

Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja

Nežić, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:461164>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Anja Nežić

Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KROATISTIKU

Anja Nežić

Matični broj studenta: 0009064898

Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost / Engleski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, lipanj 2018.

UNIVERSITY OF RIJEKA
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CROATIAN LANGUAGE AND LITERATURE

Anja Nežić

POLITICAL DRAMA AND POLITICAL THEATRE IN THE CONTEXT OF
CURRENT EUROPEAN EVENTS

MASTER THESIS

Mentor:

Dejan Durić, PhD

Rijeka, 2018

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovime potvrđujem da sam osobno napisala rad pod naslovom: „Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja“ te da sam njegova autorica.

Svi dijelovi rada, nalazi i ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežnim izvorima, literaturi i drugom) u radu su jasno označeni kao takvi te adekvatno navedeni u popisu literature.

Ime i prezime studentice: Anja Nežić

Datum:

Vlastoručni potpis: _____

Sažetak

Politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja

Tema je ovoga diplomskog rada politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja. U radu se promatra razvoj političkoga kazališta te objašnjava njegov današnji status i značenje u Europi. Rad se potom osvrće na prostore bivše Jugoslavije, a posebno Hrvatsku u okvirima se koje dalje istražuje rad Olivera Frljića. Uz Hrvatsku, a da bi se mogao steći realan uvid u prilike suvremene Europe, u radu se detaljnije analiziraju i stanja kazališnih scena Njemačke i Poljske. Kako se i u kojoj mjeri politička drama odnosno političko kazalište referira na suvremena europska i svjetska društvena, politička, ekonomska i druga pitanja, istražuje se analiziranjem triju odabranih predstava: „Aleksandre Zec“ i „Hrvatskog glumišta“, obje autorski projekti redatelja Frljića, te „Die Hamletmaschine“, prema romanu Heinerja Müllera, u režiji Sebastiana Nüblinga. Komparativnom analizom spomenutih predstava zaključuje se kako suvremeni europski politički teatar, neovisno o državi, rabi slične kazališne postupke i metode te njima i dalje uspijeva postići svoj cilj: izazvati reakciju šire javnosti i tako biti inicijator društvenih promjena ili barem razgovora o potrebi za promjenama.

Ključne riječi: cenzura, politička drama, političko kazalište, postdramski teatar, reakcija javnosti

Summary

Political drama and political theatre in the context of current European events

The thesis focuses on political drama and political theatre in the context of current European events. After the process of political development has been explained, the paper reveals an analysis of the impact of political theatre in the contemporary Europe. An overview of political theatre in countries established after the breakup of Yugoslavia is also given, as well as a review of a theatre scene in Croatia. In the context of Croatia, theatre work of director Oliver Frlić is described in greater details. To create an authentic image of Europe, alongside with Croatia, Germany and Poland have also been taken into consideration. In order to explore the extent to which political drama and political theatre refer to current European and worldwide social, political, economic and other issues, three plays have been analyzed: “Aleksandra Zec“ and “Hrvatsko glumište“, both by Oliver Frlić, and “Die Hamletmaschine“, directed by Sebastian Nübling, on a basis of a Heiner Müller's drama. Comparative analysis of the mentioned plays has shown that regardless of the country where it takes place, political theatre uses similar theatrical methods and while doing so manages to fulfill its goal – provoke the reaction of the society and be an initiator of social changes, or at least of a discussion about the need for changes.

Key words: censorship, political drama, political theatre, postdramatic theatre, public reaction

Sadržaj

Sažetak.....	5
1. Uvod	8
2. Termin „političko kazalište“	10
3. Razvoj političkoga kazališta tijekom povijesti	16
4. Političko kazalište u Europi.....	21
5. Političko kazalište u zemljama bivše Jugoslavije	26
5. 1. Političko kazalište i kolektivno pamćenje.....	29
6. Političko kazalište u Hrvatskoj.....	32
6. 1. Oliver Frljić – prominentna figura današnjega političkoga kazališta	34
6. 1. 1. Analiza predstave „Aleksandra Zec“, red. Oliver Frljić.....	38
6. 1. 2. Analiza predstave „Hrvatsko glumište“, red. Oliver Frljić.....	45
7. Političko kazalište u Njemačkoj.....	53
7. 1. Analiza predstave „Hamletmašina“, red. Sebastian Nübling	57
8. Političko kazalište u Poljskoj	67
9. Komparativna analiza „Aleksandre Zec“, „Hrvatskog glumišta“ i „Hamletmašine“	70
10. Zaključak	73
11. Literatura	75

1. Uvod

Drama i kazalište, kao posrednik dramske realizacije, još su od najranije povijesti dio čovjekove svakodnevice. Teatar je tako mjesto koje okuplja ljude i koje je otvoreno (pitanje je danas koliko i dostupno) svim slojevima društva. O kazalištu i njegovim vrstama mogle bi se napisati stotine stranica, pa će stoga ovaj rad svoj fokus usmjeriti na političku dramu i političko kazalište. Uz kratak osvrt na razvoj političke drame i kazališta, rad će naglasak staviti na političku dramu i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja. Konceptija se i shvaćanje samoga termina političko kazalište razlikuje od razdoblja do razdoblja i autora do autora, no ono što je zajedničko svim shvaćanjima jest to da takvo kazalište neminovno posjeduje kritičku oštricu nerijetko uperenu u publiku koja ga posjećuje. Primarni je stoga cilj ovoga rada analizirati kako suvremeni redatelji postižu političnost svojih kazališnih ostvaraja, na koji se način služe dramskim predlošcima te kojim se postupcima i metodama koriste tijekom rada na kazališnoj predstavi.

U radu će se najprije posvetiti poglavlje samom terminu političkoga kazališta te će se izložiti relevantna shvaćanja toga termina. U poglavlju *Razvoj političkoga kazališta* ukratko će se objasniti geneza političkoga kazališta, a kako bi se što više pažnje moglo posvetiti suvremenom političkom teatru, razvoj će se detaljnije promatrati od 19. stoljeća. Poglavlje *Političko kazalište u Europi* izložit će pregled stanja na europskoj kazališnoj sceni, dok će se iduće poglavlje baviti političkim kazalištem u zemljama bivše Jugoslavije. Podrobnije će se potom analizirati hrvatska kazališna stvarnost unutar koje će posebno potpoglavlje biti posvećeno Oliveru Frljiću kao jednom od najprominentnijih redatelja političkoga kazališta u Hrvatskoj pa i na prostoru bivše Jugoslavije.

Nakon prvoga, teorijskoga, dijela rada, drugi će se dio baviti analizom predstava koje se svojim sadržajem i redateljskim pristupom mogu okarakterizirati kao primjeri političkoga kazališta. U kontekstu Hrvatske, u radu će biti analizirane predstave „Aleksandra Zec“ i „Hrvatsko glumište“, obje autorski projekti Olivera Frljića. Analiza će se potom usmjeriti na Njemačku kazališnu scenu, a u fokusu će biti berlinski teatar Maxim Gorki te redatelj Sebastian Nübling sa svojom predstavom „Die Hamletmaschine“ („Hamletmašina“) nastalom prema istoimenoj drami Heinerja Müllera. Kako bi se mogao steći stvaran uvid u stanje kazališne scene u Europi, u radu je odabrana i Poljska, zemlja u kojoj se posljednjih godina događa sve više konzervativnih inicijativa, a koja, ipak, ima što za ponuditi u kontekstu političkoga kazališta. Pri samome će kraju rada biti ponuđena komparativna analiza odabranih predstava te shvaćanja i realizacije političkoga teatra u zemljama u kojima su premijerno izvedene.

Pri izradi ovoga rada koristila se relevantna literatura navedena u abecednom popisu na kraju rada, a nju su, uz knjige i znanstvene radove, činili mrežni izvori i intervjui s teatrolozima i redateljima. Praktični se dio usmjerio na analizu četiriju predstava koje je autorica ovoga rada pogledala u njihovim matičnim kazalištima ili preko ustupljenih snimaka, a analize su potkrijepljene teorijom objašnjenom u dosad objavljenoj literaturi.

2. Termin „političko kazalište“

Drama se gotovo uvijek bavila društveno relevantnim temama pa je tako i kazalište kao ustanova, još od stare Grčke, bilo mjesto na kojemu su se okupljali ljudi, razmjenjivale ideje, ali i propagirale ideologije. Nekada bliže puku, nekada višim društvenim slojevima, ono je uvijek stajalo u središtu društvenog života i koketiralo s politikom. Ipak, kako upozorava Hans Thies-Lehmann, tradicionalno kazalište i dramski tekst različite su i odvojene razine, a kazalište je ono koje je u toj kombinaciji bilo dominantnije.¹ Za razliku od tradicionalnog kazališta, postdramsko kazalište, koje se javlja krajem 20. stoljeća, ne isključuje niti ima primat nad dramskim tekstom već ga promatra kao materijal scenskog oblikovanja, tumači Iva Rosanda-Žigo.² Postdramsko kazalište prestaje biti centar polisa, objašnjava Lehmann, a ne može više biti ni nacionalno kazalište u smislu jačanja povijesnog, kulturnog ili nacionalnog identiteta.³

Sanja Nikčević kao jednu od glavnih karakteristika postdramskog kazališta navodi „protjerivanje prepoznatljivih likova, logične ili bilo kakve priče pa i samoga teksta.“⁴ Lehmann objašnjava kako se postdramsko kazalište odnosno diskursi njegove pozornice pokušavaju približiti strukturi sna za koji je karakteristična nehijerarhiziranost slika, pokreta i riječi.⁵ Takve, kako ih Lehmann naziva, *snovite misli*, stvaraju teksturu nalik „kolažu, montaži i fragmentu, a ne logički strukturiranom tijeku događanja“. ⁶ Lehmann ističe i da je jedna od karakteristika postdramskog kazališta ta da ono često tematizira i prikazuje užas,

¹ Rosanda-Žigo, I. (2006). Postdramsko kazalište - analitički pristup, Hans -Thies Lehmann, Postdramsko kazalište, preveo: Kiril Miladinov, (Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb - Beograd, 2004.). *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 18(1), str. 136.

² Ibid., str. 137.

³ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 330.

⁴ Nikčević, S. (2016). Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 42(1), str. 154.

⁵ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 109.

⁶ Ibid., str. 109.

povrjeđivanje osjećaja ili dezorijentiranje koje „upravo posredstvom zbivanja i postupaka koji se čine 'nemoralnima', 'asocijalnima', 'ciničnima' suočava gledaoca s njegovom vlastitom prisutnošću i ne uskraćuje mu ni zabavu i šok spoznavanja, ni bol, ni užitak, radi kojih se u kazalištu jedino i susrećemo.“⁷

Uzimajući u obzir neraskidivost drame i kazališta s politikom, neminovno je da se potom unutar postdramskog kazališta razvila sasvim posebna grana poznata kao političko kazalište. Pri svakoj je analizi koncepta političkog kazališta vrlo važno taj termin definirati na samome početku. Brojni teoretičari u svojim su radovima iznijeli posve različite definicije ovoga termina pa stoga ne čudi što brojni redatelji za koje je uvriježeno da se bave političkim kazalištem zapravo smatraju da njihovo kazalište nije uopće političko i obratno. Hans-Thies Lehmann konstatirao je kako je političko sve ono što se na neki način bavi društvenom moći⁸ i to je zapravo možda i najbolji uvod u daljnje problematiziranje termina političko kazalište.

Ono što Lehmann razlikuje od drugih teoretičara, a o kojima će nešto kasnije biti riječi, jest to što on kazalište gotovo u potpunosti podcjenjuje u smislu agensa društvenih (i političkih) promjena. Dok s jedne strane drži političkim sve ono što preispituje društvenu moć, on istovremeno ističe kako je kazalište kao „javna, javno djelatna praksa, *izgubilo* gotove sve *funkcije* koje se obično zovu 'političkima“.⁹ Nerijetko se predstavama koje se bave nekom od društvu bliskih tema pripisuje epitet 'političko', no Lehmann odbacuje takvo pojednostavljeno shvaćanje. Za njega kazalište postaje političkim metodama predstavljanja određenog sadržaja koje nikada ne impliciraju samo određene forme nego i osobite

⁷ Ibid., str. 345.

⁸ Ibid., str. 329.

⁹ Ibid., str. 330.

načine rada¹⁰, a to što se na pozornici istovremeno mogu i ne moraju prikazivati politički potlačeni, autor ne smatra dovoljno dobrim kriterijem da bi se kakvo scensko uprizorenje okarakteriziralo kao političko.¹¹ Naprotiv, jedino je „efikasnost“, odnosno stvaran politički učinak po njemu dostojan kriterij kojim se može mjeriti politički vođeno kazalište, a ona je, zaključuje, izuzetno upitna.¹² Političko je kazalište, nastavlja Lehmann, vjerojatno oduvijek bilo tek ritual potvrđivanja za one koji su već bili uvjereni zbog čega se i ne može govoriti o njegovoj stvarnoj efikasnosti.¹³

Nemogućnost formiranja univerzalne definicije političkoga kazališta vrlo je precizno objasnila Maria Shevtsova: „Političko je kazalište isključivo 'političko' u određenoj zajednici u određenom trenutku i na određenom mjestu, a 'političko' se tumači uvijek u skladu s društvom u kojem se događa. Ništa nije apsolutno, univerzalno ili esencijalno kada je u pitanju politički teatar.“¹⁴ Slično naglašava i Julian Boal u svome članku objavljenom u zbirci *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*, u kojemu pojašnjava kako politički karakter umjetnosti ne daje poseban pristup temama ili pak zacrtani skup procedura, već veza između forme, teme, načina produkcije i konačno same reprodukcije nekoga djela unutar određene političke, društvene i ekonomske zajednice.¹⁵ Tako će predstava koja se bavi problematikom abortusa biti smatrana političkom i izazvati brojne diskusije u konzervativnijim sredinama ili pak u društvu u kojemu je ta tematika trenutno aktualna (primjerice u Poljskoj), dok će ista tematika u nekoj liberalnoj sredini proći bez većeg interesa javnosti. Bavljenje pitanjem migracija i izbjeglištva danas

¹⁰ Ibid., str. 334.

¹¹ Ibid., str. 334.

¹² Ibid., str. 330.

¹³ Ibid., str. 331.

¹⁴ Shevtsova, M. (2016). Political Theatre in Europe: East to West, 2007-2014. *New Theatre Quarterly*, 32(2), str. 142.

¹⁵ Boal, J., „Behaving like Guerrillas, Wary of the Enemy: A Historical Perspective on the Theatre of the Oppressed“, u Malzacher, F., ur. (2015). *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin: House on Fire, str. 71.

će se u gotovo čitavoj Europi smatrati izrazito političkim, dok bi ista tema pred desetak godina izazvala zanimanje tek rijetke publike. Pravovremen odabir aktualne teme u sredini koje se ta tema tiče, način njenog dramatiziranja i postavljanja na pozornicu, odabir kazališnih sredstava, kostimografije, scenografije pa i promotivnih materijala, ono je što će kazalište definirati političkim.

S druge strane, Michael Kirby donosi donekle drugačije viđenje. Za njega je svako kazalište političko ako se na bilo koji način upliće u politiku i zauzima neku od strana, no pritom ističe intenciju kao vrlo važan, subjektivni faktor.¹⁶ Neki će redatelj tako namjerno pokušati politički intonirati svoje djelo, no publika to može i ne mora prepoznati. Ako intencija nije prepoznata, Kirby smatra da nema potrebe da se predstava naziva političkom.¹⁷ Gledatelj je dakle taj koji će neko političko značenje 'pročitati' u djelu ili ipak neće.¹⁸ Stoga drži da je ključno da je politički doprinos ugrađen u samu srž, da eksplicitno referira na aktualne političke probleme i da je djelo u konačnici intelektualno vrlo dinamično.¹⁹ Neraskidivu vezu između kazališta i politike ističe i Siegfried Melchinger koji naglašava da je „kazalište bilo i jest objekt politike kao što je politika bila i jest objekt kazališta: njegova tema.”²⁰

U vremenu neoliberalnog kapitalizma u kojem danas živimo, teško je isključivo voditi se Lehmannovom definicijom političkoga kazališta te njegovu političnost mjeriti stvarnom efikasnošću, što zbog činjenice da sama kultura i kulturne ustanove nemaju dovoljne financijske resurse, što zbog toga što se oni dijele prilično netransparentno, a što zbog toga što je danas kazalište nedostupno većini građana koja si jednostavno ne može priuštiti kupovinu karata za predstave. To nikako ne znači da ovaj rad u potpunosti odbacuje Lehmannov koncept

¹⁶ Kirby, M. (1975). *On Political Theatre*. The Drama Review: TDR, 19(2), str. 129.

¹⁷ Ibid., str. 129.

¹⁸ Ibid., str. 130.

¹⁹ Ibid., str. 130.

²⁰ Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 5.

političkog kazališta, već pri definiranju određenoga djela kao političkog u obzir uzima i postulate Kirbyja (1975.), Melchingera (1989.), Shevtsove (2016.) i Malzachera (2015.). U radu će se stoga političkim kazalištem smatrati svako koje odabranim metodama i načinima na sceni postavlja ono relevantno za zajednicu u kojoj se nalazi, traži angažiranog gledatelja i više no što daje odgovore, postavlja pitanja. Pritom se takvo kazalište ne libi koristiti nekonvencionalnim teatarskim alatima i metodama, koketirajući stalno s filmskom, televizijskom, likovnom, glazbenom i ostalim umjetnostima. Kazališna predstava tako ne postaje političkom isključivo sadržajem (označenim), već i načinom na koji kreativni tim koji je stvara koristi označitelje poput glasa, osvjetljenja, pokreta, glazbe ili scenografije.²¹ Osim toga, redatelji se nerijetko odlučuju za upotrebu filmskih isječaka, Power Point prezentacija, upotrebu stroboskopa i ostalih kazalištu nesvojstvenih sredstava kojima također implicitno postižu političnost svojih djela. Predstave koje će biti u radu analizirane, a koje se mogu okarakterizirati kao političke, nerijetko izazivaju reakciju i prije samih premijera, a njihovi se redatelji gotovo uvijek odlučuju za razna atipična kazališna sredstva kojima skreću pozornost na njih i provociraju reakcije publike koju nikada ne podcjenjuju. Uz provokativne i pomno smišljene promidžbene aktivnosti prije samih premijera, odabrane predstave koriste se dokumentarnom građom (primjerice „Hrvatsko glumište“ koristi originalne zvučne zapise proglašenja NDH) koju ukalupljaju u fiktionalni sadržaj predstave što često izaziva burne reakcije javnosti, a ponekad i konkretne političke sankcije.²² U tim se predstavama od glumaca očekuje izrazita fizička spremnost pa tako često moraju

²¹ Đurić, D. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frlića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, str. 92.

²² U „Kletvi“, predstavi teatra Powszechny koju je režirao Oliver Frlić prema tekstu Stanisława Wyspiańskog, spominje se Jarosław Kaczyński, vođa konzervativne poljske stranke Pravo i pravda. Točnije, u jednoj od scena glumci skupljaju novac za njegovo ubojstvo. Ta je scena izazvala lavinu reakcija u javnosti pa čak i pokrenula policijsku istragu o tome koristi li „Kletva“ govor mržnje, odnosno potiče li doista na izvršavanje atentata na Kaczyńskog. Prema: <https://www.theguardian.com/world/2017/jun/23/play-polish-theatre-accused-of-inciting-audience-to-murder-curse>

izvoditi akrobacije („Hamletmašina“), plesati, pjevati ili svirati. Redatelji se rado odlučuju i za upotrebu više jezika unutar jedne predstave, a predstave su uglavnom prepune simbola koji egzistiraju sami za sebe bez ikakvih dodatnih objašnjenja i čija značenja publika mora sama dekodirati.

3. Razvoj političkoga kazališta tijekom povijesti

Kazalište današnjice teatrolozi uglavnom nazivaju postdramskim kazalištem, a Lehmann objašnjava kako je to zapravo *postbrechtovsko kazalište* koje „se smješta u prostoru koji su otvorila Brechtova pitanja o prisutnosti i svjesnosti procesa predstavljanja u predstavljenome i njegovo pitanje o novoj 'umjetnosti gledanja'.“²³ „Ono ujedno ostavlja iza sebe politički stil, tendenciju dogmatiziranja i emfazu racionalnoga u Brechtovu kazalištu, nalazi se u vremenu *poslije* autoritativnog važenja Brechtove koncepcije kazališta.“²⁴ Takvo kazalište više nije orijentirano na fabulu kao što je bio slučaj s onim Bertolta Brechta, već postaje *kazalištem stanja i scenski dinamičkih tvorevina* koje naglasak stavlja na interakciju glumca i publike.²⁵ Bilo da glumci tijekom predstave eksplicitno traže reakciju publike, kao što je to primjerice slučaj u „Turbofolku“ Olivera Frljića, ili pak to čine posrednim putem (suočavajući publiku s onime što je se direktno tiče ili izvodeći pokrete kojima treba odgonetnuti značenje), interakcija između glumaca i publike ta je koja je presudna u razumijevanju predstave i postuliranju njezine poruke.

Političnost bi se u kazalištu mogla tražiti još od vremena antike i najvećih grčkih tragičara Eshila, Euripida i Sofokla čija su djela bila prožeta kritičkom oštricom, ali i idejama koje su bile znatno ispred ondašnjega vremena. Nerijetko su zbog svoje slobodoumnosti bili i cenzurirani, a najstariji je takav primjer zabilježen krajem 5. stoljeća u Ateni.²⁶ Atena, koja je bila središte političkoga kazališta, tada je naime izgubila svoju slobodu, a uslijedila je i zabrana prikazivanja kazališnih

²³ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 41

²⁴ Ibid., str. 41.

²⁵ Ibid., str. 89.

²⁶ Penjak, A. (2010). Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti. *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, (17), str. 105.

predstava koje su se na bilo koji način bavile politikom. Kako objašnjava Penjak, iako je kazalište u to vrijeme u Ateni bilo *polis* (a što je značilo demokraciju), dramatičari i samo kazalište gotovo nikada nisu bili u potpunosti slobodni.²⁷ Eshilova je „Orestija“ prvi put na pozornici prikazala odnos moći i nasilja, a do danas se smatra jednom od najznačajnijih političkih drama uopće napisanih. Ipak, njezin je tvorac, baš kao i Euripid, unatoč tome bio prisiljen napustiti Atenu i umrijeti u progonstvu.²⁸

Otprilike otkada postoji kazalište, postoji i nekakav oblik cenzure (a koji se danas razvio u posve zanimljiv fenomen autocenzure jer autori nerijetko u strahu od posljedica objavljivanja/postavljanja određenog sadržaja, cenzuriraju sami sebe unaprijed), bilo da se radi o konkretnom zabranjivanju predstave ili uplitanju u njezin sadržaj. Sanja Nikčević objašnjava kako politički autoriteti uvijek strože prate takozvanu visoku umjetnost (u koju uključuje tragediju) pa je stoga i cenzura prema njoj stroža.²⁹ U srednjemu je vijeku crkva bila jedan od glavnih cenzora (što se nije bitno promijenilo ni danas³⁰), a kazališni su rad zabranjivale i puritanska vlada u Engleskoj 1642. godine, ali i Kongres američke revolucije 1774. godine, navodi Penjak.³¹ Svoj su obol cenzuriranju umjetnosti dali i državnici poput Staljina koji je 1930. godine likvidirao revolucionarno kazalište govoreći kako

²⁷ Ibid. str. 105.

²⁸ Ibid., str. 105–106.

²⁹ <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2049>

³⁰ Recentniji je primjer provedene cenzure umjetnosti pod pritiskom crkve slučaj povlačenja plakata za Gavellinu predstavu „Fine, mrtve, djevojke“ redatelja Dalibora Matanića. Pritisak je na upravu kazališta prvenstveno vršila udruga Vigilare, a nakon što je gradonačelnik Milan Bandić naložio povlačenje plakata, javnosti se obratio i pročelnik za kulturu Grada Zagreba, Ivica Lovrić koji je rekao: „Gradski ured za obrazovanje, kulturu i sport izražava žaljenje što je ovim nepromišljenim činom Gradsko dramsko kazalište Gavella povrijedilo osjećaje vjernika.“ Prema: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/gavella-povlaci-plakat-za-fine-mrtve-djevojke-20130116>

³¹ Penjak, A. (2010). Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti. *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, (17), str. 105-106.

eksperimentalni malograđanski formalizam mora biti zamijenjen socijalističkim realizmom ili Hitlera koji je na kazalište vršio potpunu represiju.³²

Kako bi se što više pozornosti u ovome radu moglo posvetiti suvremenim prilikama, razvoj političkoga kazališta pratit će se počevši od 19. stoljeća. Tada su naime države poput Francuske, Engleske ili Sjedinjenih američkih država kazalište koristile kao sredstvo kojim su se konstituirale kao nacije.³³ Kako opisuje Margot Morgan, veliki umjetnici i mislioci poput Bernarda Shawa, Bertolta Brechta ili Jeana Paula Sartrea hrlili su u kazalište upravo kako bi ondje stekli političku naobrazbu, ali su to isto kazalište vidjeli i kao prostor javnoga djelovanja i društvene promjene.³⁴ Spomenuto nisu pokušavali niti sakriti, pa je tako Shaw rekao: „Pišem predstave s namjernim ciljem da preobratim naciju na svoje mišljenje.“³⁵

Morgan smatra da je važno u kontekstu političkoga kazališta spomenuti i marksizam te njegove prominentne predvodnike Karla Marxa i Friedricha Engelsa koji su obilježili povijest od 19. stoljeća naovamo, a samim time i bitno utjecali na umjetnost. Osobito je u Brechtovim dramskim ostvarajima moguće uočiti marksističku filozofsku podlogu koju je koristio kako bi stvorio novi oblik dramaturgije čija je publika bila proletarijat.³⁶ Morgan nadalje tumači da je epski teatar kakav je postulirao Brecht bio zapravo njegov pokušaj suprotstavljanja političkoj i ekonomskoj opresiji modernoga svijeta, a sredstvo je njegove borbe

³² Ibid., str. 106.

³³ Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 6.

³⁴ Ibid., str. 9.

³⁵ Grimes C., “Bernard Shaw’s Theory of Political Theater: Difficulties from the Vantages of Postmodern and Modern Types of the Self,” *SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies* 22 (2001): 120 prema Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 24.

³⁶ Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 11.

ležalo u poticanju publike da razvije vještine kritičkoga mišljenja, analiziranja i promišljanja o sebi i društvu općenito.³⁷

Vratimo li se na Lehmannovo poimanje političkoga kazališta prema kojemu ono mora doista utjecati na društvo u kojemu se događa, ne smije se propustiti spomenuti 1830. godina i briselski *Théâtre de la Monnaie* te situacija koju opisuje Alexander Tairov u „In Notes of a Director“.³⁸ Kirby navodi da je tada održana predstava „La muette de Portici“ koja je doslovno pokrenula Belgijsku revoluciju – nakon što je usred predstave na pozornici izrečeno „Ljubav je za domovinu sveta“, publiku je i glumce obuzeo entuzijazam te su napustili kazalište i pojurili na ulice Brisela i tako pokrenuli spomenutu revoluciju.³⁹

Primjera je sličnih ovome prethodnome malo, no to ne znači da političko kazalište nije izazivalo nikakve reakcije i kasnije. Osvrnemo li se na 20. stoljeće i teme kojima su se prvenstveno bavili Shaw, Brecht, Sartre i Ionesco, Morgan ističe tri centralne ideje političkoga kazališta: ljudska odgovornost u svijetu bez boga, opasnost ideologijske samouvjerenosti kao zamjena za boga te dostojanstvo individue u široj zajednici.⁴⁰ Nipošto se pritom ne smije zaboraviti da je Brechtovo kazalište određeno kao epsko kazalište, no to ne znači da ono suštinski nije političko. Morgan ističe da je bazirano na racionalnosti, intelektualnoj angažiranosti i kritičkom osvrtanju, ne pruža odgovore te se upravo zbog toga ne može koristiti kao manipulativno sredstvo.⁴¹ Što se pak Ionesca tiče, koji je u

³⁷ Ibid., str. 12.

³⁸ Kirby, M. (1975). *On Political Theatre*. *The Drama Review: TDR*, 19(2), str. 132.

³⁹ Ibid., str. 132.

⁴⁰ Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 150.

⁴¹ Ibid., str. 84.

kazalište odlazio kako bi pobjegao od politike, Morgan predlaže da ga je najbolje shvatiti kao „antipolitičnog političnog dramaturga“.⁴²

Kako primjećuje Sylvia Sasse, u 20. su se stoljeću rasprave uglavnom vodile o ulozi politike u teatru i samim time ulozi redatelja, dok je danas fokus usmjeren na gledatelja.⁴³ Jednako tako u današnje vrijeme društvenih mreža i sveopćoj preopterećenosti informacijama redatelji trebaju tražiti nove načine kako bi uopće zainteresirali potencijalnu publiku, a kamoli pokušali utjecati na njezino mišljenje. Upravo je zato teatar i razvio novu metodologiju poput kolažiranja, miješanja, korištenja fotografija, videa i sličnih multimedijских sadržaja.⁴⁴ Da bi bilo politički relevantno, kazalište (prvenstveno redatelji, a potom i svi ostali uključeni u proces nastajanja predstave) moraju danas razmišljati izvan svakoga okvira. Rušenje četvrtoga zida, v-efekt⁴⁵ i suhoparno bavljenje političkim temama danas nije dovoljno gledatelju da bi ga privuklo u kazalište. U tome je vjerojatno i najveća razlika između današnjega političkoga teatra i onoga prošloga stoljeća, a to je ujedno i najveći izazov s kojim se redatelji koji žele biti politički relevantni danas moraju suočiti.

⁴² Ibid., str. 145.

⁴³ Sasse, S. Mio Rau / International Institute of Political Murder u Malzacher, F., ur. (2015). *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin: House on Fire, str. 153.

⁴⁴ Martin, C. History and Politics on Stage: The Theatre of the Real u Malzacher, F., ur. (2015). *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin: House on Fire, str. 40.

⁴⁵ Verfremdungseffekt, osnovno sredstvo epskoga teatra Bertolta Brechta. Podrazumijeva upotrebu tehnika kojima se sprječava emocionalno uživljavanje publike u predstavu i suosjećanje s likovima. Prema: <https://www.britannica.com/art/alienation-effect>

4. Političko kazalište u Europi

Neoliberalni kapitalizam kao ekonomsko uređenje u kojemu danas Europa živi nije zaobišao ni kulturu i sve njezine sfere. Prije svega, kulturne ustanove uvelike ovise o novčanim sredstvima, a posljednjih se godina nametnuo trend u kojemu države raspodjelu novca vrše više vodeći se ideološkim stajalištima, a manje zaslugama, rezultatima i svemu onome za kulturu doista važnim⁴⁶ (premda su i u povijesti kazališne kuće ovisile o feudalnim davanjima, sponzorstvima i slično). Trendovi u raspodjeli novaca usko su povezani s promjenama na globalnoj geopolitičkoj sceni. Jačanje desnice, Brexit, dolazak Donalda Trumpa na čelo Sjedinjenih Američkih Država javili su se, objašnjava Srećko Horvat, kao posljedica neoliberalne politike koja je uništila radnički sloj društva.⁴⁷ Nezadovoljstvo toga dijela društva i ekonomska kriza otvorili su put fašizmu i populizmu koji su na mala vrata ušli u cijelu Europu. Horvat smatra kako je jačanje desnice zapravo direktni rezultat slabosti ljevice, a prenoseći misli Waltera Benjamina drži i da je svaki fašizam posljedica neke neuspješne revolucije.⁴⁸

Javljanje migrantske krize u Europi tijekom koje su visokopozicionirani političari poput mađarskoga premijera Viktora Orbána ili turskoga predsjednika Recepta Tayyipa Erdoğana otvoreno i javno pozivali na nacionalizam i ksenofobiju⁴⁹ te dizali bodljikave žice na granicama svojih teritorija, znatno je

⁴⁶ Primjer je slučaj Rijeke, odnosno Hrvatske drame HNK-a Ivana pl. Zajca (<http://www.novolist.hr/Vijesti/Rijeka/Od-svih-nacionalnih-kazalista-rijecko-dobilo-najmanje-novaca>) koja je u vrijeme dok je Zlatko Hasanbegović bio na čelu Ministarstva kulture za svoj program dobila nula kuna iz proračuna. Hasanbegović je to prokomentirao rekavši da je Ministarstvo financiralo ono što se njima činilo da je od posebne važnosti. Ne treba zaboraviti da su u to vrijeme vođeni konstantni prijevori na relaciji HNK Ivan pl. Zajc (Frljić) – Ministarstvo kulture (Hasanbegović), a Hasanbegović je nakon Frljićeva odlaska s mjesta intendanta, odbio potvrditi Marina Blaževića kao novoga intendantu. Više: http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Dosje-Zajc-kako-su-protekle-dvije-sezone-Frljica-i-Blazevica-u-rijeckom-teatru?meta_refresh=true.

⁴⁷ http://www.novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/Filozof-Srecko-Horvat-o-globalnoj-buducnosti-I-Brexit-i-Trump-posljedice-su-slabosti-ljevice?meta_refresh=true

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ https://www.huffingtonpost.com/andras-simonyi/putin-erdogan-and-orban-b_b_5672236.html?guccounter=1

utjecalo na društvenu klimu Europe. Osim što je spomenuti dvojac naišao na veliku podršku javnosti, otvorio je i prostor brojnim konzervativnim organizacijama i udrugama koje su potom, objašnjava Nebojša Zelič, počele koristiti civilni prostor i demokratske procedure kako bi uskraćivale odavno stečena prava drugima.⁵⁰ Vrlo važnu ulogu, posebno u istočnoj Europi, u donošenju političkih odluka sve više ima i Katolička Crkva. Tako se primjerice u ustavom sekularnoj Hrvatskoj zbog crkvenih pritisaka odgađalo s ratifikacijom⁵¹ Istanbulske konvencije⁵², a svećenici nerijetko s oltara pozivaju na favoriziranje određenih političkih opcija.⁵³

Ranije spomenuti samo su neki od značajnih događaja koji su obilježili posljednjih desetak godina, no unatoč brojnim represivnim pokušajima ušutkavanja umjetnosti, ona još uvijek, na ovaj ili onaj način, uspijeva naći svoj put i nerijetko kritički evaluirati okolinu u kojoj nastaje. Posebno se tu ističe kazalište, prvenstveno ono političko. Morgan ističe da je nerijetko zapravo kultura jedina koja ima snage javno i glasno govoriti i suprotstaviti se sve prisutnijem šovinizmu, ksenofobiji, fašizaciji i sličnome, a političko kazalište u takvim iole liberalnim društvima postaje posrednikom društvene kritike.⁵⁴

Dok Lehmann ističe sumnju u društvenu moć političkog teatra u neoliberalnim demokracijama⁵⁵, Andrea Tompa ukazuje na zanimljivu korelaciju između kriznih trenutaka društva i plodonosnih razdoblja umjetnosti. Ona napominje kako su vremena političkih pritisaka, depresije i općenitoga društvenoga nazadovanja ona u kojima se preispituju poljuljane vrijednosti u društvu, ali i

⁵⁰ <https://www.portalnovosti.com/neboja-zelic-bez-liberalizma-demokracija-se-pretvara-u-despotizam>

⁵¹ <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/veliki-zaokret-crkva-podrzala-istanbulsku-konvenciju-foto-20180404>

⁵² Puni naziv: „Konvencija Vijeća Europe o sprečavanju i borbi protiv nasilja nad ženama i nasilja u obitelji“.

⁵³ <http://www.novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/GONG-Svecenici-krsili-izbornu-sutnju-agitirali-za-Kolindu-i-protiv-agnostika>

⁵⁴ Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 164.

⁵⁵ Schilling, Árpád, „Krétakör: The art of dramatic resistance“, u Malzacher, F., ur. (2015). *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin: House on Fire, str. 158.

umjetnosti. Kao primjer navodi istočnu Europu u kojoj su nerijetko politički režimi (uglavnom diktature) kontrolirali umjetničke produkcije. Te su produkcije unatoč tome bile sve glasnije i moćnije, a kazališne kuće koje su ih postavljale smatrale su se hrabrima te su tako imale itekako značajan društveni utjecaj.⁵⁶

Političko se kazalište diljem Europe uvriježilo kao ljevičarsko, a njegovi kritičari često ističu kako i publika koja takvo kazalište posjećuje rijetko prelazi sredinu političkoga spektra udesno. Lehmann svoju sumnju u moć političkoga kazališta podupire i tvrdnjom kako ono može uvjeriti samo one koji su već u njega ušli uvjereni.⁵⁷ Na slično upućuje i Kirby koji upozorava kako predstava i nema svrhu ako je namijenjena onima koji misle slično redatelju koji ju je režirao.⁵⁸ Ipak, ističe kako njegova simbolička snaga može biti u tome da one koji već misle slično još jače uvjeri u njihova stajališta, inspirira ih i motivira da aktivno iniciraju promjene u društvu u kojem žive – u tom je slučaju, smatra Kirby, političko kazalište važna snaga političke promjene.⁵⁹

Uzmemo li mišljenja Lehmana i Kirbyja te ih stavimo u kontekst suvremenih kazališnih zbivanja, nije teško uvidjeti da su potpuno u pravu. Navedimo kao primjer Olivera Frljića (o kojemu će biti riječi i u nastavku rada) koji je radio i još uvijek radi u gotovo svim značajnim europskim kazališnim kućama. Njegov je rad neosporno politički potkivan, provokativan i nikoga ne ostavlja bez komentara. Upravo je to što svi imaju komentar vrlo zanimljiva stavka kada se komentira stanje političkoga kazališta u Europi. Publika koja odlazi na Frljićeve predstave, bile one u Njemačkoj, Poljskoj, Hrvatskoj, Srbiji ili bilo kojoj drugoj europskoj zemlji, uglavnom je svjetonazorski njemu bliska (opišimo taj

⁵⁶ Tompa, A. (2011). Izgnanici u svojoj zemlji. *Teatron*, br. 154–155, proljeće/ljeto, str. 41.

⁵⁷ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 331.

⁵⁸ Kirby, M. (1975). *On Political Theatre*. *The Drama Review: TDR*, 19(2), str. 134.

⁵⁹ *Ibid.*, str. 135.

svjetonazor kao slobodoumniji, nenacionalistički, moderniji). Takva publika uglavnom hvali Frljićeve uratke, u njima uspijeva iščitati društvenu kritiku (premda je pitanje uspije li prepoznati i sebe u njoj) te općenito njegove predstave ocjenjuje kao umjetnički vrijedne. Istovremeno, svaka njegova predstava izazove i lavinu negativnih kritika, optužbe za vrijeđanje i omalovažavanje pa nerijetko i prosvjede i nasilne pokušaje prekidanja izvedbi. Tako je primjerice u veljači 2017. godine u varšavskom teatru Powszechny režirao predstavu „Kletva“ („Klątwa“), a ta je predstava potom proglašena događajem godine u Poljskoj jer je tematikom (problematizira odnos poljskoga društva i Katoličke Crkve), pristupom obradi teme i samom propagandnom kampanjom uzburkala poljsku javnost kao malo što drugo.⁶⁰ Za predstavu „Naše nasilje i vaše nasilje“ 2017. je godine zaradio tužbu braniteljskih udruga u Splitu⁶¹, a ista je predstava naišla na žestoke osude i u Češkoj u svibnju ove godine gdje su se, posve paradoksalno, u osudi ujedinili neonacisti i reformirani komunisti.⁶² Upravo u Češkoj, na festivalu „Divadelní svět“ u Brnu, prosvjednici se nisu zadržali samo ispred kazališta, već su i usred izvođenja predstave ušli u kazalište, popeli se na pozornicu i dvadesetak minuta ometali daljnje izvođenje, da bi potom intervenirala policija i udaljila ih iz kazališta.⁶³ Ono što je još zanimljivije jest to da upravo opisani kritičari gotovo nikada zapravo nisu pogledali predstavu i sud donijeli na temelju viđenoga, već isključivo na temelju isječaka objavljenih u medijima, najavnih plakata i sličnih propagandnih instrumenata. Tako je i vođa ranije spomenutih prosvjednika u Splitu koji su i tužili Frljića na pitanje može li se uopće kazališna predstava koja nije

⁶⁰ <http://www.nacional.hr/kletva-olivera-frljica-dogadaj-godine-u-poljskoj/>; Nakon prosvjeda ispred kazališta, prosvjednici su ušli i na predstavu: <https://www.telegram.hr/politika-kriminal/nakon-prosvjeda-protiv-frljiceve-predstave-policija-je-dobila-dojavu-da-je-u-splitskom-hnk-bomba/>

⁶¹ <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/braniteljske-udruge-podnijele-kaznenu-prijavu-protiv-olivera-frljica-zbog-kazalisne-predstave/5949437/>

⁶² <https://www.lupiga.com/vijesti/bura-u-ceskoj-neonacisti-i-komunisti-brane-krscanstvo-od-olivera-frljica>

⁶³ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/demonstranti-upali-na-pozornicu-predstava-olivera-frljica-izazvala-kaos-u-ceskoj-foto-20180527>

nikome obavezna smatrati uvredljivom odgovorio: „Nisam pogledao predstavu. Ne. Ali, znam što su mi rekli.“⁶⁴ Tu se zapravo nameće ključno pitanje relevantnosti političkoga kazališta u Europi. 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? Ipak, sama činjenica da se u sve isključivijoj Europi o nečemu još uvijek diskutira, znak je da današnje političko kazalište nije u potpunosti nemoćno i nevažno. Možda na drugačiji način nego nekada, ali ono je i danas izvor sve tišega, a prijeko potrebnoga pluralizma. Kako zaključuje Ivan Medenica: „Meni nadu daje to što evropska umetnost i kultura ima snage da se suprotstavi onome što nam se trenutno dešava a to je eksplozija desnih ideja, šovinizma, izolacionizma, ksenofobije i tako dalje.“⁶⁵

⁶⁴<https://www.slobodnadalmacija.hr/dalmacija/split/clanak/id/482220/tenzije-rastu-branitelji-i-krscanske-udruge-protiv-frljica-nisam-pogledao-predstavu-ali-znam-sto-su-mi-rekli-doci-ce-do-teroristickog-napada-policija-ce-snimati-popodnevni-skup-ispred-hnk>

⁶⁵ <https://www.slobodnaevropa.org/a/bitef-ivan-medenica/28010192.html>

5. Političko kazalište u zemljama bivše Jugoslavije

Orijentiramo li se geografski na prostore bivše Jugoslavije, situacija s političkim kazalištem, osobito u Srbiji, Sloveniji i Hrvatskoj, više je no vrijedna proučavanja. Daleko najistaknutiji redatelj ovdje je Oliver Frljić, no on nipošto nije jedini ni prvi koji se bavi političkim kazalištem. Političko je kazalište u nekadašnjim jugoslavenskim (danas postjugoslavenskim) kulturama postojalo oduvijek, i to uvijek u promjenjivim političkim, ekonomskim i kulturalnim kontekstima, smatra Đurić.⁶⁶ Ono se na ovim prostorima, navodi Juvan, prvenstveno vezivalo za prominentne redatelje poput Dušana Jovanovića, Ljubiše Ristića, Ljubiše Georgievskoga, Nade Kokotović, Janeza Pipana i njihove projekte koji su se usuđivali preispitivati socijalizam u Jugoslaviji.⁶⁷

Bojan Munjin zaključuje kako bi se sve popularnije političko kazalište na ovim prostorima moglo usporediti sa sličnom situacijom u sedamdesetim i osamdesetim godinama u Jugoslaviji kada su predstave kritički progovarale o stvarnosti birokratskoga socijalizma, jednopartijskom sustavu i totalitarnoj državi.⁶⁸ Sličnost između političkoga teatra 20. stoljeća i današnjega ogleda se u još jednoj činjenici – nisu mu skloni politička elita i dio javnosti koji ga smatraju uvredljivim pa i antidržavnim.⁶⁹ Ključnu razliku između političkog kazališta nekada i danas Munjin vidi u sljedećem: pod kontrolom Partije, u Jugoslaviji su redatelji i ostali sudionici u nastajanju predstave najviše strahovali zbog vlastite egzistencije (mogli su završiti u zatvoru, doživotno izgubiti posao i biti isključeni iz bilo kakve vrste javnoga djelovanja), dok je danas najveća prijetnja potpuni zaborav o mučnim

⁶⁶ Đurić, D. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frljića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, str. 90.

⁶⁷ Juvan, M. (2016). From Political Theater in Yugoslav Socialism to Political Performance in Global Capitalism: The Case of Slovenian Mladinsko Theater. *European Review*, 24(1), str. 75.

⁶⁸ Munjin, B. (2012). U ime svih nas. Političko kazalište danas. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 15(49/50), str. 34.

⁶⁹ Ibid., str. 37.

dogadajima unatrag dvadesetak godina, a koji se forsira kao *modus operandi*.⁷⁰ U ocjeni da je kazalište prvenstveno „lijeva“ umjetnost, slaže se i Medenica koji ga naziva i „bogataškom levičarskom zabavom“. ⁷¹ Medenica pojašnjava i kako se kazalište više ne može natjecati s masovnim medijima u oblikovanju i plasiranju poruke, pa stoga mora zalaziti u sfere eksperimenta, kontemplacije, introspekcije, provokacije i pokretanja bitnih društvenih pitanja.⁷²

Prednost je postdramskoga kazališta ujedno i najproblematičniji njegov dio za ljude s bivših jugoslavenskih prostora – današnje kazalište, smatra Antal, ima alate kojima može suočiti gledatelje s vlastitom prošlošću i postići osjećaj trenutnosti te tako razvija estetiku odgovornosti.⁷³ Drugim riječima, na pozornici se gledatelji sve više suočavaju s demonima vlastite prošlosti za koje nerijetko bivaju i direktno optuženi⁷⁴, a takvo što rijetko kada izaziva osjećaj ugode ili pak bijega od stvarnosti što se uglavnom percipira kao efekt koji bi kazalište trebalo postići. Kako opisuje Munjin, predstave poput „Kad su cvetale tikve“ (1969.) prema romanu Dragoslava Mihailovića, a u režiji Bore Draškovića u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u Beogradu ili zagrebačka „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja“ (1971.) prema drami Ive Brešana, a u režiji Božidara Violića u Teatru &TD početkom sedamdesetih, imale su tendenciju „da iz boce na svjetlo dana istjeraju okrutnog demona balkanskih političkih grubosti, dok današnje predstave istog naboja takvog demona u tu bocu konačno žele vratiti“.⁷⁵

⁷⁰ Ibid., str. 34.

⁷¹ Medenica, I. (2008). Pozorište je buntovnička umetnost. *Republika*, (432–433).

⁷² Ibid.

⁷³ Antal, A. (2011). „Estetika odgovornosti i rad Andraša Urbana“. *Teatron*, 154/155, str. 52.

⁷⁴ Česti su primjeri potpunoga lomljenja četvrtoga zida i direktnoga obraćanja publici pa čak i traženja njihove trenutne reakcije; npr. „Majstor i Margarita“ HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, u režiji Selme Spahić u kojoj se u sceni izvlačenja dobitnika tombola od „sretnika“ iz publike očekuje konkretna povratna informacija.

⁷⁵ Munjin, B. (2012). U ime svih nas. Političko kazalište danas. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 15(49/50), str. 35.

Činjenica da primjerice Frljić izaziva toliko burne reakcije gdje god režira, donekle se može objasniti i time što publika jednostavno nije naviknuta na političko kazalište. Njegov „Ciklus o raspadu“ koji uključuje „Turbofolk“ (2008.) Hrvatskoga narodnoga kazališta Rijeka, „Preklet naj bo izdajalec svoje domovine“ (2010.) Slovenskoga mladinskoga gledališča Ljubljana i „Kukavičluk“ (2010.) Narodnoga pozorišta Subotica direktno tematizira političko, ali i preispituje kazališne moduse reprezentacije koji su se institucionalizirali u postdramskoj paradigmi.⁷⁶ Tako „Kukavičluk“, objašnjava Frljić, funkcionira na više razina. Na jednoj od njih razvija se metateatarska mreža referenci na povijest kazališta u kojem se sama predstava i događa.⁷⁷ Na drugoj razini do izražaja dolaze glumci kojima je u potpunosti onemogućeno skrivanje iza fikcionalnoga i koji su prisiljeni igrati sami sebe.⁷⁸ Istovremeno, predstava neprestano izvrće vlastiti značenjski sustav, ali i otvara prostor šire društvene odgovornosti pritom preispitujući ulogu kazališta u današnjem društvu, odnosno što ono uopće može ili ne može napraviti.⁷⁹ Većini je „Ciklus“ nerazumljiv, traumatičan ili jednostavno neprimjeran, a jedan je od mogućih uzroka toga i sama činjenica da publika jednostavno nije naviknuta na takav redateljski pristup. Nedostatak dovoljno artikuliranoga političkoga angažmana u kazalištima diljem bivše Jugoslavije može se tumačiti onime čime Medenica prvenstveno objašnjava situaciju u srpskom teatru. Navodi tako kako je nedostatak takvoga angažmana zapravo posljedica sveprisutne dezorijentiranosti zajednice kojoj je teško stvoriti konsenzus o tome što je uopće zločin, a potom i kako bi ga trebalo tretirati.⁸⁰ Ipak, reći će Medenica, kazalište kritički angažman uspijeva postići prepoznavanjem hrabrih redatelja i davanjem im prostora za

⁷⁶ <https://darkocvijetic.blogspot.nl/2013/12/cemu-redatelj-oliver-frljic.html>

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Medenica, I. (2008). Pozorište je buntovnička umetnost. *Republika*, 432–433.

umjetnički rad te je time zapravo jedna od svjetlijih točaka naše današnje stvarnosti.⁸¹

5. 1. Političko kazalište i kolektivno pamćenje

Političko se kazalište na postjugoslavenskom teritoriju, tumači Đurić, javilo kao odgovor na aktualna pitanja. Razvile su se istovremeno dvije njegove vrste: jedna koja se bavi kulturom sjećanja i druga kojoj je u fokusu dramatizacija svjedočenja traume.⁸² Kazalište se tako kao javni prostor pretvara u „prostor kolektivne terapije, čiji je rezultat simboličko pomirenje do kojeg (možda) dolazi na mikronivou zamišljene zajednice uspostavljene između izvođača i publike dok predstava traje.“⁸³ S druge strane, kolektivno je pamćenje definirano kao „politički proces odabira, oblikovanja, strukturiranja i reorganizacije pojedinosti iz prošlosti u skladu s potrebama održavanja društvenoga poretka“.⁸⁴ Prema objašnjenju Amosa Funkensteina, kolektivno se pamćenje može opisati kao sustav znakova, simbola i praksi, a u to spadaju razni datumi, spomenici, stereotipne predodžbe i slično.⁸⁵ Dakle kolektivno je pamćenje apstraktno, a njegova je konkretna realizacija individualno sjećanje što znači da „ne postoje dva čina prisjećanja koja bi bila identična“.⁸⁶

Političko kazalište poligon je na kojemu se kolektivno pamćenje ne mora nužno glorificirati, već se može preispitati, a potencijalno i u potpunosti demaskirati. „Postavljamo pitanje o odgovornosti za izgovoreno u turbulentnom periodu 90-ih godina prošlog stoljeća i nakon toga. Postavljamo pitanja o

⁸¹ Ibid.

⁸² Medenica 2011: 9–20 i Tasić 2011: 19–28 prema Đurić, D. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frljića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, str. 91.

⁸³ Đurić, D. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frljića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, str. 91.

⁸⁴ <http://struna.ihjj.hr/naziv/kolektivno-pamcenje/24744/>

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

posljedicama javnog djelovanja naših kolega i nas samih. Što kazalište može, smije i mora učiniti za svoju zajednicu.“, odgovorio je Frljić na upit koja je svrha kazališnoga bavljenja devedesetima prošloga stoljeća.⁸⁷ Jedan od mogućih razloga zašto svaki pokušaj bavljenja političkim teatrom na postjugoslavenskom prostoru naiđe na žustre kritike jest upravo taj što političko kazalište počesto ulazi i intervenira u prostor kolektivnoga pamćenja, a što posljedično dovodi do pluralizacije povijesnoga diskursa. Izvlačeći tako na površinu neriješena pitanja ili barem preispitujući postulate u koje većina javnosti misli da vjeruje, političko kazalište ispunjava zadaću koju mu je pripisao još Brecht: ono promiče „ljubav za pravедnost i ogorčenje zbog nepravde“.⁸⁸ Jasno je da takve vrijednosti nailaze na otpor onoga dijela društva koje još uvijek nije načisto s ostavštinama vlastite prošlosti.

Jedan od uspješnijih recentnijih primjera bavljenja kolektivnim i individualnim pamćenja u okvirima političkoga kazališta, predstava je „Kako smo preživjele“ Zagrebačkoga kazališta mladih, u režiji Dine Mustafića, premijerno izvedena 2014. godine. Predstava je rađena prema motivima eseja Slavenke Drakulić i iskustvima i sjećanjima osam glumica koje u njoj igraju.⁸⁹ Proces stvaranja teksta predstave u kojemu sudjeluju i sami glumci nije rijedak⁹⁰, no „Kako smo preživjele“ na vješt, satiričan i humorističan način dovodi u suodnos kolektivno i individualno pamćenje te implicitno poručuje da bi se osim o pamćenju trebalo diskutirati i o zaboravu, i kolektivnom i individualnom. Predstava narativno prati tri linije koje korespondiraju s razdobljima komunizma, rata i

⁸⁷ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/frljic-uzvraca-gdje-ste-bili-proteklih-20-godina-20141031>

⁸⁸ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 344.

⁸⁹ U predstavi igraju Katarina Bistović Darvaš, Nataša Dorčić, Jadranka Đokić, Doris Šarić Kukuljica, Ksenija Marinković, Urša Raukar, Lucija Šerbedžija i Nina Violić.

⁹⁰ Frljić većinu svojih predstava stvara u suradnji s glumačkim ansamblom, a takav je primjer i „Jazavac u Kerempuhu“, za koji, uz Frljića, tekstove potpisuju i svi članovi glumačkog ansambla: <http://www.kazalistekerempuh.hr/repertoar/jazavac-u-kerempuhu-redatelj-oliver-frljic/>

tranzicijskim, to jest današnjim konzumerističkim društvenim uređenjem. Pitanje kolektivnoga pamćenja najizraženije je u prvome dijelu koje je objedinjeno krilaticom „Bratstvo i jedinstvo“ i koje vrlo ironično progovara o nepostojanju prvoga lica jednine u vremenu komunizma: umjesto „ja“, svi su govorili isključivo „mi“.⁹¹ Katarina Kolega ističe kako se istovremeno ukazuje na selektivnost kao vrlo važnu karakteristiku svega što se podrazumijeva kao 'kolektivno'. Jedna od glumica tako, nakon zanesenoga govora o vremenu zajedništva, na pitanje 'zašto je trebalo stajati ukočeno kada se začuo zvuk sirene', odgovora s 'ne sjećam se', a što, zaključuje Kolega, ukazuje da je „kolektivni zaborav selektivan poput kolektivnog pamćenja. Uglavnom se pamti dobro, a zlo zaboravlja, što se osobito primjećuje kod nostalgичnog idealiziranja socijalističke prošlosti.“⁹²

Kolektivno pamćenje podrazumijeva kolektivni zaborav, a on pak neminovno vuče za sobom kolektivnu odgovornost, odnosno njezino neprihvatanje. Upravo je zato politički teatar danas, pogotovo na postjugoslavenskim prostorima, vrlo teško odrediti kao onaj koji se bavi samo kulturom sjećanja ili samo dramatizacijom traume. Redatelji poput Frljića uglavnom kombiniraju sjećanje i traumu, odnosno demaskiranjem takozvanog kolektivnoga pamćenja na površinu izvlače traumu za koju nitko ne želi prihvatiti odgovornost, već je svi žele kolektivno zaboraviti. Jasno je da onda politički i društveni autoriteti koji su dobrim dijelom kreatori kolektivnoga pamćenja imaju problema s predstavama koje podsjećaju na njegovu artificijelnost, istovremeno dajući prostor individualnom pamćenju koje pak ne mora nužno biti ni nalik onom kolektivnom.

⁹¹ Kolega, K. (2015). Odras povijesti i zbilje u iskrivljenom zrcalu. Prema motivima eseja Slavenke Drakulić i pričama glumica, Kako smo preživjele, Zagrebačko kazalište mladih. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 18(61/62), str. 11–12.

⁹² Ibid., str. 12.

6. Političko kazalište u Hrvatskoj

„Rastrganost našeg povijesno-kulturnog razvoja, »tabula rasa«, na kojoj smo se našli prekidom velike većine naših političkih, književnih i jezičnih tradicija, necentriranost i nepovezanost naše kulturno-geografske situacije na početku devetnaestog stoljeća, nije dopustila da se kod nas razvije ono kazalište »odozdo«, kazalište koje bi kako-tako živjelo s narodom i u narodu, kao što to živi narodna pjesma, a niti je niski razvojni nivo autohtonog građanskog staleža mogao izazvati, makar iz razloga proste zabave, artizansko-umjetničke grupacije koje bi odgovarale toj svrsi.“⁹³ Ipak, rascjepkanosti unatoč, hrvatski se teatar, ističe Branko Gavella, razvio u ovaj kakvoga danas poznajemo pod utjecajem bečkog Burgtheatera⁹⁴, ali i češkoga Národnog Dívadla.⁹⁵

Političko kazalište nije noviji fenomen u hrvatskoj kazališnoj povijesti, premda bi se prema reakcijama javnosti na njegove ostvaraje moglo tako zaključiti. Elementi se političkoga kazališta mogu pratiti još od renesansnoga Dubrovnika i primjerice „Dunda Maroja“ Marina Držića. U novijoj se našoj povijesti kao jedan od prvih primjera političkoga kazališta uzima kulturna „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja“, dramski prvijenac Ive Brešana, koja je svoju kazališnu premijeru doživjela u travnju 1971. godine u Teatru &TD, pod redateljskom palicom Božidara Viočića.⁹⁶ I dok su ranija ostvarenja političkoga kazališta uglavnom koristeći metafore kritizirala sredinu i vlast zbog postupaka koje su učinili, današnje se političko kazalište najčešće bavi izbjegavanjem odgovornosti i pasivnošću istih. Politički teatar u Hrvatskoj danas najčešće zanima sve ono ružno

⁹³ Gavella, B., & Batušić, Nikola. (1982). *Hrvatsko glumište* (Biblioteka Zora 13). Zagreb: GZH., str. 10–11.

⁹⁴ Ibid., str. 26.

⁹⁵ Ibid., str. 39.

⁹⁶ Penjak, A. (2010). Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti. *Adrias : zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, (17), str. 108.

u našoj prošlosti, a što kolektivno kao društvo potiskujemo, pokušavamo zaboraviti i o čemu odbijamo govoriti. Nataša Govedić smatra kako su u predstavama Olivera Frljića i Boruta Šeparovića gledatelji optuženi za neprepoznavanje vlastite pozicije u „široj ideologijskoj slici nepravde i kontinuiranog nasilja“.⁹⁷

Osim spomenutog dvojca koji je itekako važan za hrvatsku kazališnu scenu, političkim se kazalištem u Hrvatskoj bave i brojni drugi istaknuti redatelji. Navest ćemo ovdje samo neke poput Ivica Buljana (nedavno je na scenu zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta postavio predstavu „Ciganin, ali najljepši“ prema nagrađivanom romanu Kristiana Novaka, a koja je problematiziranjem pitanja romske zajednice pokrenula brojne polemike u društvu), Igora Vuka Torbice, Dine Pešuta, Mirana Kurspahića, Olje Lozice, Bobe Jelčića, Jelene Kovačić ili Anice Tomić. Na daskama ovdašnjih kazališta često režiraju i brojni gosti iz susjednih zemalja koji se također ne libe propitivati granice političkoga kazališta i slobodoumnost publike (poput Andrása Urbána), no još uvijek na najžešće reakcije javnosti i kritike nailazi rad Olivera Frljića.

⁹⁷ Govedić, N. (2011). „Hoće li nas istina osloboditi“, *Teatron*, 154/155, str. 29.

6. 1. Oliver Frljić – prominentna figura današnjega političkoga kazališta

Veliki su prijepori⁹⁸ vođeni u Rijeci, ali i cijeloj Hrvatskoj od dolaska Olivera Frljića na mjesto intendanta Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca 2014. godine. Svoju je viziju kazališta, koja za njega ne podrazumijeva samo ono što se događa iza fizičkih zidova zgrade i unutar predviđenoga vremena trajanja predstave, Frljić jasno artikulirao već u prvoj sezoni svoga mandata kada je na Dan neovisnosti na pročelje kazališta izvjesio zastavu LGBT zajednice, a samo kazalište preimenovao u Hrvatsko LGBT kazalište Ivana pl. Zajca. Tijekom trajanja njegove intendanture još je nekoliko sličnih performansa obilježilo noviju hrvatsku (pa i europsku) kazališnu povijest. Ključno je naglasiti da je riječko kazalište u te dvije godine funkcioniralo kao živi organizam koji je, osim kazališnim repertoarom, na događaje u užoj (Rijeci) i široj (Hrvatskoj) zajednici pravovremeno i bez zadržke reagiralo i brojnim popratnim događajima. Tako su primjerice nakon gostovanja Bojana Glavaševića u emisiji *Nedjeljom u 2* i njegove pacifističke izjave da ne mrzi nikoga, njegova slika i spomenuta izjava osvanule na pročelju zgrade.

Uprava je kazališta reagirala i na dolazak Kolinde Grabar Kitarović na mjesto predsjednice Republike Hrvatske natpisom „Predsjednice – dobrodošli u Hrvatsko glumište“ te tim natpisom istovremeno najavila predstavu „Hrvatsko glumište“ čiji je sadržaj predstavljao sve samo ne toplu dobrodošlicu Grabar Kitarović i brojnim drugim političarima i javnim osobama.⁹⁹ Predstava „Životinjska farma“ Andrása Urbána nastala prema istoimenom kulturnom djelu Georgea Orwella najavljena je pak postavljanjem šatora na riječki Korzo aludirajući pritom na branitelje koji su mjesecima u zagrebačkoj Savskoj ulici protestirali u svojim

⁹⁸ U raspravu su se, osim velikog dijela javnosti, uključili i brojni kazališni djelatnici. Više: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/je-li-oliver-frljic-heroj-provokator-ili-uhljeb-20141114>

⁹⁹ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/nova-provokacija-olivera-frljica-na-fasadi-hnk-20150113/print>

šatorima protiv tadašnjega ministra Predraga Matica i njegovoga pomoćnika Glavaševića.¹⁰⁰

Jedan je od najzanimljivijih događaja bio otvaranje Riječkih ljetnih noći 2015. godine performansom „Otkaz Frljiću i Blaževiću“ tijekom kojega su spomenuti ispred kazališta čitali prijeteće poruke koje su primili putem istoimene grupe na *Facebooku*. Osim što su čitali autentične poruke, Frljić i Blažević publici su ponudili i jaja kako bi ih mogli gađati, a što je dio okupljenih nešto kasnije i učinio. Treba spomenuti i da su premijere „Trilogije o hrvatskom fašizmu“ ili „Našeg nasilja i vašeg nasilja“, kao i tribina „Drugi rat“ upriličena 5. kolovoza 2015. godine prošli praćeni visokim mjerama osiguranja, a potonji je rezultirao i fizičkim obračunima u kojima su pretučeni novinari i aktivisti. U to je vrijeme publiku pri ulasku i izlasku iz kazališta nerijetko morala čuvati interventna policija što dotad i nije bio slučaj zabilježen u recentnijoj hrvatskoj povijesti.¹⁰¹

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. Ipak činjenica je da Frljić uglavnom spaja različita ranije spomenuta shvaćanja političkoga kazališta pa osim što političko postiže metodama i tehnikama, o njemu i direktno progovara smještajući ga u srž same predstave. Osim toga, u svojim teatrološkim tekstovima Frljić nerijetko polemizira s Lehmannovim shvaćanjima: „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

¹⁰⁰ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/frljic-postavio-sator-na-rijeckom-korzu-20150326/print>

¹⁰¹ <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/branitelj-i-armada-vrijedali-frljica-hnk-cuvala-policija-20150806>

generatoru sveukupnih društvenih promena.”¹⁰² Štoviše, Frljić ide dalje i Lehmannu pripisuje depolitiziranje kazališta, a što je svojstveno neoliberalnoj koegzistenciji koja prihvaća sve ideje dokle god ne napadaju njezine ideološke temelje poput partikularizacije interesa i privatnoga vlasništva.¹⁰³

Frljićevo kazališno djelovanje nikako nije ograničeno samo na prostor Hrvatske, pa čak ni Balkana. Sve predstave koje radi zamišlja i izvodi kao *site-specific*; u koju god sredinu dođe, istražuje njezine traume i na temelju njih razvija predstavu.¹⁰⁴ Treba istaknuti i kako gotovo svaka Frljićeva predstava započne puno prije premijere. Same najave gotovo uvijek izazovu salvu reakcija (što je gdjegdje dovodilo i do cenzure čime je predstava doživjela kraj prije no što je i počela – „Nebožanska komedija“ koja je trebala biti održana u Starom teatru u Krakowu otkazana je tri dana prije premijere¹⁰⁵) čime se postiže *pirandellovski* teatar u teatru. Da sve radi potpuno namjerno, Frljić je objasnio i u intervjuu u kojemu je rekao da za njega kazalište nije samo ono što vidimo na pozornici, već i percepcija predstave prije i nakon njezina prikazivanja.¹⁰⁶

Frljićev rad gdjegod se pojavi izaziva žestoke reakcije javnosti, no ipak je najizloženiji njima bio u razdoblju intendanture u riječkom HNK-u. Mnogi su ga tada napadali govoreći kako nacionalno kazalište nije teren za politička prepucavanja, kako troši novac poreznih obveznika postavljajući sebi ideološki bliske projekte, a rijetki su tada obraćali pažnju na činjenicu da HNK Zajc cijelo vrijeme, uz projekte Hrvatske drame, nudi i program unutar Talijanske drame, Opere, dječjega i kazališta za mlade. U medijsku se hajku 2015. godine

¹⁰² Frljić, O. (2011), „Političko i postdramsko“, u *Teatron*, br. 154/155, proleće/leto 2011, str. 55.

¹⁰³ Ibid., str. 56.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ <http://www.novilist.hr/Kultura/Frljic-razljutio-poljske-konzervativce-Predstava-prijavljena-tuziteljstvu-zbog-povrede-vjerskih-osjecaja>

¹⁰⁶ <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/588>

priopćenjem uključila i Hrvatska demokratska zajednica predvođena Tomislavom Karamarkom koja je tvrdila da „Intendant riječkog Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca ponovno bi polemizirao i politički provocirao. Za svoje političke, a ne umjetničke angažmane, on svakodnevno troši novac hrvatskih građana.“¹⁰⁷ Jedan od rijetkih istaknutih teatrologa koji je u to vrijeme pružio javnu podršku Frljiću bio je Ivan Medenica koji je pritom rekao: „Podržao sam Olivera Frljića kao građanina i umetnika, ali pre svega kao intendanta i upravnika Nacionalnog kazališta, dakle kazališta na budžetu, zbog toga što je on pokazao da se narodna pozorišta ne moraju voditi na sklerotičan način, kao neko stalno oživljavanje nacionalnih mitova, nego naprotiv, da se u okviru nacionalnih pozorišta mogu pokretati vrlo delikatne, bolne i škakljive teme.”¹⁰⁸ I sam je Frljić rekao kako je u vrijeme svoje intendanture nacionalno kazalište htio koristiti kao alat antagonizacije te da smatra kako je u tome uspio. Jednako tako, istaknuo je kako je u ksenofobnom, homofobnom i općenito inofobnom hrvatskom društvu htio pokazati da nacionalno kazalište ne mora biti konzervatorij službene povijesti i kulture hrvatskoga naroda, već utočište svim građanima, a pogotovo onim najjugnjetavanijima.¹⁰⁹ Da je njegov aktivizam, iako često osporavan i kritiziran, i prepoznat, govori i činjenica da je u svibnju ove godine za predstavu „Šest likova traži autora“, koja je premijerno izvedena u siječnju u Satiričkom kazalištu Kerempuh u Zagrebu, dobio Nagradu građana i građanki Grada Zagreba – „Nada Dimić“, a koja se dodjeljuje „osobama koje kroz svoja umjetnička djela i inicijative protestiraju, provociraju i ruše konvencije i tabue te koje aktivizmom mijenjaju svijet – na bolje.“¹¹⁰

¹⁰⁷ <https://www.vecernji.hr/vijesti/za-svoje-politicke-ne-umjetnicke-angazmane-svakodnevno-trosi-novac-gradana-1031059>

¹⁰⁸ <https://www.slobodnaevropa.org/a/bitef-ivan-medenica/28010192.html>

¹⁰⁹ <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/588>

¹¹⁰ <https://lupiga.com/intervjui/oliver-frljic-nocima-nisam-spavao-razmisljajuci-kako-li-se-osjecaju-markic-hasanbegovic-i-ostali-bujancevi-svatovi>

6. 1. 1. Analiza predstave „Aleksandra Zec“, red. Oliver Frljić

Put je nastanka „Aleksandre Zec“ bio kontroverzan od samih početaka. Frljić je naime predstavu trebao postaviti na daskama gradskoga dramskoga kazališta *Gavella*, ali je nakon što je uprava cenzurirala plakat za predstavu „Fine mrtve djevojke“ Dalibora Matanića, spomenutom kazalištu otkazao suradnju i prihvatio poziv Nenada Šegvića da predstavu postavi u HKD Teatru na Sušaku u Rijeci.¹¹¹ 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. Ansambl predstave, uz redatelja Frljića, činili su dramaturg Marin Blažević, scenografkinja Ljerka Hribar, oblikovatelj svjetla Dalibor Fugošić, inspicijentica Liberta Mišan, a glumačke su role (u različitim izvedbama) pripale Ivani Roščić, Jeleni Lopatić, Damiru Orliću, Tanji Smoje, Mirti Polanović, Nikoli Nediću, Jurici Marčecu, Jani Mileusnić, Luciji Filičić, Morani Mladić i Nini Batinić.¹¹²

Uzme li se u obzir da u posljednjih nekoliko godina u Hrvatskoj znatno jača desnica i da, ranije spomenuto, hrvatsko kolektivno pamćenje kolektivno zaboravlja vlastite grijehe¹¹³, sam je odabir teme – ubojstvo zagrebačke djevojčice srpske nacionalnosti – neminovno politički konotiran, a time i provokativan. Početak predstave stoga odmah dotiče upravo to pitanje: kako si jedan Oliver Frljić može uzeti za pravo raditi predstavu o ubojstvu mlade srpske djevojčice i zna li on koliko je uopće hrvatske djece ubijeno? Tu se već može govoriti o jednom od općih mjesta koja se mogu izdvojiti unutar cjelokupnoga Frljićeva redateljskoga potpisa.

¹¹¹ <http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Aleksandra-Zec-Predstava-o-zlocinu-cije-cinjenice-ne-zelimo-priznati>

¹¹² <http://hnk-zajc.hr/predstava/aleksandra-zec/>

¹¹³ Vlada je ove godine odbila sponzorirati Dan pobjede nad fašizmom: <https://www.telegram.hr/price/vladin-odnos-prema-antifasizmu-opet-je-pokazao-da-zapravo-samo-hine-ugladenost-i-pristojnost/>

On u svakoj sredini u kojoj postavlja predstavu zadire u ono čime se ta sredina ne želi baviti, o čemu ne želi govoriti i s čime se ne želi suočiti. Govoriti o ubojstvu ljudi srpske nacionalnosti, pritom staviti naglasak na dijete i istovremeno kao jedine krivce teretiti one koji upravo sjede u kazalištu u najmanju je ruku provokativno, rizično i hrabro.

Kritičarka Nataša Govedić zamjerku je našla u kvaliteti scenski izgovorenoga teksta i redukciji glume, a osvrnula se i na formu predstave:

„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.“¹¹⁴

Vrijednost i kvalitetu predstave prepoznali su 2014. godine na 48. Beogradskom internacionalnom teatarskom festivalu (BITEF-u) gdje je nagrađena Grand Prixom „Mira Trailović“¹¹⁵, ali i na 22. Međunarodnom festivalu malih scena održanom u Rijeci 2015. godine gdje je „Aleksandra Zec“ nagrađena dvjema nagradama stručnoga žirija: proglašena je najboljom predstavom, a njezin je redatelj Frljić nagrađen za najbolju režiju.¹¹⁶ Uglavnom se pozitivnim kritikama¹¹⁷ pridružila i kritičarka Tatjana Sandalj koja je o predstavi napisala sljedeće:

„*Aleksandra Zec* je predstava koja počinje i završava u publici. Evociranje dječje žrtve emotivno dira, racionalniji među nama očekuju od Frljića oštriju političku oštricu. U situaciji u kojoj je dolazak na predstavu postao iskazom političkog stava, na sceni politike nije ni trebalo. Najgore od svega je što će se agresivni monolozi s početka predstave nastavljati i dalje, a

¹¹⁴ http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Aleksandra-Zec-Male-mrznje-kao-osovina-velikog-razbojnistva?meta_refresh=true

¹¹⁵ <http://novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Grand-Prix-Mira-Trailovic-Aleksandri-Zec-Olivera-Frljica>

¹¹⁶ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/na-medunarodnom-festivalu-malih-scena-najbolja-predstava-aleksandra-zec-20150511>

¹¹⁷ Određene je zamjerke (kič) izložio Tomislav Čadež: <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/aleksandra-zec-ia-ko-ima-kica-ovo-je-najbolja-predstava-olivera-frljica/791188/>

ni *naši* ni *njihovi* predstavu neće pogledati, a kamoli poslije nje razmisliti i u razmišljanjima štogod promijeniti.“¹¹⁸

Sven Milekić istaknuo je pitanje etičnosti predstave, odnosno zapitao se koliko je i je li uopće legitimno raditi predstavu o ubijenom djetetu. Pozivajući se na repliku koju sama Aleksandra izgovara u predstavi, a u kojoj kaže kako svaki put kad se njezino ime počne iznova povlačiti javnim diskursom ona „ima osjećaj kao da je primila još jedan metak“, zaključio je:

„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.“¹¹⁹

Milekić se dotaknuo i problematike kritičke objektivnosti u ocjeni ove predstave. S jedne je strane, objašnjava, vrlo teško ustvrditi manjkavosti predstave uzme li se u obzir njezin politički kontekst i društveni značaj, dok se s druge strane u 'objektivne kritike' upisuje neslaganje sa samom idejom predstave, to jest s njezinim vrijednosnim sustavom.¹²⁰

Predstava počinje bijesnim obraćanjem glumice (Jelene Lopatić) publici i samom Frljiću. Postupak direktnoga obraćanja publici i redatelju klasičan je

¹¹⁸ <http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1922>

¹¹⁹ <http://www.h-alter.org/vijesti/sto-to-radimo-s-aleksandrom-zec>

¹²⁰ Ibid.

postupak postdramskoga teatra kojim se razbija iluzija između fikcije i stvarnosti i ruši četvrti zid čime publika prestaje biti pasivni promatrač i postaje sukreatorom značenja kazališnoga djela. Postdramsko se kazalište, kako tumači Lehmann, fokusira na samu kazališnu situaciju, a to, zapravo, znači da je dijeljeno iskustvo glumaca i publike u samoj srži njegova interesa.¹²¹ Premda je riječ o predstavi koja je primarno političkoga karaktera, ona u sebi ima i elementa dokumentarnog teatra. Epistolarna forma dijela predstave u kojoj se posredstvom pisama saznaje što se zapravo dogodilo i zašto je ubijena Aleksandra Zec – i ona i njezina majka ubijene su jer su svjedočile trenutku u kojem im je ubijen otac/suprug – karakteristika je dokumentarnoga teatra. Posve autentično, navode se i imena ubojica¹²² čime se direktno upire kritička oštrica ne samo prema njima, već i prema političkim mogulima i društvu koji ih nisu osudili pa čak ni njihovo nečovještvo jasno deklarirali kao nepoželjan oblik ponašanja. 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.“¹²³

Cilj uprizorenja ovako bolne teme nije da se publika osjeća ugodno, već suprotno i potpuno brechtovski, da se osjeća nelagodno i da je ta nelagoda onda motivira da postavlja pitanja.¹²⁴ Golem su trud morali uložiti glumci kako bi na scenu donijeli izvornu emociju, bol i pritom izbjegli artificijelnu patetičnost. Mogućnost identifikacije publike s njima dokinuta je i time što isti glumci koji tumače članove obitelji Zec, tumače i vlastite egzekutore. Time se postiže i v-efekt (baš kao i redateljskom odlukom da jednoga sina glume dvojica glumaca čime se

¹²¹ Carroll, J., Giles, S., ur., & Jürs-Munby, K., ur. (2013). *Postdramatic theatre and the political : International perspectives on contemporary performance*, str. 130.

¹²² Siniša Rimac, Munib Suljić, Igor Mikola, Nebojša Hodak i Snježana Živanović.

¹²³ <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/05/marin-blazevic-aleksandra-zec-zauvijek-nas-je-promijenila/>

¹²⁴ Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 69.

sprječava uživanje gledatelja u lik i razbija kazališna iluzija¹²⁵) koji omogućuje gledatelju da se distancira, prepozna problem, a onda i donese vlastiti kritički sud. Iako Jasna Novakov Sibinović napominje kako u Frljićevim autorskim projektima uglavnom nema klasičnih dramskih likova, odnosno glumci ulaze i izlaze iz likova (kao i ovdje u slučaju žrtava i egzekutora) i u pravilu ne igraju samo jedan lik, ova je predstava ipak iznimka jer lik Aleksandre Zec od početka do kraja tumači jedna glumica koja tijekom predstave ne ulazi ni u kakve druge role.¹²⁶

Efekt iznenađenja onemogućuje i činjenica da članovi obitelji, kada u početku sjede za stolom, znaju da će biti ubijeni pa posve bezlično razgovaraju o tome što bi trebali raditi dok taj trenutak ne dođe čime se na diskurzivnoj razini razbija reprezentacijski okvir:

- „Ide li ta zadaća, Dušane? Piši zadaću. Hajde na spavanje djeco.“

- „Ne, noćas će nas ubiti tata!“¹²⁷

Reducirana scenografija, kostimografija, sasvim suptilna glazba i relativno malo teksta, onemogućuju glumcima da se sakriju iza likova koje tumače, već od njih traže izuzetnu emocionalnu angažiranost koja snažno prenosi poruku. Scena u kojoj glumicu koja tumači lik dvanaestogodišnje Aleksandre doslovno zakopavaju u humak zemlje nasred pozornice jedan je od primjera kako političko kazalište ne mora biti eksplicitno verbalizirano kako bi uspjelo postići svoj cilj, a koji je u ovom slučaju suočiti sredinu s mračnom mrljom u njezinoj vlastitoj povijesti. Kako objašnjava Novakov Sibinović, Frljić se u svome radu vodi kombinacijom Brechtova i Lehmannova shvaćanja političkoga kazališta jer se uz to što se direktno

¹²⁵ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 101.

¹²⁶ Ibid., str. 79.

¹²⁷ Ibid., str. 213–214.

bavi političkom temom, bavi i scenskim rješenjima, problematizira osobnu odgovornost autora, publike i glumaca i tako zapravo testira kazališnu situaciju, to jest odnose glumaca i publike, ali i glumaca i likova koje tumače.¹²⁸

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.“¹²⁹ 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. Trenutak je to u kojemu sve djevojčice upiru poglede u publiku, a sva se rasvjeta preusmjerava sa scene na auditorij. Tim se klasičnim postdramskim postupkom još jednom naglašava suodgovornost gledatelja za značenje predstave, ali i, u smislu poruke, odgovornost cijeloga društva za postupke njegovih pojedinaca. Multimedijaska narav prezentacije dramskoga teksta ono je u čemu Pfister vidi osnovnu razliku između literarnoga i dramskoga teksta: drama kao izvedbeni tekst, uz govorni kod koristi i akustični (glazba upotrijebljena u predstavi) i vizualni (organizacija scena, rasvjeta, i tako dalje), odnosno ona je sinestezijski tekst te joj kao takvoj treba pristupiti prilikom analiziranja njezina značenja.¹³⁰ Suptilna glazba koja stvara atmosferu straha ili napetosti, autentične fotografije koje prikazuju

¹²⁸ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 8.

¹²⁹ <https://darkocvijetic.blogspot.nl/2013/12/cemu-redatelj-oliver-frljic.html>

¹³⁰ Pfister, M.(1991). *The theory and analysis of drama* (1st pbk ed., European studies in English literature). Cambridge [etc.: Cambridge University Press, str. 6–7.

mjesta na kojima su pronađeni leševi tragično smaknute obitelji Zec, a koje se spuštaju u pozadinu, organizacija scenografije postavljanjem školske klupe na sredinu scene i drugo ulazi u akustični i vizualni kod koji sukreiraju ukupno značenje djela uz govorni kod. Pritom valja napomenuti kako narativni predložak ove predstave ne čini nikakav literarni tekst, već fragmenti stvarnoga zločina na koje su potom nadovezani drugi fikcionalni elementi, a sve u svrhu oslikavanja temeljne tematske linije: tragičnoga ubojstva nedužnoga djeteta.

„Aleksandra Zec“ jedan je od konkretnijih primjera Brechtovoga shvaćanja drame kao onoga što živi i izvan granica fizičkoga teatra.¹³¹ Dokaz je ova predstava i da političko kazalište ne mora imati direktne veze s političarima i politikom kako bi bilo političko. Tematiziranje ubojstva kao zločina koji uvijek i bez iznimke u prošlosti mora biti osuđen, a u budućnosti pokušati biti spriječen nadilazi fizičke granice kazališta i umjetnosti uopće. Ono ulazi u sferu pojedinačne i općenite društvene odgovornosti i time postiže konkretan efekt, mada on i nije matematički mjerljiv ili ne rezultira konkretnim opipljivim rezultatima.

¹³¹ Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York: Palgrave Macmillan US, str. 57.

6. 1. 2. Analiza predstave „Hrvatsko glumište“, red. Oliver Frljić

Sasvim drugačija realizacija političkoga kazališta predstava je „Hrvatsko glumište“, autorski projekt Olivera Frljića i Marina Blaževića, premijerno izvedena u HNK-u Ivana pl. Zajca u studentom 2014. godine. Treći je to dio „Trilogije o hrvatskom fašizmu“ (prve su „Bakhe“, a druga „Aleksandra Zec“), projekta koji je dobio daleko najviše prostora u hrvatskim medijima u usporedbi s bilo kojim drugim i koji je učinio da u to vrijeme sve nacionalne kazališne kuće budu u sjeni one riječke. Pod redateljskom palicom Frljića, u radu na „Hrvatskom glumištu“ sudjelovali su dramaturg Marin Blažević, kostimografkinja Sandra Dekanić, scenografkinja Petra Veber, oblikovatelj svjetla Boris Blidar, asistentica redatelja Nina Gojić i asistentica dramaturga Nataša Antulov. Glumačku su postavu činili: Damir Orlić, Jelena Lopatić, Tanja Smoje, Jasmin Mekić, Jerko Marčić, Nikola Nedić, Dražen Mikulić i Nika Mišković.¹³²

„Hrvatsko glumište“ naišlo je na podijeljene reakcije javnosti i kritika. Bojan Munjin u svojem je osvrtu istaknuo pitanje koliko je zapravo predstava privatani Frljićev obračun s neistomišljenicima, a ukazao je i na to da se pitanju fašizacije u devedesetima trebalo pristupiti temeljitije:

„(...) u kakvoj su vezi Frljićevi osobni obračuni i principijelni stavovi ili, uz malo gorke ironije, tko će sljedeći završiti na gaćicama? Ako je riječ o principijelnim pitanjima i o onome što je Frljiću s pravom važno, a to je ‘upotreba činjenica u kazališnom predstavljanju stvarnosti devedesetih’, onda taj problem u Hrvatskoj i na Balkanu, bojimo se, nije moguće riješiti ne zagrabi li se i s dna kace: ne počne li se rasplitati, čvor po čvor, to ‘simpatično’ klupko zvano ustaše i partizani, koji su naprosto, sviđalo se to nama ili ne, jedni druge obilato hranili do dana današnjeg.“¹³³

¹³² <http://hnk-zajc.hr/predstava/hrvatsko-glumiste-2/>

¹³³ <https://www.portalnovosti.com/na-rubu-zivcanog-sloma>

Snježana Pavić ustvrdila je da „Glumište“ nije predstava koja će se svidjeti svima i naglasila ulogu angažiranih gledatelja u procesu razumijevanja predstave:

„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.“¹³⁴

Pokušamo li usporediti „Hrvatsko glumište“ s nekim drugim Frljićevim ostvarajem, najlogičniji je odabir „Turbofolk“ koji je postavio na scenu riječkoga kazališta u suradnji s dramaturgom Borutom Šeparovićem (inače isto prominentnom figurom hrvatskoga političkoga kazališta¹³⁵). Kada je govorio o „Turbofolku“, Frljić je rekao sljedeće:

„'Turbofolk' (...) je nastao kao direktan odgovor na depolitizaciju kazališta u Hrvatskoj koje traje kontinuirano od početka devedesetih godina prošlog stoljeća. Kad govorim o depolitizaciji kazališta u devedesetima, mislim o najmanje dva procesa – jedan je izostanak pokušaja kritičke reprezentacije društvene stvarnosti, a drugi problematizacije samih reprezentacijskih modusa. Puno više od fenomena turbofolka, koji je bio tema predstave, zanimao me sam kontekst u kojem će se predstava dogoditi, koncept nacionalne kulture i visoke umjetnosti koji je u slučaju hrvatskih nacionalnih kazališta specifičan i konstitutivan, kako u proizvodnoj, tako i u recepcijskoj sferi. (...) S druge strane htjelo se ispitati kako određeni, već institucionalizirani postupci novog kazališta, funkcioniraju u ovom specifičnom okruženju i da li njihovo konzekventno razvijanje uspijeva učinkovito problematizirati očekivanja i navike gledateljske zajednice kojoj se predstava prvenstveno obraća. Jer 'Turbofolk' je puno više nego o

¹³⁴ <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/izvjestaj-s-premijere-mucna-predstava-u-kojoj-se-hrvatski-glumci-prozivaju-za-fasizam-90-ih/582118/>

¹³⁵ Šeparović je utemeljitelj i umjetnički voditelj Montažstroja, kulturnoga projekta koji objedinjuje različite umjetničke discipline i medijsku kulturu. Režirao je brojne predstave poput „Generacije 91-95“ (za koju je nagrađen Vjesnikovom nagradom Dubravko Dujšin u 2009. godini za izniman doprinos kazališnoj umjetnosti) i „Žudnje“, a radio je i kao dramaturg na projektima poput „Turbofolka“ ili „Proklet bio izdajica svoje domovine“. Posebno je zainteresiran za stvaranje društveno angažiranih predstava, a na 48. je BITEF-u njegova „A gdje je revoulcija, stoko?“, nagrađena nagradom stručnoga žirija. Više: <http://www.montazstroj.hr/>

fenomenu turbofolka htio govoriti o određenom tipu gledanja koji, paradoksalno, počiva na esencijalističkim politikama, a u isto vrijeme razvija hermeneutiku površine, i kojeg u sferi neoliberalnog kapitalizma na ovim prostorima najbolje oprimjeruje upravo rečeni turbofolk.”¹³⁶

Vrlo slično vrijedi i za „Hrvatsko glumište“, predstavu koja se svim raspoloživim (ne)teatarskim sredstvima odlučila obračunati s močvarnim devedesetima prošloga stoljeća. Osim što je Frljić njome ponovno donio elemente nesvojtvene visokoj kulturi u okviru jedne nacionalne kazališne kuće, odlučio se i na odbacivanje ostalih tradicionalnih kazališnih modusa: glumci tako ne govore nužno standardnim jezikom, scene i prizori nemaju čvrstih poveznica, a uspješnost predstave počiva na sinergiji glumačke igre i emotivne reakcije gledatelja.

Predstava „Hrvatsko glumište“, baš kao i „Aleksandra Zec“, počela je puno prije premijere – otvorenim sukobom Frljića i Slobodana Šnajdera. Početna je ideja naime bila da Frljić i Blažević postave predstavu prema Šnajderovoj drami „Hrvatski Faust“, no potom se dvojac, nakon što je Šnajder postavio vremenski ultimatum, odlučio za potpuno novi autorski projekt te je tako nastalo „Glumište“. I u „Glumištu“ se, kao i u ostalim Frljićevim autorskim projektima, skreće pozornost na aktualne probleme u sredini u kojoj se izvodi, a Novakov Sibinović to vidi kao pokušaj reafirmacije društvene funkcije kazališta i poziv zajednici kojoj je predstava namijenjena na odgovorno ponašanje i adekvatnu reakciju.¹³⁷ Autorica kada govori o kazalištu Olivera Frljića kaže sljedeće:

„Frljićevo političko pozorište (definisano kao sredstvo političke borbe) pre svega je kritičko. Brehtovski segment političnosti podrazumeva taj kritički i distancirani odnos prema stvarnosti, u kojem se primećuju problemi i skriveni mehanizmi, a potom se uključuje i poziv na promenu. Frljića će s Brehtom i u ovom segmentu povezati to što je uticaj Brehta evidentan pre svega na nivou diskursa, ali se u Frljićevim radovima paralelno postavlja i lemanovski pristup

¹³⁶ <https://darkocvijetic.blogspot.nl/2013/12/cemu-redatelj-oliver-frljic.html>

¹³⁷ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljić*. Doktorska disertacija, str. 7.

političnosti pozorišta koji se sastoji od drugačije, provokativnije razmene iskustva, čiji cilj nije prenos informacijâ, već energijâ.”¹³⁸

Publika na izvedbama „Hrvatskog glumišta“ sjedi na pozornici a ne u gledalištu, što je jedan od popularnijih postupaka za koji se odlučuju brojni redatelji postdramskoga kazališta. Time joj je gotovo nemoguće i samo fizički distancirati se od svega što se odvija na pozornici, a takav raspored sjedenja posebno dolazi do izražaja u trenucima kada netko iz publike odluči napustiti predstavu (a što se događalo na izvedbama „Glumišta“) pa mora izaći iz kazališta hodajući po samoj pozornici, to jest ulazeći u prostor glumaca. Specifičnost je ove predstave u kontekstu publike i činjenica da u trenucima kada ona ulazi u kazalište glumci već sjede na pozornici čime se odaje dojam da su glumci došli vidjeti publiku, a ne obratno. Za razliku od „Aleksandre Zec“ koja je vrlo minimalistička u smislu glazbe, kostima, rasvjete i scene, „Glumište“ obiluje svime navedenim i tako često posredstvom brojnih simbola (i glumaca koji su nerijetko u službi simbola i poruke) konstruira političko značenje predstave.

Novakov Sibinović pri analiziranju uloge glumaca u ovome projektu rabi pojam 'simpatija' za koji tvrdi da podrazumijeva distancu i kritičko razumijevanje, kao i društvenu uvjetovanost jer uključuje procjenu okolnosti.¹³⁹ To znači da u slučaju „Hrvatskog glumišta“ ne dolazi do identifikacije odnosno potpunoga uživljavanja glumaca u likove koje tumače jer im cijelo vrijeme pristupaju kritički i svjesno prihvaćaju ideološki okvir koji im je dodijeljen.¹⁴⁰ Posredstvom glumačke igre ostvaruje se tako i v-efekt: dok se na početku glumci predstavljaju kao dodijeljene osobe iz javnoga života, oni distancirano i s odmakom izgovaraju tekst (primjerice: „Ja sam Anja Šovagović Desktop“) te na taj način zapravo sami sebe

¹³⁸ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 12.

¹³⁹ Ibid., str. 12.

¹⁴⁰ Ibid., str. 12.

(lik koji tumače) komentiraju. Od glumaca se u Frljićevim autorskim projektima pa tako i „Glumištu“, navodi Novakov Sibinović, očekuje „distancirano simpatijsko razumijevanje“¹⁴¹

Osmero glumaca tijekom predstave više puta (na pozornici) mijenjaju upečatljive kostime: iz apostolskih haljina preodijevaju se u ustaške odore, zatim u donje rublje s likom stvarne osobe koju predstavljaju¹⁴², *Evin kostim* te, na kraju, u svakodnevnu ležernu odjeću. Kostimi odgovaraju fragmentiranoj radnji i oštrim prijelazima između scena koji su praćeni i upečatljivim glazbenim odabirima (što se može opisati kao vrlo brechtovski koncept) koji osim pjesama uključuju i autohtone zvučne zapise poput proglasa NDH-a Slavka Kvaternika. Sklonost muziciranju svojstvenu postdramskom teatru, potvrđuje u ovom konkretnom primjeru i uključivanje zbora Opere HNK-a Ivana pl. Zajca u radnju koji se u jednom trenutku otkriva iza zastora, smješten u ložama diljem gledališta i u glas počinje s izvedbom „Oj hrvatska mati“. Sredstvima se korištenim u predstavi djeluje na sva osjetila gledatelja čime dolazi do sinestezije za koju Lehmann smatra da u postdramskom kazalištu više nije samo „implicitni sastavni dio ponuđen kontemplaciji kao iscenirano djelo, već eksplicitno istaknuta ponuda za aktivnost u kazalištu kao komunikacijskom procesu.“¹⁴³ Verbalizacija je u prve dvije trećine predstave gotovo u potpunosti dokinuta, a naglasak je na masivnim, naturalističkim scenama te zbornom pjevanju za koje Lehmann tvrdi da često zamjenjuje dramu i dijalog u postdramskom teatru.¹⁴⁴ Da je „Hrvatsko glumište“ primjer postdramskoga teatra govori i činjenica da u predstavi ima vrlo malo dijaloga (tek u

¹⁴¹ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 78.

¹⁴² Redom to su Zlatko Vitez, Mile Budak, Ozren Prohić, Jasen Boko, Joško Juvančić, Krešimir Dolenčić, Jakov Sedlar i Anja Šovagović Despot.

¹⁴³ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 110.

¹⁴⁴ *Ibid.*, str. 169.

grupnoj sceni na samome kraju glumci zapravo razgovaraju jedni s drugima), a većinu izgovorenoga teksta glumci izvode u monološkoj ili pak zborskoj formi.¹⁴⁵

Fragmentacija je vrlo važno obilježje postdramskoga teatra, pa tako i Frljićeva opusa. „Hrvatsko glumište“ strukturirano je kao mozaik zaokruženih scena koje nisu nužno linearno povezane, ali se gotovo uvijek jedna referira na drugu posredstvom određenih motiva ili simbola (primjerice kip Gospe koji stoji u pozadini u prvom dijelu predstave, već će u sljedećoj sceni biti važan nositelj značenja kada joj stave kapu s petokrakom na glavu).¹⁴⁶ Individualne scene koje stoje i u oprekama jedne s drugima karakteristika su i epskoga teatra, a Pfister tvrdi kako su one promatrane za sebe i veze koje ih povezuju puno važnije od njihovoga odnosa ili samoga kraja predstave.¹⁴⁷

Političko se u ovoj predstavi osim putem simbola i scenografskih rješenja (samo su neka od njih božićna jelka ukrašena ustaškim simbolima, golemi kip Gospe s i bez petokrake, fingiranje plinske komore, natpis „Narodno kazalište Jasenovac“) manifestira i eksplicitnim tematiziranjem. Dotiče se tako pitanje nacionalne netrpeljivosti spram Srba i općenito manjina u hrvatskom društvu koje se postulira sarkastičnim i duhovitim dosjetkama koje izazivaju gogoljevski efekt smijeha kroz suze. U fokusu je nerijetko i samo fizičko (golo) tijelo koje, kako tumači Lehmann, ne pripovijeda, već svojom prisutnošću predstavlja sebe kao „mjesto upisivanja kolektivne povijesti.“¹⁴⁸ Ova metateatarska predstava o kazalištu i društvu devedesetih uključuje i lik Aleksandre Zec, što možemo promatrati kao element metatekstualnosti (ako gledamo „Trilogiju o hrvatskom fašizmu“ kao

¹⁴⁵ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 138.

¹⁴⁶ Ibid., str. 100.

¹⁴⁷ Pfister, M. (1991). *The theory and analysis of drama* (1st pbk ed., European studies in English literature). Cambridge [etc.: Cambridge University Press., str. 69.

¹⁴⁸ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 125.

jednu cjelinu) jer se ubijena Aleksandra iz drugog dijela trilogije vraća i izvikuje „Ja ne mrzim!“ (a čime se ukazuje i na pitanje reprezentacije smrti i problema realizma u kazalištu¹⁴⁹). Njezin se lik može tumačiti i kao element intertekstualnosti ako pak „Aleksandru Zec“ i „Hrvatsko glumište“ promatramo kao dvije odvojene predstave.

„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*.“¹⁵⁰ Upravo je na tragu toga Frljić i stvorio „Hrvatsko glumište“. Njega zanima preispitivanje kolektivnoga pamćenja, odnosno borba protiv kolektivnoga zaborava.¹⁵¹ Scenu vidi kao prostor suočavanja s onim što je široj javnosti nametnuto kao prihvaćeno i normalno i teren za podsjećanje na sve ono o čemu većina ne želi govoriti, a kamoli to materijalizirati u obliku kazališne predstave. U tome je Frljić najbliži Siegfriedu Melchingeru koji smatra da je politički moral temeljna tema političkoga kazališta¹⁵², a može se zaključiti i da je blizak ideji o kazalištu koju je zastupao Friedrich Schiller, a koji je rekao da „ovlast kazališta počinje ondje gdje pravosuđe postaje nemoćno.“¹⁵³

Kao što je sam izjavio, za njega kazalište nije mjesto gdje se nužno moraju postavljati lektirni naslovi, a tekst vidi kao medij kojim artikulira ono što ima za reći.¹⁵⁴ S obzirom na to da u postdramskom političkom kazalištu ulogu teksta fungiraju i simboli, tijela, glazba, scenska pomagala i ostalo, jasno je da „Hrvatsko

¹⁴⁹ <https://darkocvijetic.blogspot.nl/2013/12/cemu-redatelj-oliver-frljic.html>

¹⁵⁰ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Akcija, str. 256.

¹⁵¹ Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 110.

¹⁵² Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 50 prema Sibinović Novakov, J. (2017). *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija, str. 117.

¹⁵³ „The jurisdiction of the stage begins where the domain of secular law leaves off.“ https://www.schillerinstitute.org/transl/schil_theatremoral.html

¹⁵⁴ <https://darkocvijetic.blogspot.nl/2014/03/ne-razumijem-kazaliste-koje-se.html>

glumište“ itekako otvara prostor za dijalog s gledateljem i tako mogućnosti za najrazličitije interpretacije.

7. Političko kazalište u Njemačkoj

Utjecaj Bertolta Brechta značajan je u kontekstu bilo kojega (političkoga) kazališta, a njegova ostavština i dalje živi kroz radove suvremenih europskih kazališnih redatelja. O utjecaju Brechta u Njemačkoj ne treba ni govoriti, kao ni o značaju kazališta kao institucije u njemačkom društvu. Njemačka je jedna od zemalja s najbogatijom kulturnom (i kazališnom) scenom, a vrlo važnu ulogu u tome imaju državna i županijska ili gradska kazališta koja su se razvila iz feudalnih kazališta.¹⁵⁵

Anna R. Burzyńska naglašava generacijski aspekt razvoja njemačkoga političkoga kazališta.¹⁵⁶ Prvi je val, navodi autorica, krenuo 1920-ih godina, predvođen Erwinom Piscatorom, a neke su od njegovih glavnih karakteristika bile tematiziranje Prvoga svjetskoga rata, sklonost lijevo orijentiranim političarima i uključenost u turbulentne političke, ekonomske i društvene promjene.¹⁵⁷ Drugom generacijom Burzyńska naziva skupinu redatelja koji su se pojavili sredinom šezdesetih godina prošloga stoljeća te tvrdi kako se njihovo stvaralaštvo može podijeliti u dva tematska bloka.¹⁵⁸ Prvi je blok bliži dokumentarnom teatru te se prvenstveno bavio fašističkom prošlošću Njemačke, a kao najistaknutiji su se redatelji u njemu nametnuli Peter Weiss i Heinar Kipphardt (uz i dalje aktivnog Piscatora koji 1962. godine postaje upravitelj teatra Frie Volksbühne u Berlinu).¹⁵⁹ Za drugi je blok karakterističan bunt spram buržuskog svjetskog poretka koji su najuspješnije postavljali na pozornice Claus Peymann, Peter Handke i Peter

¹⁵⁵ Pfister, M.(1991). *The theory and analysis of drama* (1st pbk ed., European studies in English literature). Cambridge [etc.: Cambridge University Press, str. 30.

¹⁵⁶ Burzyńska, A. R. (2016). Transfer: German and Polish Political Theatre in the Early 21st Century. *Polish Theatre Journal*, (1).

¹⁵⁷ Ibid., str. 1.

¹⁵⁸ Ibid, str. 1.

¹⁵⁹ Ibid, str. 2.

Stein.¹⁶⁰ U to isto vrijeme, navodi Burzyńska, Heiner Müller stječe golemu popularnost u Zapadnoj Njemačkoj, dok su njegova djela u Istočnoj Njemačkoj podvrgnuta žestokoj cenzuri.¹⁶¹

Vrlo je važna i generacija redatelja koja se također pojavila u šezdesetim godinama 20. stoljeća među kojom su se posebno isticali Dea Loher, Theresia Walser, Oliver Bukowski i Roland Schimmelpfennig, a čiji je fokus bio na privatnoj sferi i utjecaju politike na stvarne ljude. Dvadesetak je godina kasnije Volkstheater služio redateljima poput Ludwiga Felsa, Franza Xavera Kroetza i Kerstin Specht kao sredstvo kritiziranja nasilja koje se vršilo nad siromašnima, ženama, strancima i mentalno hendikepiranima, no bilo je i onih, poput Herberta Achternbuscha, koji su to kazalište ismijavali zbog njegove kritičnosti. Nakon vala postmoderne 1970. godine, kazališni su redatelji postali sve značajniji, a razvio se kulturni pokret nazvan „Regietheater“ (redateljsko kazalište) čije je glavno obilježje bila potpuna sloboda redatelja u postavljanju predstava na kazališne daske. Kako objašnjava Haas, čak i unatoč istančanom redateljskom potpisu, u to je vrijeme njemačka kazališna scena zapala u krizu, a suvremenim je redateljima stjecanje autoriteta i prepoznatljivosti donekle otežavalo i to što su repertoarima kazališnih kuća uglavnom dominirale postmoderne adaptacije klasičnih dramatičara.¹⁶²

Od 1980-ih se godina naovamo, navodi Haas, javlja sve jača težnja za stvaranjem politički relevantnih predstava, od onih produciranih u kulturnom Volkstheatru pa do raznih postmodernih pastiša.¹⁶³ Premda su kazališta prvenstveno punili klasičari poput Goethea, Büchnera i Schillera, pristup je temama

¹⁶⁰ Ibid, str. 2.

¹⁶¹ Ibid., str. 2.

¹⁶² Haas, B. (2003). *Modern German political drama, 1980–2000 (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Rochester, NY [etc.: Camden House, str 1.

¹⁶³ Ibid., str. 3.

i autorima bio značajno moderniziran. Tako se primjerice Shakespeareov Hamlet u režiji Peter Zadeka referirao na rat na Kosovu, dok je Heiner Müller 1990. godine u Berliner Ensemble Hamletova oca poistovjetio sa Staljinom.¹⁶⁴ Na razvoj su njemačkoga političkoga kazališta utjecali i brojni međunarodni utjecaji, objašnjava Haas, a posebno ističe travanj 1992. godine kada je izraelska kazališna skupina iz Akre izvela predstavu na „Jüdische Lebenswelten” festivalu u Berlinu.¹⁶⁵ Veliki je interes za političke teme vladao i u vrijeme rata na Kosovu krajem devedesetih godina 20. stoljeća kada su oči njemačke publike uglavnom bile uprte u kazališne ostvaraje Dejana Dukovskog i Biljane Srblijanović čije su ratne analize i kritike bile vrlo dobro prihvaćene u Njemačkoj.¹⁶⁶

Suvremeno se njemačko političko kazalište razvilo ponajviše pod utjecajem generacije redatelja šezdesetih godina, takozvane „Generation Mauer“, kojoj pripadaju René Pollesch, Christoph Schlingensief, Armin Petras, Michael Thalheimer, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier i drugi.¹⁶⁷ Svi su oni uglavnom na neki način bili povezani s berlinskim Volksbühne teatrom koji je u to vrijeme vodio Frank Castorf¹⁶⁸ i koji je otvorio njegova vrata radikalnim političkim predstavama.¹⁶⁹

Uz spomenuti Volksbühne, danas je svakako jedno od značajnijih europskih kazališta i berlinski teatar Maxim Gorki, jedno od politički najangažiranijih kazališta koje redovito ugošćuje renomirane svjetske redatelje. Političko kazalište

¹⁶⁴ Ibid., str. 4.

¹⁶⁵ Ibid., str. 2.

¹⁶⁶ Ibid., str. 2.

¹⁶⁷ Burzyńska, A. R. (2016). Transfer: German and Polish Political Theatre in the Early 21st Century. *Polish Theatre Journal*, (1).

¹⁶⁸ Castorf je na čelu tog kazališta bio sve do 2017. godine kada ga je zamijenio Chris Dercon koji je pak s tog mjesta odstupio u travnju 2018. godine. Prema: <https://news.artnet.com/art-world/embattled-director-chris-dercon-is-throwing-in-the-towel-resigning-from-berlins-volksbuhne-theater-1265210>

¹⁶⁹ Burzyńska, A. R. (2016). Transfer: German and Polish Political Theatre in the Early 21st Century. *Polish Theatre Journal*, (1).

kakvo se stvara na njegovim daskama podrazumijeva glumce kao glavno sredstvo prenošenja poruke, a dramski predložak na temelju kojega se grade predstave nerijetko nastaje kao rezultat suradnje između redatelja i glumačkoga ansambla.¹⁷⁰ Teatar je općenito do danas u Njemačkoj ostao marginalan u odnosu na komercijalne televizije ili filmsku industriju, a to mu omogućava slobodu u djelovanju kakva nije svojstvena ostalim granama umjetnosti.¹⁷¹ Upravo teatar Maxim Gorki možda najbolje odražava spomenuto postavljajući provokativne naslove koji se ne libe zadirati u suvremeno njemačko i europsko društvo, izazivajući tako neprestano reakcije medija i javnosti.

¹⁷⁰ <https://volimkazaliste.wordpress.com/tag/maxim-gorki-theater/>

¹⁷¹ Đurić, D. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frljića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, str. 90.

7. 1. Analiza predstave „Hamletmašina“, red. Sebastian Nübling

Na popisu se redatelja koji su režirali u teatru Maxim Gorki našao i Sebastian Nübling koji je prvi put zaokupio veću pozornost javnosti 2001. godine kada je režirao dramu „I Furiosi“ u stuttgartskom Staatstheateru.¹⁷² U teatru Gorki režira redovito od 2013. godine, a u veljači je 2018. godine održana premijera „Die Hamletmaschine“, predstave koju je u suradnji s ansamblom Exile postavio prema tekstu Heinerja Müllera iz 1977. godine.¹⁷³ Osnovu Nüblingove „Hamletmašine“ čini Müllerov dramski tekst, no u predstavi se koriste i fragmenti teksta Ayhama Majida Agha, sirijskog dramatičara čiji se radovi uglavnom bave problematikom Bliskog istoka, člana Exile ansambla i redovitog gosta teatra Maxim Gorki.¹⁷⁴ Uz spomenute, kreativni tim predstave čine i dramaturg Ludwig Haugk, scenografkinja Magda Willi, rekviziterka Eva-Maria Bauer i Tobias Koch koji je birao glazbu. Jednosatnu predstavu nosi sedmeročlani glumački ansambl koji čine: Maryam Abu Khaled, Mazen Aljubbeh, Hussein Al Shateli, Karim Daoud, Tahera Hashemi, Kenda Hmeidan i već spomenuti Ayham Majid Agha.¹⁷⁵

Kritičarka Elena Philipp Nüblingovu je „Hamletmašinu“ opisala kao klaunovski *horror show*, dok se Peter Laudenbach dotaknuo dodanoga teksta Ayhama Majida Aghe te istaknuo da u predstavi rat i ruševine prestaju biti metafore i postaju reprezentacije današnje svakodnevice.¹⁷⁶ Mounia Meiborg smatra kako klaunovi u predstavi izrazito podsjećaju na romane Stephena Kinga, a naglasila je aluzivnost i referencijalnost predstave (povlačenje paralela između grčke mitologije i Biblije s današnjim Damaskom te utvrđivanje da sintagma

¹⁷² <https://gorki.de/en/company/sebastian-nubling>

¹⁷³ <https://gorki.de/en/die-hamletmaschine>

¹⁷⁴ <https://gorki.de/en/company/ayham-majid-agma>

¹⁷⁵ <https://gorki.de/en/die-hamletmaschine>

¹⁷⁶ https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15058:die-hamletmaschine-sebastian-nuebling-inszeniert-heiner-muellers-sprachgewaltige-shakespeare-uebermalung-am-berliner-gorki-theater-mit-dem-exil-ensemble-als-horrorclown-show&catid=38&Itemid=40

'građanski rat' zapravo na arapskom znači 'obiteljski rat') kao i glumačke interpretacije koje prije svega počivaju na fizičkim pokretima.¹⁷⁷

Müllerova postmoderna drama „Hamletmašina“ sama je po sebi složen i višeznačan tekst premda je napisana na svega osam stranica. Kao i većina drugih postmodernih djela, drama obiluje intertekstualnim referencama od kojih je ona najznačajnija sadržana već u naslovu: Shakespeareov Hamlet. U drami se susreće distopijska slika svijeta i pojedinac koji, razočaran socijalizmom, a ne želeći prihvatiti kapitalizam, ne vidi nikakav način da se spriječi debakl koji je suđen svakom ideologijskom zanosu.¹⁷⁸ Kako tumači Igor Gajin, Müller svjesno koristi višeznačnost i potencira znakovitost kazališta jer želi onemogućiti gledatelju mogućnost procesuiranja apsolutno svega.¹⁷⁹ Svjesno prakticirajući ono što Lehmann naziva poetikom ometanja¹⁸⁰, Müller odbacuje kriterij dopadljivosti i strategije zavođenja te pritom pokušava demaskirati i dekonstruirati iluzionističku uvjerljivost fikcije.¹⁸¹ On u duhu postdramskoga kazališta ne želi publici pružiti osjećaj sigurnosti pa u potpunosti odbacuje jednoznačne interpretacije i onemogućuje empatijsko uživljavanje i uživanje publike, objašnjava Gajin.¹⁸² Fragment je temeljni strukturni element i Müllerove drame i „Hamletmašine“ u režiji Sebastiana Nüblinga. Gajin objašnjava kako je za postmodernizam karakteristična fragmentarnost uvjetovana odustajanjem od velikih narativa, ali i da ona zapravo ukazuje na nemogućnost spoznavanja cjeline te je i „ikono-poetički znak otpora prema diskurzivnim gabaritima ambicije totalizacije“.¹⁸³ Autor u

¹⁷⁷ <https://www.kulturradio.de/rezensionen/buehne/2018/02/Gorki-Die-Hamletmaschine.html>

¹⁷⁸ Gajin, I. (2015). Müllermašina. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (3), 0–0.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Aldo Milohnić poetiku ometanja opisuje kao „jednu od točki raspada tradicionalne dramske forme“. (Milohnić, Aldo Teorije savremenog teatra i performansa. Orion art, Beograd 2013., str. 122. prema Gajin, I. (2015). Müllermašina. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (3), 0–0.)

¹⁸¹ Gajin, I. (2015). Müllermašina. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (3), 0–0.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

fragmentiranom tekstu, tumači Gajin, prestaje biti izvor značenja te postaje njegov posrednik.¹⁸⁴

Već izuzetno fragmentaran, višeznačan i simbolički natrpan dramski predložak, Nübling je svojim redateljskim pristupom učinio donekle lakše prohodnim običnom gledatelju. Ipak, fragmentiranost i nepostojanje linearne povezanosti događaja upada u oči već na samome početku predstave kada se na potpuno praznoj sceni pojavljuje jedan po jedan klaun, svaki izvodeći pantomimu koja nema veze s onom prethodnoga. Svi su glumci odjeveni kao klaunovi, a svaki ima svoju boju koja do kraja ostaje jedini identifikacijski znak. Svaki od klaunova na scenu donosi određeni rekvizit (primjerice sjekiru i slično) s kojime nešto izvodi služeći se isključivo neverbalnom komunikacijom. Tišina se prekida *beatboxingom* kojega izvodi jedan od klaunova kao plesnu pratnju drugome koji pak donosi bocu Coca-Cole te ju stavlja na sredinu scene. Nešto kasnije, jedan od klaunova dolazi na pozornicu i nogom udari bocu Coca-Cole te krene odvlačiti drugog klauna s pozornice. Istovremeno se u pozadini, potpuno nalik filmskoj sceni, osvjetljava sasvim crni klaun koji u *slowmotionu* plješće prizoru koji se upravo odvio ispred njega. Zanimljivo, motiv će se Coca-Cole, koji se može tumačiti kao simbol konzumerizma i kapitalizma, a može biti i reprezentacija Molotovljeva koktela, javiti i na samome kraju, ponovno na istom mjestu na pozornici. Svi spomenuti rekviziti funkcioniraju kao simboli, a njihov odabir nije nimalo slučajan jer se baš svi spominju i u Müllerovom djelu. Sjekikom tako u izvornoj drami Hamlet raskomada glave Karla Marxa, Vladimira Iljiča Lenjina i Mao Ce-tuga, klaunovski se kostim spominje u kontekstu narodnog običaja maskiranja, a Coca-Colu se pozdravlja s „Heil Coca-Cola“¹⁸⁵ što aludira na isti pozdrav Adolfu Hitleru.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>, str. 6.

Uz neartikulirane zvukove koje proizvode klaunovi, na platnu se iza njih simultano pojavljuje tekst na njemačkom i arapskom. Uz naznaku autora i naziva djela (što će se pojavljivati na početku svakog od ukupno pet dijelova koji u potpunosti slijede izvorno dramsko djelo), na platnu se pojavljuje oznaka prvog dijela i njegov naziv „Familienalbum“ („Obiteljski album“), a zatim i originalan tekst iz Müllerova djela: „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.“¹⁸⁶ Gajin tumači navedenu repliku kao simbol postmodernističke sklonosti korištenju brojnih referenca i intertekstualnosti te zaključuje kako je njeno pravo značenje: „čemu pisanje kad toliko toga treba pročitati?“¹⁸⁷ Dakako to nije jedino moguće tumačenje, a upitno je uopće postoji li samo jedno koje je točno i koje je zamislio Müller, a zatim i Nübling. Replike koje se bijelim slovima ističu na crnome platnu dominiraju scenografijom, a u stvaranju napetosti važnu ulogu igraju rasvjeta i pozadinska glazba.

Pri analiziranju „Hamletmašine“, Gajin ističe da se treba podsjetiti i na tumačenje odnosa Anne Ubersfeld koja dramskom tekstu i kazališnoj izvedbi pristupa kao dvama semiotičkim sustavima.¹⁸⁸ Ubersfeld inzistira na tome da čak i onda kada je predstava isključivo „prijevod“ dramskoga teksta, njen semiotički sustav u koji su uključeni i scenografija, kostimografija, glazba, rasvjeta, neverbalna komunikacija glumaca i slično, nadilazi semiotički sustav dramskoga teksta te zaključuje kako doslovno reproduciranje dvaju sustava nije nikada u potpunosti moguće.¹⁸⁹ Dakle iako se Nüblingova „Hamletmašina“ uvelike drži

¹⁸⁶ Vlastiti prijevod: „Ja sam bio Hamlet. Stajao sam na obali i razgovarao s valovima koji su govorili BLA BLA, a u pozadini su se nalazile ruševine Europe.“ Teatar „Maxim Gorke“ u Berlinu je za potrebe ovoga rada ustupio snimku predstave.

¹⁸⁷ Gajin, I. (2015). Müllermašina. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (3), 0–0.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

originalnoga Müllerovoga teksta, ona svim ostalim sredstvima kazališne izvedbe stvara nova značenja i otvara prostor potpuno novim interpretacijama.

Već s pojavom prvog teksta razvidno je kako je predstava višejezična, a uz njemački i arapski koji se neprestano simultano pojavljuju na platnu, tijekom predstave glumci govore i na engleskom. Taj je redateljski postupak Nübling također djelomično preuzeo od samoga Müllera čiju dramu čine replike koje su u suštini diskontinuirani monolozi koji se ne nadovezuju nužno jedan na drugoga, niti su na istim jezicima, izgovoreni istim registrom i slično.¹⁹⁰ Gajin objašnjava kako je Müller tako zapravo rušio apsolutnost drame, ali i onemogućivao sintezu značenja koja se javlja kod publike te naglašavao znakovni karakter jezika.¹⁹¹ Besmislenost i nemogućnost dekodiranja značenja poruke Gajin pak tumači kao Müllerovu težnju za ukazivanjem na neprirodnost jezika kao kulturnog artefakta, ali i kao pokušaj da izdvoji „zbilju jezika kao autonoman prostor, kao medij koji se ne želi funkcionalno integrirati u servilno podupiranje i osnaživanje iluzije.“¹⁹²

Strukturiranost Nüblingove predstave u potpunosti odgovara Müllerovoj drami koja slijedi Shakespeareovu podjelu na pet činova. Tako u sat vremena predstave pratimo pet vrlo labavo i tek lajtmotivima (poput Crnog klauna, tri duha, boce Coca-Cole) povezanih dijelova. Uz „Familienalbum“ („Obiteljski album“), tu su „Das Europa der Frau“ („Europa žena“), „Scherzo“ („Šala“), „Pest¹⁹³ in Buda“ („Kuga u Budimu“) i „Wildharrend“ („Divlja čeka“) / „In der Furchtbaren Rüstung“ („U strašnom oklopu“) / „Jahrtausende“ („Tisućljeće“). Svaki dio počinje istim prizorom: na scenu do mikrofona (koji stoji na dršci metle) dolazi jedan od klaunova i počinje šaljiti olovku, a u pozadini se ispisuje naziv djela te nekoliko

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Pest doslovno znači kuga, ali je ovdje referenca na Mađarsku revoluciju 1956. godine. Prema: <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>, str. 9.

dvojezičnih replika preuzetih ih same drame. Ono što je različito u dramskom tekstu i kazališnoj adaptaciji mjesto je radnje. Dok se Müllerova drama događa u Njemačkoj u vrijeme komunizma¹⁹⁴, Nüblingova se „Hamletmašina“ ne ograničava samo na Njemačku. Ona se eksplicitno dotiče i Bliskog istoka (zahvaljujući tekstu Ayhama Majida Agha) pa je tako jedan od klaunova u prvom dijelu „drugi klaun u komunističkom proljeću“ dok se na isto pitanje („A tko sam ja?“) u trećem dijelu izjašnjava kao „treći klaun u Arapskom proljeću.“¹⁹⁵ Geografski se prostor odbacuje u parafrazi Shakespeareova citata pa tako ni kod Müllera ni kod Nüblinga nešto više nije *trulo u Danskoj*, već „u ovom vremenu nade.“¹⁹⁶

U maniri postdramskoga teatra, nema uživljanja glumaca u likove. Glumci su sredstvo, posve distancirani od uloga koje su im dodijeljene: „I ja sam glumac. Igram Hamleta.“, „Ja nisam Hamlet. Ne igram više nikakvu ulogu. Moje mi riječi više ništa govore. (...) Moja je drama otkazana. Scena je iza mene očišćena. Učinili su to ljudi koje ne zanima moja drama za one kojima nije važna. Nije ni meni važna. Ne igram više tu ulogu.“¹⁹⁷ Oni su ujedno i komentatori radnje kao i njeni nositelji. Njihovim komentarima usustavljaju se reference i povezuju naizgled nespojivi motivi. Tako se primjerice u priču o Kajinu i Abelu ubacuje Damask, a zatim eksplicitno opisuje Bliski istok kao mali grob koji svake minute postaje sve veći.¹⁹⁸ Neke od scena pojavljuju se više puta tijekom trajanja predstave kao lajtmotivi pa se tako nakon politički intoniranih replika u pozadini osvjetljava crni

¹⁹⁴ Hamlet izgovara: „SECOND CLOWN IN THE SPRING OF COMMUNISM“, a što je referenca na filozofa i marksista, Ernsta Blocha. Prema: <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>, str. 1.

¹⁹⁵ Arapsko proljeće serija je pro-demokratskih prosvjeda koja je krenula u Tunisu 2010. godine pa se potom proširila na Bliski istok i Sjevernu Afriku, a koja je bila motivirana neslaganjem naroda s autoritarnim režimom. Više na: <https://www.britannica.com/event/Arab-Spring>

¹⁹⁶ „Something is rotten in this age of hope.“ Prema: <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>, str. 1.

¹⁹⁷ Vlastiti prijevod Müllerova teksta koji na engleskom glasi: „I am not Hamlet. I play no role anymore. My words have nothing more to say to me. (...) My drama is cancelled. Behind me the scenery is being taken down. By people who are not interested in my drama, for people, to whom it doesn't matter. It doesn't matter to me either. I'm not playing along anymore.“ Prema: <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>, str. 5.

¹⁹⁸ Vlastiti prijevod. U originalu: „Ein kleines Grab, das immer größer wird, mit jeder Minute und es heißt: Naher Osten.“

klaun koji mirno plješće, na duhove i repove prošlosti redovito podsjećaju troje crnih duhova, a svaki zaseban dio počinje energičnim govorom na mikrofonu koji je praćen zvučnim efektima odobravanja, euforije i pljeska. Vrlo se vješto i u službi značenja koristi rasvjeta koja, kao i glazba, često stvara atmosferu straha i napetosti. Dok jedan klaun u sredini vrlo male osvijetljene kružnice vrti špagu nalik lasu, iz mraka se pojavljuje drugi klaun koji ga nasilno odnosi aludirajući tako na nasilje, ubojstva i otmice. Simbolički se na kraju prvoga dijela dočarava i silovanje pa troje klaunova nasrće na drugo troje i fingira nasrtanje na njihove spolne organe nakon čega sami u pozadini insceniraju odrubljivanje glava. Gradacija glasnoće i intenziteta glazbe prati eskalaciju nasilja na sceni.

Sam naziv drugoga dijela, „Das Europa der Frau“, nosi u sebi feminističku implikaciju. Feminizam je od sedamdesetih godina 20. stoljeća prisutan u njemačkoj kulturi¹⁹⁹ pa je tako našao svoje mjesto i u književnosti i kazalištu. Zanimljivo je ipak kako je Nübling pristupio Müllerovom feminizmu. Drugi dio, čija je centralna tema položaj žene u društvu, započinje monolozima triju žena koje predstavljaju Ofeliju. Govore različitim jezicima, a zatim sve tri zbarski kreću u analizu Müllera i njegova feminizma. Izvikuju: „Heiner Müller. Obožavam ovaj tekst! Tako mi je blizak. Sjajan je!“²⁰⁰, a onda kao didaskaliju prošapću: „Nije!“ Isti uzorak, a koji se može tumačiti i kao parodija dijaloga između većina i manjina pa i muškaraca i žena, koriste cijelo vrijeme. Povišenim tonovima govore o Mülleru kao progresivnom feministu, pacifistu i autoru koji je u svome djelu opisao ženu koja bi trebala biti uzor svima i koja želi revoluciju. Ta revolucija treba početi s pobunom potlačenih žena i da bi bila uspješna prvo mora sve do temelja uništiti. Smirenijim se tonovima zastupa druga strana koja ne želi biti dio revolucije koja počinje

¹⁹⁹ Haas, B. (2003). *Modern German political drama, 1980-2000 (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Rochester, NY [etc.: Camden House, str. 143.

²⁰⁰ Vlastiti prijevod.

rušenjem i koja misli da je upravo rušenje i nametanje ideala o tome kakve žene moraju biti ono što je dovelo žene u potlačeni položaj. Mirnija strana zagovara ono o čemu je Srećko Horvat pisao u svojoj knjizi „Radikalnost ljubavi“, a to je da nema revolucije bez ljubavi i to one koja je, kako ju je opisao Alain Badiou, utemeljena na razlici i otvaranju prostora.²⁰¹ Dok glumice karikiraju prepirku, u pozadini proviruje jedan od muških klaunova i smireno otpije gutljaj Coca-Cole pa se makne s pozornice. Jedno je od mogućih tumačenja da su troje aktera ove scene zapravo obični ljudi koji energiju troše na prepiranje jedni s drugima, a koji pritom nisu svjesni da netko puno veći stoji u pozadini i upravlja njihovim životima.

U trećemu se dijelu na scenu ponovno vraća klaun u ulozi komentatora i sada priča priču o Ofeliji koja je 1976. godine rođena u Teheranu gdje je 1991. i ubijena. U pozadini se ističe natpis „Sveučilište mrtvih“, a zatim i replika da mrtvi filozofi iz svojih grobova bacaju knjige na Hamleta. U pozadini je orijentalna muzika na koju klaunovi počinju plesati, a zatim počinje uzorak glazba-pucanj-tekst koji traje tijekom cijeloga „Scherza“. Replike koje se pojavljuju na pozadini u formi pisanoga teksta ponovno su u potpunosti preuzete iz Müllerove drame. Na Ofelijino pitanje Hamletu želi li jesti njeno srce, Hamlet joj odgovara da želi biti žena. Njegov se odgovor može tumačiti kao referenca na pitanje roda, ali i kao čin subordinacije patrijarhata matrijarhatu. U duhu postmoderne, Hamletova se izjava može tumačiti i kao autorski postupak dekonstrukcije lika, njegovoga smisla i statusa koji ima u svjetskoj književnosti.²⁰²

Potpuno razaranje kredibiliteta lika Hamleta događa se u četvrtome dijelu kada glumac koji ga tumači izgovara „Ja više nisam Hamlet.“, odlazi s pozornice uz naklon publici pa se vraća s ostalim glumcima koji također izlaze na poklon. Taj

²⁰¹ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/srecko-horvat-o-ljubavi-hasanbegovicu-i-radu-s-varufakisom-20170205>

²⁰² Dupont, 2011: 175 prema Gajin, I. (2015). Müllermašina. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (3), 0–0.

završetak predstave u predstavi praćen je zvukom pljeska, a zanimljivo je da na trećem poklonu već i publika u kazalištu doista počinje pljeskati misleći da je ovo kraj cjelokupne kazališne predstave. Dok svi klaunovi plješću publici, na scenu ulazi komentator s mikrofonom i gestom signalizira da se prekine buka. Uz nagli prekid pozadinskih zvučnih efekata, svjetlo se još jednom fokusira na smirenoga crnoga klauna koji ponovno plješće auditoriju u kazalištu u *slowmotionu*. Uskoro se na scenu vraćaju i ostali klaunovi sa svojim rekvizitima i izvode razne akrobacije. Na pozornici je ponovno boca Coca-Cole, a svi osim žutoga klauna ostaju iza staklenoga zida na kojemu se sada ispisuju replike. Nübling se ovdje ponovno odlučio za upotrebu glazbe kao posrednika poruke pa tako žuti klaun na mikrofonskoj puči počinje pjevati pjesmu „Dance of Death“ Iron Maidena dok iza stakla četvorica klaunova fingiraju samoubojstva, a crni, koji je dosad pljeskao, svira zračnu gitaru. Još jednom dolazi do nagloga prekida scene, gasi se glazba, a na staklu ispisuje tekst „Ja želim postati mašina.“ i „Bez boli. Bez misli.“

Posljednji peti dio zapravo je samo monolog plavoga klauna (Ofelije) koji prvo skida karakterističan klaunovski nos, a potom izgovara originalan Müllerov tekst u kojemu se predstavlja kao Elektra. Iako je u originalnom tekstu Ofelija ovdje u invalidskim kolicima, Nübling se odlučio intervenirati pa tako Ofelija stoji sama na sceni i drži sjekiru na ramenima, a na pozornici je uz nju još samo boca Coca-Cole (koja, ako predstavlja Molotovljev koktel, ipak ostaje neaktivna). Uz distopijski monolog u kojemu Elektra govori kako je njeno majčinsko mlijeko postalo smrtonosni otrov i kako guši svijet koji je rodila,²⁰³ završava Nüblingova „Hamletmašina“. Izuzev intervencije koja se prvenstveno odnosi na lokalizaciju dramskoga teksta na bliskoistočne prostore, Nübling nije pretjerano odstupio od

²⁰³ „I transform the milk of my breasts into deadly poison. I suffocate the world which I gave birth to, between my thighs. I bury it in my crotch. Down with the joy of oppression. Long live hate, loathing, rebellion, death. When she walks through your bedroom with butcher's knives, you'll know the truth.“ Prema <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>, str. 8.

izvornoga Müllerovoga teksta. Vrlo političan Müllerov original u režiji je Nüblinga aktualniji i kritički usmjereniji na suvremene političke prilike, prvenstveno odnos Europe spram Bliskog istoka, ali i donekle lakše prohodan prosječnom recipijentu od samog dramskog teksta. Ranije spomenuta semiotička razina kazališne izvedbe itekako doprinosi lakšem razumijevanju ukupnoga djela, premda istovremeno otvara i brojne nove mogućnosti interpretacije. Gledatelj tako nije osuđen isključivo na uglavnom nepovezane (i višejezične) replike, već širi smisao može pročitati iz pokreta, pantomime, kostima ili glazbe. Nüblingova je „Hamletmašina“ u konačnici potvrda onoga što je pisao Lehmann: „Nema kazališta bez samo-dramatiziranja, pretjerivanja, *overdressinga*, bez zahtijevanja pozornosti za ovo vlastito tijelo, njegov glas, njegovo kretanje, njegovu prisutnost i ono što ono ima reći.“²⁰⁴ Sve što se dakle prikazuje na pozornici moguće je čitati i tumačiti, a izazov, ali i čar je upravo u tome da nema samo jedne moguće točne interpretacije.

²⁰⁴ Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb. Akcija, str. 335.

8. Političko kazalište u Poljskoj

Premda se za cijelu Europu posljednjih godina može reći da ju je zahvatila blaža ili jača verzija konzervativne revolucije, Poljska se ipak nameće kao jedan od istančanijih primjera. Poljski su zakoni među najkonzervativnijim u Europi, a aktualna vlast, uz svesrdnu podršku klera, radi i dalje na dokidanju temeljnih ljudskih prava, a pogotovo prava manjina i žena. Primjer su toga nedavni prosvjedi²⁰⁵ održani u Poljskoj kada su se brojne Poljakinje i Poljaci pobunili protiv još strožega nacrtu zakona o pobačaju koji ženu ne vidi kao ljudsko biće, već gotovo isključivo kao „mašinu za rađanje“. Ipak čak se i u takvoj konzervativnoj klimi kultura uspijeva razvijati i biti kritičar aktualnih zbivanja, a kazalište je tu vjerojatno i najglasnije, tim više što je sklonost politiziranju jedan od njegovih zaštitnih znakova.²⁰⁶

Kada je u 19. stoljeću Poljska izgubila svoju neovisnost, poljski je teatar nastavio postojati na nepostojećem poljskom teritoriju što je samo po sebi politički čin.²⁰⁷ Dvadeseto je stoljeće nastavilo borbu za neovisnost, a teatar svoju borbu s društvenim, političkim i ekonomskim problemima. Iako je uvijek vladajuća politička garnitura bila glavni financijer kazališta, ono se nije ustručavalo izražavati i poticati na građanski neposluh. Ipak, nakon pada komunizma 1989. godine, političnost se poljskoga kazališta donekle izmijenila, a sam je termin političko kazalište dobio novo značenje.²⁰⁸ Najveće su se promjene dogodile u prvome desetljeću 21. stoljeća kada je na scenu stupila cijela generacija novih umjetnika poput Krzysztofa Warlikowskog, Grzegorza Jarzyna, Maje Kleczewske, Jana

²⁰⁵ <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/23/abortion-poland-mass-protests-against-tightening-of-law>

²⁰⁶ <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/34/138>

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

Klata, Michała Zadara, Paweła Demirskog, Monike Strzempke i drugih.²⁰⁹ Način na koji su oni počeli pristupati kazalištu sličan je onome Olivera Frljića (koji je također ostavio svoj trag na poljskoj političkoj kazališnoj sceni²¹⁰). Počeli su se zanimati za teme koju su dotad smatrane privatnima i ne javno diskutabilnima poput seksualne orijentacije ili rodnoga pitanja, a i povijesti su prestali pristupati isključivo iz glorifikatorskih razloga te počeli propitivati kolektivno sjećanje, mitove i općenito nacionalni identitet.²¹¹

Maciej Nowak precizno određuje početak novoga oblika poljskoga teatra te tvrdi da je on započeo i prije 21. stoljeća, točno u 19 sati, u subotu, 18. siječnja 1997. godine kada su u Varšavi održane dvije premijere: u kazalištu Rozmaitości premijera predstave „Bzik tropikalny“ redatelja Grzegorza Jarzyna, a u kazalištu Dramatyczny premijera „Elektre“ redatelja Krzysztofa Warlikowskog.²¹² Osim što političko kazalište redovito obrađuje i napada aktualne teme i ideologije konzervativne, desničarske većine, redatelji poput Strzempke i Demirskog, koje mnogi smatraju najradikalnijima u Poljskoj, nerijetko propituju i postavke ideologije koju sami propagiraju ili kojoj su barem relativno naklonjeniji.²¹³ Noviji se poljski teatar može smatrati oazom slobode u duboko podijeljenom društvu, mjestom utočišta za manjine, a izvorom žustrih kritika upućenih spram vladajućih i crkve.

Redatelji se često odlučuju za nekonvencionalne pristupe u organiziranju prostora namijenjenoga glumcima i onoga namijenjenoga publici – dokida se

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ U veljači je 2017. godine u varšavskom teatru Powszechny režirao predstavu „Kletva“ („Klątwa“), a ta je predstava potom proglašena događajem godine u Poljskoj jer je tematikom (kao predložak uzet je istoimeni tekst Stanisława Wyspianskog iz 1899. godine koji problematizira odnos poljskog društva i Katoličke Crkve), pristupom obradi teme i samom propagandnom kampanjom uzburkala poljsku javnost kao malo što drugo. Prema: <http://www.nacional.hr/kletva-olivera-frljica-dogadaj-godine-u-poljskoj/>

²¹¹ Ibid.

²¹² Nowak, M. (2016). We, the New Theatre. *Polish Theatre Journal*, (1).

²¹³ <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/34/138>

strogo razgraničavanje prostora koji pripada jednima i drugima pa tako publika često sjedi na pozornici, a vrlo je popularna i amfiteatarska forma.²¹⁴ Noviji se politički teatar ne libi koristiti tehnologijom pa se tako u predstave često umeću audio i vizualni isječci, koriste projektori, poigrava rasvjetom i reflektorima, a scenografija prestaje biti samo dio dekora, već postaje sukreatorom značenja i međuprostorom između glumaca i gledatelja zbog čega je sve važnija uloga scenografa.²¹⁵ Svi su sudionici u nastajanju predstave umjetnici i kao takvi ne smiju biti obeshrabreni činjenicom da njihova predstava neće promijeniti svjetonazor određene nacije. Svi se oni moraju voditi mišlju da će njihova predstava možda barem malo utjecati na nekoga u nekom određenom trenutku i da je politika prevažna da se njome ne bi bavili.²¹⁶

S obzirom na to koliko buke izazivaju predstave i redatelji koji ih postavljaju na kazališne daske, može se zaključiti da kazalište u Poljskoj i dalje ima moć barem pokrenuti društvena pitanja, ali i dovesti vladajuće u pozicije u kojima se moraju opravdavati, braniti i dokazivati da ono za što su prozvani jesu ili nisu učinili. Sve dok je tako i dok se kazalište oštro opire cenzuri, autocenzuri i političkim i svim ostalim (prvenstveno crkvenim) manipulacijama, ono će u Poljskoj biti iznimno važna institucija, progresivno mjesto potenciranja liberalnijih ideja i glasnik diskriminiranih društvenih skupina.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Nowak, M. (2016). We, the New Theatre. *Polish Theatre Journal*, (1).

²¹⁶ Bentley, E. (2016). Writing for a Political Theatre. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (112), str. 50–52.

9. Komparativna analiza „Aleksandre Zec“, „Hrvatskog glumišta“ i „Hamletmašine“

Redukcija ili potpuno dokidanje literarnoga narativa, naglasak na glumačkoj igri, upotreba multimedijских sredstava i referiranje na suvremene političke prilike, neke su od najistaknutijih zajedničkih karakteristika analiziranih predstava. Oliver Frljić, redatelj „Aleksandre Zec“ i „Hrvatskog glumišta“, i Sebastian Nübling, redatelj „Hamletmašine“, koriste se sličnim metodama i sredstvima u oblikovanju svojih predstava kojima uspijevaju izazvati žustre reakcije javnosti. Dok „Hrvatsko glumište“ i „Hamletmašina“ obiluju simbolima, karakterističnim kostimima i glazbenim brojevima, „Aleksandra Zec“ naglasak stavlja na tragičnost same priče, koristeći vrlo suptilno pritom sva ostala kazališna sredstva poput glazbe, osvjetljenja i scenografije. Razlikama unatoč, sve su predstave eklatantni primjeri suvremenoga političkoga kazališta.

Za političko je kazalište karakteristično i to da gotovo uvijek u kreiranju predstave sudjeluju i sami glumci koji potom nose i najveći dio odgovornosti u ocjenjivanju uspješnosti predstave. Upravo su tako i nastajale predstave analizirane u ovome radu. U svakoj od njih ugrađene su ideje i prijedlozi glumaca koji su istovremeno i njihovi katalizatori tijekom samih kazališnih izvedbi. Iako je političkom teatru svojstveno da glumci tijekom jedne predstave igraju nekoliko likova, „Aleksandra Zec“ predstavlja iznimku u tom smislu. U njoj glumica koja tumači naslovnu ulogu ostaje u liku od početka do kraja, dok se svi ostali članovi ansambla pojavljuju u višestrukim ulogama te tako otežavaju poistovjećivanje publike s likovima, ali i testiraju granice kazališnih reprezentacijskih modusa.

Referiranje na aktualna i za društvenu sredinu u kojoj se izvodi relevantna pitanja, važno je obilježje svih triju predstava. Dok se „Aleksandra Zec“ bavi

konkretnim slučajem ubojstva dvanaestogodišnje djevojčice i na tome bazira svoj narativni tijek, „Hrvatsko glumište“ i „Hamletmašina“ dotiču se nekoliko pitanja. „Glumište“ preispitivanjem hrvatske kazališne scene devedesetih godina prošloga stoljeća zalazi i u pitanja odgovornosti kazališta danas, ali istovremeno i analizira različita politička uređenja te njihove uplive u umjetnost, odnosno cenzuriranje iste. „Hamletmašina“ pak, polazeći od kultnoga lika Hamleta, progovara o aktualnom stanju na Bliskom istoku, odnosno odnosu Zapada spram ratova, nemira i katastrofa koje se ondje događaju. Vrlo se sličnom temom bavi i predstava „Naše nasilje i vaše nasilje“ čiji je redatelj Oliver Frljić. Revidiranjem europske kolonizatorske prošlosti i tematiziranjem današnje europske indolencije i licemjerja, obje se predstave direktno obračunavaju s aktualnim političkim vođama, ali i narodom koji ih bira. Kako je pisala Amelia Howe Kritzer, unatoč tome što je status kazališta kao centra slobode uvijek uvjetovan različitim ekonomskim i regulacijskim čimbenicima, on je i dalje prostor ukazivanja na probleme, istraživanja pitanja, zalaganja za aktivno djelovanje u javnom ili privatnom životu i eksperimentiranja s promijenjenim odnosima moći unutar forme predstave koja na neposredne i metaforičke načine utječe na društveni život.²¹⁷

Današnje postdramsko kazalište pod čije okrilje spada i politički teatar od publike ne očekuje samo pasivno gledanje i slijepo vođenje izgovorenim glumačkim replikama. Od gledatelja se traži aktivan angažman, predznanje, čitanje i vlastito interpretiranje simbola i metoda, pa onda i samostalno konstruiranje značenja i dojma o viđenom. Osim toga, spomenute predstave testiraju i sposobnost gledatelja da razluči granicu između viđenoga na pozornici i vankazališne stvarnosti. Naposljetku, „Aleksandra Zec“, „Hrvatsko glumište“ i „Hamletmašina“ predstave su koje pokušavaju biti radikalne, a to znači, objašnjava Đurić, da moraju

²¹⁷ Howe Kritzer A. (2008). *Political Theater in Post-Thatcher Britain – New Writing: 1995–2005*. Hampshire, str. 1.

biti „kritički nastrojene ne samo prema društvu, već i prema svojim vlastitim ontološkim predispozicijama koje ih dovode do točke na kojoj žele preći granicu između umjetnosti i neumjetnosti.“²¹⁸ U tome upravo počiva i njihova najveća vrijednost.

²¹⁸ Milohnić 2009: 178 prema Đurić, Dubravka. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frlića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, str. 97.

10. Zaključak

U fokusu je ovoga rada bila politička drama i političko kazalište u kontekstu suvremenih europskih previranja. Za detaljniju su analizu stanja kazališnih scena, uz općeniti pregled kazališne situacije u zemljama bivše Jugoslavije, odabrane tri zemlje, Hrvatska, Njemačka i Poljska, a koje vjerodostojno odražavaju prilike suvremene Europe. Kako bi se moglo ustvrditi na koji se način postiže političnost u samim kazališnim predstavama, za daljnju su analizu odabrane „Aleksandra Zec“ i „Hrvatsko glumište“, autorski projekti Olivera Frljića, te „Hamletmašina“, redatelja Sebastiana Nüblinga.

Pregledom relevantne literature ustvrđeno je kako politička drama pa i političko kazalište igraju važnu društvenu ulogu još od antičkih vremena, odnosno drama grčkih tragičara poput Eshila i Euripida. Kazalište, kao središte društvenoga života, oduvijek je bilo mjesto razmjene ideja, ali i instrument pomoću kojega se mogla kritizirati društvena klima i političke prilike. Od 19. stoljeća naovamo, redateljima je na raspolaganju sve više novih metoda i modusa pomoću kojih mogu plasirati političke poruke, a sve je više i redatelja koji se odlučuju baviti političkim teatrom. Osim što tako sve češće kazalište postaje središtem i inicijatorom debata i dijaloga, ono nerijetko propituje vlastitu ulogu u društvu i iskušava granice svojega utjecaja.

Detaljnijim analiziranjem kazališnih scena u državama bivše Jugoslavije, posebno Hrvatskoj, te Njemačkoj i Poljskoj, ustanovljeno je da politički teatar, neovisno o dominantnoj političkoj opciji koja je na vlasti ili ekonomskim prilikama određene zemlje, izaziva velik interes javnosti, ali i nailazi na kritike pa čak i pokušaje opstruiranja predstava ili cenzuriranja njihovoga sadržaja. Kao što je zaključio Eric Bentley, pisci, redatelji pa i svi ostali umjetnici još uvijek imaju

utjecaj na društvo u kojem stvaraju²¹⁹, premda reakcija javnosti ne mora nužno uključivati odobravanje i oduševljenje. Ipak, sve dok će društvo imati potrebu komentirati predstave i kazališna zbivanja, redatelji će imati razloga zašto bi trebali nastaviti provocirati javnost i testirati granice publike.

Konačno, umjetnost ne mora i ne treba biti samo lijepa, zabavna i opuštajuća. Njenu je ulogu možda najbolje opisala američka spisateljica Joyce Carol Oates koja je zaključila ono što opisuje i samu srž političke drame i političkoga teatra: „Umjetnost ne treba biti umirujuća, za to imamo zabavu za mase i jedni druge. Umjetnost treba provocirati, uznemiravati, buditi naše emocije i širiti našu empatiju u smjerovima koje nismo mogli ni predvidjeti i koje možda čak nismo ni željeli.“²²⁰

²¹⁹ Bentley, E. (2016). Writing for a Political Theatre. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (112), str. 50.

²²⁰ Vlastiti prijevod. U originalu: „My belief is that art should not be comforting; for comfort, we have mass entertainment and one another. Art should provoke, disturb, arouse our emotions, expand our sympathies in directions we may not anticipate and may not even wish.” Prema: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/07/the-art-of-the-unconscious/304150/>

Izvori

Aleksandra Zec, red. Oliver Frljić. HKD Teatar. 2014.

Die Hamletmaschine, red. Sebastian Nübling. Exil Ensemble. 2018.

Hrvatsko glumište, red. Oliver Frljić. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca. 2014.

Literatura

1. Assaf, S. (2017). Political Theatre Between Wars: Staging an Alternative Middle East. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 39(3), 65–76.
2. Antal, A. (2011). "Estetika odgovornosti" i rad Andraša Urbana. *Teatron*, br. 154/155, proljeće/ljeto, 47–52.
3. Bentley, E. (2016). Writing for a Political Theatre. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (112), 39–52.
4. Blažević, M. (2005). A few notes on Branko Gavella and his theory of acting. *Performance Research*, 10(2), 70–73. (doi: 10.1080/13528165.2005.10871418)
5. Burzyńska, A. R. (2016). Transfer: German and Polish Political Theatre in the Early 21st Century. *Polish Theatre Journal*, (1). (<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/46/120>)
6. Carroll, J., Giles, S., ur., & Jürs-Munby, K., ur. (2013). *Postdramatic theatre and the political: International perspectives on contemporary performance*.
7. Đurić, Dubravka. (2013). Politika i teatar: 'Zoran Đinđić' Olivera Frljića i 'Oni žive' Milana Markovića i Maje Pelević. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 5, 89-101.

8. Frljić, O. (2011). Čemu redatelj? *Teatron*, br. 152/153, jesen/zima, 75–78.
9. Frljić, O. (2011). Političko i postdramsko. *Teatron*, br. 154/155, proljeće/ljeto, 53–56.
10. Gajin, I. (2015). Müllermašina. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (3), 0–0. (<https://hrcak.srce.hr/152001>)
11. Gavella, B., & Batušić, Nikola. (1982). *Hrvatsko glumište* (Biblioteka Zora 13). Zagreb: GZH.
12. Govedić, N. (2011). Hoće li nas istina izbaviti? *Teatron*, br. 154/155, proljeće/ljeto, 26–33.
13. Hamidi-Kim, Bérénice, & Shevtsova, Maria. (2008). Post-Political Theatre versus the Theatre of Political Struggle. *New Theatre Quarterly*, 24(1 [93]), 41–50.
14. Haas, B. (2003). *Modern German political drama, 1980-2000 (Studies in German literature, linguistics, and culture)*. Rochester, NY [etc.: Camden House.
15. Hillman, Rebecca. (2015). (Re)constructing Political Theatre: Discursive and Practical Frameworks for Theatre as an Agent for Change. *New Theatre Quarterly*, 31(4 [124]), 380–396.
16. Howe Kritzer A. (2008) *Political Theater in Post-Thatcher Britain – New Writing: 1995–2005*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
17. Juvan, M. (2016). From Political Theater in Yugoslav Socialism to Political Performance in Global Capitalism: The Case of Slovenian Mladinsko Theater. *European Review*, 24(1), 72–82.
18. Kirby, M. (1975). On Political Theatre. *The Drama Review: TDR*, 19(2), 129–135.

19. Kolega, K. (2015). Odras povijesti i zbilje u iskrivljenom zrcalu. Prema motivima eseja Slavenke Drakulić i pričama glumica, Kako smo preživjele, Zagrebačko kazalište mladih. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 18(61/62), 8–17.
20. Lehmann, H. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Akcija.
21. Malzacher, F., ur. (2015). *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin: House on Fire.
22. Medenica, I. (2011). Novi vidovi političkog u pozorištu: Slučaj ex-Yu. *Teatron*, br. 154-155, proljeće/ljeto, 9–20.
23. Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
24. Milutinović, Z. (2004). The People are Hamlet's Friend: Meta-Theatricality and Politics in Ivo Brešan's Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. *Central Europe*, 2(2), 161–177.
25. Morgan, M. (2013). *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe (Critical Political Theory and Radical Practice)*. New York. Palgrave Macmillan US.
26. Munjin, B. (2012). U ime svih nas. Političko kazalište danas. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 15(49/50), 34–37.
27. Nikčević, S. (2016). Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 42(1), 149–173. (<https://hrcak.srce.hr/158040>)
28. Nowak, M. (2016). We, the New Theatre. *Polish Theatre Journal*, 1. (<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/29/91>)

29. Penjak, A. (2012). From local to global-an overview of the Croatian National Theatre in the era of globalization. *Collegium Antropologicum*, 36(3), 981–986.
30. Penjak, A. (2010). Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti. *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, (17), 103–121. (<https://hrcak.srce.hr/74541>)
31. Pfister, M. (1991). *The theory and analysis of drama* (1st pbk ed., European studies in English literature). Cambridge [etc.: Cambridge University Press.
32. Rosanda-Žigo, I. (2006). Postdramsko kazalište - analitički pristup, Hans - Thies Lehmann, Postdramsko kazalište, preveo: Kiril Miladinov, (Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb -Beograd, 2004.). *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 18(1), 136–141. (<https://hrcak.srce.hr/17018>)
33. Senker, B. (2016). *Dani hvarškoga kazališta 42: Publika i kritika/* [ured. knjige: Boris Senker et al.] (Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu). Zagreb. Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti (HAZU).
34. Shevtsova, M. (2016). Political Theatre in Europe: East to West, 2007-2014. *New Theatre Quarterly*, 32(2), 142–156.
35. 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).
36. Slapšak, S. (2009). Antikultura protiv kontrakulture: Kulturna politika tranzicije? *Republika*, 460–461.

37. Tompa, A. (2011). Izgnanici u svojoj zemlji. *Teatron*, br. 154–155, proljeće/ljeto, 41–46.
38. Whitton, K. (1976). Friedrich Dürrenmatt and the Legacy of Bertolt Brecht. *Forum for Modern Language Studies*, 12(1), 65–81.

Mrežni izvori:

1. Ayham Majid Agha
(<https://gorki.de/en/company/ayham-majid-agma>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
2. Aleksandra Zec
(<http://hmk-zajc.hr/predstava/aleksandra-zec/>), zadnji pristup: 10. svibnja 2018.
3. Alienation effect
(<https://www.britannica.com/art/alienation-effect>), zadnji pristup: 15. svibnja 2018.
4. Arab Spring
(<https://www.britannica.com/event/Arab-Spring>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
5. Die Hamletmaschine
(<https://gorki.de/en/die-hamletmaschine>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
6. Frljić, O.: Čemu redatelj
(<https://darkocvijetic.blogspot.nl/2013/12/cemu-redatelj-oliver-frljic.html>), zadnji pristup: 1. svibnja 2018.
7. Govedić, N.: "Aleksandra Zec": Male mržnje kao osovina velikog razbojništva
(<http://www.novelist.hr/Kultura/Kazaliste/Aleksandra-Zec-Male-mrznje-kao-osovina-velikog-razbojnistva>), zadnji pristup: 10. svibnja 2018.

8. Hrvatsko glumište
(<http://hnk-zajc.hr/predstava/hrvatsko-glumiste-2/>), zadnji pristup: 15. travnja 2018.
9. Jazavac u Kerempuhu
(<http://www.kazalistekerempuh.hr/repertoar/jazavac-u-kerempuhu-redatelj-oliver-frljic/>), zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
10. Kolektivno pamćenje
(<http://struna.ihjj.hr/naziv/kolektivno-pamcenje/24744/>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
11. Milekić, S.: Što to radimo s Aleksandrom Zec?
(<http://www.h-alter.org/vijesti/sto-to-radimo-s-aleksandrom-zec/>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
12. Meiborg, M.: Heiner Müller: "Die Hamletmaschine"
(<https://www.kulturradio.de/rezensionen/buehne/2018/02/Gorki-Die-Hamletmaschine.html>), zadnji pristup: 4. lipnja 2018.
13. Montažstroj
(<http://www.montazstroj.hr/>), zadnji pristup: 2. lipnja 2018.
14. Munjin, B.: Na rubu živčanog sloma
(<https://www.portalnovosti.com/na-rubu-zivcanog-sloma>), zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
15. Müller, H.: The Hamletmachine
(<http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
16. Nikčević, S.: Mimikrija komediografskog žanra
(<http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2049>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.

17. Pavić, S.: Mučna predstava u kojoj se hrvatski glumci prozivaju za fašizam 90-ih
(<https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/izvjestaj-s-premijere-mucna-predstava-u-kojoj-se-hrvatski-glumci-prozivaju-za-fasizam-90-ih/582118/>),
zadnji pristup: 18. svibnja 2018.
18. Philipp, E.: Rock'n Roll auf Leichenbergen
(https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15058:die-hamletmaschine-sebastian-nuebling-inszeniert-heiner-muellers-sprachgewaltige-shakespeare-uebermalung-am-berliner-gorki-theater-mit-dem-exil-ensemble-als-horrorclown-show&catid=38&Itemid=40),
zadnji pristup: 3. lipnja 2018.
19. Sandalj, T.: Reflektor uperen u *tamnu mrlju*
(<http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1922>),
zadnji pristup: 10. svibnja 2018.
20. Sebastian Nübling
(<https://gorki.de/en/company/sebastian-nubling>),
zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
21. Schiller, F.: Theater Considered as A Moral Institution
(https://www.schillerinstitute.org/transl/schil_theatremoral.html),
zadnji pristup: 28. svibnja 2018.
22. Theatres of Politics. Politics of Theatres
(<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/34/138>),
zadnji pristup: 18. svibnja 2018.

Intervjui

1. Filozof Srećko Horvat o globalnoj budućnosti: I Brexit i Trump posljedice su slabosti ljevice (http://www.novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/Filozof-Srecko-Horvat-o-globalnoj-buducnosti-I-Brexit-i-Trump-posljedice-su-slabosti-ljevice?meta_refresh=true), zadnji pristup: 28. svibnja 2018.
2. Marin Blažević: “Aleksandra Zec” zauvijek nas je promijenila (<http://arhiva.portalnovosti.com/2014/05/marin-blazevic-aleksandra-zec-zauvijek-nas-je-promijenila/>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
3. Medenica: BITEF brani vrednosti Evrope (<https://www.slobodnaevropa.org/a/bitef-ivan-medenica/28010192.html>), zadnji pristup: 20. svibnja 2018.
4. Medenica, I. (2008). Pozorište je buntovnička umetnost. Republika, 432–433. (<http://www.republika.co.rs/432-433/27.html>), zadnji pristup: 15. svibnja 2018.
5. Ne razumijem kazalište koje se estetikom skriva od društvene stvarnosti, Oliver Frljić (<https://darkocvijetic.blogspot.nl/2014/03/ne-razumijem-kazaliste-koje-se.html>), zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
6. Oliver Frljić: „Noćima nisam spavao razmišljajući kako li se osjećaju Markić, Hasanbegović i ostali Bujančevi svatovi“ (<https://lupiga.com/intervjui/oliver-frljic-nocima-nisam-spavao-razmisljajuci-kako-li-se-osjecaju-markic-hasanbegovic-i-ostali-bujancevi-svatovi>), zadnji pristup: 4. lipnja 2018.
7. Srećko Horvat o ljubavi, Hasanbegoviću i radu s Varufakisom (<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/srecko-horvat-o-ljubavi-hasanbegovicu-i-radu-s-varufakisom-20170205>), zadnji pristup: 28. svibnja 2018.

8. Whose National Theatre Is It?

Oliver Frljić in Conversation with Marta Keil and Agata Adamiecka-Sitek (<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/588>),
zadnji pristup: 2. lipnja 2018.

Citirani mrežni izvori

1. https://www.huffingtonpost.com/andras-simonyi/putin-erdogan-and-orban-b_b_5672236.html?guccounter=1, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
2. <http://www.nacional.hr/kletva-olivera-frljica-dogadaj-godine-u-poljskoj/>,
zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
3. <https://news.artnet.com/art-world/embattled-director-chris-dercon-is-throwing-in-the-towel-resigning-from-berlins-volksbuhne-theater-1265210>,
zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
4. <http://www.novolist.hr/Kultura/Frljic-razljutio-poljske-konzervativce-Predstava-prijavljena-tuziteljstvu-zbog-povrede-vjerskih-osjecaja>, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
5. <http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Aleksandra-Zec-Predstava-o-zlocinu-cije-cinjenice-ne-zelimo-priznati>, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
6. <http://www.novolist.hr/Vijesti/Rijeka/Od-svih-nacionalnih-kazalista-rijecko-dobilo-najmanje-novaca>, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
7. http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Dosje-Zajc-kako-su-protekle-dvije-sezone-Frljica-i-Blazevica-u-rijeckom-teatru?meta_refresh=true, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
8. <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/23/abortion-poland-mass-protests-against-tightening-of-law>, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.

9. <https://www.theguardian.com/world/2017/jun/23/play-polish-theatre-accused-of-inciting-audience-to-murder-curse>, zadnji pristup: 25. svibnja 2018.
10. <https://volimkazaliste.wordpress.com/tag/maxim-gorki-theater/>, zadnji pristup: 28. svibnja 2018.
11. <https://www.portalnovosti.com/neboja-zelic-bez-liberalizma-demokracija-se-pretvara-u-despotizam>, zadnji pristup: 28. svibnja 2018.
12. <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/veliki-zaokret-crkva-podrzala-istanbulsku-konvenciju-foto-20180404>, zadnji pristup: 28. svibnja 2018.
13. <http://www.novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/GONG-Svecenici-krsili-izbornu-sutnju-agitirali-za-Kolindu-i-protiv-agnostika>, zadnji pristup: 28. svibnja 2018.
14. <http://www.nacional.hr/kletva-olivera-frljica-dogadaj-godine-u-poljskoj/>, zadnji pristup: 30. svibnja 2018.
15. <https://www.telegram.hr/politika-kriminal/nakon-prosvjeda-protiv-frljiceve-predstave-policija-je-dobila-dojavu-da-je-u-splitskom-hnk-bomba/>, zadnji pristup: 30. svibnja 2018.
16. <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/braniteljske-udruge-podnijele-kaznenu-prijavu-protiv-olivera-frljica-zbog-kazalisne-predstave/5949437/>, zadnji pristup: 30. svibnja 2018.
17. <https://www.lupiga.com/vijesti/bura-u-ceskoj-neonacisti-i-komunisti-brane-krscanstvo-od-olivera-frljica>, zadnji pristup: 30. svibnja 2018.
18. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/demonstranti-upali-na-pozornicu-predstava-olivera-frljica-izazvala-kaos-u-ceskoj-foto-20180527>, zadnji pristup: 31. svibnja 2018.
19. <https://www.slobodnadalmacija.hr/dalmacija/split/clanak/id/482220/tenzije-rastu-branitelji-i-krscanske-udruge-protiv-frljica-nisam-pogledao-predstavu->

- ali-znam-sto-su-mi-rekli-doci-ce-do-teroristickog-napada-policija-ce-snimati-popodnevni-skup-ispred-hnk, 31. svibnja 2018.
20. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/frljic-uzvraca-gdje-ste-bili-proteklih-20-godina-20141031>, zadnji pristup: 31. svibnja 2018.
21. <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/aleksandra-zec-iako-ima-kica-ovo-je-najbolja-predstava-olivera-frljica/791188/>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
22. <https://www.telegram.hr/price/vladin-odnos-prema-antifasizmu-opet-je-pokazao-da-zapravo-samo-hine-ugladenost-i-pristojnost/>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
23. <http://novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Grand-Prix-Mira-Trailovic-Aleksandri-Zec-Olivera-Frljica>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
24. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/na-medunarodnom-festivalu-malih-scena-najbolja-predstava-aleksandra-zec-20150511>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
25. <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/branitelji-i-armada-vrijedali-frljica-hnk-cuvala-policija-20150806>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
26. <http://www.novilist.hr/Kultura/Frljic-razljutio-poljske-konzervativce-Predstava-prijavljena-tuziteljstvu-zbog-povrede-vjerskih-osjecaja>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
27. <https://www.vecernji.hr/vijesti/za-svoje-politicke-ne-umjetnicke-angazmane-svakodnevno-trosi-novac-gradana-1031059>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
28. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/gavella-povlaci-plakat-za-fine-mrtve-djevojke-20130116>, zadnji pristup: 1. lipnja 2018.
29. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/je-li-oliver-frljic-heroj-provokator-ili-uhljeb-20141114>, zadnji pristup: 2. lipnja 2018.

30. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/nova-provokacija-olivera-frljica-na-fasadi-hnk-20150113/print>, zadnji pristup: 2. lipnja 2018.
31. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/frljic-postavio-sator-na-rijeckom-korzu-20150326/print>, zadnji pristup: 2. lipnja 2018.
32. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/07/the-art-of-the-unconscious/304150/>, zadnji pristup: 2. lipnja 2018.