacije, odnosno u isticanju vlastite posebnosti od drugog putem razlika koje su najčešće izmišljene. Smith za razliku od Gellnera smatra da je zadaća nacionalizma pobuditi vjeru u iskonski jedinstveni i neusporedivi kolektivni identitet. *Upravo insistiranjem na kolektivnoj autentičnosti, jedinstvu i autonomiji, nacionalizam dobiva mogućnost da postane poveznicom prošlosti i kulture kako bi naciji osigurao egzistenciju u industrijskom svijetu*. (Žužul: 2015: 33) Važno je ukazati na funkciju obitelji u pronošenju nacionalnih istina i usađivanju nacionalnih osjećaja te u reproduciranju dominantnih vrijednosti koju Frljić obrađuje u predstavi *Mrzim istinu* u kojoj se obračunava s vlastitom obiteljskom prošlošću. Samim time obitelj nije neutralna jedinica društva posvećena isključivo emotivnoj brizi, nego i ideološka jedinica koja u većini slučajeva odgaja buduće generacije u svjetlu podržavanja nacionalne ideje, sa svim svojim nasljeđem, bilo da je riječ o istinitim pojedinostima ili zlima, koja se zapravo i izostavljaju da bi se učvrstilo stvaranje nacionalnog identiteta. *Ova predstava je vrlo važna zbog toga što pokazuje da obitelj prenosi nekakve osnovne dominantne društvene vrijednosti i koliko obitelj zapravo može biti prostor nekakve traumatizacije*. (Teatrologike: Oliver Frljić: 5. 11. 2018.) Obitelj u pogledu nacije predstavlja fundamentalnu jedinicu društva koja najčešće podržava dominantne društvene vrijednosti, a i obitelj je svojevrsna metafora nacije na način da se nacija predstavlja kao majka, svi njezini pripadnici kao sinovi, a susjedni narodi kao braća.

I baš zbog tih značenja i smislova ljubavi i žrtve nacija se često artikulira kao zajednica slična obitelji. Nacija poput obitelji ima aureolu nepristranosti: ne možeš birati roditelje, baš kao ni naciju. Prosječnog čovjeka upravo taj smisao zavodi i zasljepljuje i on u toj "zamišljenoj zajednici" vidi društvo oslobođeno bilo kakvih interesa, a ne strukturu moći koju u nju upisuje znanstveni diskurs (Žužul: 2015: 45).

4. Korpus Frljićevih predstava

Korpus dijela Frljićeva kazališnog opusa o kojima će više riječi biti u analizi dekonstruiranja nacionalnog identiteta i nacionalnog narativa obuhvaćaju, kao što je već ranije najavljeno, ove predstave: *Aleksandra Zec*, *Gospođa ministarka*, *Kletva*, *Naše nasilje i vaše nasilje*, *Zoran Đinđić*, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, *Hrvatsko glumište*.

Svaka od izabranih predstava otvara važne probleme vezane uz fenomene nacionalizma i nacionalnog identiteta. *Aleksandra Zec* pokreće brojna etička pitanja i suočava društvo s kolektivnom odgovornošću, odnosno s odgovornošću cijele jedne zajednice za ubojstvo 12-ogodišnje djevojčice zbog njezina porijekla. Predstava *Gospođa ministarka* pokreće pitanja o narativu samosvojnosti, posebnosti nacionalnog jezika i njegovoj važnosti jezika za uspostavu nacionalnog identiteta. U predstavi *Kletva* na primjeru Poljske pokazat će se kako je zapravo zajednica nespremna dekonstruirati utjecaj crkve kao korektiva umjetnosti i društva i svoju konzervativnost. *Naše nasilje i vaše nasilje* predstava je koja svojom blasfemijom izaziva nelagodu i razmatra pitanja izbjeglica, Europske unije i različitih nacionalnih i vjerskih identiteta. *Zoran Đinđić* također pokreće pitanja o odgovornosti naroda prilikom biranja političkih predstavnika, što kasnije ima konzekvencije po cijelu naciju te se tom predstavom dekonstruira jedna crna Srbija koja slijedi kosovski mit. *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* nacionalni identitet predočava na način da netko ima pravo biti pripadnikom određene nacije jedino tako da zatvara oči nad njezinim naslijeđem. Predstavom se dekonstruira uvjerenje o slovenskom nacionalnom identitetu kao manje gorljivom i nacionalističkom od srpskog i hrvatskog nacionalnog identiteta. Naposljetku *Hrvatsko glumište* bavi se ulogom kazališnih djelatnika u podrivanju ratnohuškačke mašinerije te se u toj predstavi izravno problematizira pitanje o funkciji kazališta.

4.1. Aleksandra Zec

Proces stvaranja predstave *Aleksandra Zec* bio je praćen brojnim kontroverzama, najviše optužbama da se selektivno biraju zločini hrvatskog naroda, odnosno zločini koje su učinili pojedini pripadnici tog naroda. *Premijerna izvedba 2014. godine u Rijeci prošla je s mirnim prosvjedom nekolicine građana ispred HKD-a koji su u rukama držali fotografije hrvatskih civilnih žrtava te se pitali kada će se i hoće li se uopće raditi predstave o primjerice djeci ubijenoj u Vukovaru* (Nežić: 2018: 38). Primjedbe na Frljićev račun uglavnom su se odnosile na njegovu moralnu čistoće i pitanje je li baš on kao pojedinac vrijedan stvaranja predstave o

ubijenoj djevojci zbog nepoćudnog podrijetla njezinih roditelja pored sve te djece ubijene u Vukovaru.

„*I upravo zato što se u slučaju ove predstave ne može utvrditi gdje su točno granice kazališta i političkog govora protiv zločina, inzistirala bih na tome da je »Aleksandra Zec« tragedija u najstarijem značenju te riječi, dakle prizor koji zajednica ni na koji način ne može asimilirati, čak ni oplakati, ali nužno je da se s njime suoči*“ (https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/aleksandra-zec-male-mrznje-kao-osovina-velikog-razbojnistva/).

Predstava dekonstruira nacionalni identitet prije svega pretpostavkom da identificiranje s nacijom u praksi podrazumijeva neupitno pristajanje uz ideju nacionalne posebnosti i vjeru u nacionalnu bezgrešnost. To je vezano uz perenijalističku perspektivu kojom se nastoji pomoću narativa o slavnoj prošlosti, dobu svetaca i heroja učvrstiti neupitnost nacije i nacionalnog identiteta.

U mnogim popularnim povijestima Britanije, Francuske, Njemačke i drugih zemalja bio je prihvaćen duh tog mišljenja i prepričana priča o naciji, priča o njezinim prapočecima, prvim seobama, zlatnim dobima svetaca i junaka, o obratima sreće i ropstvom, slabljenju i preporodu, te o slavnoj budućnosti (Smith:2003:18).

Važno je ukazati i na Kedourievu ideju o stvaranju simpatija prema nacionalistima i to određenom manipulacijom koju provode intelektualci. *Unatoč tim tvrdnjama, Kedourie nudi opći okvir za razumijevanje nacionalizma koji na nekim mjestima odaje i stanovito suosjećanje s onima koji prihvaćaju nacionalizam* (Smith:2003:108). Frljić u predstavi nastoji rastočiti simpatije koje ljudi gaje prema nacionalistima u sceni kada se djevojčice obraćaju publici pokušavajući kod njih prizvati savjest. Upravo taj narativ Frljić dekonstruira naglašavanjem da se počinitelji takvog nemilosrdnog zločina aboliraju. Usto, nitko prije njega nije se usudio napraviti predstavu o nečemu važnom, a prešućenom.

Danas imamo situaciju da se ratni zločinac Tomislav Merčep, učesnik i tog događaja, oporavlja. I bukvalno, jer je u banji, i tako što je aboliran. Društvo ne može napredovati bez suočavanja. A mi se vraćamo unazad. Kazalište doživljavam i kao prostor čuvanja sjećanja, da ne zaboravimo stvari koje su potisnute u službenoj retorici. Priča o ubijenoj devojčici Aleksandri Zec jedna je od tih priča. Bio je to užasan događaj ali je još strašnija reakcija suda koji je oslobodio ljude koji su ubojstva počinili i tako poslao poruku da su ratni zločini prihvatljivi (Frljić u: Leščan: 2020: 117).

Pitanje o etičnosti predstave vrijedno je razmatranja, a tiče se prihvatljivosti umjetničke obrade smrti dvanaestogodišnje djevojčice. Tu predstava postavlja pitanje.

Što mi to, svi skupa, radimo s Aleksandrom? Zašto vučemo njeno mrtvo tijelo kroz predstave, medijski prostor i javni diskurs? (...) Na ova pitanja nema jednostavnih i jednostranih odgovora. (...) Koja bi 12-godišnja djevojčica htjela predstavu o sebi u kojoj se prvenstveno tematizira njezina smrt? Generalno gledajući, koja bi to osoba uopće htjela? Kao što bi bilo nemoguće raditi predstave i/ili filmove na tematiku ubijenih žrtava kad bi se moralo uvažiti (čak kad bi to bilo i moguće) mišljenje tih žrtava. To je s jedne strane svojevrsna dehumanizacija samih žrtava, s druge strane omogućuje da individualne žrtve shvatimo u širem kontekstu koji omogućuje shvaćanja univerzalne važnosti te jedne žrtve. Zbog toga shvaćam kritike koje govore o "profitiranju" nečijom smrću, patnjom, boli. Tanka je granica između "prostituiranja" tuđe nesreće i promicanja suočavanja s prošlošću, kako bi društvo išlo naprijed. Predstava Olivera Frljića ne prelazi tu granicu (Nežić: 2018: 41)

Predstava započinje obraćanjem glumice Jelene Lopatić redatelju i publici, a istoimena glumica bila je prisutna i u Frljićevoj obradi Moliereova *Škrca*, što svjedoči o angažiranju glumaca koji su razumjeli redateljeve umjetničke intencije. Predstava balansira između političkog i dokumentarnog teatra. Navođenjem imena ubojica u monologu jasno se upućuje na stvarni kontekst dok se posredstvom pisama pruža uvid u pojedinosti koje su i dovele do ubojstva Aleksandre Zec. *Ipak, kako i dramaturg Blažević objašnjava, predstava se ne bavi dokumentarističkom rekonstrukcijom već je „zaokupljena afektivnim intenzitetima u ekstremnim situacijama, pa onda i najekstremnijim zločinom – činom ubojstva djeteta*“ (http://arhiva.portalnovosti.com/2014/05/marin-blazevic-aleksandra-zec-zauvijek-nas-je-promijenila/ u: Nežić: 2018: 42). Predstava u esencijalnom smislu problematizira ljudskost i poziva ljude na rastakanje vlastita identiteta ukoliko je on neosjetljiv na stradanja najranjivijih, tako da se elementarno bavi ljudskošću, a tek onda nacionalnim identitetom koji također treba dekonstruirati ako se u njegovo ime opravdavaju zločini. *Šire, ovo je predstava o šovinizmu, o besmislenim nacionalnim podelama na „naše“ i „njihove“, i toleranciji prema zločinu u ime odbrane nacionalnog identiteta, što se u ovom slučaju dogodilo* (Novakov Sibinović: 2017: 209). Predstavom se ne želi na puki način rekonstruirati zločin, nego fikcijom odaslati umjetničku poruku, što je vidljivo uključivanjem i drugih djevojčica različitih nacionalnosti da bi se možebitno učvrstila teza da su takvi nacionalno obojeni zločini pogrešni neovisno o različitosti nacionalnosti.

Da nije riječ o nikakvoj rekonstrukciji, već čistoj fikciji jasno je i kada ubijena Aleksandra sjedi za stolom s još četiri dvanaestogodišnje djevojčice različitih nacionalnosti. Ponovno se 'oživljavanje' Aleksandre može objasniti kao jedan od mehanizama koje redatelj koristi kako bi uspostavio, a potom i dokinuo kazališnu reprezentaciju jer, objašnjava Frljić, smrt kao fenomen dokida repetitivnost kao osnovni kazališni princip, no 'oživljavanjem' lika ona postaje „prva točka sumnje u legitimnost i valjanost kazališne reprezentacije“ (https://darkocvijetic.blogspot.nl/2013/12/cemu-redatelj-oliver-

frljic.html u: Nežić: 2018: 45). *Svjetlo je tijekom te scene posve prigušeno, a publika je u potpunom mraku do trenutka u kojemu Aleksandra pita ostale djevojčice kako bi se osjećale kada bi znale da su one iste njihove ubojice upravo u ovom trenutku u istoj prostoriji s njima* (Nežić: 2018: 45).

Zatim djevojčice pogledavaju prema publici čime se želi postići preispitivanje publike koja je na tragu arendtovske distinkcije kolektivne odgovornosti i krivice svjesna te odgovornosti, ali ne i kriva. Može se reći da Frljić dekonstruira nacionalni identitet, ukoliko i ne preispituje sastavnice kojima se kreira, jer istodobno priziva savjest publike. Također, djelovanje predstave za publiku je na određeni način katarzično jer ona proizvodi svojevrsno duhovno očišćenje i empatičnost pomoću kojih gledatelji mogu uvidjeti grozomornost prešućenog zločina kojim se kazališnarci do tada nisu bavili, a država ga je prešućivala nastojeći ga poslati u zastaru.

Frljić je kao mnogo puta do ovog projekta preuzeo na sebe i na svoje pozorište, zajedno sa kompletnim autorskim timom, odgovornost zajednice za počinjeni zločin i spremnost da aktivnost preduzetu na sceni proširi izvan njenih granica. Tako je ulogu pozorišta video i Zlatko Paković u svom kritičkom osvrtu na ovu predstavu: „Pozorište je organon istine o društvu, o državi i društvu, patriotizmu i kulturi.“ (Novakov Sibinović :2017: 211)

No pitanje je u kojoj mjeri je moguće prizvati savjest onih koji predstavu nisu gledali, a prvi su reagirali na vijest o tome da će se uopće raditi predstava o ubojstvu Aleksandre Zec. S jedne strane žustre reakcije na Frljićeve predstave prije njihovih izvedbi naznačuju mogućnost šireg društvenog, demokratskog dijaloga, a s druge strane do dijela publike koji je revoltiran saznanjem o temi predstave i koji samim time predstavu neće pogledati, kazališni govor nikad neće doprijeti i prizvati savjest, mogućnost empatije i uviđanja besmislenosti neupitnog podržavanja nacionalnog naslijeđa, čak i kada to naslijeđe podrazumijeva zločin zbog nepoćudnog nacionalnog porijekla 12-ogodišnje djevojčice.

4.2. Hrvatsko glumište

Predstava *Hrvatsko glumište* premijerno je izvedena u HNK-u Ivana pl. Zajca u studenom 2014. godine (Nežić: 2018: 46) Ta je predstava, kao i mnoge druge, na tragu Brechta i političkog teatra te stvaranja osjećaja nelagode i duboke zapitanosti u publici. To nije klasična predstava s pravocrtnom dramskom radnjom.

Ako u kazalište idete radi lijepih glumica u krinolinama ili profinjenih rečenica klasika, bolje vam je ovo zaobići. Frljićevo političko kazalište (radi on i druge, konvencionalnije stvari) poslastica je za one koji u suvremenoj umjetnosti traže emocionalnu i intelektualnu provokaciju kako bi bolje sagledali sebe i svijet u kojem živimo. Često to nije ni ugodno ni zabavno (https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/izvjestaj-s-premijere-mucna-predstava-u-kojoj-se-hrvatski-glumci-prozivaju-za-fasizam-90-ih-582118 u: Nežić: 2018: 46).

Predstavi je prethodio, kao što je uvijek slučaj s Frljićevim predstavama, spor sa Slobodanom Šnajderom čija je drama *Hrvatski Faust* bila bedeker glumcima za vrijeme stvaranja predstave. Taj spor zaključen je Šnajderovom zabranom korištenja imena ili bilo kojeg segmenta drame. U tom neslaganju ogleda se pokušaj uvjetovanja Frljiću kreiranja predstave. Inicijalni Šnajderov pristanak da se Frljić koristi njegovim dramskim tekstom prekinuo se čim su ga obavijestili o tome da će biti intervencija u originalni predložak. Postoji veza između predstave *Hrvatsko glumište* i predstave *Aleksandra Zec* jer se objema upućuje na stvarni društveni kontekst, ali ne tako da je riječ o pukom transponiranju, nego ga se koristi za stvaranje fikcijskog svijeta. *Ali citiraju i svoje predstave: Bakhe dijaboličnim prizorom vrana koje komadaju sirovo meso te Aleksandra Zec – zboru koji u ložama gledališta odjeven u ustaške uniforme pjeva Oj hrvatska mati Aleksandra više „Ja ne mrzim!“* (Kazalište.hr: Sandalj: Kad glumac vjeruje redatelju…) Replikom Aleksandre Zec želi se ukazati da postoji i antipod ustaškoj mržnji prema drugim nacionalistima i da jedno dijete ne treba snositi posljedice zbog njezina podrijetla ili podrijetla njezinih roditelja čime se oni koji podržavaju ravan mišljenja mržnje ne rukovode. Predstava počiva na pokušaju izazivanja emotivne reakcije u gledateljstvu, a ne na konvencionalnoj linearnoj radnji koja posjeduje čvrstu kompoziciju. Frljić u ovoj predstavi rabi postupak koji se može nazvati v-efekt.[4] Tim efektom glumci se predstavljaju kao osobe iz javnog života, što je blisko pripovjedačevu predstavljanju kao autora u smislu izvanknjiževne instance te s odmakom komentiraju tekst koji iznose. Može se primijetiti da, postavljanjem publike na pozornicu, Frljić pervertira fizički kazališni modus tako da, glumci otprije smješteni na pozornicu, zapravo promatraju publiku. Natpisom „Narodno kazalište Jasenovac“ želi se ukazati da kulturna institucija poput kazališta podliježe zločinačkoj matrici ako se sadašnji režim ne obračunava sa svirepim ustaškim naslijeđem. Može se reći da se takvim nazivom kazališta i povezivanjem kulture sa

[4] V-efekt postupak je karakterističan za Brechtov teatar koji i Frljić nerijetko koristi u svojim predstavama da bi postigao efekt začudnosti i preispitivanja vlastitih stavova. V-efekt posjeduje subverzivan, društveni karakter probuđivanja publike i pružanja publici različitih fragmentarnih scena i situacija o kojima publika može razmišljati, ali tako da se ne uživljava samo u jednom smjeru, nego da njena empatija i promišljanje ima više smjerova. *Prava duboka, delotvorna upotreba efekata začudnosti pretpostavlja da društvo svoje stanja smatra historijskim i ispravljivim. Pravi V-efekti imaju borbeni karakter.* (Brecht, *Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 249. u: Novakov Sibinović: 2017: 99)

zločinom stvara ironija i da kulturne institucije, ukoliko služe za reproduciranje poželjnog nacionalnog naslijeđa, zapravo gube svoju prvotnu svrhu i postaju instrument nacije i politike. Takvim nazivom kazališta sugerira se da, ako se i dalje jedan dio hrvatske javnosti i naroda nije odrekao ustaškog naslijeđa, i kultura poprima takve obrise jer je kulturni identitet važan za nacionalni identitet jer nema nacije i nacionalnog identiteta bez službene kulture koja se njeguje. Riječima Anthonyja D. Smitha: *Zadaća nacionalista je jasna: vratiti zajednicu u prirodno, autentično stanje. No to se može učiniti samo ako se kulturna nacija ostvari kao politička nacija, čime se ponovno spaja ono što je modernost razdvojila. Otuda poziv na nacionalno samoodređenje, što će reći na ponovno ujedinjavanje društva s državom, osiguravanjem vlastite teritorijalne države svakoj jedinstvenoj naciji* (Smith:2003:89*).*

Uključivanjem lika Aleksandre Zec u predstavu se interpolira element intertekstualnosti. Kazališnim reprezentacijama nacionalni identitet se konstruira katkad tako da podliježe zaboravu ili selektivnom kulturnom pamćenju. *Nije slučajno što kazalište ne fungira samo općenito kao prostor pamćenja, nego se uvijek mnogo bavilo prošlošću i pričama o krivnji i obvezi koje proizlaze iz prošlosti, bile one tragične, komične, groteskne, tužne ili gorke: krivnja je dramska dimenzija vremena kao takva* (Lehmann, H. (2004). Postdramsko kazalište. Zagreb. Akcija, str. 256 u: Nežić: 2018: 51). Kazališnarci koji su se oglušili na progovaranje o nužnim bolnim temama nacionalne prošlosti prešutno su odobravali nacionalne matrice koje prešućivanjem i zaboravom iznova legitimiraju zločine. Te matrice podržavane su od strane države i intelektualaca koji selektivnim korištenjem povijesti nastoje kreirati pogodno povijesno pamćenje koje neće narušavati idiličnu predodžbu nacionalnog identiteta.

Za Kedourieja su simboli i rituali tradicionalne religije ono što nailazi na odjek. Da bi mobilizirale narod, elite moraju upregnuti kolektivne osjećaje što ih bude tradicionalne religije. To je razlog zbog čega posežu za pučkim vjerovanjem i običajima, zato prizivaju mračne bogove i njihove obrede, te čisto religijske motive i likove pretvaraju u političke i nacionalne simbole i junake- što je sve dio „etnizacije" i nacionalizacije nekoć univerzalnih i transpovijesnih religija (Smith:2003:115).

Možebitno simboličko obračunavanje žrtve ne tiče se obračunavanja s direktnim svojim krvnicima, nego s reprezentacijama nacionalnog identiteta koji u sebi sadrži neljudskost ako nečije podrijetlo nije u dovoljnoj mjeri čisto, hrvatsko.

Posljednji prizor u kojem hrvatsko/riječko glumište u stroju i strahu čeka što će učiniti Aleksandra Zec koja u ruci nosi pušku, otvara mogućnost da se priča nastavi. Uostalom i na programskoj knjižici predstave piše: „Ovo nije kraj."(Kazalište.hr: Sandalj: Kad glumac vjeruje redatelju…)

4.3. Naše nasilje i vaše nasilje

Predstavom *Naše nasilje i vaše nasilje* Oliver Frljić zaradio je tužbu braniteljskih udruga u Splitu. Predstava je naišla na negativan odjek i u Češkoj na festivalu Divadelni svet u Brnu. Bazirana je na romanu Petera Weissa *Estetika otpora*. Najproblematičnija scena u predstavi koja je samim time probudila najveći gnjev među prosvjednicima jest scena u kojoj Isus siluje muslimanku. Mnogi koji su se pobunili protiv predstave nisu je ni pogledali što potvrđuje opasku iznesenu u uvodu da se pripadnicima naroda uglavnom dojavljuje da se u predstavi oskrvnjuje nešto njima sveto te se oni posljedično odlučuju na snažan revolt protiv predstave i same Frljićeve poetike. To otvara pitanje o učinkovitosti kazališta kao umjetničkog medija u postmoderni. *Koja je njegova stvarna moć ako su oni koji ga podržavaju sličnih uvjerenja kao redatelji koji ga stvaraju (uz napomenu da i intelektualni snobizam zna igrati ulogu u prosudbi – rijetki će se usuditi reći da predstavu nisu razumjeli, da su se pronašli u kritici ili da im se ne sviđa ako su prethodno pročitali ili čuli hvalospjeve), a oni koji ga kritiziraju zapravo nisu nikada niti ušli u kazalište?* (Nežić: 2018: 25) Sam početak predstave u kojem se glumci predstavljaju posjeduje stilogene učinke. Glumci se predstavljaju kao Slovenci, Nijemci, ljudi koji su duhovno probuđeni islamom, muslimani, što implicira prikaz širokog identitetskog dijapazona u okviru Europe. Upravo se snošljivost i blagonaklonost takve prosperitetne Europe i ironizira u predstavi kada glumica sa zelenom maramom Sirijcu izgovara da je zašao na područje gostoljubivih Europljana. Njezina islamska vjeroispovijest naizgled bi podrazumijevala da Sirijcu koji je iz njezina tabora, barem u smislu vjeroispovijesti, ne ironizira europsku gostoljubivost. Međutim, čini se da je njezino europejstvo zatrlo bilo kakvu ljudskost. Želi se reći i da je europska desnica poprimila stav udaljen od altruističke ideje pomaganja onima na margini te da se izgubila ljevica kao generator ideja socijalne jednakosti i pomaganja potrebitima. Ironija je vidljiva i u pridavanju suprotnih identiteta glumcima koji u stvarnom životu gaje i grade neke druge identitete. Primjerice glumac rođen u Hrvatskoj izgovara da je u islamu ponovno probudio svoju duhovnost. Glumica sa zelenom maramom koja upućuje na njezinu vjeroispovijest izgovara da je prvi put posjetila Sarajevo i da joj je bilo lijepo. No ironijom se rastače objedinjavanje nacionalnog identiteta s vjerskim identitetom na način da je zdravorazumski da je svaki Hrvat katolik i svaki Bošnjak musliman. Može se reći na tragu Hobsbawma da se starije tradicije

katoličanstva poistovjećuju s recentnim etničkim identitetom jer je primjerice Hrvatska nacija izgrađena poprilično kasno za razliku od nacionalne svijesti i identiteta koji je izgrađen znatno ranije. (Hobsbawm u: Smith:2003: 119).

Katkad se nove tradicije mogu nakalemiti na star , a katkad se izmišljaju „posuđivanjem iz dobro opskrbljenih skladišta službenih rituala, simbolike i moralnog poticanja"; Hobsbawm navodi primjer švicarskog nacionalizma, koji je proširio, formalizirao i ritualizirao „uobičajene tradicionalne prakse" poput narodne pjesme, nadmetanja u fizičkoj snazi i gađanja lukom i strijelom, spajajući vjerske s domoljubnim elementima (Hobsbawm u: Smith:2003: 121-122).

No vjerski identitet nije po Hobsbawmovu mišljenju vrhovni identitet za stvaranje nacije, a to nisu ni etnicitet niti jezik jer ih se ne može dovesti u direktnu vezu s modernim poimanjem nacije kao političke, teritorijalne zajednice te samim time nema razloga za poistovjećivanje nacionalnog i vjerskog identiteta.

U tom kontekstu Hobsbawm uvodi pojam „protonacionalnih" veza kako bi opisao nadlokalne regionalne, religijske i etničke zajednice, bilo političke veze odabranih skupina povezanih s predmodernim državama. No ni jedno ni drugo ne smatra pretečom ili temeljem modernog nacionalizma „zato što nisu imali ili nemaju prijeko potreban odnos s jedinicom teritorijalne političke organizacije koja je ključni kriterij onoga što danas shvaćamo kao „naciju". (Hobsbawm u: Smith:2003: 124-125)

Življenje u okviru Europske unije podrazumijeva preuzimanje lažnog uvjerenja o vlastitoj naprednosti spram Istoka i ništenje pojedinaca koji bi inicijalno trebali biti bliski osobi slične vjeroispovijesti i nacionalnosti. *Predstava problematizira odnos europske i američke politike prema Bliskom istoku, u njezinu je fokusu odnos Europe s islamom i ratnim izbjeglicama, koji se tematizira religijski, geografski, povijesno, politički i ekonomski. Glavna ideja je prokazivanje lažne solidarnosti i europskog licemjerja* (https://www.tportal.hr/kultura/clanak/sedam-pitanja-o-frljicevoj-predstavi-koja-je-naciju-digla-na-noge-20170425: Čulić: *Pozadina prosvjeda: Sedam pitanja o Frljićevoj predstavi koja je naciju digla na noge*: 25. 04. 2017.). Naše nasilje možebitno se tiče simboličkog nasilja Frljića i njemu sličnih koji rastaču veća, Vaša nasilja učinjena u ime nacije i vjere što potvrđuje monolog koji ne „proizlazi iz barbarstva, nego samo protiv barbarstva i čine to u zemljama u kojima vladaju isti posjednički odnosi, ali gdje mesari još uvijek peru ruke prije nego što iznesu meso"(https://youtu.be/bh6X-DK2Yps: OLIVER FRLJIĆ: Naše nasilje i vaše nasilje, inserti predstave, FESTIVAL MESS SARAJEVO: 3:44-3:58).

Nasilje koje je vidljivo jednostavno je generirano od onog nevidljivog nasilja". „Znači govorimo cijelo vrijeme o dvije vrste nasilja". „Onog subjektivnog i objektivnog., odnosno onog sistematskog kojeg generiraju društveno-politički problemi, odnosno ekonomski problemi (https://www.youtube.com/watch?v=Mj-VIeqIgL4&t=518s: Naše nasilje i vaše nasilje-inserti predstave: 25. 4. 2017; 7: 24-7: 40).

4.4. Gospođa ministarka

Iako je predstava *Gospođa ministarka* manje obilježena sumornom brechtovskom atmosferom i osjećajem nelagode, Frljić i njome pokazuje da nije izgubio svoju kritičku oštricu: *Za razliku od Frljićeve Dantonove smrti u kojoj je i publika na Dubrovačkim ljetnim igrama morala patiti kao da su pod oštricom giljotine kako bi bolje doživjela poruku predstave, gledatelji Frljićeve nove predstave dobili su dva sata čistog užitka u adaptaciji djela Branislava Nušića* (https://net.hr/danas/kultura/odrzana-premijera-gospodje-ministarke-olivera-frljica-6b9723e6-b1c2-11eb-be42-0242ac13003d). Predstava razmatra ženu koja preko noći postaje ministarka i spremna je sve učiniti zarad novca pa i zatrti ljubav prema obitelji. Frljić je ostao vjeran originalnom predlošku, ali je učinio preinake koje se tiču jezika i to na taj način da je srpski jezik titlovao na hrvatski.

'Konstituiranje nacionalne kulture, koja se primarno događa kroz proizvođenje razlike u odnosu na jednu nacionalnu zajednicu, njezin jezik i zajedničko kulturno nasljeđe, nažalost događa se i danas. Nadam se da će Nušićev jezik bar malo pročistiti hrvatski nacionalistički cerumen' (Frljić u: https://net.hr/danas/kultura/odrzana-premijera-gospodje-ministarke-olivera-frljica-6b9723e6-b1c2-11eb-be42-0242ac13003d)

Takvim činom intervencije u originalni predložak dekonstruira se važnost jezika kao vezivnog tkiva nacije i njegova konstitutivnost za nacionalni identitet. Prilikom stvaranja nacije bitno je provesti temeljitu standardizaciju jezika kao neorganskog idioma te time poslati jasnu poruku o svojoj jezičnoj samosvojnosti i razlici jezika spram drugih nacionalnih jezika.

Istinski ili doslovno 'materinski jezik', tj. idiom koji su ljudi kao djeca naučili od nepismenih majki i kojim su se služili u svakodnevnom životu, nije nipošto bio 'nacionalni jezik' ni u jednom smislu. (...) Nacionalni su jezici stoga gotovo uvijek poluumjetne prirode a ponekad su, kao u slučaju suvremenog hebrejskog, praktički izmišljeni. Upravo su suprotno od onoga što nacionalna mitologija smatra da jesu, a to je primordijalni temelj nacionalne kulture i izvor nacionalnog duha. Obično su to rezultati pokušaja da se stvori standardizirani idiom iz mnoštva idioma kojima ljudi zaista i govore, koji se od tada nadalje degradiraju u dijalekte, a glavni je problem pri njihovom konstruiranju obično odabir dijalekta koji će poslužiti kao baza za standardizirani homogenizirani jezik (Hobsbawm 1993: 59 i 60 u: Žužul: 2015:190-191).

Samim time u hrvatskom slučaju tri različita dijalekta ne mogu svjedočiti o nacionalnoj jedinstvenosti jezika te je time jasno da je potrebno izmišljati autonomnost hrvatskog

standardnog jezika spram srpskog, iako se nijedan ni drugi ne mogu samostalno utemeljiti zbog razvidnih sličnosti. *Jedna nacija ne može imati tri duha ni dvije nacionalnosti isti dijalekt* (Hobsbawm 1993: 61 u: Žužul: 2015: 164). Sličnost se ogleda u tome što je komunikacija nekoga tko živi u Novom Sadu i govori vojvođansko-kolubarskim dijalektom s nekim Hrvatom koji živi u Slavoniji lakša nego komunikacija istoimenog Hrvata s nekime tko živi u Zagorju. Samim time vidljivo je da je unutar jedne države nemoguće postojanje apsolutne jezične sličnosti i razumljivosti, no zadaća stvaranja standardnog jezika jest poslati poruku da, uz sve dijalekatne različitosti i specifičnosti pa i one ljudske razlike koje izviru iz karaktera, treba postojati jezik koji je kodificiran i funkcionalan u administraciji, prosvjeti, sudstvu, medijima i kojim se jezična heterogenost nacionalnog tijela homogenizira i omogućuje postizanje razumljivosti. *Jezik, ne „nacionalni" jezici, nego ono što nepismeni stvarno govore, usko lokalizirana narječja ili patois koja su pedeset kilometara dalje gotovo nerazumljiva- izolirao je ljude jedne od drugih* (Hobsbawm: 2009: 316). Dakako da je postavljanje titlova na hrvatski jezik političko, ideološko pitanje. To je jasno kada se pročitaju stavovi jezikoslovaca koji su potpisali Deklaraciju o zajedničkom jeziku koja se protivi stavljanju jezika u službu nacije i politike. Prikazivanjem titlova željelo se *zorno predočiti besmislenost pogleda na jezik kakav imaju neki kulturni pregatelji u hrvatskom društvu, kojima je kultura postala platforma za sirovi nacionalizam* (Snježana Kordić u https://www.seebiz.eu/trzista/gospoda-ministarka-s-titlovima-odusevila-na-otvorenju-sezone-u-kerempuhu/44721/) Dekonstruiranje ideje o posebnosti hrvatskog nacionalnog jezika dakako može poroditi razgradnju cijelog nacionalnog identiteta. Jezik je važnije vezivno tkivo za stvaranje nacionalnog identiteta od religije. Specifično u hrvatskom slučaju bilo je bitnije uspostaviti jezičnu razliku za vrijeme bivanja pod okriljem Austro-Ugarske monarhije nego religijsku.

Uz jezik, prema Hobsbawmu, vezivno tkivo nacije, su religija i etnička pripadnost. Religijski je identitet očito imao važnu ulogu u konstituiranju protonacionalne zajednice hrvatskih preporoditelja, ali je njegov utjecaj u odnosu na 58 jezik bio znatno manji. To je donekle razumljivo budući da se vjerski identitet hrvatske etničke skupine, za razliku od njezina ugrožena jezika, preklapao s dominantnom religijom Ugarske Monarhije, katolicizmom. (Žužul: 2015:57-58)

No upravo privlačnost nacije izvire iz jakih identifikacijskih točaka za koje se osobe mogu uhvatiti, a što življenje unutar nacija omogućuje, poput vjere, glazbe, nacionalne kulture, običaja te bi rastakanje okamenjenih uvjerenja da je razumljivo da su vjera i nacije sastavni dio čovjekova identiteta i da se ne bi trebalo protiviti internalizaciji takvih sastavnica, dovelo do urušavanja identiteta osobe koja je cijelo vrijeme slijedila zdravorazumsku zamisao da je to jedino i najvažnije. Postavljanje predstave također želi rastočiti nacionalni identitet koji je

počivao na narativu zatiranja svog kulturnog i jezičnog naslijeđa i dijeljenja zajedničkog jezičnog i kulturnog prostora za vrijeme Jugoslavije. Frljić nesumnjivo gaji pojedine sentimente prema Jugoslaviji isticanjem da ga nije briga kako se imenuje jezik kojim govori, je li riječ o hrvatskom, srpskom, srpsko-hrvatskom te ističe da zajednički jugoslavenski kulturni prostor postoji i danas, iako ne postoji Jugoslavija kao zajednica u teritorijalno-političkom smislu.

Što se tiče ovog ovaj jesam li hrvatski režišer, ja bih reko da nisam jer mislim da je ovaj kulturni prostor u kojem živim radim i mislim puno širi od Hrvatske. Svaka čast toj zemlji, ali ne bih se htio ograničiti na to. Jugoslavija je pojam koji će u budućnosti tek dobiti pravu vrijednost na ovim prostorima. Ja ne znam koji vi jezik govorite, a ne znam ni koji ja jezik točno govorim, ali mislim u Hrvatskoj kad sam uvijek kažem da govorim srpsko-hrvatskim (Frljić u: HRT 1: Pola ure kulture: Oliver Frljić i dvostruka mjerila onih koji ne mrze).

Može se reći, iako je nezahvalno govoriti o stavovima redatelja izvan predstava koje režira, makar oni bili preneseni i vidljivi u predstavama, da i Frljić zapada u problem nacionalizma u smislu jedinstvenosti kulturnog prostora neovisno o svim razlikama unutar jugoslavenske nacije koja nije mogla slijediti nominalno uređenje kao pluralne, nenacionalističke. Nije naodmet sjetiti se da su se ilirski preporoditelji morali služiti simboličkim nasljeđem imena Ilir da bi pod krinkom tog imena prometnuli hrvatsku nacionalnu ideju iako Ilirija treba uključivati i druge narode koji bi svi trebali biti jednaki i živjeti u federativnoj uređenoj državi.[5]

Nema nikakva svjedočanstva o tome da su balkanski Slaveni ikada sebe smatrali dijelovima iste nacije, no nacionalni ideolozi koji su se pojavili u prvoj polovini 19. stoljeća razmišljali su o nekoj Iliriji koja nije bila mnogo stvarnija od Shakespearove, tj. o jugoslavenskoj državi koja bi ujedinila Srbe, Hrvate, Slovence, Bosance, Makedonce i druge. Ovi pak do današnjeg dana smatraju da je jugoslavenski nacionalizam, blago rečeno, u suprotnosti s njihovim nacionalnim osjećajima koje imaju kao Hrvati, Slovenci itd. (Hobsbawm: 1998: 73).

Predstavom se nastojao povratiti duh Nušićevih predstava i jugoslavenski duh zajedničkog kulturnog prostora koji nije usmjeren k purifikaciji.

"Gospođu ministarku" potrebno je ipak smjestiti u malo drugačiji društveni kontekst. On počinje devedesetih godina prošlog stoljeća, kad su s procesima stvaranja nacionalnih državica paralelno išli i procesi brisanja svega onoga što je predstavljalo zajedničko kulturno nasljeđe u južnoslavenskoj zajednici, pa je kao žrtva tog brisanja u Hrvatskoj pao i Nušić sam. Kad se danas razmišlja o

[5] Vidi u Žužul: Tijelo bez kosti: 2015

postavljanju Nušića, nemoguće je ignorirati kulturne politike koje su ovog, kao i mnoge druge srpske autore, izgnale iz hrvatskog kulturnog prostora. Vratiti Nušića u taj prostor znači ući u implicitnu polemiku s normativima koje su te kulturne politike u međuvremenu postavile, a za koje su purifikacija jezika i duha, te eliminaciju nepoćudnih nacionalnih tijela poslužile kao sredstva" (Frljić u: http://film-mag.net/wp/?p=4358: Premijera komedije 'Gospođa ministarka' u Satiričnom kazalištu Kerempuh 22. rujna 2012. godine: by PRESS)

4.5. Kletva

Kletva je prvi autorski projekt koji je Frljić realizirao u Poljskoj. Predstava *Nebožanska komedija* nikada nije doživjela izvedbu jer je zabranjena, no izvođenje *Kletve* izazvalo je razorne učinke po poljsko društvo koje je gotovo jedinstveno osudilo takve projekte u svojoj zemlji. *Kletvom* Frljić nastavlja niz svojih blasfemičnih predstava te religijske i nacionalne simbole razlaže do skarednosti da bi odaslao umjetničku poruku. No takve blasfemične scene kod publike koja je zagrižena nacionalnim i vjerskim osjećajima ne pobuđuju razmišljanja o svrsi scena, nego jednoznačnu osudu koja ne mari o umjetničkim intencijama redatelja.

Kletva je premijerno izvedena 18. veljače 2017. godine, nakon čega se u poljskoj javnosti nije moglo naći mjesta na kojem se nije postavljalo pitanje reakcija na predstavu. U medijima su prikazani odabrani šokantni prizori, pojedine scene lišene konteksta i tako se Oliver Frljić uspio pojaviti u kući stereotipnog prosječnog Poljaka, čak i onog koji ne pokazuje nikakav interes za kazalište (Kaniecka: 2019:4).

Političari koji se inače ne bave kritikom umjetnosti odjednom su odjenuli ruho vrsnih kritičara umjetnosti samo kad se zadire u vjerske i nacionalne osjećaje. Potrebno je istaknuti kako je Poljska doživjela nagli zaokret u negativnom smislu od druge polovice 20. st i doba socijalizma te se sada u toj državi religijske institucije podržane od strane države prometu kao ustavne jedinice koje sebi daju za pravo krojiti ukus što je umjetnost, a što ne. *U nekim zemljama „realnog socijalizma", primjerice, u Poljskoj, bilo je moguće izbjeći Partiju u ophođenju s kolegama i prijateljima* (Hobsbawm: 2009:130). Ljudi kod kojih je izražen čvrsti nacionalni i vjerski identitet podržavaju odluke države i crkve da se umjetnost s politički nepoćudnim predznakom progoni. Kad bi se uspjeli odmaći od ideološkog vrednovanja uvidjeli bi da navodno vrijeđanje vjerskih i nacionalnih osjećaja, ako se umjetničko bavljenje time tako može nazvati, ima zadatak polučiti društvene učinke i ukazati na aktualne probleme svih društava u kojima Frljić režira predstave.

U državnim medijima najistaknutiji su bili glasovi političara tada i trenutno vodeće, desno orijentirane stranke PiS (Prawo i Sprawiedliwość / Pravo i pravda). Njezina je glasnogovornica Beata

Mazurek u izjavi za novinare iznijela da je „predstava dno"; šef kluba zastupnika iste stranke Ryszard Terlecki doveo je u pitanje talent autora i realizatora predstave te kompetencije ravnatelja kazališta (obje su izjave formulirane tijekom prvog novinarskog briefinga u Parlamentu nakon premijere, 21. travnja 2017., te su emitirane istog dana u većini informativnih programa državnih te privatnih televizijskih postaja). Ministar kulture Piotr Glinski oštro je konstatirao da Kletva nema veze s umjetnošću (izjava je emitirana u publicističkoj emisiji Fakty po faktach televizijskog kanala TVN24, 2. ožujka 2017.) (Kaniecka: 2019: 6)

Nezamislivo je da umjetnost u postmoderni može izazvati takve učinke da se umjetniku sudi i da se cijelo društvo dijeli na većinu koja osuđuje i želi zabraniti umjetnički rad i manjinu koja je osviještena o namjeri umjetničkih učinaka, a sve zbog zadiranja u svetinje. *Već sama odluka o kupovanju ulaznica (ili o nekupovanju) poprima oblik svjesnog sudjelovanja u Frljićevu pothvatu sve dok sloboda umjetničkog izražavanja nije ugrožena* (Kaniecka: 2019: 10). To svjedoči o gorljivosti i mentalnoj sljepoći koju nije briga kako se njezini simboli umjetnički obrađuju, nego je samo korištenje i površinska blasfemija dovoljna za prijetnje smrću, podmetanje bombi ironično od vjernika koji ne bi bližnjemu trebali željeti zlo. Hobsbawm ističe da se umjetnost u određenim epohama može nastojati podrediti društveno-političkim pa i tržišnim zahtjevima. *Muzika koja se uopće izvodila morala se svidjeti pokroviteljima ili tržištu. Ona se mogla suprotstavljati buržoaskom svijetu samo iznutra što je prilično lako, jer nije bilo vjerojatno da će buržuji prepoznati kritiku. Oni su mogli vjerovati da glazba izražava njihove težnje i da govori o veličini njihove* kulture (Hobsbawm:1989: 237) Upravo je o sličnom problem riječ u vezi s *Kletvom* i reakcijom političkog i crkvenog vrha te dijela naroda koji dijeli njihove stavove. *Kletvom* se ne nastoji odražavati težnje političkog i crkvenog vrha te dijela naroda koji njeguje nacionalne i vjerske osjećaje i ima čvrst nacionalni identitet te se time niječe veličina jedne službene kulture i vrijednosti koje ta kultura posjeduje. Frljić u Kletvi manje dekonstruira nacionalni identitet koliko pokazuje njegovu dotrajalost bez potrebe za ulaganjem napora da bi se dekonstruirao.

Kako ja to vidim, ova predstava nije bila usredotočena na izazivanje racionalne rasprave o položaju ili djelovanju Katoličke Crkve, ili – u širem smislu – stanju naše demokracije. Ono što je Frljić prepoznao i pokazao bez milosti jest naša nesposobnost da to učinimo. Kletvom je htio napasti strukturalnu cenzuru, ideološku poslušnost i stanje afektivne paralize. (…) Nitko prije nije uspio prikazati zajednicu zlostavljane djece tako široko – brutalno poslušnu, infantilnu, viktimiziranu zajednicu, koju bi s stoga trebalo hraniti resantimanom. (…) Crkva je institucija koja je u potpunosti kolonizirala poljski javni prostor. (Jakimiak, 2018) u: Kaniecka: 2019: 10.

I *Kletvom* Frljić ponovno kritizira funkciju kazališta koja se iscrpljuje u smjeru podržavanja nacionalnih vrijednosti i prešućivanja mračnih strana nacije ili države. Prokazivanjem Katoličke crkve za pedofiliju, nacionalni se identitet – koji se u našem kontekstu oslanja na

katoličke vrijednosti: etiku milosrđa, dobrote, empatije – dekonstrira reprezentacijom grozota koje se čine unutar vrhovne katoličke vjerske organizacije. Drugim riječima *Kletva*, preisputuje uvriježene prikaze katolika kao pripadnika koji uz katoličke vrijednosti najčešće baštine i nacionalne vrijednosti pa im je stoga i nacionalni identitet od krucijalne važnosti. Frljić je upravo korištenjem kazališta kao instrumenta političkog i društvenog progovaranja namjeravao vidjeti reakciju političara, odnosno hoće li se oni odvažiti na progovaranje iz pozicije kritičara u čemu je i uspio. Burna reakcija publike, odnosno naroda koji se priklonio pozivima Crkve na molitvu pokazuje da je Frljić dobro procijenio učinke koje će njegove predstave izazvati kod naroda. Također Frljić je zapravo dekonstruirao same karaktere nacionalno i vjerski zagriženih ljudi, odnosno probudio je kod njih niske strasti, iako njegova zamisao nije psihologiziranje te je ukazao na nedemokratičnu narav društava u kojima je režirao.

Upravo na taj način Kletva nas suočava sa suštinom društvenog tijela, tjera nas da iskusimo kako emocije kruže između pojedinih tijela i među skupinama, kako povezuju one koji se najjače odbacuju zbog međusobnog gađenja. Spektakl nam omogućuje da u umjetničkim uvjetima doživimo prirodu našeg sve intenzivnijeg društvenog klinča: on otkriva afektivnu osnovu nemogućnosti vođenja racionalne javne rasprave o položaju crkve i sekularizma države – rasprave koja, uostalom, zahtijeva priznavanje nezavisnih i legitimnih pozicija drugih. Predstava se brutalno udaljuje ne samo od habermasovske utopije konsenzualne javne sfere, već i od nada vezanih uz agonizam demokracije i njezinih institucija (...). Ne ostavlja ni previše iluzija da umjetnost kao jedna od tih demokratskih institucija, može značajno doprinijeti – kako bi to htjela Chantal Mouffe, autorica koncepcije agonističke demokracije – da „razoruža stalno prisutne u ljudskim zajednicama libidalne osnove agresije" i na kraju „odustane od smrti kao alata za rješavanje sporova" (Adamiecka-Sitek, 2017) u: Kaniecka: 2019: 13.

Zbog nepostojanja konsenzualnog rješavanja sporova, demokratične rasprave i zatvaranja u intelektualne klike istomišljenika izostaje razumijevanje drugog, specifičnosti njegove pozicije i nezavisnosti. *Meni je osobno, s tim da ne želim uvrijediti nikoga u publici, puno zanimljivije kad imam konfrontaciju s ljudima koji su s druge strane ideološke barikade*. (CZKD Centar za kulturnu dekontaminaciju: *Tribina: Kultura-čelična metla nacije*, 16. 5. 2018.: 1: 31: 34: 1 : 31 : 46).

4.6. Zoran Đinđić

Predstava Zoran Đinđić izvedena je u Ateljeu 212 u Beogradu 2012. godine. Predstava razmatra nasljeđe 90-ih i 2000-ih godina i nastoji suočiti publiku s njezinom odgovornošću za sve što se odigralo posredstvom biranja loših državnih politika. *Cilj ovakve predstave, kao i*

njegovih ranijih autorskih projekata, je da podstakne gledaoce na razmišljanje, da se suoče sa stvarnošću, sopstvenom i kolektivnom odgovornošću, te iz toga promene nešto prvo u sebi, a potom i u zajednici, koliko je to u njihovoj moći, a sve su to elementi Brehtovog teorijskog diskursa. (Jasna Novakov Sibinović, „Prepoznavanja i interpretacije Brehtovog teorijskog diskursa: komparativna analiza pozorišnih kritika predstave Zoran Đinđić“, Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti br. 28, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2015, str. 75-91 (str. 84) u: Novakov Sibinović: 2017:1 82) Predstava vrvi scenama koje upućuju na jasan društveni kontekst te glumci nastupaju iz određenih ideoloških pozicija, odnosno njihove prozivke na račun publike ukazuju da je njihov stav suprotan i da oni nisu imali u vidu opravdavati sve ono negativno što se događalo devedesetih i 2000-ih godina.

Tekst je usmjeren društvenim mehanizmima koji na makronivou države oblikuju dominantnu ideologiju i normaliziraju je kao dominantni diskurs koji se nikada bez posljedica ne dovodi u pitanje, a ogoljava i društvene mehanizme koji djeluju na mikronivou te je njihovo djelovanje uvjetovano borbom oko toga što u jednom društvu smije biti reprezentirano u polju umjetnosti (Leščan: 2021: 32).

Kroz postavljanje šest grobova Zorana Đindića postavlja se pitanje koliko svete srpske zemlje smije zauzeti jedan čovjek i je li šest grobova malo za veličinu njegove političke ličnosti i svjetla koje je nastojao unijeti u devastiranu zemlju ili je pak previše, ako se oslonimo na mišljenja o njegovu izdajništvu. Obraćanje glumca publici pomoću anaforičkih ponavljanja: „Zbog vas smo pretukli Teofila Pančića“, „Zbog vas smo zaboravili tko je Diana Budisavljević“, „Zbog vas smo više puta pokušali da ubijemo Vuka Draškovića“, „Zbog vas smo postali alergični na riječ Kosovo“, „Zbog vas smo ubili Zorana Đinđića“ nastoji prizvati savjest u publici i suočiti ih sa dijapazonom posljedica koje su plod odgovornosti i naroda.

Ukoliko je cilj traženje uzroka koji su doveli do atentata, a ako se imaju u vidu načini reprezentacije u ovoj predstavi i pre svega odnos prema publici, autor upućuje na odgovornost cele društvene zajednice zbog njene pasivnosti, ali, još direktnije, upućuje na konkretne krivce koji su svojim neposrednim ili prikrivenim delovanjem doveli do takve atmosfere u društvu. Pa su, stoga, teme i: uticaj Pravoslavne crkve u Srbiji, uloga JSO, petooktobarske promene i njihova uzaludnost iz aspekta sadašnjosti, uloga medija (Novakov Sibinović: 2017: 181).

Crvenom galonu na kojem je ispisano *novija srpska istorija* u jednoj sceni prilazi glumac i stavlja ruke i otresa vodu što implicira odmak od lošeg nasljeđa, ali potpuno pranje ruku nije moguće jer je nešto već učinjeno, a prijeko je potrebno suočiti se sa svim zlima da bi se moglo ići prema boljitku. Poigravanje riječima mijenjanjem *demokratija* u *raj* čime se ironizira vjera

da je demokracija najpogodniji oblik društvenog uređenja, potom mijenjanje *demokratija* u *rat* čime se želi naglasiti izlišnost vjerovanja da postoji demokracija u društvima u kojima su rat i ratni narativi dominantna vrijednost. Zatim mijenjanje riječi u *komedija* i *krademo* implicira da je komična gorljivost pristajanja uz nacionalne ideje i gorljivost nacionalnog identiteta kada političari potkradaju vlastiti narod. Premještanje slova iz *demokratija* u *kraj* naglašava da su demokracija i neoliberalni kapitalizam zadnji oblici društvenog uređenja i odnosa prema tržištu što je možda na tragu Fucoyamine ideje o kraju povijesti. Stalne promjene odijevanja glumaca iz svećeničkih halja u vojničke odore podrazumijeva spregu vojnog i političkog vrha i nesekularnu narav srpskog društva. Dok glumci nose križeve, glumac Zorana Đinđića odjeven je u svećeničku halju s maskom vuka zapravo predstavlja vuka u jarećoj koži, odnosno ratnika u mantiji, što se vjerojatno odnosi na tadašnjeg metropolita pravoslavne crkve Amfilohija Radovića koji je, osim što je podržavao prosrpske nacionalističke politike za vrijeme rata i sastajao se s Radovanom Karadžićem, likovao je nad smrću Zorana Đinđića jer je umro strani plaćenik i izdajnik srpskog naroda. Glumci se ne identificiraju s likom Amfilohija Radovića te time naznačuju odmak od pogubnog naslijeđa srpske države od kojeg bi se i publika koja baštini nacionalnu ideju u mjeri u kojoj ne preispituje dvojbenost njezina naslijeđa trebala odmaknuti ukoliko želi živjeti u tolerantnoj državi koja će pozdravljati promjene i boljitak koji, primjerice, donosi osoba nalik Zoranu Đinđiću.

Ne samo da postoji brehtovska distanca između glumca i lika, već likova gotovo da i nema. Ukoliko se i pojavi naznaka lika, kao kada glumac na sahrani čita govor mitropolita Amfilohija Radovića ili kada se odigrava suđenje Koštunici, ova dva glumca se ni na kakav način ne poistovećuju s tom ulogom i nema nikavih elemenata glumačke identifikacije. (Novakov Sibinović: 2017: 183)

Scena pjevanja u kojoj se opjevava odlazak na Kosovo sadrži stihove: „Odlazimo da se ne vratimo“ čime se naglašava bespotrebnost ratovanja na drugim ratištima i promašenost kosovskog mita koji je jedino doveo do rigoroznih sankcija koje su zadesile Srbiju. U spomenutoj pjesmi pohranjena su srednjovjekovna stremljenja o Srbiji koja će biti znatno teritorijalno proširena. Vjera da je u srednjovjekovlju postojao nacrt države u modernom smislu ohrabrivala je nacionaliste u projektu stvaranja moderne države.

Samo sjećanje na to da se nekoć pripadalo trajnoj političkoj zajednici neke vrste ima potencijal proširenja i poopćenja na mase stanovnika neke zemlje, kao u Engleskoj, Francuskoj, Rusiji ili čak u Srbiji s njezinim sjećanjima na srednjovjekovno kraljevstvo, očuvanima u pjesmi, junačkoj priči i

„dnevnoj liturgiji srpske crkve koja je kanonizirala većinu njezinih vladara“ (Hobsbawm u: Smith: 2003: 125).

Dekonstrukcija nacionalnog identiteta razvidna je u pokušaju suočavanja publike s odgovornošću biranja nacionalističkih politika koje su porodile zlo, a i same građane bacile na rub siromaštva te naglasile civilizacijsko, političko, ljudsko i ekonomsko nazadovanje. Scena u kojoj glumica povraća po srpskoj zastavi mnogima je najskandaloznija scena u cijeloj predstavi. Mnogi koji su osvijestili svoju odgovornost za sve što je učinjeno ipak misle da je korak povraćanja po srpskoj zastavi drastičan i nepotreban te da previše odlazi u desakralizaciju nacionalnih vrijednosti tako da njezin ishodišni simbol svodi na blasfemiju. *Ako posmatramo predstavu u celini, od uvodne scene „Zbog vas smo“ kada se glumci „rafalom preko četvrtog zida obraćaju publici i pozivaju ih na odgovornost za sve što im navode, pa sve do povraćanja po zastavi, mi imamo jedan istorijski pozorišni prelaz od antike, antičkog hora do performansa i u tom smislu se može razmatrati umetnički doprinos ove predstave*. (Novakov Sibinović: 2017: 189) No povraćanje po srpskoj zastavi naglašava povraćanje po srpskom stijegu pod kojim su učinjena zla devedesetih godina, koji baštini imperijalističke tendencije, koji ni danas ne odustaje od srpskog sna Kosova i pod kojim je mafija udružena s vojskom, crkvom i politikom dopustila ubojstvo premijera države. Time se dekonstruira jedna negativna i crna Srbija i nastoji se kroz priziv savjesti u publici i osvješćivanje njihove odgovornosti olabaviti perenijalističko razumijevanje nacionalnog identitet koji je začet na mitovima i zločinu.

„*Tako njegovi glumci, s rukama umrljanim krvlju do lakta, izgovaraju optužbe publici koja nijemo sjedi u potpuno osvijetljenoj dvorani ili se već u sljedećoj sceni, naoružani pištoljima i kalašnjikovima, presvlače iz svećeničkih odora u vojne ili u odijela dobrostojećih građana. Na kraju, glumica obnažena do pasa, oblači krvavu košulju Zorana Đinđića i počinje povraćati po srpskoj zastavi nakon čega političari iz prvih redova zajedno s dijelom publike napuštaju dvoranu. Oni koji su ostali frenetičnim aplauzom ispratili su glumce kojima treba čestitati što su uopće imali hrabrosti sudjelovati u ovoj predstavi*“ (Munjin 2012: 37) u: Leščan: 2021: 32.

4.7. Preklet naj bo izdajalec svoje domovine

Predstava *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* predstavljena je u produkciji Slovenskog mladinskog gledališča iz Ljubljane. Oliver Frljić potpisan je kao redatelj i autor teksta. Mnogi su pronašli poveznice s predstavom

Turbofolk. *S obzirom na to da je predstava Turbofolk nastala upravo s ansamblom riječkog HNK, usporedbe su se prirodno nametale, a govorilo se o koraku naprijed ali i koraku unatrag. Svakako riječ je o istom kazališnom rječniku, ali na drugačiju temu –o političkom nasilju što ga provodimo ili ga nad nama provode i o odgovornosti od koje nitko u publici ne može pobjeći* (Kazalište.hr: *Kidanje pokrova šutnje*: Šandalj: 15. svibnja 2010.)

Početak predstave sadrži instrumentalizaciju, i to kroz razne instrumente: klavirsku harmoniku, violončelo, flautu i sadrži određenu sjetu i dramski uvod. Scena u kojoj se glumci poletno kreću po sceni i druže uz pjesmu Dragana Stojnića *Bila je tako lijepa* također obiluje nekakvom sjetom jugoslavenskog vremena. Odjednom takva scena biva prekinuta optužbama da je glumica pizda hrvatska. Zatim istoimena pjesma koja naglašava da je nepoznata ženska osoba bila lijepa biva uključena poslije smrti glumice, čime sjeta biva zamijenjena ljudskom bestijalnošću. Bestijalnost ljudskosti ogleda se i u sceni masturbiranja nad ljudskim lešem. Sjeta dolazi do izražaja i u kojoj glumci zaogrnuti ispod pasa zastavama zemalja bivše Jugoslavije manevriraju uz pjesmu Lepe Brene *Jugoslovenka*, no i ta sjeta biva prekinuta scenom ubojstva poslije koje ponovno kreću optužbe na račun Slovenaca. Prisutan je dokumentarizam kada glumci govore gdje su bili kada je umro Tito, čak i ako neki od njih tada nisu ni bili rođeni, čime se na neki način fingira povijesna veličina Tita za opstanak jugoslavenske nacije, koja je također dekonstruirana u svojoj namjeri da bude anacionalna, pluralna. Dekonstruira se i određeni kulturni snobizam koji vjerojatno proizlazi iz zgražanja nad osobom, a ne njezinom glazbom kada glumica govori da je Svetlana Ceca Ražnatović pjevala prateće vokale na pjesmi Rade Šerbedžije. Nacionalni se identitet dekonstruira pokazivanjem da nacije u regiji nemaju toleranciju prema drugim nacijama i da baštine ideju o vlastitoj nacionalnoj superiornosti tako da se vlastiti zločini važu drukčije od zločina nekih drugih. Specifično se prstupa reprezentaciji slovenskog nacionalnog identiteta koji Slovenci obično reprezentiraju kao anacionalan gajeći uvjerenje da nije nacionalistički u mjeri u kojoj su to srpski ili hrvatski. Time se želi pokazati da na tragu gellnerova mesijanskog žara nacionalizma nijedan nacionalni identitet nije imun na gorljivost pa ni slovenski. Činjenicu da se nacionalizam sa snažnim zamahom razvio u Sloveniji ističe i Smith: *Nacionalizmi su se s velikom snagom javili i u „prerazvijenim" regijama poput Slovenije, Hrvatske, Euzkadije i Katalonije i među narodima koji su bili „dobro opskrbljeni" u odnosu na svoje susjede i/ ili političke centre, poput Armenaca, Grka i Židova* (Smith:2003:55). Monolog glumca u kojem proziva Slovence da nisu dovoljno učinili da spriječe rat i da nisu dovoljno ratovali završava s ironijskim odmakom u kojem se naglašava da je sve fikcija. Isticanjem da je riječ samo o rekvizitima i fikciji, i da se ne bi se nitko treba naći uvrijeđen zbog nečega što je nestvarno, zapravo pocrtava da u fikciji ne samo da ima istine, nego ona i boli. Važno je ukazati i na

scenu u kojoj se glumci obraćaju publici govoreći što bi im seksualno činili, i to uglavnom iz pozicije istospolne seksualne orijentacije, da bi u sljedećoj sceni bili ubijeni od glumica koje se potom ljube.

U jednom od prizora, glumci postavljeni na metar od tribine na kojoj sjedi publika obraćaju se izravno pojedincima i pozivaju ih na seksualni, preciznije homoseksualni čin, eksplicitno navodeći što bi i kako radili s dotičnim. Govori najprije samo jedan, a onda se uključuju i ostali, stvarajući zborsku sliku govora mržnje kakvom smo bili/jesmo izloženi. Bujica riječi izgovorenih jednolikim tonom i mirna izraza lica, što u sebi nosi neopisivo nasilje, upravo ono koje je na ovim prostorima proteklih godina izazivalo i fizičku nasilnu reakciju masa (Kazalište.hr: *Kidanje pokrova šutnje*: Šandalj: 15. svibnja 2010).

Time kao da se dekonstruira maskulinost kao dominantna nacionalna perjanica u ratovima jer se možda ovdje daje primat ženskoj homoseksualnosti oduzimajući ustaljeno prvenstvo muškarcima. Iako su žene, točnije majke te koje podižu i brinu se o muškim ratnicima koje se kasnije mobilizira na ratišta, i teoretičaka Nira Yuval Davis ističe važnost neizokretanja rodnih uloga gdje su njihovi stereotipi poželjni za kulturnu konstrukciju nacionalnog identiteta:

Sinegdohizacija domovine, njezino utjelovljenje u liku majke, pokazuje da rodni odnosi – a posebno retorika rodnih stereotipa – ima oblikotvornu ulogu u kulturnim konstrukcijama identiteta, pa tako i nacije. Prema Yuval-Davis lik žene, "često majke, u mnogim kulturama simbolizira duh kolektiviteta (...) Žene su u kolektivnoj svijesti povezane s djecom i stoga s budućnosti kolektiviteta, kao i obitelji" (Yuval-Davis 2004: 64) u: Žužul: 2015: 128.

5. Mogućnost kritičkog vrednovanja

Kritičko vrednovanje Frljićeva političkog teatra otežano je pod utjecajem ideoloških dimenzija u predstavama. Primjerice ljudi koji nastupaju s desnih, konzervativnih ideoloških pozicija a priori diskvalificiraju Frljićev rad nazivajući ga skarednim, uvredljivim, pamfletskim, predvidljivim. No učinak fikcije pa i autoreferencijalnog u predstavama s takvim predznakom ne može se u cijelosti njegove predstave na dnevnopolitičku propagandu imajući na umu posebno kakvoću kazališnog pisma. Pitanje je postoji li itko s takvih takozvanih konzervativnih pozicija kome se sviđa Frljićev rad i smatra ga umjetnički vrijednim. Isto tako nameće se pitanje postoji li netko s političke ljevice, a da mu se Frljićeve predstave ne sviđaju. Kritika koja dolazi iz takvih pozicija uglavnom nije pretjerano validna jer istoimeni nisu pogledali predstave, nego im je uglavnom iz sekundarnih izvora dojavljeno da se zadire u svetinje. Takvi gledatelji su se u većini slučajeva sreli samo s isječcima predstava, bez pokušaja obuhvaćanja šireg smisla pojedinih scena i općenito cijele predstave.

Ili uopće taj kompleksniji smisao ne žele vidjeti jer je površinski čin provokacije toliko uvredljiv za njih, da ga nikakav dublji smisao ne može opravdati.

Godinama se o njegovom radu ne govori u teatrološkoj domeni, nego isključivo u funkciji politike i ideologije i on sam to ne krije. Međutim mene njegov rad može vrijeđati samo na intelektualnoj razini. Njegov je postupak provokacije krajnje banalan. Funkcionira po obrascima trivijalne umjetnosti. On spaja elemente A i B. To sam napisao da se može napraviti jednostavan program koji se zove Frljizator. Uzmete skup A i u njega stavite i u njega stavite nešto što je zajednici sveto ili barem važno: Isus, Gospa, svećenik, otac, majka, dijete, grb. Definirajmo skup B kojeg čine, radnje, predmeti, osobe, simboli koji se smatraju odbojnim, zlim ili u javnosti sramotnim: piša, sere, prdi, podriguje, povraća.. I sad pritisnete gumb i Frljizator spoji neke elemente iz A i neke elemente iz B i tako proizvodi vrhunsku umjetnost. Na primjer spojiš časnu i masturbaciju i hrvatski grb. Ili spojiš biskupa, felacio i branitelja. Oh kako je to dovitljivo i duboko. Teatar mu je reduciran na plitki politički pamflet. To je bezvrijedno i to ne treba financirati državnim novcem, ali ne treba ni braniti. Za svoj novac u privatnom kazalištu može (https://www.youtube.com/watch?v=CevjvocSYqc&list=PL9qyYD-qHQ0je6gKzrx4Lsjt-rQ4IICvz&index=2: Peti dan: Nino Raspudić o Oliveru Frljiću: Program Frljizator: 29. 4. 2017.)

Kritika Nine Raspudića, koji je nedvojbeno bliži političkoj desnici, može nekome zazvučati argumentirano, ali mnoge stvari izostavlja kako bi je opravdao. Izostavlja pohvalne kritike o Frljićevim predstavama. Teza da se o Frljićevu radu ne govori u teatrološkoj domeni, jednostavo je problematična jer i politika i ideologija pripadaju domeni političkog teatra, dakle teatrološkoj domeni. Druga sporna teza tiče se reduciranja rada na plitki politički pamflet. Naime, čak i uz dvojbu oko toga je li uopće moguće baviti se tragičnom sudbinom dvanaestogodišnje djevojčice, a da to ne bude iskorištavanje žrtve zarad umjetnosti, predstava *Aleksandra Zec* pokreće i iznimno relevantna moralna pitanja, pitanja ljudskosti, kolektivne odgovornosti. Također redateljske sposobnosti Frljića, sposobnosti stvaranja scenografije, uklapanje glazbe koja je u dosluhu sa scenama u predstavi, sposobnost stvaranja osjećaja nelagode u suprotnosti su s tezom o bezvrijednosti. Pitanje je kakvo bi Raspudićevo mišljenje bilo da je sadržaj Frljićevih predstava drukčiji, a forma ista. Na HRT-u, državnoj televiziji u emisiji *Pola ure kulture* jedna je epizoda izdvojena za problematiziranje uloge Olivera Frljića u hrvatskom društvu. U toj se emisiji ukazuje na to da i Oliver Frljić mrzi one koje prokazuje, a da nije jedino on žrtva mržnje onih koji se obrušavaju na njega zbog njegovih predstava. Dakle jedna državna televizija emitira emisiju koja se protivi Frljićevu djelovanju pod krinkom objektivnosti, a posve je jasno da je stav utemeljen na povrijeđenosti zbog toga što taj isti Frljić demontira vrijednosti nacije i vjere kao najvažnije vrijednosti u društvu. *Danas puno godina kasnije Brozovi štovatelji, presvučeni u promicatelje tolerancije i dijaloga, svima ostalima koji ne misle kao oni, umjesto verbalnog, udijelili su novi delikt. Govor mržnje* (HRT 1: *Pola ure kulture: Oliver Frljić i dvostruka mjerila onih koji ne mrze*). Žalosno je da se

osoba naziva četnikom, jugofilom, Brozovim štovateljom ako misli drugačije. Može li naprosto netko imati drukčiji stav, a da ga se ne osuđuje da je jugofil. Može li se isticanje da su hrvatski i srpski jezik bliski shvatiti kao elementarna činjenica, a ne kao izdajništvo. Čak i da Oliver Frljić mrzi, zar se u istu ravan mogu staviti prijetnje smrću koje su mu upućene i navodno obračunavanje s različitim javnim osobama putem kazališta kao umjetničkog medija. Kako to da se, ako Oliver Frljić mrzi, on privatno ne obračunava s tim osobama i ne prijeti im smrću ukoliko se u obzir uzme neizmjerna snaga njegove mržnje.

6. Zaključak

U ovom je radu pokazana dekonstrukcija nacionalnog identiteta u javnom kulturnom djelovanju Olivera Frljića, i to na korpusu od sedam predstava. Najprije je ukratko predstavljena pozadina njegova djelovanja i žustre reakcije na njegove predstave te njegov regionalni i inozemni redateljski rad. Predstavljen je i okvir umjetničkog stvaranja u postmoderni koja svojom poetikom postavlja iskušenja za umjetnike koja se tiču stvaranja smisla i značenja u epohi koja svojim nihilizmom i relativizacijom istine i vrijednosti otežava stvaranje značenja i smisla. Pomoću teoretičara nacije Gellnera, Smitha, Hobsbawma, Andersona, Yuval Davis i dr. problematizirane su Frljićeve umjetničke reprezentacije nacije ili nacionalizma i njegovo antiesencijalističko usmjerenje u razumijevanju spomenutih fenomena. Predstava *Aleksandra Zec* upozarava da se trebaju reprezentirati nacionalni traumatski događaji čak i onda kad su žrtve najosjetljivija društvena skupina, djeca. Predstavom *Hrvatsko glumište* dekonstruira se nacionalni identitet unutar kazališta kao institucije koja se stavlja u službu očuvanja nacionalne kulture. *Naše nasilje i vaše nasilje* specifično rastače nadnacionalni identitet, identitet Europljana koji gaje uvjerenje o svom pluralizmu, toleranciji. Tom se predstavom rastače i često poistovjećivanje nacionalnog i vjerskog identiteta. *Gospođa ministarka* bavi se jezikom i uvjerenjem o specifičnosti vlastita nacionalna jezika što pripada općenitoj potrebi da se nacionalni identitet gradi razlikom spram drugih, no upravo je ta razlika izmišljena da bi se potrle sličnosti koje zapravo onemogućuju nekakvu osebujnost svake nacije i nacionalnog identiteta. *Kletvom* se Frljić bavi poljskim kontekstom i nemogućnošću da se društvo bori protiv Crkve koja je postala ustavno mjerilo za sve pa se tako uključuje i u zabrane rada umjetnika. Predstavom *Zoran Đinđić* dekonstruira se nacionalni identitet koji je zasnovan na mitološkim, nacionalističkim nasljeđima Srbije tako da se dekonstruira jedna Srbija devedesetih i 2000-ih. Predstavom *Preklet naj bo*

izdajelec naglašena je dekonstrukcija slovenskog nacionalnog identiteta koji gaji iluzije o svom nenacionalističkom usmjerenju što je u suprotnosti s gellnerovom tezom o mesijanskom žaru nacionalizma koji jednako pogađa sve nacije. Naposljetku istaknuo se problem kritičkog vrednovanja zbog nezanemarivog utjecaja ideologije i politike u Frljićevim predstavama. Analizom se nastoji pokazati da čitanje Frljićevih predstava može ići u pravcu dekonstruiranja nacionalnog identiteta kao teme koja je učestala u Frljićevim predstavama. No treba napomenuti da je pitanje koliko je Frljić uspješan u mijenjanju društva i pojedinaca zahvaćenih slijepim vjerovanjem u naslijeđe nacije i vjere, jer njegov rad ipak ostaje u okviru institucija i postojećih matrica koje nastoji demontirati. On dakako može promijeniti individualni subjektivitet osobe, ali pitanje je mijenja li se i društvo ako se promijeni jedan član društva te samim time čitanje ne ide u smjeru pokazivanja učinkovitosti Frljićeva dekonstruiranja nacionalnog identiteta, nego pokušaja ukazivanja na problema pri esencijalističkom shvaćanju i prikazivanju nacije.

7. Popis literature

7.1. Predmetni izvori

Frljić, Oliver. 9.listopad 2016. *Naše nasilje i vaše nasilje*. Sarajevo. Festival MESS Sarajevo

https://youtu.be/bh6X-DK2Yps

Frljić, Oliver. 19. svibnja 2012. *Zoran Đinđić*. Beograd. Atelje 212.

https://youtu.be/zPxkn63aXx8

Frljić, Oliver. 3. ožujka 2010. *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* .Slovensko mladinsko gledališče.

https://youtu.be/KYF5UdjIvek

7.2. Literatura

Hobsbawm, E. (1989). *Doba kapitala 1848-1875*. Školska knjiga, Stvarnost. Zagreb.

Hobsbawm, E. (2009). *Zanimljiva vremena: Život kroz dvadeseto stoljeće*. Disput. Zagreb.

Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića* (Doktorska disertacija, Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности).

Frljić, O. (2011), *„Političko i postdramsko“,* u Teatron, br. 154/155, proleće/leto 2011, str. 55.

Kaniecka, D. (2019). *Narod protiv Olivera Frljića ili Poljska protiv Kletve*; Slavia Meridionalis, 19. Uniwersytet Jagielloński.

Smith, D. A. (2003). *Nacionalizam i modernizam*: Kritički pregled suvremenih teorija nacija i nacionalizama. Biblioteka *Politička misao.* Zagreb.

Leščan, I. (2020). *Medijska recepcija suvremenog političkog kazališta – Politički performans u kontekstu suodnosa Hrvatske i Srbije temeljeno na studijama slučaja predstava Olivera Frljića*. Diplomski rad.

Nežić, A. (2018). *Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja.* Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci.

Turković, H. (1996). *Umijeće filma: esejistički uvod u film i filmologiju*. Hrvatski filmski savez. Zagreb.

Žužul, I. (2015). *Tijelo bez kosti*. MeandarMedia Zagreb i Odjel za kulturologiju Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Zagreb.

7.3. Mrežni izvori

https://youtu.be/nn5mUtMBXR0 Teatrologike: Oliver Frljić: 5. 11. 2018

https://youtu.be/kU0ox7OfTi0 CZKD Centar za kulturnu dekontaminaciju, Tribina Čelična metla nacije: 16. 5. 2018.

https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/aleksandra-zec-male-mrznje-kao-osovina-velikog-razbojnistva/ Govedić: 16. 5. 2014.

https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1156 Kazalište.hr: KIDANJE POKROVA ŠUTNJE: Šandalj: 15. 5. 2010.

https://www.tportal.hr/kultura/clanak/sedam-pitanja-o-frljicevoj-predstavi-koja-je-naciju-digla-na-noge-20170425: Čulić: POZADINA PROSVJEDA: Sedam pitanja o Frljićevoj predstavi koja je naciju digla na noge: 25. 04. 2017.

https://net.hr/danas/kultura/odrzana-premijera-gospodje-ministarke-olivera-frljica-6b9723e6-b1c2-11eb-be42-0242ac13003d Stignjedec: 23. 9. 2012.

https://www.seebiz.eu/trzista/gospoda-ministarka-s-titlovima-odusevila-na-otvorenju-sezone-u-kerempuhu/44721/ 23. 9. 2012.

http://film-mag.net/wp/?p=4358: FILM-MAG.net: by PRESS

https://www.youtube.com/watch?v=CevjvocSYqc&list=PL9qyYD-qHQ0je6gKzrx4Lsjt-rQ4IICvz&index=2: Peti dan: Nino Raspudić o Oliveru Frljiću: Program Frljizator: 29. 4. 2017.

https://youtu.be/7L5BLTffrqs HRT 1: *Pola ure kulture: Oliver Frljić i dvostruka mjerila onih koji ne mrze*

http://arhiva.portalnovosti.com/2014/05/marin-blazevic-aleksandra-zec-zauvijek-nas-je-promijenila/ NOVOSTI: Dragan Grozdanić: Marin Blažević: „Aleksandra Zec“ zauvijek nas je promijenila: 24. 05. 2014.

https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic/ Oliver Frljić interviewed by Duška Radosavljević

Translated by Duška Radosavljević

https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/izvjestaj-s-premijere-mucna-predstava-u-kojoj-se-hrvatski-glumci-prozivaju-za-fasizam-90-ih-582118 NOVA FRLJIĆEVA PROVOKACIJA U RIJEČKOM HNK

IZVJEŠTAJ S PREMIJERE Mučna predstava u kojoj se hrvatski glumci prozivaju za fašizam 90-ih: Pavić: 21. 11. 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=Mj-VIeqIgL4&t=518s Naše nasilje i vaše nasilje – inserti predstave: 7: 24-7: 40: 25. 4. 2017.

https://youtu.be/bh6X-DK2Yps :Naše nasilje i vaše nasilje: OLIVER FRLJIĆ: Naše nasilje i vaše nasilje, inserti predstave, FESTIVAL MESS Sarajevo: 3:42-3:58