Medijska recepcija suvremenog političkog kazališta - Politički performans u kontekstu suodnosa Hrvatske i Srbije temeljeno na studijama slučaja predstava Olivera Frljića

Leščan, Irena

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University North / Sveučilište Sjever**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:122:586606

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

University North Digital Repository

Sveučilište
Sjever

Diplomski rad br. 17_NOVD_2020

Medijska recepcija suvremenog političkog kazališta - Politički performans u kontekstu suodnosa Hrvatske i Srbije temeljeno na studijama slučaja predstava Olivera Frljića

Irena Leščan, 1068/336D

Koprivnica, srpanj 2020. godine

Sveučilište Sjever

Odjel za komunikologiju, medije i novinarstvo

Diplomski rad br. 17_NOVD_2020

Medijska recepcija suvremenog političkog kazališta - Politički performans u kontekstu suodnosa Hrvatske i Srbije temeljeno na studijama slučaja predstava Olivera Frljića

Studentica

Irena Leščan, 1068/336D

Mentorica

Gordana Tkalec, doc. dr. sc.

Koprivnica, srpanj 2020. godine

Sveučilište Sjever
Sveučilišni centar Koprivnica
Trg dr. Žarka Dolinara 1, HR–48000 Koprivnica

Prijava diplomskog rada

Definiranje teme diplomskog rada i povjerenstva

ODJEL Odjel za komunikologiju, medije i novinarstvo

STUDIJ diplomski sveučilišni studij Novinarstvo

PRISTUPNIK Irena Leščan | MATIČNI BROJ 1068I336D

DATUM 25. lipnja 2020. | KOLEGIJ Medijska recepcija

NASLOV RADA Medijska recepcija suvremenog političkog kazališta - Politički performans u kontekstu suodnosa Hrvatske i Srbije temeljeno na studijama slučaja predstava Olivera Frljića

NASLOV RADA NA ENGL. JEZIKU Media Reception of Contemporary Political Theatre - Political Performance in the Context of Croatian-Serbian Correlation Based on Case Studies of Oliver Frljić's Plays

MENTOR Gordana Tkalec | ZVANJE doc. dr. sc.

ČLANOVI POVJERENSTVA

1. doc. dr. sc. Lidija Dujić, predsjednica povjerenstva
2. doc. dr. sc. Željko Krušelj, član
3. doc. dr. sc. Gordana Tkalec, mentorica, članica
4. izv. prof. dr. sc. Magdalena Najbar-Agičić, zamjenska članica
5.

Zadatak diplomskog rada

BROJ 17_NOVD_2020

OPIS

Rad se fokusira na recepciju suvremenog političkog kazališta, s ciljem prikazivanja šireg društvenog konteksta, suodnosa i simptoma tranzicijskih zemalja Hrvatske i Srbije te njihova utjecaja na regionalnu politiku. Studije slučaja orijentirane su na politički teatar Olivera Frljića i predstave Šest likova traži autora i Zoran Đinđić, postavljene u Srbiji i Hrvatskoj. One su polazišna točka konačnog prikaza prihvaćanja i suočavanja okoline s temama i načinom na koji se obrađuju kroz kazališni medij, u matičnoj zemlji i susjednoj zemlji u kojoj gostuju.
U radu je potrebno:
- dati pregled medijskog okruženja u Hrvatskoj i Jugoslaviji sa svrhom definiranja korpusa
- primijeniti u istraživanju osnovne pojmove teorije recepcije i termin političko kazalište
- analizirati povezanost političkog i ekonomskog utjecaja na postojanje i djelovanje ovakve vrste kazališta, način na koji politika utječe na društvenu recepciju kulture te stvaranje i održavanje stereotipa vezanih za određene narode, identitete i ideologije
- analizom sadržaja medijskih napisa utvrditi medijski tretman autora i njegovih djela te kulturnih sadržaja, kao i medijsku ulogu u disperziranju i promociji određenih poruka
- potvrditi/opovrgnuti početnu hipotezu da se recepcija predstava preklapa s uzajamnom recepcijom pojedinih naroda

ZADATAK URUČEN 6/7/2020 | POTPIS MENTORA

SVEUČILIŠTE SJEVER

Predgovor

Tridesetogodišnje tranzicijsko razdoblje postjugoslavenskih zemalja obilježeno je brojnim društvenim izazovima i problemima, u kojima se Hrvatska i Srbija neprestano suočavaju s općim zanemarivanjem javnog interesa, degradacijom kritičke svijesti, održavanjem atmosfere ratova iz 1990-ih te s utjecajem njihovog neposrednog nasljeđa. Vođeni socijalnim i ekonomskim pokretačima i interesima, masovni mediji, s naglaskom na informativne, gube kritički diskurs, a uloga propitivanja stanja u društvu svodi se na rijetke medije pod manjim komercijalnim utjecajem poput kazališta koje, samim time, ima nešto veću slobodu u senzibiliziranju društva, kao i isporuci njegovih kritika. Kako kazalište često ovisi upravo o državnom proračunu, „politikanstvo“ ga koristi kao oružje za njegovo degradiranje i suzbijanje kritika, pretvarajući političko kazalište u rijedak oblik performansa na ovdašnjim prostorima. No, što je prodornija politička represija, time je političko kazalište izravnije, oštrije, nasilnije i surovije.

Sažetak

U okolnostima dugotrajnih i kontinuiranih tranzicijskih procesa postjugoslavenskog prostora, novija agenda europskog desnog populizma i njezin utjecaj na regionalnu politiku dodatno podupire začarani krug simptoma mračnih vremena nacionalizma. U skladu s dugogodišnjom međusobnom političkom i kulturnom interakcijom, recepcija suvremenog političkog kazališta na ovdašnjem prostoru, reflektira društvene obrasce i institucionalne mehanizme suodnosa Hrvatske i Srbije, način na koji političke elite utječu na društvenu recepciju kulture i njezino djelovanje, stvaranje i održavanje predrasuda i stigmi vezanih za određene narode, identitete i ideologije, kao i na medijsku ulogu u disperziji i promociji određenih poruka. Rad ukazuje na to da se recepcija predstava preklapa s uzajamnom recepcijom pojedinih naroda, a odraz je i utjecaja kao što su način upoznavanja s djelom, povijesno nasljeđe, geografsko okruženje, politički i ekonomski faktori te individualni stavovi, kao i većeg utjecaja stanja u društvu nego samih osobitosti medija.

Ključne riječi: *medijska recepcija, političko kazalište, postjugoslavenski prostor, interpretativne zajednice, Oliver Frljić*

Abstract

In long-term and continuous transitional processes circumstances of the post-Yugoslav area, the recent European right-wing populism agenda and its impact on regional policy additionally support a vicious cycle of symptoms of the dark periods of nationalism. In accordance with the longtime mutual political and cultural interaction, the reception of regional contemporary political theatre reflects the social norms and institutional mechanisms of Croato-Serbian correlation, the way political elites impact the social reception of culture and its functioning, creation and preservation prejudices and stigmas in relation to certain nations, identities and ideologies, as well as the media role in dispersion and promotion of specific messages. The paper indicates that the reception of plays overlaps with mutual reception of certain nations, reflecting the impacts such as approaches to ways of getting acquainted with theatrical works, historical heritage, geographic environment, political and economic factors, individual stances, as well as the greater impact of society condition more than the impact of distinctiveness of media.

Keywords: *media reception, political theatre, post-Yugoslav area, interpretive communities, Oliver Frljić*

Sadržaj

1. Uvod ... 1

1.1. Predmet i ciljevi istraživanja ... 1

1.2. Znanstveno-istraživačke metode i hipoteze ... 2

2. Medijsko okruženje ... 3

2.1. Hrvatsko medijsko okruženje ... 3

2.2. Srpsko medijsko okruženje ... 7

2.3. Korpus istraživanja ... 10

3. Medijska recepcija ... 12

4. Termin političko kazalište ... 16

4.1. Suvremeno političko kazalište na prostoru postjugoslavenskih zemalja Hrvatske i Srbije ... 20

4.2. Redateljski koncepti Olivera Frljića ... 26

4.2.1. Predstava *Zoran Đinđić* ... 30

4.2.2. Predstava *Šest likova traži autora* ... 33

5. Studija slučaja - Oliver Frljić, *Šest likova traži autora* ... 40

5.1. Izvještavanje hrvatskih medija - *Večernji.hr* ... 40

5.1.1. Primjena teorije recepcije ... 85

5.2. Izvještavanje srpskih medija ... 89

5.2.1. Izvještavanje *Danasa* ... 92

5.2.2. Izvještavanje *Blica* ... 102

5.2.3. Usporedba izvještavanja i primjena teorije recepcije ... 109

5.3. Rasprava ... 112

6. Studija slučaja - Oliver Frljić, *Zoran Đinđić* ... 117

6.1. Medijsko izvještavanje ... 117

6.1.1. Izvještavanje *Danasa* ... 122

6.1.2. Izvještavanje *Blica* ... 133

6.1.3. Izvještavanje *Večernjeg.hr* ... 140

6.2. Usporedba izvještavanja i primjena teorije recepcije ... 144

6.3. Rasprava ... 148

7. Zaključak ... 152

8. Literatura ... 153

1. Uvod

Rad obrađuje suvremeno političko kazalište na prostoru tranzicijskih zemalja Hrvatske i Srbije, a temeljeno na analizi i komparaciji medijskog izvještavanja, posebice se osvrće na njihov suodnos te na medijski tretman i recipiranje kulture.

Svrha ovog rada je utvrđivanje konteksta koji utječe na položaj suvremenog političkog kazališta na navedenom prostoru. U skladu s time postavljen je cilj istraživanja usmjeren suočavanju okoline s prošlošću - elementu koji se proteže teatrom Olivera Frljića te ulozi medija u poticanju i održavanju etničkih stereotipa, predrasuda i stigmi, kao i promociji određenih ideoloških ideja i poruka.

U svrhu razumijevanja današnje pozicije medija u Hrvatskoj i Srbiji, potom i definiranja korpusa istraživanja, prvi dio rada predstavlja kontekste njihova razvoja i utjecaj institucionalnih mehanizama na njihovo formiranje.

Drugi dio rada uvodi u teoriju recepcije i u modifikaciju njezinih najvažnijih pojmova primijenjenih na istraživanje medijske recepcije, a koje je usmjereno na način prezentacije medijskoga sadržaja i njegov prihvat kod publike, utjecaj publike na kreiranje medijskog sadržaja te njezin utjecaj na opstojnost medija.

Nakon upoznavanja s postulatima o političkom kazalištu, treći dio rada donosi pregled suvremenog političkog teatra na postjugoslavenskom prostoru, utjecaja na njegovo postojanje i djelovanje, kao i redateljskih koncepata Olivera Frljića te stručnih kritika njegovih predstava *Zoran Đinđić* i *Šest likova traži autora*.

Posljednji dio rada posvećen je istraživanju recepcije predstave *Šest likova traži autora* Satiričkog kazališta Kerempuh iz 2018. godine te predstave Zoran Đinđić iz 2012. godine, beogradskog Ateljea 212. Zbog bavljenja dramatizacijom svjedočenja traume i kulture sjećanja, obje predstave su proširile pozornice na koje su postavljene u širi prostor, potvrđujući tako Frljićevu etiketu „kontroverznog redatelja“ i reflektirajući društvene i političke obrasce interpretativnih zajednica.

1.1. Predmet i ciljevi istraživanja

Istraživanje se fokusira na recepciju suvremenog političkog kazališta s ovdašnjih prostora, s ciljem prikazivanja šireg društvenog konteksta, suodnosa i simptoma tranzicijskih

zemalja Hrvatske i Srbije u okviru postjugoslavenskih i aktualnih europskih zbivanja te utjecaja istih na politiku regionalnog prostora. Studije slučaja orijentirane su na predstave postavljene u Srbiji i Hrvatskoj, a koje su polazišna točka konačnog prikaza prihvaćanja i suočavanja okoline s temama i načinom na koji se obrađuju kroz kazališni medij, u matičnoj zemlji i susjednoj zemlji u kojoj gostuju. Jedan od ciljeva jest prikazati povezanost političkog i ekonomskog utjecaja na postojanje i djelovanje ovakve vrste kazališta, način na koji politika utječe na društvenu recepciju kulture te stvaranje i održavanje stereotipa vezanih za određene narode, identitete i ideologije. Istraživanje će se posebno osvrnuti na medijski tretman autora i njegovih djela te kulturnih sadržaja, kao i na medijsku ulogu u disperziranju i promociji određenih poruka.

1.2. Znanstveno-istraživačke metode i hipoteze

Istraživanje je utemeljeno na kvalitativnoj metodi s ciljem razumijevanja dubljih dimenzija teme te sa svrhom kontekstualizacije koja će pomoći utvrđivanju uzročno-posljedičnih veza između određenih pojava. U tu svrhu odabrana je metoda studije slučaja unutar koje će se primjenom teorije recepcije na *online* formu pisanog novinarstva ispitati položaj i značaj suvremenog političkog kazališta na prostoru Srbije i Hrvatske, pri tome će analiza sadržaja i komparacija napisa reflektirati društvene obrasce i institucionalne mehanizme na navedenom prostoru. Studije slučaja obuhvaćaju dvije predstave kazališnog redatelja Olivera Frljića, od kojih svaka obrađuje politička previranja svoga razdoblja – *Zoran Đinđić* postavljen u Srbiji 2012. godine te *Šest likova traži autora*, hrvatske produkcije iz 2018. godine. Sukladno tome, postavljena je hipoteza da je predstava koja kritizira političke i društvene aktualnosti u Srbiji prihvaćenija u Hrvatskoj, kao i da je predstava koja se dotiče hrvatske stvarnosti naišla na pozitivniju recepciju u Srbiji. Osim medijskog pristupa kulturnim sadržajima, ispitivanje će se usredotočiti i na ulogu informativnih medija u poticanju stereotipa o pojedinim narodima, revizioniranju i evociranju povijesti te diseminaciji određenih političkih i ideoloških poruka. Analiza sadržaja obuhvaća ograničeni korpus napisa, utvrđeno najpopularnijih i najvjerodostojnijih hrvatskih i srpskih medija ovisno o njihovoj orijentaciji i karakteristikama, a kako bismo dobili uvid u razlike u prenošenju, u razradu teme uključena su i specijalizirana izdanja. Također će se u analizi uzeti u obzir standardi i kriteriji profesionalnog novinarstva, struktura članka, jezik, stil, reakcije čitatelja te novinarska semiotika.

2. Medijsko okruženje

2.1. Hrvatsko medijsko okruženje

Današnje je hrvatsko medijsko tržište prema *Reutersovom* izvješću o stanju medija okarakterizirano kao fuzija snažnih komercijalnih pružatelja televizijskih usluga, sektora tiska u prilagodbi digitalnoj okolini i raznolikog spoja tradicionalnih i alternativnih portala. Medijsko su okruženje prema *Reutersu* obilježile prijetnje novinarskoj neovisnosti u javnim medijima i medijima trećeg sektora. Negativni je trend u pogledu medijske neovisnosti započeo 2016. godine nakon izbora vladajuće koalicije HDZ-a, koja je povukla niz poteza protiv medijskog pluralizma. Posebno problematičnom očituje se uređivačka politika javnog RTV servisa, s njegovom provladinom i novom kršćanskom konzervativnom pristranošću, za koju se ističe da nije bila prisutna od 2000. do 2016. godine. Ožujak 2019. godine obilježio je veliki prosvjed novinara i građana za medijsku slobodu i novinarsku neovisnost nakon što je Hrvatsko novinarsko društvo javno istaknulo 1160 tužbi koje su političari i javne osobe pokrenule protiv novinara. Vlast se također kritizira zbog neraspodjele sredstava iz europskog Socijalnog fonda za progresivni neprofitni medijski sektor, čime je blokirala podršku koju je dodjeljivala prethodna socijaldemokratska vlada. Relativni udio u opadajućoj cirkulaciji tiska zadržale su medijske kuće Styria Media International AG s dnevnim tabloidom *24 sata* i dnevnim novinama *Večernji list* te s 50-60% tržišta publike i Hanza media, koja posjeduje popularni dnevno glasilo*Jutarnji list* i regionalni dnevnik *Slobodna Dalmacija*, s oko 30-40% udjela.[1]

Pišući o reprezentaciji kulture hrvatskih medija, Nina Ožegović (2018: 2102) ističe da medijsku reprezentaciju kulturnih sadržaja u procesu preoblikovanja u doba tranzicije obilježavaju tri faze: ratna i poratna faza (1991. - 1995.), faza izrazite političke i ideološke polarizacije u društvu (1995. - 2000.) te faza spektakularizacije, estradizacije i trivijalizacije kulturnih sadržaja (2000. - 2005.), koja uz preinake traje i danas. Tijekom ratnog i poratnog razdoblja dominiraju modeli političke manipulacije kulturnim sadržajima, izraženi medijskom reprezentacijom prioritetnih tema koje promoviraju nacionalnu kulturu i zagovaraju jačanje nacionalnog kulturnog identiteta. U tom je razdoblju nacionalistička konstrukcija stvarnosti snažno pojačala važnost i ulogu nacionalnih identiteta (Babić 2006: 380), dok je favoriziranje onog etničkog usporilo preobrazbu društva u demokratsko.

[1] https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/inline-files/DNR_2019_FINAL_27_08_2019.pdf

Omogućivši razumijevanje države kao ponajprije etnički svojatane države, stvorena je pogodna sociopsihološka atmosfera za stvaranje etničkih i nacionalnih stereotipa, predrasuda, a potom i stigmatizacije Drugih, a s ciljem ukazivanja na trajna i nepromjenjiva psihopolitička obilježja Srba i Hrvata, iz povijesti su izvedeni četnici i ustaše.

„Stigmatizacija Hrvata i Srba uoči rata, a pogotovo tijekom rata, tolerirana je na svim razinama, a vlasti i para-vlasti u Hrvatskoj, instrumentalizirajući medije i koristeći javni prostor, pridonijele su takvu tipu 'tolerancije'. Izrazito jaka i politički instrumentalizirana 'upotreba' kulturnih razlika u političkim, a onda i ratnim sukobima, stvorila je vrlo stigmatizirajuće ozračje u kojima su upotrebljavane jake etikete (ustaša, četnik, balija) koje se masovno i bez iznimke pripisuju onima drugima. Socijalna konstrukcija 'nas' i 'drugih' sadržavala je mnogo mitskih elemenata, uz izrazito pozitivna određenja etnički 'naših' i negativno vrednovanje etnički 'drugih'" (Babić 2006: 380).

Ožegović (2018: 2103-2104) navodi hrvatski jezik kao sredstvo jednog od najizraženijih modela političke i ideološke manipulacije kulturnim sadržajima, koji 1990-ih godina u Hrvatskoj postaje sredstvom političkih obračunavanja s komunističkom prošlošću i razgraničavanja s jezikom agresora. Uz devastiranje spomenika podignutih u znak sjećanja na antifašističku borbu i NOB, navedeno razdoblje obilježio je i fenomen knjigocida – politički i ideološki motivirane akcije uništavanja, paljenja i otpisivanja brojnih naslova iz registara javnih knjižnica pisanih ćirilicom ili tiskanih u Srbiji i Bosni i Hercegovini, kao i naslovi nepodobnih hrvatskih autora, marksističke literature i bivših partizana, o čemu su izvještavali nezavisni mediji, dok ostali uglavnom nisu prenosili tu pojavu. Dragutin Babić (2006: 384) objašnjava značenje povratka u tradicijski nacionalistički imaginarij kao prekid sa socijalističkom Jugoslavijom i njezinom vojskom, koja je bila u funkciji osporavanja hrvatskog suvereniteta, pri čemu se prikrivena funkcija toga procesa očituje kao izražena nacionalna homogenizacija uoči i tijekom ratnih sukoba. Tako je kao jedan od najporaznijih trendova toga razdoblja prepoznat govor mržnje i ratnohuškačka retorika u hrvatskim medijima (Ožegović 2018: 2105), posebice disperzirana u ultradesnim glasilima, prisutna i u nekim državotvornim listovima koji propagiraju nacionalističke ideje, netoleranciju i nesnošljivost prema manjinama i svim vjerskim, rasnim i spolnim različitostima, doprinoseći atmosferi nacionalne i vjerske netrpeljivosti, s ciljem diskreditiranja i eliminacije „državnih neprijatelja" iz javnog života. Govor mržnje prisutan je i nakon Domovinskog rata, a Ožegović ga oprimjeruje prednjačenjem prvog hrvatskog predsjednika i predsjednika HDZ-a u takvom izjašnjavanju, izjavivši da je sretan što mu supruga nije ni Srpkinja niti Židovka, a čiji primjer slijede i drugi članovi vladajuće garniture, neki kulturni i javni djelatnici te

novinari, koji se služe uvredama, pogrdnim riječima, negativnim stereotipima o pripadnicima nacionalnih i seksualnih manjina i ženama. Prema Babiću (2006: 382), domoljublje i rodoljublje definirani su u središtima političke moći, čime se stvaraju građani prvoga, drugoga i trećeg – remetilačkog reda. Pritom se očituje ovisnost održanja postojećih političkih struktura i etabliranih skupina o stvorenoj percepciji „nas“ i „njih“, što je pogodovalo stvaranju, jačanju i prijenosu stereotipa, predrasuda i stigmi. U tom je aspektu ključna uloga medija te oni strogo kontrolirani služe vladajućima i drugim akterima na javnoj sceni kao alat za kreiranje „slika“ Drugoga, dok je medijska zloupotreba naziva i simbola u povijesti poraženih i kompromitiranih vojski radikalizirala njihovu upotrebu s bitno različitim interpretativnim tretmanima (Babić 2006: 382, 384).

U tom je kontekstu primjenjiva i obrada profila Franje Tuđmana Roberta Blaževića (2003: 138-140) iz aspekta karizme i stigme. Naime, on piše da u svakom društvu u prijelomnim povijesnim situacijama i smjenom političkih paradigmi, one mogu biti točke formiranja novog identiteta te se u takvim okolnostima moraju odrediti vanjske i unutarnje granice između „ovih” i „onih”, „nas” i „njih”, a koje se iznova potvrđuju veličanjem vođe, kao i izbacivanjem „nepoželjnih”. Prema Blaževiću, emocionalna komponenta je osobito izražena u stanju rata te se velik dio stanovništva identificira upravo s karizmatikom. Pitanje ponosa nacionalnošću tumači kao površinski tek puku ideologiju za neuk puk kojim se manipulira, dok se eliminacijom konkurencije na temelju etničkih etiketa, ispod površine vode ekonomsko-političke borbe i borbe za preraspodjelu moći. Promjenom političke paradigme i zbog graničnih okolnosti, Tuđmanova se stigmatizacija transformirala u karizmatizaciju, a iznimnost uspjeha uveličavanja percepcije vođe kao osobe koja čini herojska djela, temelji se i na njegovoj prethodnoj seriji neuspješnih pokušaja ostvarenja nekoga cilja i njegovoj osobnoj žrtvi, koju je tijekom 1990-ih godina u javnim nastupima isticao kroz stigmatizaciju u komunističkom režimu putem progona.

Osim prebacivanja težišta na odnos kulture i politike, fazu izrazite političke i ideološke polarizacije u društvu obilježavaju i najveći prosvjedi protiv tada aktualnog predsjednika i vladajućeg HDZ-a, održani na Trgu bana Jelačića 1996. godine. Temeljem problema medijskih sloboda, 100 tisuća građana zahtijevalo je vraćanje radijske frekvencije *Radiju 101*, jednom od rijetkih medija koji nije bio pod kontrolom režima. Tuđman ipak dobiva i drugi predsjednički mandat, a izborna se pobjeda zasnivala na njegovoj potpunoj nadmoći, temeljem iskorištavanja svih institucionalnih, političkih, medijskih i drugih resursa (Blažević 2003: 141).

„Zbog velike neravnopravnosti izbornih takmaca predsjednički su izbori bili obilježeni izrazitim autoritarnim tendencijama: to se očitovalo u incidentu u kojem je profesionalni vojnik Hrvatske vojske fizički napao jednog od dvojice predsjedničkih kandidata opozicije, Vladu Gotovca, kao i u potpunoj instrumentalizaciji državnih medija, osobito Hrvatske televizije, koji su vodili agresivnu kampanju protiv opozicijskih kandidata i otvoreno propagandno podržavali Tuđmana" (Blažević 2003: 141, prema Zakošek, 2002: 55).

Krajem navedenog razdoblja započinje proces estradizacije i spektakularizacije kulturnih sadržaja, koji procvat doživljava u trećoj fazi, dok kritički diskurs i analitički pristup te kulturni prilozi i kulturne rubrike polako nestaju ili se znatno smanjuju sa stranica tiska. Kao obilježja navedenog procesa, Ožegović (2018: 2107-2108) ističe prezentacijski i revijalni ton te selekciju medijskih sadržaja s prednošću tema vezanih za popularnu kulturu i s naglaskom na zabavne i trivijalne sadržaje, kojima se u kontekstu „načela zaborava", uspavljuju, odnosno, „anestetiziraju" čitatelji. Tako je učestalo korištenje sve raširenijeg modela reprezentacije kulturnog kao društvenog događaja i „strategije skandala", kojom se kulturna tema obrađuje kao politička, financijska ili intimna afera, s ciljem privlačenja pažnje čitatelja i postizanja boljeg tržišnog i komercijalnog efekta. Prema Ožegović se sukladno trendu „personalizacije politike", koristi strategija „personalizacije kulturnih događaja", u kojoj se kulturni sadržaji prezentiraju prvenstveno kroz ličnosti, dok autorsko umjetničko djelo postaje samo okidač proizvodnje medijskog sadržaja te se eliminiraju sve teme koje se ne mogu personalizirati i atraktivno posredovati. Taj proces pod utjecajem estradizacije društvenih prilika, stranih tržišta i voajerskog koncepta na medijskoj sceni, dovodi do dominacije intervjua i intimnih ispovijesti. Uz medijsku proizvodnju instant zvijezda, pojavljuje se i i model „proizvodnje medijskih ličnosti", utemeljen na promoviranju određenih intelektualaca – „fastthinkersa", uvijek spremnih na suradnju s medijima, koji funkcioniraju na razini prihvaćenih ideja, a koje su banalne, konvencionalne i zajedničke svima te nastoje nametnuti čitateljstvu ono što treba misliti o društvu i društvenim problemima.

Ožegović (2018: 2108) se pri opisivanju treće faze (2000. - 2005.) koristi Bourdieovom (2002) tvrdnjom o važnosti elemenata poput izrazite spektakularizacije, estradizacije, trivijalizacije i glamurizacije kulturnih sadržaja u masovnim medijima, s potpunom apolitičnošću i diktaturom profita, što rezultira širenjem utrživih tema jer prikrivaju korisne i važne stvari i stvaraju političku prazninu. Tako su prikazi kulturnih događanja određeni komercijalnim motivima, trivijalnošću i površnošću tretiraju sadržaj kao robu na tržištu, a kao osnovni kriterij izbora kulturnih sadržaja i kao otklon od očekivane stvarnosti, u masovnim se

medijima uvode načela ekskluzivnosti, izuzetnosti, nesvakidašnjosti, posebnosti i bizarnosti. Logika spektakla i zabave, prema Stamenković (2016: 1212) prožima mnoga područja društvenog života, prizemni humor i jeftin kič šire se iz *reality* programa, a korištenjem *online* platforme i društvene mreže ulaze u sve sfere medijske kulture.

„U isto vrijeme za kreativne produkte književnosti, umjetnosti, kreativne znanstvenike, ozbiljne ideje i ljude, nema mjesta jer se ne vrednuje istinski doprinos, određujući parametar je zabavna vrijednost. To je globalni fenomen, nastao dijelom i utjecajem i prisustvom, rasprostranjene američke kulture, koji oslikava duh vremena u kojem živimo“ (Stamenković 2016: 1212).

Tako se sama kultura reprezentira kroz model rang-liste, dok se kao nadomjestak stručnim kritikama pojavljuje kratka i površna forma prikaza u kojoj se ocjenjuje kvaliteta kulturnog proizvoda, a uvodi se i „copy-paste“ model recenzije, baziran na promotivnoj informaciji o knjizi, sve u svrhu reklamiranja književnog djela i uspješnije prodaje kulturnog proizvoda. Radikalnim preobražajem značenja i značajke ilustriranja teksta, funkcija fotografije također dobiva novu dimenziju te u svrhu „medijske inscenacije“ i „teatralizacije stvarnosti“, podrazumijeva estetizaciju socijalnog svijeta kao dominaciju vizualnog spram teksta i govora, kako bi promišljeno proizveli učinak za zamišljenu publiku i pomoću slike konstruirali novu stvarnost, odnosno privid (Ožegović 2018: 2110).

„Nestaje kritički i analitički diskurs, ne propituje se kulturna proizvodnja, kao ni posttranzicijska stvarnost i nastajanje potrošačkog društva u Hrvatskoj, a zamjenjuje ga antiintelektualizam, kulturni snobizam, površnost i banalizacija kulturnih sadržaja. Masovni mediji pretvaraju se u promotore i kreatore spektakularizirane stvarnosti“ (Ožegović 2018: 2110).

2.2. Srpsko medijsko okruženje

Kada govori o medijskom okruženju u Srbiji, Vladana Jaraković (2019: 5) ističe da se o stanju medijskih sloboda vode dva paralelna monologa. Naime, vladajuća struktura odašilje zadovoljstvo slobodom medija te ističe prednjačenje Srbije u tom pogledu i u europskim okvirima, dok s druge strane brojna istraživanja organizacija civilnog društva ukazuju na alarmantno stanje, a strukovna udruženja na zloupotrebe zakona o medijima i izuzetno nepovoljan materijalni i profesionalni status novinara. Ukazivanju na loše stanje u medijima pridružuju se međunarodne institucije koje upozoravaju na nepostojanje poticajnog okruženja za puno ostvarivanje slobode izražavanja, među njima i Reporteri bez granica, koji su Srbiju

2018. godine pozicionirali na 76. mjesto po medijskim slobodama, što je stavlja na začelje zemalja u regionalnom prostoru.

Politički kontekst koji je utjecao na formiranje današnjeg medijskog okruženja izlaže Jovanka Matić (2004: 4), počevši od usporedne postkomunističke tranzicije Srbije tijekom 1990-ih obilježene uvođenjem pseudodemokracije, u kojoj je glavna preokupacija vladajuće elite bila izgradnja države koja bi objedinila sve Srbe unutar granica zemlje i onih koji žive na bivšem jugoslavenskom prostoru, osigurajući im vladajući položaj među ostalim etničkim skupinama. Javlja se ideologija nacionalizma, potvrđena kao oblik nove kolektivne legitimnosti te etnički interes kao supstitucija nekad dominantnom klasnom interesu, koji je upravljao društvenom organizacijom. Prema Babiću (2006: 384), u srpskom etničkom korpusu i u ratnim postrojbama pobunjenih Srba, „četništvo“ zauzima važan segment ratnog prostora u odnosu na uglavnom partizansku tradiciju Srba u Hrvatskoj:

„Srpski etnički imaginarij dijelom je reaktivirao četništvo kao alternativu raspaloj socijalističkoj i titovskoj državi, čime je također homogenizirano pobunjeno srpsko stanovništvo“ (Babić 2006: 384).

Budući da je medijski sustav ostao strukturno ovisan o državnim vlastima, autonomija medija bila je glavna točka političkih sukoba tijekom desetljeća, a društvena se borba za medijsku slobodu morala usredotočiti na ukidanje povlaštenog položaja države u medijskom okruženju i njezine kontrole medija omogućene zakonskom regulativom. Medijska scena 1990-ih bila je striktno podijeljena na medije pod kontrolom režima i neovisne medije, čije je preživljavanje uslijed nepovoljnih ekonomskih okolnosti ovisilo o pomoći međunarodnih donatora (Matić 2004: 4, 7). Situacija u medijskoj domeni normalizirala se nakon svrgavanja režima Slobodana Miloševića 2000. godine. Pritom je promjena uređivačke politike u državnim medijima izvršena politički, dok su se privatni mediji oslanjali na raspoloženje javnosti u vidu svojih komercijalnih interesa. Politička stabilizacija rezultirala je porastom komercijalizacije tiska, a taj se proces oslanjao na opće raspoloženje publike zasićene politikom, u odnosu na prethodno razdoblje, kada je publika bila „gladna“ političkih informacija. Također se kao važni razlozi komercijalizacije navode normalizacija ekonomske situacije, rastuće tržište oglašavanja, sve veći interes stranih investitora te rekonfiguracija političke scene (Matić 2004: 10-11). Navedeno uviđa i Stamenković (2016: 1213), koja ističe da suštinski elementi procesa tabloidizacije i *infotainmenta*, komercijalizaciju i zabavu uvodi u informativne programe, potvrđujući tezu da su suvremeni mediji ekonomski entiteti.

„Okretanje borbi za publiku i oglašivače, na medijskom tržištu kojim vlada informacijska mećava, mediji se udaljavaju od javnog interesa, informativne i obrazovne uloge, jureći

gledanost, objavljuju soft news, senzacije i skandale. Rezultat diktata tržišta je orijentacija na potrošnju u svim sferama društva i povlađivanje ukusu masovne publike, čiju će pažnju, zabilježenu piplmetrom valorizirati sponzorski ugovor“ (Stamenković 2016: 1213).

Prema Matić (2004: 14), danas mediji u Srbiji nisu u mogućnosti temeljiti svoj autonomni položaj na stabilnom komercijalnom terenu, neovisnom o dominantnim političkim skupinama niti na zakonskoj zaštiti slobode izražavanja, dok Stamenković (2016: 1214) kao probleme izdvaja nedovršenu medijsku tranziciju i medijsku strategiju te ishitrene nove medijske zakone, koji nisu ispunili očekivanja medija i medijskih radnika.

„Mediji zaboravljaju svoje osnovne funkcije, klizeći u proces biltenizacije u kojem se izvor informacije često svodi samo na jednu stranu ili su druga i treća strana često u funkciji prve. Ovakvo stanje doprinosi padu profesionalizacije medija i udaljavanju novinara od profesionalnih normi, pa je teško očekivati ‘bujanje’ kreativnosti“ (Stamenković 2016: 1214).

Prema Jaraković (2019: 5-6), nepovoljno stanje posljedica je izostavljanja ograničavanja državnog utjecaja na medije tijekom reformi novih zakona. Također se kao problem uviđa i neprovedena privatizacija medija, pri čemu se sufinanciranje medijskih sadržaja koristi kao efikasno sredstvo kontrole zbog smanjene financijske samoodrživosti većine medija, koji značajno ovise o državnim potporama. U tom se kontekstu ističe i financiranje javnih medijskih servisa, za koje dio javnosti smatra da su pod velikim utjecajem vlasti, osobito pri izboru njihovih organa, a unatoč zakonu koji propisuje mogućnost sudjelovanja građana u kreiranju njihovih programa, to pravo se ne prakticira. Ističe se i problematičnost visoko politiziranog regulatornog tijela za elektroničke medije, koje je tijekom izbornih procesa 2017. i 2018. godine omogućilo neravnomjernu zastupljenost kandidata tijekom kampanje, a građanima ograničilo pravo na informirani izbor.

Matić (2004: 11-12) u srpskim medijima razlikuje dvije vrste komercijalnog tiska sa znatnom količinom političkih vijesti. Prvi karakterizira relativno uravnoteženo izvještavanje o političkim pitanjima koje je pouzdano, orijentirano na činjenice i pruža raznolika mišljenja te se takvi mediji smatraju čuvarima demokracije, ali ne žele biti poticatelji racionalnog javnog dijaloga o javnim kontroverzama. Njihova je retorika jednostavna, prilično dramatična i senzacionalna, ali nikad ne prelazi granice javno dominantnog morala. Međutim, u dramatičnim situacijama koje omogućuju veću nakladu, skloni su političkoj instrumentalizaciji i promicanju neetičke službene političke komunikacije, oprimjereno sukobom članova koalicije DOS - Demokratske stranke (DS) na čelu sa Zoranom Đinđićem i Demokratske stranke Srbije (DSS), koju je predvodio Vojislav Koštunica. Druga vrsta komercijalnog tiska razvijala se usporedno s jačanjem nacionalistički orijentiranih snaga,

koje su tvrdile da provođenje reformskih procesa državnog vodstva štiti interes zapadnih sila, a ne građana Srbije. Pripadnici te druge vrste medija promoviraju protivnički diskurs, njihovi napisi su prvenstveno osmišljeni u svrhu dramatiziranja političkih događaja i promicanja političkih afera, uz agresivnu retoriku koja nadilazi javnu pristojnost, ciljajući prvenstveno žrtve tranzicije. Sadržaj im je uglavnom politički, ne ustručavaju se objavljivati glasine i nepouzdane vijesti, ne izvještavaju činjenično, pružaju jednostrana mišljenja i otvaraju prostor raznim nezadovoljnim akterima. Nasuprot komercijalnom tisku koji je služio kao sredstvo političkih rivala DS-a i DSS-a u pokušajima međusobnog umanjivanja političke vjerodostojnosti, djeluje i kvalitetan tisak koji se prometnuo kao društveno odgovoran i tretirao događaje profesionalno.

Stamenković (2016: 1214) pak uviđa nedostatak kreativnosti *online* medija, koji svakodnevno raspolažu ogromnom bazom dostupnih informacija, ali je zbog neprofesionalnih i nekreativnih kadrova ne znaju iskoristiti na pravi način. U kontekstu vjerodostojnosti medija u Srbiji, Jaraković (2019: 6) utvrđuje činjenicu da tek polovina njezinih građana sagledava medijsku ulogu kao analitičko i kritičko izvještavanje o radu institucija i nositelja javnih funkcija, a u skladu s takvom potražnjom, istraživačkim se novinarstvom bave uglavnom neprofitni mediji civilnog društva, dok takav pristup profesiji rijetko imaju mediji s najvećom publikom. Zaključuje da ovisnost medija od centara moći te pritisci, neprocesuiranje verbalnih i fizičkih napada na novinare, kao i njihov nepovoljan financijski položaj, utječu i na širenje autocenzure, tabloidizaciju i pad etičkih standarda koji se izdvajaju kao osnovne karakteristike medijskog okruženja u Srbiji.

2.3. Korpus istraživanja

Prema navedenim kriterijima, činjenici da posjeduju mrežne inačice dugotrajne arhive te kvantiteti objava vezanih za temu, utvrđeno preliminarnim istraživanjem, korpus istraživanja čine napisi *Večernjeg.hr* te napisi *Danasa* i *Blica* od 15. siječnja do 31. listopada 2018. godine, uoči premijere predstave *Šest likova traži autora* Olivera Frljića i nakon njezina gostovanja u Srbiji, odnosno od 15. svibnja do 31. prosinca 2012. godine, nakon postavljanja predstave *Zoran Đinđić*. Zbog ograničenja arhiviranja sadržaja na period od tri godine te zbog dostupnosti cjelokupnog sadržaja u tiskanom formatu određenih medija, neka od vodećih izdanja neće biti uključena. Uključena specijalizirana izdanja odnose se na časopise

Kazalište i *Teatron*, posvećene teoriji i praksi izvedbenih umjetnosti, a koji će se koristiti u razradi teme.

Večernji list hrvatsko je konzervativno dnevno glasilo duge tradicije, koji prema medijskoj vjerodostojnosti zauzima 5. mjesto, dok je prema čitanosti pozicioniran na 7. mjesto. Srpski dnevni list *Danas*, osnovan je 1997. godine kao odgovor na političke pritiske na medije od strane tadašnjeg predsjednika Slobodana Miloševića, a dotično je glasilo zadržalo svoj status neovisnog medija i usredotočenost na teme vezane za bivšu Jugoslaviju, europske integracije, socijaldemokraciju i zaštitu ljudskih prava i manjina. Matić (2004: 13-14) piše kako je *Danas* sačuvao kritičku distancu od vlasti te stoga efikasnije obavlja svoju ulogu njezine provjere, pritom ustrajući na vlastitom programu podizanja svijesti javnosti o ulozi srpske države i naroda u balkanskim nemirima tijekom 1990-ih te pružanju kritičke analize nacionalističkog programa Miloševićevog režima, posebno njegove uloge u ratovima i ratnim zločinima u Hrvatskoj, Bosni i na Kosovu. Kao suprotnost neovisnom tisku, u istraživanje su uključeni napisi tabloida *Blic*, prvih dnevnih novina financiranih privatnim kapitalom, svrstanih u prvu vrstu srpskog komercijalnog tiska (Matić 2004: 12), koji se 2018. godine prometnuo u najposjećeniji srpski portal.[2]

[2] https://rating.gemius.com/rs/tree/32

3. Medijska recepcija

Prema Gordani Tkalec (2010: 69-70, 72), medijska recepcija nastaje na tragu književne recepcije, njezino istraživanje novi je pristup istraživanju medija, a osnovni su pojmovi teorije recepcije, uz određene modifikacije i osuvremenjivanje, primjenjivi na gotovo sve suvremene medije. Njezino istraživanje u središte stavlja način prezentacije medijskoga sadržaja i njegov prijam kod publike, utjecaj publike na kreiranje medijskog sadržaja te njezin utjecaj na opstojnost medija.

Vladimir Biti (1997: 335) ističe da je recepcija pojam koji u suvremenu književnu teoriju uvodi škola iz Kostanza estetike recepcije krajem 1960-ih godina, kao mjesto ovjeravanja estetičke kvalitete književnih djela, koja se dotad pripisivala samim djelima ili njihovim autorima. Smatrajući tadašnje aktualne formalističke i marksističke kritike nedostatnim rješenjem problematike književne metodologije te prema krilatici estetike recepcije o provjerljivom razumijevanju, koje mora uključivati saznanje o svojoj parcijalnosti i proteže se i na recepciju suvremene i na recepciju povijesti umjetnosti, ključni se teoretičar teorije recepcije Hans Robert Jauss (1986: 253) zalaže za novo usmjerenje.

„Hans Robert Jauss smatrao je kako estetika recepcije nije autonomna disciplina, samodovoljna u rješavanju svojih problema, već je parcijalna metodska refleksija, podobna za nadgradnju i upućena na suradnju, ona je u svojoj parcijalnosti podudarna saznanju da se ni struktura umjetničkog djela, ni povijest umjetnosti ne mogu shvatiti kao supstanca ili entelehija. Ako povijesnu bit jednog umjetničkog djela više ne možemo odrediti nezavisno od njegovog djelovanja, ni tradiciju djela kao povijest umjetnosti nezavisno od načina na koji su ta djela prihvaćana, onda se ustaljena estetika proizvodnje i prikazivanja mora temeljiti na estetici recepcije“ (Tkalec 2010: 70, prema Jauss 1978: 350, 351, 356).

Ključni pojam Jaussove teorije jest horizont očekivanja kroz koji se ostvaruje povezanost književnih događaja i čitatelja, kritičara i pisaca (Beker 1986: 90). Jauss drži da čitatelj vrednuje tekst unutar mentalnog okvira, stvorenog vlastitim iskustvima i pretpostavkama, čak i preduvjerenjima ili predrasudama, tako novi tekst za čitatelja pobuđuje onaj horizont očekivanja koji poznaje iz dotadašnjih tekstova, a koji su sada popravljani, izmijenjeni ili samo reproducirani (Beker 1986: 90, Biti 2000: 467). Prema tome, čitatelj može opažati novo djelo u užem horizontu svojega književnog očekivanja te u širem horizontu svojega životnog iskustva (Tkalec 2010: 70, prema Jauss 1978: 45, 47). Prema Tkalec (2010: 72-73) odnos između djela i publike Hans Robert Jauss postavlja u dvije ravnine – sinkronijsku ravninu, u kojoj je odnos postavljen kao susret između djela i njegova prvobitnog, suvremenog čitatelja,

te u dijakronijsku ravninu, u kojoj odnos označava susret između djela iz prošlosti s naraštajima čitatelja, od nastanka djela sve do današnjih dana. Primijenjeno na medijski kontekst, čitatelj je suvremen te se njegov susret s medijskom objavom događa u sadašnjosti – na sinkronijskoj razini. Jedno od obilježja medijskih objava jest njihova, najčešće vremenski vrlo kratka aktualnost te, iako je moguć i susret na dijakronijskoj razini, ponovno je naglasak na sinkronijskoj razini. Jauss čitatelja ne drži samo „individuom koja čita" već ističe važnost njegova sudjelovanja u procesu komunikacije, koji će potom motivirati i društveno ponašanje. U tom aspektu, suvremeni mediji omogućuju čitatelju različite opcije interakcije, čime se njegova aktivnost ne svodi samo na puko primanje sadržaja. Također je neporeciv pozitivan i negativan utjecaj medija na ponašanje i odnose u društvu, koji je čak puno veći nego utjecaj književnog teksta.

Wolfgang Iser usmjerio se detaljnije na odnos teksta i čitatelja te na pojam mjesta neodređenosti koja se popunjavaju procesom konkretizacije u estetski predmet (Beker 1986: 93-94).

„Nasuprot tome drži da se značenja književnih tekstova tek stvaraju u procesu čitanja, ona su proizvod međudjelovanja čitatelja i teksta, a ne neke veličine skrivene u tekstu koju interpretacija samo otkriva. Čitateljeva je zadaća sljedeća: on treba prije svega ocrtati posebnost određenog teksta odvojivši ga od ostalih tekstova, drugo, osnovni uvjeti djelovanja književnih tekstova moraju biti imenovani i analizirani i, treće, čitatelj treba upozoriti na mjesta neodređenosti u samom djelu. Bitno je ovdje uočiti da tek mjesta neodređenosti omogućuju sudjelovanje čitatelja u stvaranju smisla, jer tek takva mjesta otvaraju mogućnost čitateljevoj djelatnosti" (Beker 1986: 94).

Prema Tkalec (2010: 73), Wolfgang Iser obrazlaže funkciju praznih mjesta u strukturi teksta, u okviru nepodudaranja stvarnosti književnog djela s objektivnom stvarnošću i s čitateljevim iskustvom o njoj, pri čemu se u tekstu stvara neodređenost koja omogućuje prilagođavanje teksta individualnim sklonostima čitatelja. Kod „nenovinarskih objava", ova funkcija samim tekstom omogućuje čitateljevo interaktivno sudjelovanje i uključenje u većoj mjeri u proces konstituiranja njegova smisla. Pritom je istaknutija apelativna struktura teksta koja korespondira s velikim utjecajem medija na globalna društvena zbivanja, te se navedena funkcija često namjerno koristi u medijskim manipulacijama.

Pojmom horizont očekivanja bavio se i Karl Robert Mandelkov (Tkalec 2010: 70-71, prema Mandelkov 1978: 120), preispitujući opravdanost tek jednog horizonta očekivanja u odnosu na moguću karakteristiku povijesne stvarnosti, u kojoj se jedno djelo stalno prihvaća u ogledalu različitih horizonata očekivanja, ovisnih o neistovremenosti i neujednačenosti

istovremenih nositelja djelovanja. Tako Mandelkov drži da se već u ravnini povijesne sinkronije mogu pojmovno razgraničiti, u najmanju ruku, tri različite folije očekivanja koje određuju proces recepcije i utječu na njega, nazvavši ih horizontima očekivanja epohe, očekivanja djela i očekivanja autora.

„Ako tako podijeljeni horizont primijenimo na očekivanja od moderne književnosti, ponajprije književnosti na internetu, primijetit ćemo da epoha očekuje iznova začudna, moderna, čak šokirajuća djela uvijek na samom rubu konvencionalnosti ili još bolje preko njega. Očekivanje djela odnosi se na povezivanje autora uz jedno djelo koje postaje mjerilom za sva djela. Naravno, i internetska publika povodit će se za najpopularnijim djelima ili onim koja su autora izvukla iz svijeta anonimnosti. No, pojavljuje se još jedan oblik očekivanja djela. Djela na internetu moraju biti, na neki način, ekscentričnija od tiskanih djela jer su se takva djela na internetu pojavljivala od nekomercijalnih početaka međumrežja pa se sada od svih djela očekuje da imaju barem dio takvih osobina“ (Tkalec 2010: 73).

U tom se aspektu očekivanje djela (Tkalec 2010: 73) odnosi na povezivanje novinara ili medijske kuće s određenim djelom, odnosno na svjetonazor ili način priopćavanja. Njemu suprotna kategorija – očekivanje autora, u sferi medija karekterizira, ne samo očekivanje u smjeru vlastitog djela i njegove publike, već i prema mediju od kojega očekuje pomicanje granica prijašnjih dosega i korištenje svih njegovih prednosti: široke publike, intermedijalnosti i interaktivnoga čitanja, odnosno interaktivne recepcije. Među istaknutijim kritičarima Jaussova učenja novijeg vremena ističe se Stanley Fish (Tkalec 2010: 71), koji drži da postoje zajednice koje dijele određene interpretativne pretpostavke, a čiji su pripadnici i autori i čitatelji. Autori strukturiraju djelo, a čitatelj ga tumači prema tim interpretativnim zajednicama, koje upostavljaju način na koji čitamo i prihvaćamo djelo i čije se granice ne mogu jasno ocrtati. Svi pripadnici jedne zajednice ne mogu se apsolutno udružiti u činu čitanja, razlike mogu biti rodne, rasne, kulturalne, a konačan se ishod čitanja ne može predvidjeti. Kako tekst upravlja čitanjem i vodi ga prema nekom cilju čitanja, a stvarnog čitatelja pretvara u implicitnog, idealnog, pojavljuje se aspekt teksta protiv aspekta čitanja.

U okviru estetike recepcije, značajno promišljanje nudi i Hans-Georg Gadamer (Majić 2010: 749, 758), koji u okviru „hermeneutike“ otvara pitanje kako je moguće razumijevanje, pri čemu se posebice okreće jeziku. Odgovori obuhvaćaju „filozofiju slušanja”, u kojoj se mora uspostaviti dijalog kroz pitanja i odgovore. Proces se dolaska do značenja tako odvija u jeziku, koji nam omogućuje da se stvari barem približimo, ako ne i da je razumijemo. Tumačeva situacija obilježena je njegovim predrasudama, preduvjerenjima, a taj predrasudni

karakter razumijevanja znači da smo uključeni u dijalog koji uvrštava i naše samorazumijevanje i razumijevanje dotične materije, pri čemu naše predrasude dolaze do izražaja, dok je situacija teksta obilježena prezencijom, ali i temporalnošću. Temporalnost umjetničkog djela osnova je Gadamerovu sagledavanju tradicije, odnosno predaje, kojoj, pod Heideggerovim utjecajem, pridaje regulativni karakter te drži da upravo tradicija pomaže tumačenju, odnosno predstavlja očuvanje. Raskorak između različitih iskustava – iskustva teksta i iskustva čitatelja te dvaju horizonata – tradicijsko-povijesnog i predrasudno-tumačeva, rješava se „stapanjem horizonata" kao krajnjim ishodom dijaloga, a to stapanje ujedno postaje temeljem razumijevanja.

Tkalec (2010: 73-74) piše da je prema teoretičarima recepcije, individualna recepcija unaprijed već određena društvenom recepcijom, odnosno materijalnim i idejnim posrednicima između djela i čitatelja, kao što su različite društvene institucije, izdavačka poduzeća, knjižare pa sve do književne kritike i nastave književnosti.

„U većini demokratskih društava moguće je postavljanje vlastitih stranica kao i komuniciranje posredstvom društvenih mreža čime se zaobilazi urednički odabir i cenzura (osim u slučajevima grube povrede ljudskih prava kada se na zahtjev stranice ukidaju, no to je iznimno rijetko), čak su i moralni okviri široko razvučeni te je individualna recepcija omogućena u svoj svojoj pojavnosti. Stoga na internetu možemo pronaći i djela koja bi društvena recepcija proglasila čak devijantnima, no ona najčešće imaju vrlo uzak krug, ali zato gorljivih poklonika" (Tkalec 2010: 74).

Zaključuje da je još izraženija povezanost u medijima gdje medijske kuće i njihovi vlasnici snažno utječu na mišljenje pojedinca, čak formiraju individualnu recepciju. Odnos produkcije i recepcije određuje vrsta medija, tako će u slučaju internetskih objava, autor nesputan konvencijama, biti slobodniji u odabiru teme i u načinu pisanja, a recepcija će biti uvjetovana medijem jer će i horizont očekivanja čitatelja biti upravljen u tom smjeru. S obzirom da čitatelj ima različita očekivanja od različitih medija ili medijskih žanrova, medijske kuće i urednici medija trude se objave prilagoditi prema željama publike, što je prvenstveno uvjetovano financijskim razlozima.

4. Termin političko kazalište

Suvremena kazališna strujanja teatrolozi uglavnom sagledavaju u okviru postdramskog kazališta, a postulati o političkom teatru koji se razvio u tom okviru, različito se definiraju i usporedno s njime razvijaju. U kontekstu postmoderne, postdramsko dijeli sklonost autorefleksiji i tematiziranju samoga sebe s ostalim umjetnostima toga razdoblja, odnosno scenska praksa problematizira svoj status prividne realnosti, a kazalište obilježeno kao postdramsko, u vremenu nakon dominacije drame i prevlasti dramske riječi u kazalištu, potaknuto je odbacivanju dramskih shvaćanja (Rosanda Žigo 2006: 136). Značajna konceptualizacija novog kazališta vodećeg njemačkog teatrologa Lehmanna iz 1989. godine, postala je orijentir za radove mnogih teatrologa i autora, kada govorimo o suvremenom kazalištu. Istodobno s Lehmannovom paradigmom, o političkom kazalištu piše i Siegfried Melchinger (1989: 5, 19), koji akcentira da je kazalište bilo i jest objekt politike kao što je politika bila i jest objekt kazališta, odnosno njegova tema, pritom apostrofira Bertola Brechta i Erwina Piscatora kao figure koje su oslobodile kazalište predrasude o nedostojnosti politike u njegovim okvirima.

Prema Melchingerovoj (1989) tvrdnji, Marko Juvan (2014: 1-2) navodi da političko kazalište počinje već s grčkim klasicima Eshila, Sofokla, Euripida i Aristofana, snaži kroz Shakespearea, Corneillea i Molierea, a kulminira u razdoblju između Büchnera i Brechta. Piscatorov rad, ruska kazališna avangarda i proletkult te Brechtovo epsko kazalište i *Lehrstücke*, utemeljili su postojanu i razgranatu tradiciju, koja se protezala do 1960-ih godina, utječući na mnoge skupine i projekte poput *Living Theatrea* i *Kazališta potlačenih* Augusta Boala, te na umjetnike poput Heinera Müllera, Caryla Churchilla, Elfriede Jelinek ili Martina Kušeja. Lehmann također uviđa Brechtov značaj te postdramsko kazalište naziva i postbrechtovskim kazalištem, 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'. 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" (Lehmann 2004: 41).

Sukladno realnosti prepunoj socijalnih i političkih sukoba, Lehmann (2004: 329) razlaže način sagledavanja odnosa postdramskog kazališta prema političkome. Pritom smatra da postdramsko kazalište više teži postizanju efekta među gledateljima nego što će ostati vjerno tekstu, koncentrira se na interakciju između izvođača i publike, samom dramskom tekstu ne pristupa kao vladaru kazališta, već kao elementu scenskoga oblikovanja, dok sama izvedba

predstavlja dekonstrukciju dramske forme (Rosanda Žigo 2006: 137). Iz perspektive društvene moći, Lehmann (2004: 329) drži da je kazalište kao javno djelatna praksa izgubilo gotovo sve funkcije koje se obično zovu političkima te da ono više nije centar nekog polisa, odnosno mjesto njegova sporazumijevanja sa samim sobom, a kao stvar manjine, kazalište više ne može biti ni nacionalno kazalište za jačanje nekog kulturnog, povijesnog identiteta.

„Kazalište sa svrhom klasno specifične propagande ili političke afirmacije sociološki je i politički prevladano, kazalište kao medij prosvjećivanja o društvenim zlima jedva da još ima svoje mjesto u usporedbi s bržim i aktualnijim medijima, vijestima, magazinima, novinama“ (Lehmann 2004: 329).

Efikasnost u smislu političkog učinka, kao kriterij mjerenja politički intendiranog kazališta, smatra vrlo upitnim u svim oblicima izravno političkog kazališta, a ono samo najčešće ritualom potvrđivanja za one koji su već bili uvjereni (Lehmann 2004: 330). Smatra da kazalište može umjetničkim sredstvima dekonstruirati sam prostor političkog diskursa te u tom kontekstu povlači korelaciju postavljanja teze, mnijenja, poretka, zakona, cjelovitosti političkog tijela političkog diskursa i mogućnosti samog kazališta da demaskiranjem retorike razotkrije prikriveno diskurzivne izvjesnosti političkoga. Lehmann drži da kazalište ne čini političkim inscenacija politički tlačenih i izravno tematiziranje političkoga, već implicitni sadržaj načina predstavljanja. U tu svrhu navodi konstataciju Julie Kristeve (1977) koja piše da je ono političko, ono što daje mjeru i nalazi se pod zakonom zakona.

„Ono ne može drugo nego postavljati: neki poredak, neko pravilo, neku moć, koja važi za sve, neku zajedničku mjeru. Socio-simbolički zakon zajednička je mjera, a ono političko područje je njegova potvrđivanja, jačanja, osiguravanja, prilagođavanja nestalnom tijeku stvari, njegova ukidanja ili modificiranja. Zato postoji neotklonjiv jaz između političkoga, koje daje pravilo, i umjetnosti, koja je, recimo jednostavno, uvijek iznimka: iznimka od svakog pravila, potvrđivanje nepravilnoga čak još i u samome pravilu“ (Lehmann 2004: 333).

Lehmann (2004: 340) sagledava kazalište u kontekstu društva spektakla Guya Deborda (1996) u kojem teatraliziranje prožima čitav društveni život, počevši s individualnim pokušajima da se pomoću mode proizvede javno ja, odnosno kult samopredstavljanja i samoobmanjivanja. Uz navedeno, prisutno je i samooznačavanje specifičnih identiteta, koji se u nedostatku iznimnih jezičnih diskursa, programa, ideologija, utopija prikazuju kao teatralno organizirane pojave, a to društvo dovršavaju reklame, samoinsceniranje svijeta biznisa i teatralnost medijskog samoprikazivanja politike. Razlog stapanja stvarnosti i fikcije nalazi u medijima, odnosno u načinu na koji se odvija znakovni proces, a koji odvaja stvar i znak, referenciju i situaciju davanja znaka. Pritom drži ključnim njihovo privikavanje i

ponavljanje, kojim rastaču osjećaj da čin slanja znakova uvlači pošiljatelja i primatelja u mediju jezika povezanu situaciju. Naposljetku zaključuje da su karakteristike postdramskog kazališta realiziranje užasa, povreda osjećaja i dezorijentiranja „koje posredstvom zbivanja i postupaka koji se čine nemoralnima, asocijalnima, ciničnima suočava gledatelja 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“ (Lehmann 2004: 345).

Među nešto ranijim viđenjima političkog kazališta ističe se ono Michaela Kirbya (1975: 129-130), koji u svojem izlaganju zaključuje da je kazalište političko do mjere kojom pokušava biti političko te ukoliko se svjesno i namjerno dotiče politike ili zauzima političke strane. Ukoliko kazalište namjerava biti političko, a ta namjera nije prepoznata, nema ni potrebe za političkom kategorizacijom, nasuprot nepolitičnosti prezentacije ukoliko ona ni ne pokušava biti politička. Na primjeru cenzure kao eksterne odluke, ističe da određene situacije i određene vlasti mogu prisiliti da sva kazališta budu politička. Kirby drži da se političko kazalište ne suočava samo s vlašću kao pasivan subjekt već stvara eksplicitnu referencu sa suvremenim problemima vlasti, te u skladu s tim predstavlja hipotezu da svaki scenarij može biti politička produkcija, ali politički scenarij može i izgubiti svoju dinamičnu političku kvalitetu kroz vrijeme. Smatra da interpretiranje kazališta generalno političkim nije urođen ili svojstven element nekog rada i ovisi o interpretantu, a svaki se sustav vrijednosti, poput religije ili sociooloških i psiholoških uzoraka, može projicirati na prezentaciju. Sukladno tome, politička interpretacija izvedbe ovisi o političkom znanju interpretanta.

Silvestar Mileta drži da je svako djelo, pa i ono kazališno, implicitno ideološko, političko djelo. S tim u svezi obrazlaže kontekst kompleksnih procesa 20. stoljeća, koje je obilježeno dvama totalitarizmima, komunizmom, fašizmom i nacizmom te ideološkim sukobom komunizma i liberalnog kapitalizma. Prema tome su i kulturni proizvodi „obilježeni odnosom prema tim kompleksnim procesima i sukobima koje su oni generirali, bilo da su se prema njima postavljali afirmativno, kritički, pa čak i ako su se deklarativno (i, dakako, neuspješno) nastojali udaljiti od politike bijegom u estetiku kao jedinu normu“ (Mileta 2010: 622). U svojem izlaganju novijeg europskog političkog kazališta, Maria Shevtsova (2016: 142) pak ističe nemogućnost formiranja njegove apsolutne i univerzalne definicije te kontekstualizaciju kao glavni princip njegova shvaćanja. Političko kazalište tumači političkim u određenom društvu, vremenu i prostoru dok njegov politički odjek varira ovisno o društveno definiranim skupinama ljudi.

Novija viđenja političkog kazališta objedinjena su u Malzacherovu zbirku eseja *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, a jedan od autora, Julian Boal (2015: 71),

ističe da ono što umjetnosti daje politički karakter nije specifičan pristup subjektima ili određeni skup postupaka, već je to odnos forme, teme, metoda produkcije i distribucije određenog kazališnog djela unutar određenog političkog, društvenog i ekonomskog okruženja. Prema tome, ono što je u prošlosti označeno političkim, nije nužno i danas političko. Carol Martin (2015: 45) pak uviđa specifičnosti današnjeg političkog kazališta koje, duboko zaokupljeno predstavljanjem i analizom stvarnih događaja, često koristi arhivske i na intervjuima bazirane dokumentarne izvore (pisma, dnevnici, intervjui, zapisi, fotografije, filmovi, YouTube i Facebook), kojima se stvarno u visoko manipuliranom digitalnom svijetu često predstavlja u kontekstu neizvjesnosti saznanja o nečemu. Martin navedene metode povezuje s „efektom stvarnosti" Rolanda Barthesa (1968), koji umjetničkom djelu daje status legitimnosti, s obzirom da se ono što se predstavlja smatra da se zaista dogodilo ili ima veze s onim što je shvaćeno kao stvarno. Prema tome zaključuje da je preklapanje i međusobno povezivanje kazališta i stvarnosti zamagljena granica između simuliranog i stvarnog svijeta, kao jedno od najuvjerljivijih i najproduktivnijih područja kazališne djelatnosti novijeg doba.

Stav je Borisa Budena (2015: 186-187) da ono što kazalište danas čini političkim jest njegov udio u općenitoj izvedbi, odnosno kazalište koje nadilazi određeno područje umjetničkog polja i zasićuje sve sfere suvremenog života. Ukoliko se politika i dogodi u kazalištu, ona se ne javlja kao dodana vrijednost estetskoj razmjeni između kazališnih profesionalaca i njihove publike, što bi potom trebalo utjecati na društvo izvan kazališta, već kao sekvenca generalnog performansa društvenog koje samo kazalište može učiniti vidljivim. Političko kazalište stoga ne treba zamišljati kao prostor unutar društva u kojem je izvedba stvorena politički, već ga valja sagledavati kao događaj koji generira izvedbe od kojih je sačinjeno samo društvo, a što je zapravo ono o čemu se radi u politici. Kazalište koje je postalo političko više ne može imati svoju odgovarajuću društvenu lokaciju te se odvija gdje god se izvodi društvo i izvodi se kada god se pojavljuje društvo. Buden drži da je rasprava o društvenoj funkciji kazališta imala smisla kada se kazalište sagledavalo instrumentom društvene autopsije, odnosno, otkad se pojavila ideja tijela nazvanog društvo. Kao takvo, dostiglo je vrhunac u doba modernosti i u metafori zrcala, kojom nije samo odražavalo društvenu stvarnost, već je predstavljalo ideal društvene transparentnosti.

4.1. Suvremeno političko kazalište na prostoru postjugoslavenskih zemalja Hrvatske i Srbije

Spomenuti rast populizma, političke i ekonomske nestabilnosti, političke polarizacije i kriza demokracije koji su obilježili razvijeni svijet, uključujući i regionalni prostor, nisu zaobišli ni kulturnu sferu. Kako primjećuje Sanja Nikčević (2016: 156), današnja europska kazališta glavne struje uglavnom su javna ili nacionalna, osnivale su ih države ili neke druge ustrojbene jedinice, stoga imaju i status javne službe. Sukladno tome, financijska sredstva za kazalište distribuiraju predstavnici društva, političari i kazališni stručnjaci u raznim povjerenstvima, prema modelu koji je nastao iz ideje o važnosti umjetnosti za zemlju i za građane, stoga se mora redovito i objektivno financirati te ne smije biti u rukama ni bogate manjine a ni puka. Da je objektivno financiranje više iznimka nego pravilo na ovim prostorima, potvrđuje i konstatacija prethodno navedene pozadine u kojoj prednost imaju oni vođeni podobnim svjetonazorima nasuprot kvaliteti i rezultatima, što ponajbolje ocrtavaju zbivanja novijeg doba i Hasanbegovićev mandat na čelu hrvatskog Ministarstva kulture, o čemu će biti riječi u daljnjem izlaganju.

Pišući o policijama i politikama izvedbe na prostoru bivše Jugoslavije, Ana Vujanović (2011: 22-23) uočava nekoliko oblika političnosti umjetnosti. Prvi oblik karakterizira političko usmjeravanje dominantnih kulturno-umjetničkih diskursa od strane državne i druge makro kulturne politike, što oprimjeruje i novijom agendom nacionalne kulture i tradicionalizma iz aspekta europskih vrijednosti, civilnog društva i demokratizacije. Drugi oblik političnosti vezuje za kritičke i antagonističke umjetničke prakse prema dominantnom društvenom i kulturno-političkom stanju stvari te ističe da se u području kulturnih politika kreiraju političke strategije umjetnosti provođene reprodukcijom kroz pojedinačne radove te regulacijom i cenzurom, oprimjereno ranim Bitefom, koji je krajem 1960-ih i ranih 1970-ih „promocijom inovacije, eksperimenta i multikulturalizma bio ostvarenje politike neortodoksnog jugoslovenskog socijalizma i nesvrstanih te predstava koje su u socijalizmu isključenim, mapiranjem nacionalne povijesti doprinosile uvođenju govora srpskog nacionalizma u javni diskurs osamdesetih“ (Vujanović 2011: 23). U tom kontekstu navodi cenzuru koja se nalazi s druge strane procesa realizacije kulturnih politika, a koja regulira njihovo izvršenje u svojim različitim oblicima, poput pravnih regulativa, stručnih komisija, autocenzure, produkcijske cenzure i jedva primjetnih mikroregulativa svijeta umjetnosti, naročito u razdoblju postsocijalizma i tranzicije prema neoliberalnom kapitalizmu.

„Jedan od cenzuriranih pojmova na regionalnoj sceni danas je upravo pojam regije, shvaćen kao kulturni prostor (bivše) Jugoslavije. Iako ne postoji nijedan zakon niti komisija koja ga zabranjuje, on je kao politički nepodoban isključen iz kulturnih politika, kako država u regiji tako i inozemnih fondacija, a na njegovom mjestu imamo strateške pojmove regije – koji se mijenjaju u proteklih petnaestak godina ovisno o aktualnim makropolitičkim agendama: Balkan, jugoistočna Evropa, zapadni Balkan itd.“ (Vujanović 2011: 23).

Ključnim ograničavajućim faktorom angažiranih i kritičkih izvedbi, Vujanović (2011: 24) drži sposobnost neoliberalnog sistema da asimilira prodore realno postojećeg političkog mišljenja, čime ih pacificira i komodificira, pritom parafrazirajući Deleuzeovu ideju da ono što se pretvori u robu ničemu više ne može nauditi, oprimjereno Queer Zagreb festivalom, procvatom suvremenog plesa u regiji te predstavama Janeza Janše, Sebastijana Horvata, Olivera Frljića ili Boruta Šeparovića. Pozivajući se na teatrologa Aldu Milohnića (2009) nastavlja da je tolerantnost tog sistema podložna temeljnoj političkoj kritici jer je tolerantnost privilegija onoga tko ima moć tolerancije.

„On ukazuje na sve češće krizne momente kada suvremene države u obrani svoje ugrožene sigurnosti znatno smanjuju tolerantnost i počinju ugrožavati slobodu umjetničkog izražavanja. U tom procesu dolazi do ‘histerične reakcije vlasti’, koja počinje brkati i tako udaljene pojmove kao što su umjetnost i terorizam“ (Vujanović 2011: 25).

Period političkih pritisaka i depresije, Andrea Tompa (2011: 41) smatra paradoksalnim predstavljanjem trenutaka u kojima se preispituju vrijednosti u umjetnosti i društvu. Tome u prilog ističe primjer Istočne Europe i desetljeća diktature i kontroliranih režima, koja unatoč kontroli predstavljaju plodonosna vremena i razlog postanka pojedinih kazališnih kultura snažnima i neustrašivima, s velikim društvenim utjecajem. Prema Dubravki Đurić (2013: 91), kazalište je jedan od ideoloških aparata koji nas preispituje kao pripadnike zamišljene nacionalne zajednice. U tom se aspektu poziva na tumačenje Jasmine Husanović (2010) koja objašnjava političku zajednicu i obitelj, odnosno identitetske nacionalne i rodne režime unutar države i patrijarhata, kao oblike zajedništva koji istovremeno proizvode i osjećaj bespomoćnosti i izdaje povjerenja te postaju mjesta nasilja i izvor opasnosti. Ti društveni konteksti daju značenje našim životima i odrednica su naših identiteta, no urušavanjem iluzije tih identiteta „otkrivamo traumatski centar i relacije moći ispod njih, kao i kontingentnost/uslovljenost društvenih poredaka i značenja koja dajemo vlastitim oblicima i načinima življenja, ne dovodeći ih nikada u pitanje“ (Đurić 2013: 91). Primjerom traumatskih događaja u bivšoj Jugoslaviji i ratova iz 1990-ih, ističe da isti mogu dovesti do osjećaja nepripadnosti okružujućim matricama, koje ujedno predstavljaju i otkriće o kojem želimo

svjedočiti, a koje će naići na suprostavljanje onih kojima nije u interesu narušavanje iluzije države i patrijarhata. Sukladno tome, Đurić tumači da se političko kazalište na postjugoslovenskom prostoru razvilo kao odgovor na aktualna pitanja, od kojih je jedan njegov tip usmjeren kulturi sjećanja, dok se drugi fokusira na dramatizaciju svjedočenja traume. Pritom se odvija preobrazba kazališta kao javnog prostora u prostor kolektivne terapije s rezultatom simboličkog pomirenja, koje se eventualno ostvaruje na mikronivou zamišljene zajednice uspostavljene između izvođača i publike za vrijeme trajanja predstave.

Uzlet političkog kazališta u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini i Srbiji novijeg doba, Bojan Munjin (2012: 34) povezuje sa situacijom 1970-ih i 1980-ih godina u Jugoslaviji, kada se kritički preispitivala stvarnost birokratskog socijalizma, jednopartijskog sustava i totalitarne države. Razliku između ondašnjeg i sadašnjeg političkog kazališta uviđa u činjenici da su kritičari u atmosferi sveprisutne kontrole Partije zbog neugodnih pitanja, riskirali zatvor, gubitak posla ili višegodišnje marginaliziranje, dok je u današnjoj eri medijskih sloboda, osnovna smetnja takvim pitanjima na sceni potpuni zaborav o mračnim događajima u posljednjih 20 godina, koji „trenira“ većina u ovim društvima. Stvaranje političkog i nacionalnog konsenzusa u novonastalim državama početkom 1990-ih da „naši dečki” nisu počinjavali ratne zločine te da smo mi u pravu, a „oni drugi“ nisu, navodi kao razlog rijetkosti otvorenog govorenja o događanjima iz nedavne prošlosti. Uviđa i razliku u pristupu koji su nekada politička pitanja na pozornici djelovala „kao udar groma koji je za sobom ostavljao neugodne pukotine u ideološkoj konstrukciji ‘savršenog društva socijalizma’, dok je danas nakon svega, nova post-pesimistička generacija na pozornici prije spremna oprostiti, a ne optuživati“ (Munjin 2012: 35).

Navedeno oprimjeruje zabranjenom predstavom *Kad su cvetale tikve*, beogradskog Jugoslovenskog dramskog pozorišta te *Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja* zagrebačkog &TD-a početkom 1970-ih godina, „koje su imale ambiciju 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. Osim toga, političke predstave onog vremena bile su nabijene mračnim realizmom, jer se prava stvarnost morala na pozornici doslovce nacrtati da bi bila jača od mita o sreći u kojem smo živjeli, dok su današnje predstave prožete osjećajem razlomljene realnosti u kojoj su naši životi nošeni vrtlogom političkog hira, sudbine i apsurda“ (Munjin 2012: 35).

Primjećuje karakteristiku koja spaja tadašnje i sadašnje političko kazalište ovih prostora, naime njega ne voli niti politička elita, niti dio javnosti, smatra se društveno uvredljivim i estetski neuvjerljivim, no ono predstavlja snažan poticaj društvenoj funkciji koje je obilježje

kazališta u svim vremenima i putokaz za nove estetske forme prema kojima se isto treba razvijati (Munjin 2012: 37). Kada govorimo o desnoj i lijevoj orijentaciji, Ivan Medenica (2008) pridružuje se Munjinovom viđenju stavom da je značajno kazalište danas buntovnička i lijeva umjetnost ili „bogataška ljevičarska zabava“, čije je usmjerenje razvojem masovnih medija postalo nesporno. Također ocjenjuje da se u nemogućoj utrci kazališta s masovnim medijima ono slobodno povlači u sferu eksperimenta, kontemplacije, introspekcije, provokacije i pokretanja bitnih društvenih pitanja. Pišući o radu Andrasza Urbana, Atila Antal (2011: 50, 52) obrađuje estetiku odgovornosti kroz Lehmannovu prizmu. Osvrćući se na utjecaj medija u stalnom pokušaju serviraranja raznovrsnih prizora na sve šokantniji način, uviđa da naša naizgled povećana spremnost opažanja i kapacitet primanja informacija zapravo predstavlja neku vrstu „ravnodušnog polusna“, čija je posljedica gubitak mogućnosti djelovanja. Antal smatra da kazalište ima mogućnost prekinuti ravnodušnost koju proizvodi medijska slika, proizvedena daleko od svojega opažanja i primana daleko od svojega nastanka, te njegovu funkciju za suočavanje pojedinca s vlastitom smrtnošću koje će ga na taj način navesti na djelovanje. Zaključuje da postdramsko kazalište ima mogućnost postizanja estetske i/ili političko-etičke stvarnosti suočavanjem gledatelja s trenutnošću situacije, živom vlastitom prisutnošću, osjećajima, mislima i strahovima, koji pred njega stavljaju svjesnu odluku i pokreću na akciju.

Juvanovo (2014: 3) tumačenje slovenskog političkog kazališta novijeg datuma, može se primijeniti i na kazalište šireg ovdašnjeg prostora. Smatra da njegova renesansa dijelom počiva na općem etičkom i političkom zaokretu u zapadnoj umjetnosti i humanističkim znanostima te na previranjima u jugoistočnoj Europi, poput eskalacije nacionalizma i ksenofobije, etničkog čišćenja, izbjeglica, ugnjetavanja manjina, zajedno s uključenjem zemalja u kapitalistički sustav, što je dovelo do naivnog vjerovanja u ravnopravnost EU-a i procvata konzumerizma. Sve to vidi razlozima pronicanja novog političkog kazališta u postdramsko, što se naročito očituje odbacivanjem modela klasičnih dramskih žanrova te korištenjem multimedijskih, improvizacijskih i životnih dokumenata kojima takav performans kritički oslabljuje svaku mimetičku iluziju. Istodobno se bavi društvenim kontradikcijama postojećih država, koje konvencionalni mediji imaju tendenciju umanjivati, na primjeru široko rasprostranjene latentne ksenofobije i marginalizacije manjina, poput romskog naroda. Za daljnje istraživanje važnu ilustraciju angažiranog kazališta i konteksta u kojem nastaje, s usmjerenjem na prostor Srbije, donosi i Ivan Medenica (2011: 9) koji u svojem ogledu razmatra nove vidove postjugoslavenskog političkog kazališta u korelaciji s društvenom i političkom pozadinom. Naime, navedeni je prostor obilježen ulaskom u

zakašnjelu ekonomsku i političku tranziciju, ranije suspendiranu ratovima 1990-ih, u čijim su se okvirima razvili novi društveni izazovi i problemi poput „vrtoglavog bogaćenja manjine i siromašenja većine građanstva, liberalnog kapitalizama, apsolutne prevlasti novca u odnosu na sve druge socijalne pokretače i interese, korupcije u svim sferama života, erozije kritičke svijesti, buntovništva i osjećaja za opći interes, opće estradizacije, obesmišljavanja i (auto)kastracije javnog govora“(Medenica 2011: 9).

Novu problematiku angažiranog kazališta Medenica (2011: 10) vidi tek na prvi pogled razdvojenu od ishodišta političkog kazališta iz prethodnog perioda, a koje karakterizira kontinuitet i složena međuovisnost političkih i društvenih trauma na ovom prostoru. Sukladno tome tumači da globalni tranzicijski problemi nisu potisnuli one lokalne i specifične, vezane za ratove i druge aspekte političke torture iz 1990-ih godina poput netolerantnosti i povrede ljudskih prava, kao i za njihove „mutirane i metastazirane manifestacije“ nakon pada Miloševićevog režima, a koje ilustriraju mračni podzemni tokovi, razorni efekti liberalnog kapitalizma i pseudodemokratskog političkog sustava, dok s povijesne distance drži da ratovi u Jugoslaviji nisu bili prouzrokovani nacionalnim, ideološkim i srodnim razlozima, već pljačkom društvene imovine koja sada doživljava neukusno očigledan i transparentan vrhunac. Tome u prilog ističe bespotrebnost promjene tematskog fokusa kritički osviještenog kazališta, već neophodnost njegova širenja i njegove sveobuhvatnosti, multiperspektivnosti te njegova znatnog pooštravanja i jačanja prodornosti. Nedostatak angažiranog kazališta Medenica upravo povezuje s izazovom da se artikulira jasan i dosljedan stav u premreženim, proturječnim i složenim društvenim procesima, a složenost situacije pripisuje i uvjetima informacijskog društva u kojima je takav angažman onesposobljen ubrzanim razvojem novih tehnologija i medija, dok se pitanje o političkom kazalištu pri tome radikalno mijenja.

Iako vezano za prostor Hrvatske, Medenica (2011: 11) ipak prepoznaje rad nekolicine redatelja kao novo političko kazalište te ističe projekte Boruta Šeparovića i Olivera Frljića, koji u radikalnim, postdramskim i srodnim formama problematiziraju neke od najosjetljivijih tema suvremene Hrvatske poput utjecaja ratnog nasljeđa i konzervativnog odgoja (*Generacija 91-95* Boruta Šeparovića), negativnog djelovanja Katoličke crkve na mladu generaciju (*Buđenje proljeća* Olivera Frljića), povezanost turbo-folka s nasilničkim oblicima ponašanja proizašlih iz ratova 1990-ih (*Turbo folk* Olivera Frljića), zločina nad Srbima u Oluji i slučaja generala Ante Gotovine (*Mauzer* Boruta Šeparovića). Medeničin uvod u novo hrvatsko političko kazalište, nadopunjuje ogled Nataše Govedić (2011: 27), koja se upravo na primjeru rada Olivera Frljića i Boruta Šeparovića pita može li nas istina osloboditi, pri čemu razlaže tematske fokuse dotičnog dvojca i suočavanje društva s istima. Smatra da je

postratnom hrvatskom društvu draža „photoshop varijanta“, odnosno brisanje ili kozmetička fikcija sjećanja, dok tematski fokus novog hrvatskog političkog kazališta tumači kao gledateljski eskapizam:

„Publika je prvenstveno optužena za manjak sposobnosti prepoznavanja vlastite ‘uloge’ u bitno široj ideologijskoj slici nepravde i kontinuiranog nasilja, za skretanje pogleda od višestruko degradiranih stradalnika režima prema dekorativnim križevima (…), nespremnost da shvati kako raskomadano meso *Bakhi* dramaturga Marina Blaževića i redatelja Olivera Frljića ima izravne veze s nacionalističkom propagandom etničke mržnje, nevoljkost da ‘reprezentaciju’ od jedanaest nezaposlenih žena u predstavi Frljića i Šeparovića *Srce moje kuca za nju* shvatimo kao kritiku svih mogućih jedanaestočlanih nogometnih reprezentacija. Publika bježi i skreće pogled od višestruko osramoćene, neglamurozne žrtve prema sponzorski posvećenom Sv. Sportu i drugim reprezentativnim i reprezentacijskim Masovnim Spektaklima. Pedesetogodišnje protagonistice predstave *Srce moje*, s dokumentarnim narativnim osloncem na svoje stvarne biografije i iskustvo dugotrajne, barem desetogodišnje nezaposlenosti, podsjećaju da živimo u državi korupcijske mafije, koja ogroman novac izdvaja za svoje sportske i vjerske, pa čak i operne priredbe, no za poboljšanje socijalne stabilnosti najsiromašnijih ne daje i ne čini doslovce ništa. Nezaposlene žene i siromašni nisu vrijedni reprezentacijske pozlate, pa onda ni stranačkog angažmana; oni su ekonomski i etički višak“ (Govedić 2011: 29).

Zaključuje da jedan dio hrvatskih gledatelja ne može podnijeti, niti emocionalno isprocesuirati ovakav tip kazališta te je sklon optužiti ga za laž, pri čemu su kazališna istina i kazališna laž konstituirane izvan deklarativnog ili manifestnog stava određene predstave, zbog čega je unutar iste izvedbe moguće osporavanje razumijevanja ideologijske činjenice (Govedić 2011: 29). Navedeno objašnjava na primjeru Šeparovićevog projekta *Mauzer*, u kojem detalj biografske studije hrvatskog generala Ante Gotovine kao internacionalnog vojnog plaćenika za „prljave poslove” predstavlja kazališnu laž, dok kroz domaću potrebu za naoružanim superherojima, odnosno komentar „o potrebi jednog dijela konzervativne javnosti za svetim ocem i onostranim autoritetom, koga ćemo to više ljubiti ako nam pogled zadrži što dalje od zločina koje u njegovo ime moramo počiniti“ (Govedić 2011: 29), pokazuje da publika želi biti prevarena i obmanuta.

4.2. Redateljski koncepti Olivera Frljića

Rad Olivera Frljića ne može se smjestiti isključivo u jedan nacionalni okvir, s obzirom na transgresivni simbolički sustav njegovog redateljskog postupka kojim prelazi granice jednog jezika i jedne kulture (Đurić 2013: 90). U tom se smislu može promatrati i kroz site-specific aspekt, kojim Frljićeva ostvarenja predstavljaju ciklus obrađivanja trauma postjugoslovenskih kulturnih i političkih prostora (Đurić 2013: 96). Drugim riječima, Frljićevo kazalište arena je za javnu raspravu i otvoreno sučeljavanje, a njegovi projekti upućuju na traume društva i često produžuju pozornicu izvan kazališnih zidova (Buden 2015: 193). U tom se aspektu ističe odnos Frljićeva rada i medija, javnosti i političara koji su skloni energičnim raspravama o istom, no rijetko je razvidno da su zapravo pogledali njegove predstave.

Bitnu stavku Frljićeva životopisa svakako čini mandat intendanta riječkog Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (2014.-2016.), u kojem je jasno artikulirao svoju viziju kazališne institucije kao performativnog alata, koristeći se konceptualnom umjetnošću i performansom kako bi otvorio određena društvena pitanja i upravo proširio svoju pozornicu izvan zidova zgrade, čime je tu instituciju približio široj javnosti.[3] Frljić ne krije činjenicu da posjete kazalištu nisu dio njegovog obiteljskog nasljeđa, upravo zbog čega nije opterećen osobnom kazališnom tradicijom, te da je kazalište otkrio kroz umjetnost performansa. No, kako navodi Buden (2015: 187-188), tradicija koju Frljić nasljeđuje u okviru performansa, nasljeđe je događaja iz 1960-ih, kada je u izvedbi ukinuta granica između fikcije i činjenica, umjetnosti i života, posebice između izvođača i publike, a koje su značajke Frljićeva rada.

Kontekst u kojem Oliver Frljić „odbija“ stvarati kazalište, već ga umjesto toga izvodi, Buden slikovito opisuje kao raspad matrice – kazalište u svojoj umjetnosti, umjetnost u svojoj kulturi, kultura u njezinom društvu, društvo u svojoj naciji, nacija u svojoj državi, država u klasteru nacija i država koje se nazivaju svijetom. Kazalište se nalazi u društveno nepovezanoj umjetnosti koja napušta tradiciju nacionalne kulture, usmjeravajući se na transnacionalni, postmultikulturni, tržišno upravljani umjetnički sustav, koji zahtijeva univerzalne estetske vrijednosti, a koje su istovremeno dio izrazito određene kulture i dominantnog zapadnog bloka moći. Tako se kazalište smješta u ogoljenu kulturu koja se pretvara da izvodi sve političke bitke društva po gubitku svih njegovih političkih borbi u naciji koja postaje suvereni politički subjekt ukoliko mobilizira sve svoje proto, neo ili postfašističke energije; u državi koja nalazi svoje povijesno obrazloženje upravo u

[3] https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/588

odbacivanju većine svojih društvenih funkcija ili čak samog društva; u politici koja postiže svoje ciljeve samo ukoliko djeluje prerušena u kulturu ili ukoliko ratuje u ime demokracije, ne nužno temeljeno na demokratskom legitimitetu.

Frljićev rad uključuje nagrađivane projekte, nerijetko pod povećalom javnosti, poput predstava *Proklet budi izdajnik svoje domovine* (2010. u Ljubljani), koja istražuje nacionalizam i ksenofobiju u post-Jugoslaviji, *Mrzim istinu* (2011. u Zagrebu), autobiografsku predstavu koja se bavi složenim odnosima njegove obitelji ili *Zorana Đinđića* (2012. u Beogradu), u kojoj se polemički osvrće na atentat na srpskog premijera, pokrenuvši tako kontroverzu velikih razmjera. Naime, četvorica Frljićevih glumaca odrekla su se dotičnog projekta, publika je masovno odlazila s premijere, dok ga je drugi dio publike ispratio stojećim ovacijama. Postavivši *Balkan macht frei* u Münchenu 2015. godine, pojedinci iz publike intervenirali su u predstavu kako bi prekinuli scensko gušenje glumca vodom (Buden 2015: 193).

Iako je Frljićev rad od početka djelovanja obilježen kao društvena kontroverza, uz pripadajuće simptome poput bojkota, javnoga gnušanja, osuda, cenzura i medijskih progona, sve navedeno ponajviše dolazi do izražaja za vrijeme Frljićeve intendanture, s koje pozicije je brojnim akcijama potvrdio da ne pripada većinskoj konzervativnoj i desno usmjerenoj društvenoj i političkoj garnituri, kojoj nerijetko upućuje kritiku. Pitanje same cenzure Frljić smješta u kontekst uspostave „dijaloga“ s centrima moći, koji sankcijama na rad potvrđuju društvenu važnost kazališta kao alata komunikacije.[4] Među istaknutijim prijeporima (Govedić 2017: 215-216) očituju su oni vezani za predstavu *Hrvatsko glumište*, kojoj je prethodila polemika Slobodana Šnajdera s Frljićem i Blaževićem, što je rezultiralo realiziranjem navedenog autorskog projekta Frljića i Blaževića, umjesto Šnajderovog. Tematiziranjem vremena NDH i 1990-ih godina u Hrvatskoj, *Hrvatsko glumište* je izazvalo podijeljene reakcije, napade i osude, zazivao se otkaz Frljiću i Blaževiću, a očitovala se i Riječka nadbiskupija s apelom za prestankom uvreda usmjerenih vjernicima i njihovim svetinjama. Riječke ljetne noći 2015. su godine pak otvorene uz incidente vezane za performans *Otkaz Frljiću i Blaževiću* ispred zgrade HNK-a. Performans se sastojao od čitanja poruka mržnje upućenih umjetničkom voditelju festivala i ravnatelju kazališne Opere Marinu Blaževiću i intendantu Oliveru Frljiću putem istoimene Facebook grupe, raznih portala i društvenih mreža, a s kojima se stalno susreću u svojem radu pa su tom prilikom opetovano vrijeđani te

[4] https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/588

gađani jajima od strane manje skupine građana, pri čemu je pročelnik za kulturu Grada Rijeke Ivan Šarar fizički napadnut.

Na istoj manifestaciji prikazana je i *Trilogija o hrvatskom fašizmu* navedenog autorskog dvojca, koju uz spomenuto *Hrvatsko glumište* čine predstave *Bakhe* i *Aleksandra Zec*, a potonja je izvedba popraćena visokim mjerama osiguranja. Nedugo nakon toga, u riječkom je HNK održana tribina *Drugi rat*, zamišljena kao performans na kojem je pet žena različitih nacionalnosti govorilo o sjećanjima na ratne traume. Performans je javno prozvan „Kontra Olujom", što je pred kazalištem okupilo znatan broj prosvjednika koji su pjevali domoljubne pjesme i prozivali Frljića, a unatoč mjerama zaštite publike i sudionika, cijeli događaj je rezultirao fizičkim obračunima u kojima su napadnuti i pretučeni novinari i aktivisti. Atmosferi uoči događaja uvelike je pridonio dnevnik *Slobodna Dalmacija* tekstom o tribini naslova „U Rijeci spremaju kontra Oluju", što je rezultiralo Frljićevom žalbom Hrvatskom novinarskom društvu, kojom je naglasio kako je riječ o pokušaju da se o ratu govori iz pozicije žene, a ne nacionalne pripadnosti te da je cijeli skup zamišljen kao afirmacija kulture mira. Osim u domaćoj javnosti, Oliver Frljić susretao se s pokušajima cenzure u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Poljskoj, u čemu prednjači predstava *Naše nasilje i vaše nasilje* (2016.), naglašena kao „autorski projekt visokog rizika".[5] Predstava se u Splitu na 27. Marulićevim danima suočila s glasnim protestima hrvatske desnice, uključujući i braniteljsku udrugu, te s nizom javnih istupa političkih aktera. U Poljskoj je njezino izvođenje rezultiralo s nekoliko kaznenih prijava i protestima, dok su gledatelji sarajevskog festivala MESS upozoreni da predstavu gledaju na vlastitu odgovornost, jer im uprava MESS-a ne može jamčiti sigurnost u situaciji stalnih prijetnji.[6]

Upravo je u Poljskoj Frljić doživio i svoju prvu zabranu 2013. godine. Predstava *Nebožanska komedija*, kojom se htjelo problematizirati ulogu Poljaka u holokaustu te utjecaj Crkve na poljsko društvo, zabranjena je pred prijetnjama koje su se pojavile nakon objavljivanja članka u jednom desničarskom dnevnom listu.[7] Osim navedene predstave, Frljić je na poljskom teritoriju izazvao burne reakcije Katoličke crkve i konzervativne sredine predstavom *Kletva* 2017. godine, koju je poljski dnevni list *Gazeta Wyborcza* potom proglasio događajem godine u Poljskoj, uz obrazloženje kako je riječ o najglasnijoj premijeri

[5] https://hnk-zajc.hr/predstava/nase-nasilje-i-vase-nasilje-2/
[6] https://www.tportal.hr/kultura/clanak/sedam-pitanja-o-frljicevoj-predstavi-koja-je-naciju-digla-na-noge-20170425
[7] https://www.jutarnji.hr/vijesti/vjeronauk-u-skolama-izvor-je-sovinizma-u-hrvatskoj-redatelj-oliver-frljic/854134/

godine, a možda čak i u posljednjih trideset godina.[8] Žiri je ocijenio da se predstava kritički oštro bavi problemima poput zlostavljanja djece, porasta rasističkih strujanja i društvenim napetostima koje su prouzrokovali političari, a nagradu *Wdecha* dodijelili su „zbog snažnog stava o političkoj dominaciji katolicizma u Poljskoj, o mržnji prema strancima i ženama, ali i o snobizmu ljevičarske umjetnosti i njihovih kompleksa, za političko kazalište koje pogađa u srž". Unatoč učestalim kritikama na Frljićev angažman, on je istovremeno priznat i na regionalnom prostoru, čemu svjedoče nagrade predstavama koje su studije slučaja, a za koje se vežu kontroverze i skandali – *Zoran Đinđić*, predstava koja je osvojila *Grand Prix* Bitefa[9] te *Šest likova traži autora*, koja je dobila Nagradu građana i građanki Grada Zagreba *Nada Dimić*.[10]

Razlikujući neoavangarde 1960-ih i današnje vrijeme, Buden (2015: 191-192) opisuje taj period kao vrijeme društva koje je imalo svoje kazalište i vrijeme kazališta koje je imalo svoje društvo. Naime, tadašnji umjetnici ipak su bili društveno uklopljeni, njihovi prosvjedi namjerno su se obraćali već ustaljenom društvu koje je tada moglo prepoznati svoj odraz u ogledalu kazališta i umjetnosti, dok Frljićevo kazalište nije društveno uklopljeno kazalište, u njegovom se ogledalu nijedno društvo ne prepoznaje, niti vidi svoju ulogu ili funkciju. To je kazalište koje nas ne suočava s nenormalnošću društvenog poretka, već s morbidnom normalnošću postsocijalnog poremećaja. Frljićevo društvo pritom opisuje kao kavez s grabežljivcima te smatra da njegove izvedbe koriste kazalište upravo za ulazak u taj kavez, reduciravši ga do performativne srži kako bi nas suočio s bezobličnim stanjem društvenog bića u kojem se njegovo kreiranje ne može razlikovati od njegova propadanja. To je stanje društva koje gleda u svoj vlastiti limb: društvo koje nije tijelo, s ranama ili bez njih, već samo meso njegove otvorene rane.

Ovaj kratak pregled Frljićevih „javnih izvedbi" ukazuje nam na nepredvidljive dinamike stalnih promjena kao otvorenog i dinamičkog modela povijesti. Sukladno tome, Govedić (2017: 220) ističe da je Oliver Frljić najbliži koncepciji povijesti kao cikličkog performansa, posebice neprestane reprize europskog fašizma.

„U slučaju povijesti koja dominira pripovijedanjem Olivera Frljića prisutna je potreba da budemo svjesni neprerađene ili potisnute povijesti, historijske traume raspada Jugoslavije

[8] https://100posto.jutarnji.hr/scena/kontroverzna-predstava-olivera-frljica-dobila-nagradu-u-poljskoj-najglasnija-premijera-u-posljednjih-30-godina
[9] https://www.tportal.hr/kultura/clanak/oliver-frljic-predstavom-o-zoranu-dindicu-osvojio-beograd-20131002
[10] https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/protestno-priznanje-nagrada-nada-dimic-dodijeljena-novinarki-sanji-despot-i-redatelju-oliveru-frljicu/7424298/

koja nastavlja izbijati mimo njezina deklarativnog vremenskoprostornog 'zaključenja' formalnim završetkom ratnih godina“ (Govedić 2017: 221).

Kada govori o svojem radu, Frljić apostrofira otvaranje „nepopularnog“ pitanja kolektivne odgovornosti, a koje postavlja u svakoj sredini u kojoj radi. U tom aspektu uvijek pokušava statističkim podacima dokazati da postoji i druga krivnja, na kolektivnoj razini, nasuprot individualnoj odgovornosti o kojoj su svi spremni govoriti (Botić 2012: 20). Iako je Frljićev rad blizak Lehmannovim postulatima te mu i odaje priznanje pišući o političkom i postdramskom, Frljić isporučuje i kritiku Lehmanna zbog depolitizacije kazališta, kojim doprinosi „neoliberalnoj mirnoj koegzistenciji i mogućem prisvajanju bilo kakvih ideja sve dok one ne napadaju njenu glavnu ideološku bazu: partikularizaciju interesa, privatnu svojinu, itd.” (Frljić 2011: 56). Samim time drži da suvremena kriza neoliberalnog sustava zahtijeva drugačiji pristup te da u depolitiziranom društvu slobodnog tržišta ni kazalište ne može izbjeći depolitizaciju, čime ulazi u isti proces komodifikacije kao i drugi proizvodi, njegov politički potencijal postaje roba, te stoga ima određeni značaj u procesu politizacije čiji je cilj depolitizacija društva.

4.2.1. Predstava *Zoran Đinđić*

Jedan od najznakovitijih događaja suvremene srpske povijesti, transponiran je 2012. godine u autorski projekt Olivera Frljića i dramaturginje Branislave Ilić, postavljen na sceni kultnog beogradskog kazališta Atelje 212. Ispred matičnog kazališta najavljen je kao povratak građanske hrabrosti i građanske slobode u kazalište te kao prekid šutnje uslijed demokratskih promjena, o temama koje obuzimaju srpsko društvo. Medenica predstavu stavlja u okvir „svjesnog pamfletskog kazališta”, a kritiku nacionalnih simbola inkoporiranu u predstavu ocjenjuje kao metaforički način artikuliranja stava generacije, s razlogom nezadovoljne onim što joj je društvo pružilo.[11] Polazišna je točka projekta atentat na Zorana Đinđića, prvog demokratski izabranog premijera nakon Miloševićeve vlasti, izvršen 2003. godine, čija politička pozadina, unatoč suđenju izvršiteljima, nikad nije do kraja razriješena. Nakon svrgavanja zloglasnog Miloševićeva režima 2001. godine, Đinđićeva vlada težila je uspostavi pravih demokratskih temelja u Srbiji, radikalnim društvenim i gospodarskim reformama te uspostavi boljih odnosa sa zapadnim zemljama. Pozitivne promjene prepoznao

[11] https://www.slobodnaevropa.org/a/zoran-djindjic-ponovo-medju-srbima/24590435.html

je i američki tjednik *Time* svrstavši Đinđića među 14 vodećih europskih političara trećeg milenija. Jedno je od važnijih obilježja Đinđićeve vlade bila i suradnja s Haškim sudom, prilikom čega je uhićeno i izručeno nekoliko haških optuženika, uključujući i Slobodana Miloševića. Prema ocjenama analitičara, razdoblje nakon Đinđićeva ubojstva obilježeno je gubitkom ogromne energije koju je posjedovao i poticao kod drugih te usporavanjem ili potpunim zaustavljanjem tek započetih nužnih reformi. Izostala je i lustracija srpskog političkog i građanskog društva, što je po nekima posljedica činjenice njegove osamljenosti u želji za temeljitim društvenim promjenama te da je žrtvovan upravo kako ne bi došlo do promjena u zemlji.[12]

Umjesto klasičnih likova u predstavu su uvedene različite ideološke pozicije (Đurić 2013: 94-95), a pozornica postaje svojevrsna tribina na kojoj glumci otvoreno kritiziraju crkvu, političare, elitu, patriote te pokreću mnoštvo provokativnih tema koje su obilježile život u Srbiji u proteklih dvadesetak godina, formirajući tako mozaik društva u kojem je bio moguć atentat na demokratskog premijera. Na samom početku predstave redatelj se proziva za neopravdano kritiziranje Srbije, s obzirom na to da je Hrvat, i to u vrijeme izbora. U dijelu predstave postavlja na scenu zamišljeno suđenje Vojislavu Koštunici za sudjelovanje u političkim događajima koji su rezultirali smaknućem premijera, a u dijelu govori o prisluškivanju. Dio se odnosi na glumce koji su odustali od angažmana uslijed pritisaka ili rizika od kompromitiranja sudjelovanjem u predstavi koja se bavi kolektivnim traumama, o kojima u pravilu ne treba govoriti. Direktno tretiranje traumatičnih događaja novije srpske povijesti dovelo je do velikog interesa i javnog izjašnjavanja medija i političara. Kao rezultat medijske pažnje predstava je postala važnom temom privatne sfere „običnih" ljudi, koji su se u odnosu na nju određivali, bez obzira na to ubraja li se kazalište u njihove preference i jesu li je uopće gledali.

Osim kao političko kazalište, Đurić (2013: 93) predstavu *Zoran Đinđić* promatra i kao primjer dokumentarnog kazališta, koje prema Reinelt (2012) evocira javnu sferu u kojoj okupljeni akteri mogu istražiti značenje individualnih iskustava u kontekstu državnih ili društvenih odgovornosti i normi. Kako razlaže Đurić, Frljić predstavama konstruira kontrajavnu sferu, u kojoj se mogu artikulirati podređene javnosti, a kazalište vidi kao prostor u kojem može stvoriti mišljenje izvan nametnutih društvenih matrica, pri tome korištenjem dokumentarnih materijala stavlja u odnos kazališnu fikciju i izvankazališnu stvarnost. Vodeći

[12] https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/srbija-se-prisjeca-prvog-demokratskog-vode-zorana-dindica-cija-je-vizija-moderne-drzave-prekinuta-hicima-iz-snajpera-foto-20190312

se pravilom postdramskog kazališta koje inzistira na procesu, a ne na završenom djelu, Đurić ističe da je tekst predstave ujedno i činjenično-fikcionalni izvještaj o procesu rada. Tekst je usmjeren društvenim mehanizmima koji na makronivou države oblikuju dominantnu ideologiju i normaliziraju je kao dominantni diskurs koji se nikada bez posljedica ne dovodi u pitanje, a ogoljava i društvene mehanizme koji djeluju na mikronivou te je njihovo djelovanje uvjetovano borbom oko toga što u jednom društvu smije biti reprezentirano u polju umjetnosti.

„Skriveni su, o njima se javno ne govori, te ostaju na nivou trača, što omogućava da se javno polje umetnosti lažno predstavlja kao polje bezuvjetne slobode u kojoj trijumfira kreativnost individua“ (Đurić 2013: 95).

O Frljićevom oslanjanju na dokumentarne materijale piše i Munjin (2012: 37), koji ih opisuje kao šokantne fleševe i traumatične slike koji prikazuju ubijenog premijera te na drugoj strani sve ostale.

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

Prema Munjinu, predstava je udaljena od bolne senzibilnosti ispunjene sjetom i apatijom, a što je odlika suvremenog političkog kazališta ovih prostora. Štoviše, za Frljića ne postoje tabu teme, svojim drskim i provokativnim kazalištem ogoljava teška politička i društvena pitanja, tako i u ovoj predstavi proziva kompletno srpsko društvo, uključujući i njegovu elitu za ubojstvo vlastitog premijera. U kontekstu dokumentarnog kazališta, sam je Frljić govorio o sakupljanju građe za predstavu temeljenu na intervjuima, u cilju sagledavanja Đinđića iz različitih uglova.

„Htio sam ilustrirati moralni bankrot Demokratske stranke koja je s jedne strane bezočno eksploatirala Đinđićevu popularnost i simbolički kapital, a s druge joj je principijelnost Zorana Đinđića postala jedna vrsta tereta u paktovima s dojučerašnjim ideološkim

oponentima. Pored toga, zanimalo me je i na koji način će reagirati publika kada se takvo nešto bude reklo sa scene.“[13]

Predstavu je istaknuo kao otvaranje pitanja kolektivne odgovorosti Srbije od zbivanja 1990-ih godina do atentata na Zorana Đinđića, a koji je pokušao reformirati to društvo na različitim razinama, te iako se za njega vežu različite kontroverze, „onog trenutka kad je ubijen, on postaje neka vrsta tragičkog junaka, etički superiornog zajednici u kojoj se to dogodilo, jer sama činjenica da su ispaljena ta dva metka znači da se političke elite nisu mogle drugačije s njime obračunati“ (Botić 2012: 20).

4.2.2. Predstava *Šest likova traži autora*

Interpretacija najpoznatijeg metakazališnog komada Luigija Pirandella, postavljena je premijerno 2018. godine na sceni Satiričkog kazališta Kerempuh u režiji etabliranog redatelja Olivera Frljića i prema dramskom predlošku Nine Gojić. Ispreplitanje dviju stvarnosti Frljić postavlja u kontekst društva koje opsesivno traga za svojim identitetom, u kojem ova naturalistička drama o kazalištu dobiva nova značenja. U službenom opisu predstave stoji Frljićev zaključak zašto se fašizam ne može smijati sam sebi.

„(…) Kao potpisnik Manifesta intelektualaca fašističkog pokreta i sjajan humorist, Pirandello se zasigurno našao na ovoj točki. To je točka od koje, govoreći o hrvatskom društvu danas i ovdje, počinje i naša predstava. Kroz zadnjih 26 godina to društvo opsesivno je tražilo svoj identitet i autora. U tom kontekstu, u njemu danas najpoznatija Pirandellova drama dobiva nove rezonancije i interpretativne poticaje. Humor te drame se ledi u trenutku kad njezini komički označitelji pronalaze svoje označeno u rapidnoj fašizaciji hrvatskog društva. (…) Točka u kojoj se fašizam i humor trajno razilaze jest nemogućnost ovog prvog da se smije samom sebi. A upravo ta nemogućnost jest uvjet njegove egzistencije. (…) Upravo ozbiljnost i odsustvo autoironije koje se manifestira u različitim politikama i praksama fašističke dehumanizacije, jesu uvjeti provedbe njihovih konačnih rješenja.“[14] Utjecaj hrvatske politike na pluralizam i najdublje podjele u suvremenoj Hrvatskoj postaje izražen 2016. godine uspostavom nove vlasti, u kojoj se kao jedan od ključnih, istaknuo kontroverzni politički profil Zlatka Hasanbegovića, koji je na čelu Ministarstva kulture

[13] https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1211716
[14] https://kazalistekerempuh.hr/predstave/sest-likova-trazi-autora/

otvoreno težio „stvaranju nove nacionalne paradigme kojom će se nova Hrvatska konačno rasteretiti duhova prošlosti i uspostaviti jedan novi nacionalni obrazac koji će integrirati cijelu naciju i prekinuti ideološke sukobe."[15] Hasanbegovićev kratkotrajni mandat obilježio je niz spornih odluka poput izostanka potpore neprofitnim medijima, smjena u kulturnim institucijama, rekordno niskog iznosa proračunskih izdvajanja za kulturu, dokidanja sredstava afirmiranim festivalima i autorima, rezanja sredstava različitim kulturnim sektorima te najave zakonskih promjena, a koje su izazvale prosvjede domaće kulturne javnosti i kritičko izvještavanje niza europskih medija. Potezi koji su ponajviše odjeknuli u javnosti odnose se na ukidanje Stručnog povjerenstva Ministarstva za neprofitne medije, postavljanje Ane Lederer na mjesto zamjenice ministra, koja je s te pozicije pokušavala neutralizirati nalaze državne revizije o njezinu mandatu intendantice zagrebačkog HNK-a, zatim ukidanje novčane potpore dvotjedniku za kulturu *Zarez*, koji je nakon toga prestao izlaziti u tiskanom izdanju, smanjenje iznosa financiranja književnih manifestacija, cijelog knjižnog sektora i niza festivala te pokretanje izmjene Zakona o kulturnim vijećima, koji bi osobi na poziciji ministra omogućio veću moć.

Posebna Hasanbegovićeva meta bio je i Hrvatski audiovizualni centar, što su agresivno podržale i određene braniteljske udruge, a sukob je kulminirao objavom nalaza Upravnog nadzora u HAVC-u te ostavkom Hrvoja Hribara na mjestu ravnatelja. Hribar je nastojao upozoriti na Hasanbegovićeve kriterije pri donošenju odluka, javno prenesavši njegov komentar o dokumentu s popisom projekata: „pa to su sve Srbi" te kako se mora naći način kako spriječiti te projekte.[16] Također je znatno smanjio sredstva riječkom HNK-u za Frljićeva mandata na mjestu intendanta, uz obrazloženje da se uglavnom radi o autorskim projektima te je nakon Frljićevog prelaska u tim za realizaciju projekta Europske prijestolnice kulture odbio potvrditi njegovog bliskog suradnika Marina Blaževića za njegovog nasljednika.[17]

Uz ministarske odluke, posebice je bio u fokusu Hasanbegovićev svjetonazor, uz koji se vežu ekscesi poput fotografiranja s kapom o kojoj se polemiziralo je li ustaška ili HOS-ova te njegovih ranih radova kojima veliča ustaštvo. Kao povjesničar, inzistirao je na razgradnji ideologizacije pojmova kao što su antifašizam u poslijeratnoj praksi, ukazivao je na slojevitost konteksta u kojem su narodi Kraljevine Jugoslavije dočekali Drugi svjetski rat, što

[15] https://www.hnd.hr/sto-je-predsasnik-hasanbegovic-ostavio-u-amanet-nini-obuljen
[16] https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/bivsi-sef-havc-a-kod-stankovica-hribar-hasanbegovic-mi-je-rekao-da-zaustavim-projekte-za-srbe-stigao-i-odgovor-bivseg-ministra-kulture/5653411/
[17] https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/frljic-na-odlasku-ovo-je-signal-da-ce-hasanbegovic-opstruirati-rijeku/3492842/

ga je i dovelo do prozivanja za povijesni revizionizam i filofašizam, a svoje je kritičare javno prokazivao kao „interesno povezanu manjinu verbalnih zlostavljača i ljevičarskih 'doktora opće prakse'“ te „dokoličarski kulturni agitprop i 'pokretni prijeki sud'.“[18]

Niz međusobnih obračuna i Frljićevih, kako medijskih, tako i performativnih istupa protiv Hasanbegovićeve politike, rezultiralo je uvođenjem dotičnog kao jednog od likova u predstavi *Šest likova traži autora*. Frljićevom aktivizmu govori u prilog činjenica da je za predstavu *Šest likova traži autora* 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.“[19]

Pišući o predstavi *Šest likova traži autora*, Ana Fazekaš (2018: 7) uvodi u kritiku opaskom o optužbama na Frljićev račun da manipulira i prekraja povijest kako bi postigao optimalnu iritaciju šire javnosti u svojim političkim komadima, što je u skladu s njegovim motivom krojenja i prekranjanja kojim je protkana produkcija Pirandellova teksta. Doticanjem elemenata scenografije, ističe dominaciju ogromne singerice koja uokviruje događanje na pozornici, potencirajući dojam predstave unutar predstave te samog plakata koji prikazuje Frljića za šivaćom mašinom kojom tka geografski obris Hrvatske, a koji je kao marketinška provokacija „indikator su da su i autor i teatar svjesni da su Frljićeve predstave postale žanr za sebe, događanje na koje se ide (odnosno ne ide) ovisno prije svega o ideološkim naklonostima, a zatim i estetskima, eventualno. Odlazak na Frljićevu produkciju postalo je političkom gestom per se, u najmanju ruku od njegova intendantskog mandata u riječkom HNK, a procjena njezine vrijednosti učestalo više pitanje političkog opredjeljenja nego umjetničke kritike“ (Fazekaš 2018: 7).

Izuzevši vrednovanje njegovih tematskih i estetskih izbora, u kontekstu oskudnog političkog kazališta te politički suzdržane institucionalne umjetničke scene, donosi zaključak da Frljićevo kazalište zaista raspiruje javnost u neviđenim razmjerima i potiče jednako snažne emocije kao i Pirandellov komad, uoči čije je premijere izbio skandal, a gledatelji su se nakon izvedbe podijelili u dvije skupine međusobno sukobljenih osjećaja: s jedne su strane letjele uvrede i kovanice, dok su s druge gledatelji ustajali u ovaciji. Samim time primjećuje da ih povezuju poetske paralele u raslojavanju kazališne stvarnosti i fikcije te prodor pojedinih izvankazališnih elemenata u svijet drame. Fazekaš (2018: 8) pritom uočava bitnu razliku

[18] https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/tko-je-zapravo-zlatko-hasanbegovic-ministar-koji-je-podijelio-hrvatsku-301963
[19] https://www.h-alter.org/vijesti/nagrada-nada-dimic-ove-godine-oliveru-frljicu-i-sanji-despot

između spomenutog dvojca. Naime, obilježje većine Frljićevih najbjesnijih kritičara je da zapravo nikada ne pogledaju njegovu predstavu ili je ne pogledaju otvorena uma.

„Predstava je zapravo u potpunosti posvećena obitelji, počevši slavljem jedne obitelji u nastajanju ili čak, ako hoćete, radosne ideološke obitelji, te se nastavljajući sapuničarskim izlaganjem tragedije disfunkcionalne obitelji pridošlih likova. Sudbina likova u kontrapunktu je s refrenom u ime obitelji koji ravnomjerno otkucava duž izvedbe, parodirajući konzervativne predodžbe o neodređenoj vrijednosti šuplje forme moderne patrijarhalne (kao takve i nužno fašistoidne) obitelji, unutar koje se može kriti i jeziva trulež“ (Fazekaš 2018: 9).

Fazekaš se poziva na predgovor Pirandellovog prijevoda iz 1997. godine Snježane Husić te ističe: „(…) da je djelo o šest likova toliko snažno odjeknulo ne zbog samih strategija Pirandellova eksperimenta – budući da su povijesne avangarde destabilizirale sve što se destabilizirati dalo u poznatoj umjetnosti – nego u činjenici da je šest likova svojega autora tražilo u institucionalnom teatru u koji takvi eksperimenti još nisu imali pristupa. Pirandello je također iskoristio priliku da u tekst uklopi ironičan komentar na vlastiti rad kao i na stanje u njemu suvremenoj talijanskoj dramskoj književnosti, stavljajući u usta Upravitelju – Redatelju komentar da su u nedostatku boljega spali na postavljanje Pirandellove drame, koju nitko ne razumije jer je napisana tako da njome nitko ne bude zadovoljan“ (Fazekaš 2018: 10).

Zaključivši da je također sklon postavljanju predstava koje ne postižu zadovoljstvo u potpunosti, povlači paralelu s Frljićem te ističe da je u slučaju Pirandellova teksta uključio vlastitu ličnost i optužbe iz kazališnih i društvenih redova kojih je sam meta, ali i reference na Kerempuhovu publiku, koju također zadirkuje. Navedeno oprimjeruje činjenicom da na zagrebačkoj sceni svako kazalište ima pripadajuću publiku, koja računa da ta određena institucija predstavlja garanciju za zadovoljenje njezinih senzibiliteta.

„Frljiću, koji se diči antielitizmom, ovo nije prvi kerempuhovski angažman, te se ovom prigodom odlučio u još većoj mjeri nego ranije (*Gospođa ministarka*, *Jazavac* u Kerempuhu) obračunati s publikom koja dolazi u paketu s institucijom u kojoj radi. Dodajući uprizorenju sumanutu količinu izderavanja impozantnog Jerka Marčića uz nebuloznu količinu psovki, u nekoliko navrata predstava ustvrđuje da Kerempuhova publika želi laku zabavu, skatološki humor i psovke, a ne, primjerice, mučnu dramu kakvu donosi Šest likova ili ozbiljno razmatranje političkih aktualnosti. Međutim, otkako je posljednji američki predsjednik sišao iz epizode *Simpsona* u stvarnost, čini se da se naša neposredna realnost natječe sa satirom

koja će biti grotesknija, a satirička djela poput ovog Frljićevog uprizorenja imaju neugodnu naviku postajati samo sve aktualnijima“ (Fazekaš 2018: 11).

Aktualnost tadašnjih društvenih previranja poput globalne kampanje za podizanje svijesti o seksualnom zlostavljanju i istupa hrvatske saborske zastupnice o negativnim ginekološkim praksama, a koji je naišao na nepovjerenje i odbacivanje „uključenih patrijarha“, ali i neočitovanje organizacija „u ime obitelji i na strani hrvatskih majki“ na dati slučaj, Fazekaš povezuje s uprizorenjem kroz nadogradnju Pirandellovog lika Pastorke i njezinog sukoba s Ocem. U tom kontekstu uspoređuje Pirandellovo uprizorenje koje u nekoj mjeri prenosi intergeneracijsku patrijarhalnu borbu u kojoj jedini autonomni ženski glas čini „tip fetišizirane polupoludjele prostitutke postrojavajući se tako u prepoznatljivi modernistički kod, koji je daleko od bilo kakve feminističke agende“ (Fazekaš 2018: 12), dok je Frljić naznaci rodne problematike dodao novu dimenziju, usto postavivši Redateljev pokušaj silovanja, u ovoj verziji lucidne Pastorke, kao kulminaciju predstave, nakon čega pristižu ostali likovi koji hladnokrvno i jednoglasno presuđuju da ne može biti silovana jer je ionako muškarac ne može kupiti. S obzirom na tenzičnu poziciju Pastorke između moći i nemoći kao bitnog dijela Pirandellove drame i Frljićeva komada, drži da ozbiljnije rodno osviješteno razmatranje ne bi dopustilo prosječnu formulaciju prisilne ženske seksualizacije. Fazekaš zaključuje da se feminističke inicijative smatraju tek nazivno podrškom bez stvarnih učinaka, uz dopuštanje neprestanog ponavljanja istih trauma: žene na pozornici ne dijele solidarnost i empatiju, postoji tek kompetitivnost i izdaja, dok Pastorkinu slobodu uvjetuje spas od strane njezina poluprisutnog, naoružanog brata.

„Završetak zadržava prvotnu ambivalentnost izlaska Pastorke iz kazališta, za koji znamo da nije i ne može biti stvarno oslobođenje od paradoksa neuhvatljivog autora“ (Fazekaš 2018: 13).

Kada razlaže konstrukt obitelji, Fazekaš (2018: 12-13) se poziva na viđenje Olivera Frljića prema kojem je obitelj institucija kroz koju se oduvijek provodi društvena kontrola te sam njezin okvir proizvodi jednu vrstu traume kroz reprodukciju dominantnih društvenih normi i interesa, koje su maskirane tim normama. Prema navedenom Frljiću je obitelj i prostor ur-fašizma zbog držanja bioloških veza povlaštenima, u odnosu na one stvorene u drugim oblicima socijalne interakcije, pri čemu Fazekaš ističe važnost lika Majke kao središta patrijarhalne obitelji, koju u originalnom komadu karakterizira potpuna pasivnost i nesvjesnost te se prema Pirandellu uklapa u tipične patrijarhalne predodžbe o aseksualnom i neautonomnom identitetu majke, koja je ukratko – priroda. U usporedbi s Frljićevom Majkom, zaključuje da ona zaprima tek dodatnu dimenziju svjesne sudionice u izdaji i

prodaji vlastite kćeri, koja u završnoj sceni silovanja Pastorke, kćeri pridržava ruke. Fazekaš smatra razočaravajućim neusmjeravanje maštovitosti tematiziranju nasilja bez provođenja istog nad ženskim tijelom, usprkos pristupu spomenutoj problematici u trenutku kada je to od iznimne važnosti, s osobitim naglaskom na rastuću otvorenu mizoginiju te trajni problem nasilja nad ženama, pozivajući se na primjer polemika oko Istanbulske konvencije. U toj svezi ističe Frljićevu svijest da su žene česti objekti nasilja od strane muškaraca i da je to nasilje dio sustava. Iako u njegovu radu i muška tijela povremeno trpe nasilje, „ipak je vječiti objekt (*sic*) neumornog drpanja, navlačenja, razvlačenja i simuliranog silovanja stalno iznova žena na pozornici kao nositeljica teške hrpe simboličkog patrijarhalnog balasta“ (Fazekaš 2018: 13).

„Jezivo naturalistički prizori nasilja nad ženama u kazalištu nisu nova pojava niti je njihova učestalost dosad napravila osjetnu promjenu u načinu na koji patrijarhat vidi i tretira žene, štoviše, u ponovnom uprizorenju tog nasilja leži relativizacija, eksploatacija, pa i dopuštenje da se nastavlja praksa, da se žensko tijelo tretira kao rekvizit po kojemu je u redu udarati ako umjetnička vizija to nalaže“ (Fazekaš 2018: 13).

Konstantira da je predstava na „vrlo kreativan i pametan način prilagodila kanonski tekst današnjem vremenu i specifično kazalištu u kojemu se izvodi, isprela kazališne i izvankazališne elemente u višeznačno i slojevito tkanje, ostajući taman dovoljno vjerna Pirandellovu inicijalnom eksperimentu s paradoksom pozicije likova unutar fikcije koja nije njihova vlastita“ (Fazekaš 2018: 13).

„Potencirajući osjećaj njihove egzistencijalne tjeskobe te pozivajući publiku da se zapita o različitim razinama životnih, društvenih i političkih performativa unutar kojih se krećemo, koje po inerciji prihvaćamo, predstava je efektna i iznimno dobro smještena“ (Fazekaš 2018: 13).

Satiriziranje Bujančeve svadbe drži vjernim prikazom tog stvarno odigranog performansa te katarzičnim momentom za publiku koja ne podržava likove i nedjela kojih se dotiče.

„Konzervativni i isključivi nazori posvinjčenih javnih ličnosti po temeljna su ljudska prava opasni te dokazano zastiru istinu u korist propagande čiji je cilj ograničiti slobode te zaoštriti nerazumnu mržnju među različitim skupinama ljudi unutar društva kojemu svi skupa u Kerempuhovom gledalištu pripadamo. Upravo je stoga Frljićeva prozivka kao melem na ranu“ (Fazekaš 2018: 14).

Fazekaš primjećuje da Frljić u svojem angažiranom radu postavlja varijacije na istu predstavu na različitim lokacijama, „obraćajući se svaki puta izravno očekivanoj publici odabranog grada i pojedinog kazališta, suočavajući ih s kolektivnim odrazom koji mora biti

neugodan“ (Fazekaš 2018: 14). Drugim riječima, Frljić u svakom kazalištu progovara o onome što će određenu publiku zaboljeti i to radi bez anestezije.

„(…) No onome tko je zaista voljan poslušati bit će jasno da Frljić temama pristupa s određenim poštovanjem i uvijek višedimenzionalno (iako ponekad daleko od idealnog), čak i kada je u egzekuciji, odnosno provedbi, prilično grub. Kada bi oni koji demonstriraju ispred kazališta ušli i pretpostavili da im s pozornice dopire poziv na suočavanje s društveno potisnutim, ali i mogućnost abreakcije, bilo bi jasno da Frljićev teatar ne želi biti teatar mržnje, nego oslobođenja“ (Fazekaš 2018: 14).

5. Studija slučaja – Oliver Frljić, *Šest likova traži autora*

5.1. Izvještavanje hrvatskih medija – *Večernji.hr*

Večernji.hr prenosi agencijski tekst „Šest likova traži – Na Frljićevu predstavu stigli odvjetnici, političari, bivši ministri…“[20], objavljen 20. siječnja 2018. godine u rubrici Kultura/Kazalište, s otvaranja sezone Satiričkog kazališta Kerempuh. Iako se sam tekst odnosi na predstavu *Šest likova traži autora*, fokus je na opremi – fotografijama javnih osoba navedenih u naslovu i na agencijskoj fotogaleriji, a koje se ne dotiču same scene. *Lead* prenosi upečatljive detalje iz predstave, kojima se želi skrenuti pozornost na elemente opisane kao „žestoka proba“ i „orgijastička desničarska svadba“, na kojoj je prisutno konzumiranje droga, turbofolk, poklič „Za dom spremni“ te katolička i nacionalna ikonografija, a čije se isticanje nastavlja u daljnjem tekstu. Čitatelju se prenose dominantni scenski momenti u kojima konzervativni uglednici nose svinjske maske, uz okretanje ploče s natpisom Trg maršala Tita u Trg poglavnika Ante Pavelića, povezani s tadašnjim stvarnim aktualnostima. Pirandellovo povezivanje svojeg metadramskog postupaka s idejom kolapsa „nuklearne obitelji“, stavlja se u kontekst sintagme *U ime obitelji* koja se provlači Frljićevom predstavom, a pod kojim sloganom jedan od likova odlazi u bordel, vara ženu i pokušava silovati prostitutke na povijesnoj zastavi koja počinje s bijelim poljem.

Avangardni predložak Luigija Pirandella, u režiji i adaptaciji Olivera Frljića predstavljen je kao metafora današnje Hrvatske u potrazi za identitetom i autoritetom, uz propitivanje nacionalnih i tradicionalnih obiteljskih vrijednosti te problematiziranje pasivnosti članova obitelji u potrazi za identitetom, autoritetom i redateljem. Ističe se da predstava obiluje poveznicama s aktualnim hrvatskim društvenim i političkim događajima, poput inicijative *Hod za život*, invalidskih proteza, izmjena kazališnog zakona, pitanja položaja Srba u javnom životu metropole. Uz kompletnu postavu i aktere zaslužne za kazališnu produkciju, prenosi se i recepcija izvornog komada koji je u vrijeme nastanka i prvog izvođenja 1921. izazvao podijeljene reakcije publike i kritike, „podjednako zbog razotkrivanja kazališnog aparata i prokazivanja licemjerja obiteljske zajednice u raspadu obitelji šest odbačenih likova“. „Dvije disfunkcionalne zajednice, kako ona kazališna tako i obiteljska, promatrane usporedno, progovaraju o patologiji kolektiva koji počivaju na strogim hijerarhijama i neupitnim

[20] https://www.vecernji.hr/kultura/oliver-frljic-premijera-1221054 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 20. siječnja 2018. godine.

pozicijama moći. Obitelj pritom ipak figurira kao osnovna ćelija društva potvrđujući tezu da što je obitelj 'funkcionalnija' i što bolje prenosi dominantne društvene vrijednosti, to disfunkcionalnije pojedince proizvodi, koji se nisu u stanju emancipirati od vrijednosti i različitih uloga usvojenih tim putem."

Kraj teksta izdvaja očitovanje Kerempuha o predstavi za koju se navodi da je ispraćena dugotrajnim pljeskom publike, u čemu se očituje recepcija publike:

„U društvu koje posljednjih 26 godina opsesivno traži svoj identitet i autora, ova Pirandellova drama o kazalištu svakako dobiva i nova značenja. Pirandelizacija javnog života u Hrvatskoj odavno je izbrisala granicu između zbilje i fikcije te pokazala kako se kazališni oblici manipulacije također koriste za proizvodnju sadržaja u javnom prostoru. Kao potpisnik Manifesta fašističkih intelektualaca, talijanski nobelovac Pirandello svakako nalazi ideološke rezonancije i u današnjoj Hrvatskoj – barem po broju likova koji ga, i ne znajući, traže".

Tekst je ostvario 19.457 prikaza te je 82 puta podijeljen na Facebooku. Tekst je uravnotežen i sadrži elemente osvrta, no primjetno je pribjegavanje trivijalnosti naslovom koji tekst ne opravdava te senzacionalizmu, stavljanjem naglaska na provokativne elemente predstave već u samom *leadu* i prvom dijelu članka. Uspoređujući tekst i opremu te promatrajući integraciju, dolazi do disbalansa te je tekst u kontrastu sa signalnom funkcijom naslova i fotografija. Sukladno tome, tekst je producirao 222 komentara čitatelja, uglavnom negativnog karaktera, čime je autorov horizont očekivanja zadovoljen. Primjetno je da se čitatelji pozivaju na govor mržnje i netoleranciju te ih kritiziraju, a koje prema njihovoj procjeni predstava odašilje. No, i sami komentari zalaze u tu istu sferu te su u velikoj mjeri usmjereni na nacionalnost redatelja i njegovu „mržnju prema svemu što je hrvatsko", pri čemu se koriste porugama. Osim toga, prisutno je i opasno tumačenje nekih scenskih segmenata za koje se navodi da izravno pozivaju na ubojstvo te izjednačavanje hrvatske zastave s onom povijesnog režima, koju u novinarskom tekstu implicitno obilježava „prvo bijelo polje".

Oprema teksta je polučila ono što je produkciji medija bila nakana, dakle usmjeravanje pažnje na uzvanike premijere koji također nisu lišeni kritika i uvreda. Prisutno je i nezadovoljstvo izdvajanjem proračuna za kulturu i kazalište ovakvog tipa i stila, okarakterizirano kao trovanje umjetničke scene te iživljavanje nad Hrvatima i tradicijskim vrijednostima. Pojedinci Frljićevu mržnju povezuju sa svećenstvom, cijelom Katoličkom crkvom i Hrvatima vjernicima, za koje se ističe da čine većinsku populaciju, dok pojedinci smatraju da postoje dvostruka mjerila: jedna mržnja je dopuštena i društveno prihvatljiva, a druga nije. Prisutna je usporedba kulturne scene „zasićene mržnjom" s govorom mržnje na

internetu i poistovjećivanje istoga s kazališnim performansom te se u tom aspektu poziva na jednaku takvu cenzuru kazališta. Ispreplićе se nekoliko publika, Frljićevi pobornici i ljubitelji kazališta, nacionalisti i vjernici te lijevo orijentirani čitatelji. Izdvojeni su neki od komentara:

(*Ante-Portas*) „Koliko je vas pročitalo bilo što od Pirandella? Kad ste zadnji put bili na kazališnoj predstavi? Zašto komentirate nešto što niste pogledali? Zasto ne pogledate predstavu? Bojite se da ćete se prepoznati u njoj. Zašto slušate turbofolk?“;

(*woodoobook*) „ljevica i desnica u incestuoznom krugu“;

(*Lajavac*) „Frljić je utjelovljena mržnja: mrzi sve što je hrvatsko, mrzi svaku vjeru, mrzi uljuđeno ponašanje, mrzi estetiku … u konačnici mrzi sam sebe. On ne može prihvatiti da je netko drukčiji od njega, zato je toliko netolerantan. Stoga me ne čudi ni Frljić, ni predstava. Čude me oni koji vrijeđaju kazališnu publiku nudeći joj ovakve bljuvotine“;

(*dpd111*) „Pa dobro, tko financira ovakve predstave koje će poticati mržnju? Je li netko lud u ovoj državi? Izvrijeđaš nečiju političku pripadnost, njegova vjerovanja, njegovu domovinu kao i sve ostale njegove vrijednosti pod krinkom ‘umjetnosti’ a onda se čudimo govoru mržnje na internetu. Pa kad nam je ‘kulturna scena’ zasićena mržnjom što očekivati od interneta? Ako se cenzurira internet zahtijevam da onda ista pravila vrijede i za sve ostale medije uključujući i kazalište. Internet je također performans kao i kazalište“;

(*SlučajniProlaznik*) „Na žalost, bosanski dezerter i izbjeglica, poznat po besprizornu i skandaloznu ponašanja, mržnjom truje svakoj državi inače vrlo vrlo važnu umjetničku scenu te je svodi na jeftino politikanstvo i seoski dernek. Bizaran je podatak da veći broj bosanskih dezertera i kukavica danas truju našu javnu scenu, šireći mržnju i nesnošljivost među napaćenim hrvatskim narodom kojeg brinu mnogo važnije teme poput sveopće bijede, ovrha, masovnog egzodusa iz države itd. Nije li čudno da iz te iste Hrvatske ne bježe bosanski dezerteri i kukakvice. Uhljebili se i šire atmosferu mržnje i nesnošljivosti. Osudimo i ogradimo se od takvih beskurpuloznih pojedinaca!“;

(*juma*) „‘U potrazi za identitetom i autoritetom, uz propitivanje nacionalnih i tradicionalnih obiteljskih vrijednosti.’ Koje uzvišene riječi u tekstu za običan pseudointelektualni trash od predstave? Silovanje na državnoj zastavi, silovanje mozga i dobrog ukusa, biskup na plinskoj boci, kokain koji biskup dijeli kao hostiju, a oni s kojima se ne slaze prikazani su kao svinje. Sok do soka i silovanje do silovanja, a sve na nivou prikazivanja bradate žene ili sijamskih blizanaca u cirkusu. Gdje je tu kultura? Gdje je humanizam? Gdje je pozitivan stav? Ja tu vidim samo infantilni politički aktivizam, koji se pokušava artikulirati kroz prizemnu političku pornografiju i pljuvanje po političkim protivnicima, kojima se nastoji oduzeti i najmanja doza ljudskosti. Naravno da predstavu ne

treba zabraniti. Čemu uostalom? Nije toga vrijedna, ako ništa drugo, zanimljivo je vidjeti društvance koje se okuplja na ovakvim 'kulturnim dogadjanjima'".

Sljedeći tekst *Večernjeg.hr* objavljen je 22. siječnja 2018. u istoj rubrici kao i prethodni. Autorica je naslovom okarakterizirala kazališni komad kao predstavu u kojoj „jedna je mržnja dopuštena i društveno prihvatljiva, a druga nije. Dakle, gospoda bi htjela zabraniti samo jednu vrstu mržnje, bas kao pravi homofobi koji bi htjeli zabraniti jednu vrstu ljubavi. Tragikomicno je što od redatelja traži ispit vlastite savjesti"[21] te isporučuje pozitivnu recepciju predstave. Sumirajući *lead* naglašava tematiku straha i satire koju predstava obrađuje te potragu za identitetom pojedinca, zajednice i cijele nacije, na što u daljnjem tekstu nadovezuje redateljevu izjavu o strahu kao osnovnim stanjem u Hrvatskoj. Početak članka donosi recepciju publike posrednim kazivanjem – „nakon što se stišao pljesak premijerne publike", što označava dobru prihvaćenost, ali i ovisnost recepcije o vrsti publike kroz atribut „premijerna". Predviđa se da, „predstava", koja čvrsto sidri Pirandellov komad u današnju Hrvatsku, tek počinje, isticanjem segmenta puhanja nosa u hrvatsku zastavu te završne scene silovanja na toj istoj zastavi. Opisivanjem navedene scene, istaknuta je i privatna pozadina glumice u navedenom aktu te njezina intimna povezanost s redateljem. Kako se zapravo ne radi o hrvatskoj zastavi, autorica pobliže pojašnjava u sljedećem pasusu:
„Za sve koji nisu bili u Kerempuhu, ili su zastavu uzeli zdravo za gotovo, treba reći da nije riječ o zastavi naše zemlje, već onoj s prvim bijelim poljem, koja se sada pristojno naziva 'povijesnom'."

Početak predstave opisuje se kao uvježbavanje nove satiričke predstave predvođene „sluđenim i histeričnim" redateljem, a za razliku od prethodnog članka koji aktere navodi kao „konzervativne uglednike", autorica otkriva njihove identitete. Satira kojom se bave fiktivna, ali i stvarna predstava, svadba je TV voditelja Bujanca koja se pretvara u desničarski dernek, a koji, kao takav, označavaju prisutne javne ličnosti poput Thompsona, Zlatka Hasanbegovića i Željke Markić te svećenika koji na svadbu pristiže na plinskoj boci iz Savske 66. Atmosfera predstave izražena je kroz scenski strah glumaca od predstave takvog karaktera, koje redatelj „hrpom psovki, lažnih umiljavanja i histerije tjera da ustraju" te čini prijelomni trenutak u kojem dolaze likovi koji traže svog autora, autoritet, razlog postojanja.

[21] https://www.vecernji.hr/kultura/predstava-koja-od-gledatelja-trazi-ispit-vlastite-savjesti-1221415 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 22. siječnja 2018. godine.

„Frljić se uz temu straha bavi upravo potragom za identitetom (pojedinca, zajednice, nacije...) ali i pita se što je to satira. Baca pri tome publici u lice slike Hrvatske, one od kojih sustavno okrećemo glave. Zato je ovdje i 'hod za život' s lažnim invalidskim protezama, sve se radi 'u ime obitelji', svećenici pričešćuju kokainom, nabrajaju se Srbi koji vode hrvatska kazališta, govori o Zakonu o kazalištu, pleše, pije i puca uz Cecu. No pišući 'Šest likova traži autora', Pirandello se uz ostale teme ozbiljno bavio i društvenim licemjerjem i tu nit Frljić i Gojić drže od početka do kraja predstave. Pirandellovi likovi nisu u stanju ispričati svoju priču jer je svatko od njih gradi na svoj način tražeći iskupljenje za svoja (ne)djela, a krojački je salon građanska fasada javne kuće u kojoj stradavaju nevini i – gladni. Što je život, a što gluma? Stvarnost? Fikcija? Gdje su granice?"

Kao najpotresniji dijalog u predstavi ističe se onaj između „silovane, izmanipulirane, očajne djevojke koja čini sve na što je prisiljena samo zbog nade da će time zaštititi one koji su mlađi i ranjiviji" te glumice koja joj objašnjava što je gluma te iz visine umjetnosti „unizuje njezine životne patnje" .

„Težak je kraj predstave. Frljić mijenja Pirandella i ti ranjivi ne počine samoubojstvo, nego ubiju zlostavljače. I dok djevojka vrišti: 'Ne opet!' i traži pomoć, čovjek u publici mora se zapitati koliko je puta šutke okrenuo glavu od takvih nepravdi."

U kontekstu kazališne produkcije, naglašava se unošenje „istinske kreativnosti u predstavu" glumačke ekipe, s izdvajanjem ostvarenja pojedinaca: „(…) Jerko Marčić u liku redatelja uspješno izgradio ulogu u kojoj kao da se prelamaju sve muke (i ispraznosti) onih koji su u hrvatsko glumište zalutali."

Riječ je o kratkom, konciznom osvrtu prikazanom 3833 puta i podijeljenom 95 puta na *Facebooku*. Autorica prenosi glavnu misao već u naslovu te u *leadu*, koju ukratko argumentira u pojedinim dijelovima teksta. Kao i u slučaju prethodnog članka, naglasak je na stvarnim slučajevima i akterima javne scene, u odnosu na poruku i analizu predstave, a posvećen im je veći dio članka. Čitateljima koji skeniraju tekst omogućena je tvorba konteksta putem podebljanih riječi, koje istaknute na taj način postaju ključne: „Šest likova traži autora", „Oliver Frljić", „Linda Begonja", „povijesnom" (zastava), „satirička predstava", „Bujanca", „Thompson", „Zlatko Hasanbegović", „hrpom psovki", „hod za život", „u ime obitelji", „Pirandellovi likovi", „Tihana Lazović", „životne patnje", „nepravdi", „Jerko Marčić". Tekst je na dnu označen ključnim riječima prema sljedećem redosljedu: „Zlatko Hasanbegović", „redatelj"," Tihana Lazović", „Šest likova traži autora", „Oliver Frljić", a te oznake služe kao pomoć čitatelju u pronalaženju teme. Time je vidljiv i

horizont očekivanja autorice, ali i djela te odnos produkcije i recepcije, upravljanjem horizontom očekivanja čitatelja.

Tekst je opremljen dvjema potpisanim fotogalerijama: prva prenosi scenu, dok se druga odnosi na premijernu publiku koja je i dio opreme prethodnog članka. Link koji se nalazi unutar članka upućuje na povezanu vijest „'Otišao iz dva razloga' – Hasanbegović iznio kritiku Frljićeve predstave: 'Žrtva je samo jedna'", pomoću kojeg se ostvaruje interakcija i komunikacija između čitatelja i internetskog portala, ali i autora te predstavljaju prazno, neodređeno mjesto, koje čitatelj sam popunjava prema svojim individualnim sklonostima. Stoga, u ovom članku možemo govoriti o funkciji praznih mjesta.

Tekst je komentiralo 28 čitatelja u negativnom tonu. Usmjereni su protiv medija, financiranja kulture i samih kulturnjaka te ih je velik broj nacionalistički obojen. Pojedinci zamjeraju autorici izražavanje u množini, posebice u dijelu u kojem ističe Frljićevo bacanje u lice slike Hrvatske koje se sramimo, preispitujući u čije ime govori i tko se srami Hrvatske i koje to Hrvatske. Predstava se proziva ruglom, propagandom, negacijom umjetnosti, vrijeđanjem ljudskog dostojanstva, „odvratnijom od srpske propagande", „raskrinkavanjem srbojugoslavenske lažne elite". Što se tiče kritike na račun kulturnjaka, uz Frljića se poziva i na Miroslava Krležu, kao primjer „jada i bijede" kulturnih radnika koji prati Hrvate i Hrvatsku, „a kojima se gadi njihov narod te njegov rad i trud". Također se proziva medij za brisanje „98% komentara", preispitujući radi li se o slobodi govora ili govoru mržnje te se navodi da su za sramotu Hrvatske zaslužni umjetnici, mediji i novinari:

(*Istranka*) „Bojana Radović napisala je panegirik predstavi. To je njen osobno doživljaj predstave, a progovara u množini. Kaže 'Frljić nam baca u lice slike Hrvatske kojih se sramimo'. U čije ime govori Bojana Radović? Tko se to srami Hrvatske i koje to Hrvatske? Koju to Hrvatsku ona predstavlja ? Je li onu Hrvatsku stvorenu krvlju njene mladosti, koju ni Frljić, a ni Bojana Radović nisu željeli niti htjeli? Ili jugoslovensku Hrvatsku koja ne postoji, ali bi je oni htjeli stvoriti? Predstava je sramotna! Predstava nije umjetnost! Umjetnost je ljepota, a ova predstava nije ljepota! Ova predstava, kao i sve Frljićeve predstave ruglo su i negacija umjetnosti! Ove predstave što radi Frljić i ekipa glumaca sa njim su negacija umjetnosti. To nije ni satira, ni je ni kritika društva! To je čista mržnja koja ne da izlazi, nego kulja iz Frljića! To nije ni provokacija, jer ničim ne provocira, nego izvodi nebuloze, neprimjerene ljudima. Ljudi nisu životinje! Ova je predstava duboko vrijeđanje zdrave pameti, vrijeđanje ljudskog dostojanstva i čovjeka kao ljudskog bića. Ova predstava predstavlja autora i izvođače u pravom svijetlu tko su, što su i kakvi su ljudi! Predstavili su se i kao umjetnici i kao ljudi u najgorem mogućem obliku 'sa najnižim ljudskim strastima!';

(*senkop*) „Predstava je odvratnija od bilo čega što smo u zadnjih tridesetak godina vidjeli i čuli od srpske propagande. Čak ni Milošević na vrhuncu moći i pripreme za rat nije radio nešto ovako gadljivo, odvratnije i ljigavije. Ovakve predstave su gore čak i od tipičnog ranog Goebbelsa koji je neprijatelje prikazivao štakorima, da bi kasnije od toga odustao jer nikako nije mogao utjecati na srednju klasu, pa se posvetio suptilnijoj propagandi. Zapravo je nevjerojatno da uopće postoje ljudi koji bi ovakvo nešto gledali, a kamoli se oduševljavali, a vrhunac nevjerojatnosti je da postoji elita koja se ovime oduševljava. Oduševljeni Bernardić, halo!? Čestitke Frljiću, dosegao je novo dno septičke jame, a što se tiče razotkrivanja, vrhunski je raskrinkao lažnu elitu, ali ne onu domoljubnu, nego onu srbojugoslovensku i zorno nam je svima pokazao kakav ološ danas kontrolira kulturu“;

(*Deleted user*) „Od nas hrvatskih primitivaca, seljačina, malograđana i sličnih samo su gori i bezličniji takozvani avangardni hrvatski umjetnici koje predvodi Oliver Frljić. Mi vodimo svoje male i bezvrjedne živote, trudimo se, radimo, borimo se, umiremo i patimo, a cijela armija umišljenih i napuhanih hrvatskih kvaziintelektualaca dobro i predobro živi na naš račun, grubo i licemjerno izrugujući nam se na najbanalniji pljuvački način prikazujući se intelektualnom elitom ovog našeg društva. Bezglavo paradiranje i trčanje po pozornici, urlikanje, pljuvanje, valjanje po podu, vulgarno izražavanje, pokazivanje genitalija oni prikazuju i nazivaju nečim modernim i i vrlo misaonim. Oni samo lagodno žive i smiju nam se pokazujući prstom na vječite krivce ove naše bezlične političare sebe lažno prikazujući kao borce za ostvarivanje naših ljudskih prava! Nekako mi se čini da Hrvate i Hrvatsku prati jad i bijeda kulturnih radnika kojima se gadi njihov narod i kojima se gadi sve što taj narod, takav kakav je, radi i trudi se. Oni, počevši još od Miroslava Krleže i sličnih pa sve do Olivera Frljića i njegovih gologuzih glumaca parazitiraju na račun društva općenito, ne samo našeg hrvatskog, lagodno, besplatno i udobno žive, ljeti obilaze Dubrovnik, Brijune, a po zimi se griju uz radijatore po zgradama javnih kulturnih ustanova koje plaća narod i tako već desetljećima. Bljak! Ispit vlastite savjesti neću polagati u kazalištu, napose ne pred Frljićem, polažem ga svaki dan gledajući se u lice!“;

(*niwrad*) „Ovdje se nameće samo jedno pitanje: zašto se Frljićeva ‘potraga za identitetom’ ne financira iz privatnih džepova onih naprednih i progresivnih koje to zanima, a ne da to kroz porez moraju financirati radnici, poljoprivrednici i drugi kojima nije dosadno u životu pa umjesto za identitetom tragaju za egzistencijom?“;

(bakulušić) „Nedostajao je samo govor koji je pokojni Vlado Gotovac izrekao pred Komandom 5. vojne oblasti a netko ga je trebao ponovito pred zgradom ‘Kerempuha’ prije, za vrijeme i nakon predstave: Sve što jedu, vaše je, sve što piju, vaše je. sve što oblače, vaše

je, sve što imaju, vaše je! Nemaju doma, nemaju domovine...nemaju ljubavi! Danas se Hrvatska crveni od srama! Samo to su zaslužili 'umjetnici', mediji, novinari i ostali Frljići i frljićevci".

Spomenuta funkcija praznih mjesta u prethodnom članku odnosi se na poveznicu na autorski naslov „Hasanbegović iznio kritiku Frljićeve predstave: 'Žrtva je samo jedna'"[22], objavljen 20. siječnja 2018. godine u rubrici Kultura/Kazalište, koji ukratko prenosi reakcije bivšeg ministra kulture Zlatka Hasanbegovića na predstavu *Šest likova traži autora*, u koju je uveden kao scenski lik. Njegov dolazak na premijeru opisuje se kao iznenađenje zbog dijametralne suprotnosti redatelju Frljiću, u svjetonazorskom smislu. Tekst također preusmjerava na povezanu vijest te gledajući sveobuhvatno, građenje šireg konteksta putem poveznica, odnosno neodređenih mjesta, primjer je otvorenosti sustava hiperteksta.

Sumirajući *lead* prenosi zaključak izvučen iz izjava, prema kojem Hasanbegović Frljiću ne bi dopustio režiranje predstave, ne zbog političkih razloga, već zbog estetskih, a pojašnjen je izjavom u daljnjem tekstu. Žrtvom, koja je spomenuta u naslovu, smatra Pirandella „koji na onom svijetu sada žali jer nije oporučno zabranio Frljiću i njemu sličnima netalentiranim ekshibicionistima zloporabu svog opusa". Primjetno je da dotični izjednačava hrvatsku zastavu s povijesnom zastavom ili ih ne razlikuje, navodeći da žrtva i meta nisu stvarni akteri uvedeni kroz likove u predstavu, „kao ni hrvatska zastava". Parafrazirana izjava prenosi Hasanbegovićevo viđenje predstave kao Frljić-Ljuštininog performansa koji vidi kao „dostojan spomenik višedesetljetne hegemonije i svevlašća Dušana Ljuštine u kulturi Grada Zagreba". Izjave kreiraju širu sliku predstave izdvajanjem i opisivanjem scena:

„Na predstavu sam otišao iz dva razloga. Da bih mogao komentirati, moram je pogledati. Drugo, zbog urođene znatiželje s obilježjima stanovitog mazohizma. Zanimalo me, naime, kako na sceni izgleda moj lik sa svinjskom glavom kojeg u stavu muslimanske molitve lopatom kokaina pričesti biskup Mile Bogović. Zanimalo me i kako izgleda moj kazališni lik koji nakon biskupske kokainske pričesti sudjeluje s kazališnom Željkom Markić, Velimirom Bujancem, Josipom Klemmom i ostalima u nogometnom udaranju glave mrtvog novorođenčeta. Zanimalo me i kako izgleda prizor kada lik silovane žene polegnute na hrvatsku zastavu simbolički revolveraškim hicem likvidira sve spomenute. Osim toga, u predstavi tu i tamo ima i Pirandella."

[22] https://www.vecernji.hr/kultura/zlatko-hasanbegovic-oliver-frljic-luigi-pirandello-predstava-1221164 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 20. siječnja 2018. godine.

U članku je ponovno prisutno naglašavanje riječi podebljavanjem, tako se kao ključne očituju „Zlatko Hasanbegović“, „Oliver Frljić“, „Luigija Pirandella“, „Mile Bogović“, „Željkom Markić, Velimirom Bujancem, Josipom Klemmom“, „meta i žrtva“, „Frljić-Ljuštininog performansa“, „Dušana Ljuštine“, „već zbog estetskih“. Osim potpisane agencijske fotografije Zlatka Hasanbegovića u prvom planu, tekst je opremljen dvjema potpisanim fotogalerijama – onom s premijere te fotogalerijom Frljićeva performansa ispred zagrebačkog HNK. Fotografije denotativno prikazuju kostimiranog Frljića i sudionike performansa, koji interveniraju u urbani prostor ispisivanjem poruke na asfaltu ispred ulaza u HNK, u kojoj slovo *U* predstavlja ustaški simbol. No, konotativno značenje odnosi se na Frljićevu akciju ispisivanja antifašističke poezije Branka Ćopića, Ivana Gorana Kovačića i Ljubice Ivošević Dimitrove, zajedno s polaznicima svoje umjetničke radionice u organizaciji Ganz novog festivala, na tada novopečenom zagrebačkom Trgu Republike Hrvatske, dugogodišnjem Trgu maršala Tita, koji je izdvojen kao prilog „rapidnog historijskog revizionizma i fašizacije Hrvatske“.[23]

Frljić je, osim u kazalištu, intervenirao u taj javni i urbani fizički prostor, postavljanjem plakata na ulaz u HNK povodom Dana antifašističke borbe 2018. godine, koji uz poruku „Zagrljaj fašizma dugo nije bio čvršći“ prikazuje fotografiju Zlatka Hasanbegovića, zaslužnog za preimenovanje Trga, u zagrljaju Velimira Bujanca. Uz galeriju nije istaknut kontekst te ponovno možemo govoriti o neodređenim mjestima.[24]

Tekst je označen ključnim riječima „Dušan Ljuština“, „kritika“, „Luigi Pirandello“, „predstava“, „Zlatko Hasanbegović“, „Oliver Frljić“, podijeljen je 495 puta na *Facebooku* i ostvario je 40.712 prikaza. Ukupno 164 komentara čitatelja uglavnom prenose stajališta protiv „ljevičara“ i „jugoslavena“, samog redatelja kojem se pridodaju atributi „netalentiran“, „psihički bolestan“ te oni na nacionalnoj osnovi, kulturnjaci se prozivaju neradnicima, izražavaju se negodovanja oko izdvajanja proračuna za kulturu te uglavnom pozitivna stajališta o Zlatku Hasanbegoviću. Kao u dva prethodna slučaja, komentari nisu potakli rasprave između korisnika te su poslužili kao prostor za pojedinačno izražavanje stavova, u vrijeđalačkoj maniri i uglavnom lišenih konstruktivnosti. Rubrika i podrubrika te dodatni sadržaji članka oznaka su referencijalnosti, a u ovom je slučaju primjetna preorijentacija s kazališne, podrubrikom dodijeljene kao primarne, na političke teme. Navedeno je naročito primjetno opremanjem članka koje konotira politički i svjetonazorski usmjerene privatne

[23] https://www.vecernji.hr/kultura/oliver-frljic-sa-studentima-pisao-partizansku-poeziju-po-trgu-rh-1193351
[24] https://www.vecernji.hr/vijesti/frljicev-plakat-s-bujancem-i-hasanbegovicem-stavili-na-procelje-hnk-1253860

sukobe između redatelja Frljića i Zlatka Hasanbegovića. Navedeni tekst bi u tom pogledu bio smisleniji kada bi se otvorio prostor više različitih stavova ili kad bi se analizirao kontekst. U ovom slučaju, stoji u službi hiperprodukcije sadržaja i njihove čitanosti.

Autorski tekst „Nadbiskup Želimir Puljić: Zaustavite ovu blasfemiju!“[25], objavljen 26. siječnja 2018. u rubrici *Vijesti*/*Hrvatska*, samim nadnaslovom ukazuje da je sadržaj usmjeren protiv Frljića. *Leadom* koji prenosi izjavu mons. Puljića, ističu se scenski elementi poput svinjske maske i pričešćivanja kokainom u kontekstu izrugivanja. Tekst, preuzet od Izvještajne katoličke agencije, prenosi misnu propovijed zadarskog nadbiskupa s osme obljetnice smrti zadarskog nadbiskupa Ivana Prenđe, u kojoj je uputio javni apel odgovornima u društvu da zaštite vjernike od blasfemije „koju promiču neka djela koja se nazivaju kulturom“, a kojem je neposredni povod predstava *Šest likova traži autora*. Istaknut je i nadbiskupov stav o pohvalama i aplauzima predstavi okarakteriziranoj blasfemijom i povredom vjerskih osjećaja, prožet biblijskim momentima.

„Kao da se vraćamo u vremena teških Neronovih progona kad je okupljena svjetina klicala lavovima koji su bili puštani, da unište okupljene kršćane u Koloseumu. Stoga kao vjernici, svjedoci Krista uskrsloga, uljudno molimo sve odgovorne za javni red i one koji su zaduženi za javni red i poredak, neka nas zaštite od tih uvredljivih uradaka, komentara te nekulturnih i blasfemičnih skazanja. Bilo bi lijepo kad bi se u tom ‘odvjetničkom poslu' zaštite vjerničkih prava i osjećaja uključile i druge vjerske zajednice i nevladine udruge koje se bore, kažu da se bore za čovjeka. Jer u ovom teškom poratnom vremenu osobito je potrebno stvarati pozitivnu klimu u društvu, širiti toleranciju, zajedništvo i mir.“

Prenošenjem propovijedi istaknuto je i prokazivanje radikalnog sekularizma, osobito u medijima, na radiju, televiziji, kinu i kazalištu, gdje se želi i najavljuje vrijeme „kada će religija iščeznuti, a moral prestati biti društvenom potrebom i stvarnošću“ te apostrofiranje da je Crkva za, a ne protiv sekularnosti u kojem će institucije štititi svoje građane, bez obzira na vjeru i nacionalnost.

„Žalosni što u našem društvu, koje pod zdravim sekularnim ustrojem Ustava i zakona ima obvezu štititi sve svoje građane od vjerske, nacionalne i svake druge diskriminacije, nasilja i uvreda, često čitamo i slušamo da su predstavnici Crkve i vjernici, njihovi vjernički osjećaji i dostojanstvo, izloženi strašnim uvredama, preziru i omalovažavanju. A upravo su vjernici

[25] https://www.vecernji.hr/vijesti/nadbiskup-zelimir-puljic-zaustavite-ovu-blasfemiju-1222380 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 26. siječnja 2018. godine.

svojom žrtvom i molitvom dali neizmjerni doprinos stvaranju slobodnog i demokratskog društva.“

Navodi se i da je sekularistička netolerantnost naročito usmjerena protiv odgojnih stavova i principa crkvenog učiteljstva: „A Crkva na tome bazira svoje djelovanje, svoju misijsku zauzetost, svoje zauzimanje za čovjeka, iako mnogi kažu što se Crkva miješa u odgoj, što je Crkvu briga za obitelj. Arhitetkti kulture smrti uvjeravaju ljude kako je religija nešto iracionalno, mitsko i paznovjerno i da šteti ljudskom napretku. Zato je veliki doprinos društvu, smatraju oni, ‘ako to čim prije maknemo iz naše sredine, a one koji to propovijedaju, to im onemogućimo’.“

Tekst je opremljen potpisanom agencijskom fotografijom mons. Puljića u prvom planu te fotogalerijom s premijere predstave. Tekst je ostvario 10.759 prikaza, podijeljen je 126 puta na *Facebooku* te je polučio 228 komentara. Osim već spomenute tematske šprance u komentarima, koja je u ovom slučaju manje prisutna, pojavljuje se i novitet usmjeren na islamsku zajednicu te na 1945. godinu, dok je većina korisnika usuglašena u stavovima protiv Crkve, njezinog licemjerja i pedofilije:

(*mladaklada*) „Naravno, opet dvostruka mjerila. Kad se u crkvenoj režiji organizira mimohod mrtvog tijela popraćen masovnom vjerskom histerijom, onda je riječ o nedodirljivu štovanju, a nekakva predstava koja i ne zanima prevelik auditorij, već je usmjerena na uži krug poklonika angažiranog kazališta, onda je to blasfemija. Poanta treba biti u tome da obje skupine imaju pravo izraziti se“;

(*staevune*) „Blasfemija? Koje je ovo stoljeće, koja je godina, koja država? ...ovaj apel zvuči isto kao kad islamisti traže da se njihovi zahtjevi stave iznad zakona jer su im ‘osjećaji povrijeđeni’, još malo pa će kao i oni tražiti zakonsku zaštitu, a i kažnjavanje kao što su radili u prošlosti, ono, ‘u dobra stara vremena’ inkvizicije“;

(*Aleksandar_Malivojevic*) „Znači njemu nije blasfemično što pričešćuje i blagoslovi dilere drogom, ratne zločince, kriminalce i nacionalne izdajnike. balsfemično mu je šta se netko usudio to staviti u kazališnu predstavu. bravo pope. takve poput tebe čeka poseban krug u paklu“;

(*Machak*) „Nek oni koje predstava vrijeđa ostanu doma i ne gledaju je. Kao što ja ne gledam Laudato TV-a ne tražim da se zabrani iako i tamo ima emisija koje vrijeđaju zdrav razum. It is as simple as that“;

(*kakomijetakomije*) „Ovaj ideološki sukob sekularno ateističkog i klerikalno-političko-ideološkog establišmenta mene ne navodi da se se svrstavam na jednu od tih strana jer ni jedan od njih nije u duhu Isusovog nauka već u duhu kneza ovog svjeta. moje mišljenje“;

Izvadci iz propovijedi mons. Puljića oblikovani u naslov i *lead*, stoje u službi senzacionalizma te su zadovoljili funkciju privlačenja velikog broja komentara, dok sam tekst donosi cjelokupnu propovijed koja se djelomice dotiče predstave. Samim time, ponovno govorimo o horizontu očekivanja autora te odnosu produkcije i recepcije koji uvjetuje i horizont očekivanja čitatelja. Poveznice ispod članka preusmjeravaju na tri tematski povezana, a koji nisu prikazani samom pretragom ključnih riječi. Agencijski tekst naslova „'Frljićeva predstava je vulgaran i neprihvatljiv obračun sa živim suvremenicima'"[26], objavljen 23. siječnja 2018. godine u rubrici *Kultura*/*Kazalište*, prenosi ocjenu preobrazbe Pirandellova djela od strane Izvršnog odbora Hrvatskoga kulturnog vijeća, koje je u svojem priopćenju navelo kako nije riječ o umjetničkom činu, već „o vulgarnome i neprihvatljivom obračunu sa živim suvremenicima". *Lead* sumira glavnu poruku Hrvatskoga kulturnog vijeća koje je ocijenilo da se ne može govoriti o provokaciji ni o govoru mržnje, nego o „'višoj' dimenziji nasilja sadržanog u poruci da neistomišljenike sluđene i zaluđene militantne družine treba fizički likvidirati"

„Na taj je način prijeđena crta tolerancije koju hrvatsko društvo nažalost ima prema sličnim pojavama, dopuštajući izravnu neprijateljsku djelatnost koja podmuklo koristi upravo kulturnu scenu za promidžbu staljinistički obojenih protuhrvatskih ispada, s bočnim četničkim elementima. (…) Pozivanje na fizičku likvidaciju Hrvata koji se na zakonit i legalan način bore za stajališta i vrijednosti imanentne hrvatskom narodu nije drugo do patološko zazivanje stvaranja crvenih brigada i odreda za likvidaciju, zov povratka na represiju iz najcrnjih godina komunističkoga totalitarnog režima. Zločinačka destrukcija koju provode vojujuće skupine u skladu je s novim Memorandumom SANU, ali i bez toga krajnje je opasna jer će izazvati predvidljivu reakciju i dovesti do dalekosežnih posljedica."

Iako govorimo o političkom kazalištu, tektovi i očitovanja odmakli su se od samog teatra te su zagrebli duboko u društvene i političke konotacije. U članku pregledanom 4317 puta, naglašavaju se riječi poput „vulgarnom i neprihvatljivom obračunu", „prijeđena crta tolerancije", „četničkim elementima", „zločinačka destrukcija" te je na *Facebooku* podijeljen 22 puta. Čak 21 čitatelj slaže se u komentarima s konstatacijom Hrvatskog kulturnog vijeća koja, kako se navodi, potvrđuje mišljenje većine hrvatskog puka, a većina ih poziva na kažnjavanje provokacija ovakve vrste, koje pojedinci nazivaju i terorizmom:

[26] https://www.vecernji.hr/kultura/hkv-predstava-oliver-frljic-luigi-pirandello-1221766 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 23. siječnja 2018. godine.

(*comparator*) „Možemo samo čekati trenutak kad ova skupina preraste u političku terorističku organizaciju što možda i krije u svojim porukama ovom uradcima. Na žalost pravni sustav ne prepoznaje točnu granicu i terorizam u kojem su propaganda jedan od segmenata indoktrinacije“;

(*@bserver*) „Ovaj stav dolazi iz referentne skupine stručnjaka i potvrđuje stav i mišljenje ogromne većine hrvatskog puka! Osim očekivane reakcije vlasti, koja zalažući se za suzbijanje nasilja prijeti ‘običnom’ čovjeku, a tolerira neviđeno nasilje nad slobodom tih istih ljudi, očekujemo smjenu ministrice Oguljen koja snosi veliki dio odgovornosti za trend blaćenja svih hrvatskih moralnih vrjednota u recentnoj ne’kulturi’! Ako izostane kažnjavanje zlostavljača i provokatora, nema ni najmanjeg prostora za suzbijanje tobožnjeg ‘govora mržnje’ građana po portalima! Govora, koji generiraju upravo takvi srbočetnički agitatori i provokatori! Neprikriveni mrzitelji svega hrvatskog. Osim hrvatskog novca! Čekamo reakciju vlasti!“;

(*ante555*) „Kuda ovo ide ljudi moji? Thompsona se kažnjava i zabranjuju koncerti, a mrzitelje Hrvatske plaćamo da pljuju po njoj.“.

Autorska kolumna *Večernjeg.hr* objavljena 21. siječnja 2018. godine pod naslovom „Satira? O.K. A sad zamislite da je na sceni ‘upucan’ Frljić, a ne Hasanbegović“[27] preispituje negaciju postojanja lijevog i desnog govora mržnje, satire i umjetničke slobode. Prvi pasus prenosi već opće poznate i medijski proširene scene, likove i identitete koji bivaju upucani pod pokličem da treba ubiti „fašističke svinje“, a cijela predstava okarakterizirana je kao masovno ubojstvo na kazališnim daskama. Autor konstantira da je mudrije ne pisati o predstavama koje režira Oliver Frljić, „jer je to tom ekshibicionistu najveća reklama te da čak i oni koji vole njegove provokacije misle da je i za njega to bio vrhunac degutantnosti“. Osvrće se i na drugu stranu koja ne vidi problem u ubijanju, makar i na kazališnim daskama, omraženih političkih, kulturnih i javnih ličnosti, čije „konzervativne, nazadne i nacionalističke ideje“ ne dijeli, te da će predstavu ista proglasiti satirom i umjetničkom slobodom.

„U međuvremenu je hrvatsko društvo uistinu sazrelo pa je općeprihvaćena činjenica da kazalište sve trpi i da je na tom mjestu sve dopušteno.“

U tom kontekstu mijenja identitete postojećih likova u javne ličnosti poput samog redatelja Frljića, Bojana Glavaševića, Aleksandra Stankovića, Vilima Matule, Sanje Sarnavke

[27] https://www.vecernji.hr/premium/satira-o-k-a-sad-zamislite-da-je-na-sceni-upucan-frljic-a-ne-hasanbegovic-1221203 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 21. siječnja 2018. godine.

i Mladena Badovinca iz TBF-a te ih postavlja u upečatljive scene s određenim preinakama: „izvlačenje jugoslavenske zastave iz vagine“ te scenu ubojstva uz poklič „da treba pobiti komunjarske, jugofilske svinje“. Osim da bi ovakva verzija vrlo izgledno postala skandal, autor je vidi i kao okidač za dizanje svih progresivnih snaga hrvatskog društva i brojnih udruga, koje bi takvu predstavu proglasile ne samo govorom mržnje, nego i masovnim pozivom na likvidaciju političkih protivnika, a s obzirom na to da je u kazalištu sve dopušteno, „formalno-pravno“ takvi kritičari ne bi bili u pravu.

„I kada bi se takva predstava organizirala u regularnom kazalištu i od nekog regularnog redatelja, mogli bismo zaključiti da je Hrvatska stasala i postala tolerantno društvo u kojem je moguće da rat na kazališnim daskama ne preraste u građanski rat. No, kako se može opravdano sumnjati da bi jedan desno-konzervativni kazališni redatelj imao isti društveni tretman poput jednog lijevo-radikalnog, možemo odmah zaključiti da je Hrvatska vjerojatno još uvijek nespremna da istu stvar mjeri istim aršinom. I premda će takva ‘desna’ kazališna predstava vjerojatno ostati fikcija, to nas ne priječi pokušati objasniti nešto oko čega bismo se morali složiti – oko toga da ne postoji lijevi i desni govor mržnje, da ne postoji lijeva i desna satira i da na kraju ne postoje lijeve i desne umjetničke slobode.“

Zaključuje da bi primarni dogovor oko pojmova, sadržaja i činjenice da postoje samo satira, umjetnička sloboda i govor mržnje, bez ideoloških predznaka i atributa bio vjerojatan, kada bi hrvatsku društvenu, kulturnu i političku scenu činili benevolentni ljudi. Kao argument tome dodaje da je potreban samo hrabar iskorak nekolicine političkih i javnih osoba, pri čemu izdvaja primjer Davora Bernardića, kojem sugerira da ako se ikad dogodi fikcijska desna kontrapredstava protiv Frljića i ekipe, nakon nje „na Facebooku klikne jednaki lajk kao što je učinio i nakon ove predstave u kojoj je provedena umjetnička, no ipak masovna likvidacija desnih konzervativaca.“

„U Hrvatskoj je nažalost malo javnih mudrih ljudi koji shvaćaju da postoji samo jedna sloboda za sve, a puno je više onih koji smatraju da pravo na slobodu izražavanja imaju samo oni ‘progresivni’, dok ‘nazadni’, pa makar bila riječ i o polovici hrvatske nacije, u javnoj sferi moraju biti ušutkani. Stoga, prema utabanoj liniji manjeg otpora, teško je zamisliti da bi bilo država, bilo neka lokalna samouprava odlučila financirati predstavu u kojoj bi svinjske glave nosili Frljić i ekipa, čije pak svinjarije moramo svi plaćati. Čudna neka sloboda.“

Osim fotogalerije s premijere, tekst sadržava i potpisanu galeriju fotografija koje prikazuju redatelja, dok je u prvom planu naslovna fotografija prosvjeda protiv prethodne Frljićeve predstave *Naše nasilje i vaše nasilje* u Splitu, s porukom „Ova predstava me

vrijeđa“, pritom je jasna i poruka koju autor odašilje uz sam tekst. Tekst je ostvario 26.255 prikaza i 652 podjele sadržaja na *Facebooku*. Kolumna je potaknula 97 komentara u kojima se raspravlja što je, a što nije ljevica, koju se ujedno i kritizira, uočavaju se razlike između desnice i ljevice, poziva se na pobjedu 1991. godine, desno pristrani smatraju se boljima, daje se podrška predloženoj fikcijskoj predstavi te se preusmjerava na židovsku zajednicu u Hrvatskoj. Pojedinci s druge strane začuđeni su kolumnom ovakvog profila na portalu, smatraju je promašenom analogijom te staju u obranu predloženih likova fikcijske predstave, u korelaciji s onima postojećima, čiji stvarni život koegzistira s elementima predstave. Također je važno spomenuti da se u raspravu uključuju, prema jeziku ocijenjeno, i pripadnici srpske nacionalne manjine ili Srbi iz matične zemlje koji nastoje ukazati na veću moć Hasanbegovića i njegovih pristaša na osnovu političkih funkcija, od one koju imaju umjetnici. Primjetno je, kao i u ostalim tekstovima, žaljenje komentatora na administratorovo brisanje komentara na osnovu čega se pozivaju na satiru i dokidanje slobode govora:

(*cenzura*) „Nikada niti jedan ‘desni’ ili konzervativni režiser ne bi niti neće napraviti ovakvu ‘predstavu’. Iz jednog jedinog razloga. Mi smo ipak daleko kulturniji, tolerantniji....., jednostavno BOLJI!“;

(*zzbabac*) „Ljudi moji je li to moguće? U *Večernjaku* ovakav tekst? Udar na umjetničke slobode i najvećeg dramskog umjetnika svih vremena. Šta se to zbiva?“;

(*koraknaprijed*) „Nema popuštanja ni predavanja, pobijedili smo ih 1991.(,) sad ih treba držati pod kontrolom.“;

(*klasika*) „A što kaže g. Lustig, kojeg smo po dobrom zapamtili kad s gađenjem nije htio komentirati opet svinjski film ‘Kino Lika’? I ostali hrvatski Židovi: kakva bi reakcija bila da je frljo Goldsteina ili nekog sličnog prikazao kao štakora koji prenosi gubu?“;

(*onako_ovlaš*) „Čak i na službenim stranicama Kerempuha piše,u Frljićevu tekstu, da se u Hrvatskoj događa rapidna fašizacija društva, e sad da je tomu tako onda predstave ne bi ni bilo, druga stvar, povijest fašizma naučava da se fašiti ne boje,oni svoje ideje javno i brutalno zastupaju i ostvaruju, nisu kao komunisti koji se mimikrijom skrivaju iza nečega, pravde, istine, interesa naroda itd., a kad dođu na vlast onda to niš ne važi. Frljić ovdje zapravo provocira i mitingaši umatajući se, skroz neinteligentno,stereotipima srpske i jugoslavenske predožbe o Hrvatima kao opasnoj masi bez identiteta i nadzora.sad kad više ne mogu vladati nad hrvatskom e onda ih zanima metafizički smisao Hrvatske, kapacitet njenog identiteta, smisao njene budućnosti: nema se se više snage za nadzor i kaznu pa se eto mitinguje po kazalištima. Hrvatska je najbolja kada je nadzirana po Srbiji u okviru Jugoslavije, tada nema fašizma, sve je po pravilu službe.“;

(*odepamet*) „Postoji razlika između lijevog i desnog i to nije samo u smjeru. Iza jednog pozorišnog čovjeka se nalazi pozorišna publika i glumci, npr. iza jednog samoproklamovanog fašiste ili bar šovinističkog nacionaliste se nalaze... pa rekao bih - fašisti i isti takvi šovinisti. I dodatno, u slučaju današnje Hrvatske - i vlast, svom mogućom snagom (vlast se morala natjerati i to teško, da se na neki način bar malo odrekne Hasanbegovića). Defnitivno nije isto kad vlast 'izigrava' ubistva umjetnika i kad umjetnici igraju ubistva nekih, vlasti dragih likova. Iza jednog Frljića će rado stati stvaraoci, pisci, glazbenici, ljudi od kulture i sa kulturom (da ne kažem baš 'kulturni') a iza jednog Hasanbegovića - navijači, radikalni nacionalisti svih vrsta, ekstremne grupe za BILO ŠTA. Zamislimo da u Hrvatskoj ima jedan - samo jedan i nijedan više, slučajno zaluđeni i zavedeni - nacista. U čiju će kolonu taj nacista stati, Frljićevu ili Hasanbegovićevu? I tko će se pre dohvatiti noža, bombe i metka , kako bi se rešio onog koji mu se ne sviđa - ovi iz(a Frljića ili Hasanbegovića? Ajde razmislite iskreno. U Hrvatskoj su Desni već na vlasti, na kojoj se ustoličuju sve većim, direktnim i namjernim gušenjem Lijevih (naravno i Lijevi bi se trudili da skrajnu Desne). Jedan Hasanbegović ima iza sebe ljude koji jesu spremni da ubiju i premlate, dok pozorišni radnici baš i nemaju. Ali razumem zašto je Desne ovo jako pogodilo, ovo ubijanje na sceni - to je govor koji oni jako dobro razumiju";

(*Samson*) „Promašena analogija. Hasanbegović je na poziciji (političke) moći (ako mu HDZ i Bandić nastave čuvati leđa) a Frljić je samo umjetnik i samim time ionako potencijalna žrtva u ovakvoj Hrvatskoj. Trebali ste Hasanbegovića u predstavi zamijeniti s Bernardićem. To funkcionira i čak je i smiješno. Ali, na koncu, nije sablažnjivo ni zamisliti Frljića kao žrtvu u predstavi, bez obzira što nije političar. Mislim da autor teksta samo otkriva uskogrudnost ako se tako iščuđava nad vlastitim paradigmama. Usput, što čeka Jakov Sedlar? Neka snimi ili uprizori neku predstavu s osvrtom na društveno političku zbiljnost domovine, na veselje desničara (i, nenamjerno kulturne scene) i na svoju sramotu";

Predstava je izazvala i kolumnu Nine Raspudića, objavljenu 26. siječnja 2018. godine. U leadu članka naslova „Kako je Hasanbegović spasio Pirandella"[28], prenosi glavnu misao da je na isti način na koji je „Pirandello uškatuljivao radnju, izvlačio likove s pozornice pred pisca, ili uvlačio pisca i gledatelje na pozornicu, Hasanbegović svojim pojavljivanjem na premijeri i ironičnim osvrtom na tamo viđeno ne samo dao lekciju iz građanske pristojnosti i fine ironije, već i pirandelovski preinačio predstavu".

[28] https://www.vecernji.hr/premium/kako-je-hasanbegovic-spasio-pirandella-1222230 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 26. siječnja 2018. godine.

Autor započinje tekst izjavom srpskog novinara Aleksandra Tijanića o Miloševićevom medijskom pijunu: „Kad Milorad Vučelić kaže da je bio i ostao levičar, malo je rekao. Više je taj od običnog levičara, on je bitanga“. Izjavu povezuje s intervjuom *Večernjeg.hr* s Oliverom Frljićem, povodom premijere predstave, citirajući dio izjave: „Da im u njihovoj kršćanskoj mržnji pomognem, ponovit ću: ja sam ljevičar (…)”, sukladno tome dodjeljuje mu atribute ikone i svjetionika hrvatske ljevice, „na čijoj se premijeri okupio'crème de la crème' naše lijeve političke, intelektualne, umjetničke, medijske, civilne, odvjetničke i obavještajne scene“. Citat o svjetonazoru redatelja dopunjuje u daljnjem tekstu otvarajući širi kontekst „za mene je antifašizam ključno pitanje i ponosan sam na narodnooslobodilačku borbu u kojoj su se narodi i narodnosti Jugoslavije zajednički borili i dali prvenstvo klasnom nad nacionalnim identitetom”, za koji autor navodi da bi ga nekada ocijenio urnebesno komičnim, a danas pomalo otužnim, što je po njegovom poimanju izjednačeno s humorističnim.

„Od žudnje da ga netko ‘kršćanski mrzi’, dok je u stvari s njim moguće samo kršćanski suosjećati i moliti da nađe mir do činjenice da korifej ljevice u Hrvatskoj 2018. zvuči kao da citira osnovnoškolsku brošuru za natjecanje Titovim stazama revolucije.“

Navodi da Frljićevu premijeru nije propustio ni predsjednik SDP-a „koji se u zadnje vrijeme nastoji prikazati kao najveći zaštitnik satire u zemlji, u čemu partija ima tradiciju“, potkrijepljeno primjerom *Ferala*, čija se redakcija na kraju izdavanja nalazila u prostorijama SDP-a na Iblerovu trgu, a za što zadnjih godinu dana nisu plaćali stanarinu.

„Za razliku od Pirandella koji se u svojim djelima prije svega bavi pitanjem relativnosti identiteta, subjekta, spoznaje i stvarnosti, u Frljićevu svijetu nema relativizma ni trunke ironije. To je monolitan crno-bijeli, točnije crno-crveni svijet. Njegov svijet je ravna ploča s današnjeg Trga Republike u Zagrebu. Tako i u novoj predstavi dehumanizirani likovi političkih neistomišljenika našeg Pasolinija iz Pucareva mašu pločom s natpisom ‘Trg Maršala Tita’, na čijem naličju piše ‘Trg Ante Pavelića’. Nema ničega između te dvije opcije. A u stvarnosti je između njih gotovo čitava Republika Hrvatska, koju frljićevci uporno guraju u te dvije marginalne krajnosti.“

Autor neposredno dovodi u pitanje srž pojma onih koji se, ili koje, nazivaju antifašistima stavljajući riječ pod navodnike: „‘Antifašisti’ odavno su ispražnjeni od bilo kakvog sadržaja i smisla osim borbe protiv imaginarnog fašizma. Sva ‘slavna prošlost’ koju su obiteljskom slučajnošću ili naknadnom indoktrinacijom baštinili i kojom su legitimirali svoje stvarne ili simboličke privilegije davno je nestala. Propao im je komunizam, a mit Jugoslavije i njene

narodne armije razotkrio se u svoj svojoj nakaznosti. U obrani neobranjivog ostalo im je samo isticati kako su oni protiv drugog zla. Izmislit će fašiste i tamo gdje ih nema i sve koji ne misle kao oni strpati u taj koš, jer samo u srazu s fašizmom oni mogu biti moralno superiorni.“

Ističe da takav crno-bijeli pristup svijetu, „ili mi ili oni“, nužno završava u kiču koji se najbolje ocrtava u Frljićevu „pamfletističkom političkom teatru“. Frljićeva poetika okarakterizirana je „kao nešto između sirovog partizanskog kazališta koje opisuje Branko Ćopić u *Doživljajima Nikoletine Bursaća*“ i fašističkih propagandnih uradaka, a recepcija se otprilike kreće na toj istoj razini. Naglašava da jedini pirandelovski moment predstavlja dolazak Zlatka Hasanbegovića na premijeru predstave te da je na isti način na koji je Pirandello „uškatuljivao radnju“, izvlačio likove s pozornice pred pisca ili uvlačio pisca i gledatelje na pozornicu:

„Hasanbegović je svojim pojavljivanjem na premijeri i ironičnim osvrtom na tamo viđeno ne samo dao lekciju iz građanske pristojnosti i fine ironije, već i pirandelovski preinačio predstavu.“

Autor se također poslužio sarkazmom koji u cjelokupnom kontekstu prelazi u ironiju, naglasivši moment Hasanbegovićeva komentiranja predstave novinarima u svjetlu iznimne časti zbog provedenog vremena u društvu „wannabe celebritija“ poput redatelja Frljića, Čede Prodanovića, Bude Lončara, Ante Nobila, Milorada Pupovca, Mani Gotovac, Tvrtka Jakovine, Nenada Stazića, Ljube Pavasovića Viskovića, „a posebno socijaldemokratkinje Milanke Opačić u novoj Burberryjevoj haljini”.

„Tu se tek dogodio istinski metateatar, to jest, kazalište u kazalištu i oko njega. ‘Lik’ skreće pozornost na publiku i podiže zastor s parakazališnog tragikomičnog uprizorenja duhovnog i intelektualnog potopa ljevice u Hrvatskoj. Ukazuje se pseudolijeva malograđanština koja se, u pauzi dodijavanja parolama poput ‘ja ne mrzim’ i ‘stop govoru mržnje’ oduševljava Frljićevom kičastom predstavom u kojoj se eksplicitno imenovani neistomišljenici prikazuju kao svinje i na kraju ubijaju. Publika je to vrlo uskog ideološkog i još užeg estetskog profila, koja se rado napaja na takvoj trivijalnoj poetici uvjerena kako je to vrhunac suvremenog kazališta. U toj, široj vizuri, publika je uključena u predstavu, postaje dio nje.“

Navodi kako je Frljić oduvijek mogao računati na institucionalnu potporu ljevice, čiji je režimski intendant bio u Rijeci, „gdje je hrabro propitivao ustaše tamo gdje ih nikada nije bilo, stavljao na pročelje HNK fotografiju pomoćnika ministra, što je jedinstven primjer u demokratskom svijetu da se vlast reklamira na pročelju takve institucije. Na drugoj razini,

Hasanbegović svojim činom potiče na pirandelovsko promišljanje kako uopće osoba postaje lik. Imaju li ikakve međusobne veze stvarna osoba imena Zlatko Hasanbegović i lik iz lijeve histerije i Frljićeve predstave?“ Autor je stava da „svjetlosne milje“ dijele Hasanbegovićev lik iz predstave i stvarnu osobu „koja je u javnom nastupu uvijek pristojna, čak i pomalo plaha, introvertirana, sporo se i oprezno izražava i koja je kao običan gledatelj došla na Frljićevu predstavu vidjeti o čemu se tu radi“.

„Hasanbegoviću su ‘janemrzimaši’ preventivno donosili mrtvački kovčeg pred ministarstvo prvog radnog dana, prije nego što je povukao bilo kakav potez. U kratkom mandatu ministra kulture prema lijevim ‘sisavcima’ bio je čak i preblag, jer im je samo napola pokušao pritvoriti pipu s koje se napajaju. Tragikomično je kako su mu kao glavni krimen tjednima nabijali na nos mladenačku fotografiju s još uvijek neidentificiranom kapom, istodobno kad je u javnost izašla snimka na kojoj počasni predsjednik Saveza antifašista svojevremeno govori kako je Jasenovac bio neka vrsta sigurne kuće.“

Navodi kako je u „metateatarsku komediju lijeve malograđanštine“, Hasanbegović svojim pristupom odvukao u smjeru pirandelovskog humorizma te kako Frljićeva donedavna komičnost u vlastitoj banalnosti i predvidljivosti postaje tužna. Tome u prilog izdvaja Pirandellov esej *O humorizmu* u kojem piše kako komično nastaje iz opažanja kontrasta između privida i stvarnosti. U tom pogledu autor prikazuje dvostruka mjerila ljevice, a komičnim predstavlja „sve oko Mesića i antifašizma“, smetanje Hasanbegovićeve fotografije s neidentificiranom kapom „dežurnim antifašistima“, dok im s druge strane ne smeta što je „urednik srpskih *Novosti* u mladenačkim tekstovima glorificirao Maksa Luburića ili kako se zgražavaju zbog prijeteće mase pred uredom Mirjanom Rakić, ali im je cool donositi lijes pred ministarstvo Hasanbegoviću“.

„Pirandello objašnjavajući razliku između puke komike i humorizma kao primjer navodi stariju ženu koja se nacifra i našminka kao mlada djevojka, što na prvi pogled izaziva komičan efekt. No humorizam se rađa iz daljeg promišljanja. Zašto ona to čini? Možda se tako obukla i uparadirala jer je nesretna, kako bi zadržala ljubav puno mlađeg supruga, u sizifovskoj borbi protiv starenja, krhkosti, smrtnosti. U humorizmu, uz smijeh, uvijek ima i malo tuge, sućuti, svijesti o ljudskoj slabosti, krhkosti, iluzijama.“

Postjugoslavensku političku, kulturnu i medijsku ljevicu također proziva tužnom u zadnjim trzajima svoje hegemonije, Frljića uspoređuje sa, „životom skršenim staljinistem“, Ilijom Čvorovićem iz *Balkanskog špijuna*, „u svojim vapajima poput ‘sramotno je to da u Zagrebu nemamo Trg maršala Tita’“ i potrazi za fašistima.

„Traume zbog gubitka voljene domovine i sistema s kojim su bili emotivno suživljeni kod dijela naših sugrađana treba ozbiljno uzeti u obzir i pomoći im, koliko je moguće, da se integriraju u demokratski, politički pluralni svijet i hrvatsku državu. Zatočenici su vlastite fiksacije kojom onda opterećuju cijelu zajednicu i to na njen račun. Kako im pomoći? Sigurno ne javnim financiranjem uvijek istog trivijalnog iskazivanja njihovih trauma, čime ih ne razrješavaju već očito fatalno tapkaju u mjestu. U jednom od nedavnih intervjua Frljić me spomenuo kao jednog od likova distopijske Hrvatske u njegovoj mašti: 'Samo još fali to da Nino Raspudić postane glavni urednik glasila srpske manjine *Novosti*.' U stvarnosti ne bih to nikada mogao postati. Sramio bih se pred svojim Srbima da uzurpiram mjesto koje je predviđeno za njih, a drugi razlog zašto ne mogu biti glavni urednik časopisa srpske manjine *Novosti* je to što u mladosti nisam glorificirao Maksa Luburića."

Kolumna je producirala 25.436 prikaza te je 1105 puta podijeljena na *Facebooku*. Prisutno je 219 komentara u kojima dio hvali kolumnu, ističe briljantnost i obrazovanost autora koji prenosi ono što narod misli, usmjerava na redateljeve komplekse te mu postavlja psihičke dijagnoze, a primjećuje se i da su javne ličnosti kao građani platile kritiku na vlastiti račun kroz likove u predstavi financiranoj iz proračuna te se ponovno fokusira i na premijernu publiku. Česte su riječi poput „četnici", „srbojugoslaveni", „fašisti", „Bosanci", „Hercegovci" te se sva trojica; Raspudić, Hasanbegović i Frljić prozivaju zbog svoje nacionalnosti i bošnjačkog podrijetla te djelovanja izvan matične zemlje. Također se redatelj uspoređuje i sa samim Pirandellom koji je uživao privilegije nakon fašističkog opredjeljenja, a primjećuje se i da je njegova provokacija ponovno uspjela privući pažnju. Dio komentara je pak usmjeren protiv autora za čije se kolumne primjećuje da im je jedini smisao ljevica, Tito, partija i komunizam, zamjera se njegova pristranost desnima te obrana i hvala Hasanbegovića, proziva ga se ikonom desnice, ističe se da je Hrvatska izgrađena na temeljima antifašizma te se obje strane, kao i sam kolumnist, prozivaju zbog licemjerja. Pojavljuje se nekoliko publika, pobornici lika i djela kolumnista, desno i lijevo pristrana publika te ona nepristrana drugim narodnostima - Bošnjacima i Hercegovcima, ponajviše zbog njihovih prava u Hrvatskoj. S obzirom na to da je riječ o kolumni, čiji je autor društveno-politički komentator, koji svojim javnim nastupima i stilom nedvojbeno privlači pozornost te je njegov svjetonazor poznat široj javnosti, on svakako predstavlja idejnog posrednika između predstave i čitatelja, a vidokrug očekivanja njegovih pobornika je u svakom slučaju zadovoljen ovom kolumnom. Izdvojeno je nekoliko komentara radi ilustracije:

(*Pero Kraljić*) „Odlična kolumna. Jedino bih skrenuo pažnju na jednu 'sitnu' nelogičnost (koju sam napisao i 'cijenjenoj kritičarki' Nataši Govedić na tvrdnju da se Frljić usudio napasti moćne i bahate, jer satira nikad ne napada slabije). Naime, ako satira nikad ne napada slabe, već one moćne i utjecajne, kako to da je u ovoj predstavi meta jedan novinar koji na lokalnoj televiziji vodi svoj show i nema pristup tzv. mainstream medijima, jedan pjevač koji ne smije nastupati u svim krajevima vlastite zemlje, jedna aktivistica koja se ne financira iz državnog proračuna... A u strahu od njih je većina ljudi na čelu sa Frljićem koji je pobijedio strah i ima pristup svim mainstrem medijima i financira svoje predstave iz državnog proračuna";

(*AsItIs*) „Profesionalnim 'antifašistima' 'fašisti' su potrebni kao kruh nasušni. 'Fašisti' su za njih prije svega izvor prihoda, jer da nema 'fašista', cime bi se ta bagra mogla baviti u svojim praznim životima? I zato, kad 'fašista' nema, 'anifašisti' će ih izmisliti, jer od nečaga se mora zivjeti, nesto se mora raditi... Žalosno je da su takve kretenske predstave 'kulturni' dogadjaj godine u Zagrebu! To je kič i šund, škola mržnje i izopaćenosti, i barem oni mladnji od 18 godina bi trebali biti zastićeni od takve 'umjetnosti'";

(*pp*) „Čuj ti ove jugo rasiste što su opleli po podrijetlu i naglasku. Ne smeta im Bosanac Frljić ali im smeta Hercegovac Raspudić. E drugovi dragi zato se i srozavate i u Hrvatskoj i na Zapadu. Jer ste licemjeri. Tobože ste protiv rasiszma i mržnje, a sipate mržnju prema dijelu hrvatskog naroda iz BiH. Protiv ste mržnje prema muslimanima ali Hasanbegovića vrijeđate najgorim riječima i najgorim uvredama na račun njegove vjere. Ljevica je licemjerje. Ljevica je laž, I zato gubite. I zato ćete izgubiti. A vi frfljajte na svojim ljevičaskim salonskim kružocima ili na filozofskom koliko hoćete. Propalice i bitange";

(*antiantihrvat*) „Koliko god predstava bila crno-bijela, jednostavnog maloumjetničkog izražaja te uživo popraćena profesionalnim antifašistima činjenica je da su asocijacije koje je stvorila ostale zapisane, kreću se u medijskom prostoru i publika ih upija na podsvjesnoj razini. Pitam se što bi trebali likovi iz predstave, samo pognuti glave i prihvatiti javno blaćenje u ime slobode izražavanja financiranu od naše strane? Gledajući na nacionalno proračunskoj razini razini jedan dio novaca koji oni uplaćuju je sponzorirao obogaćivanje naše kulture ovom predstavom";

(*markoii123*) „Bogme vas je Frljić opet fino razgolitio,digle ste se na sve četri noge. Kaj bi vi svi desničari poput Raspudića da nema ljevičara,koga biste mrzili i o kome pisali? Pa smisao svih kolumni ovog žalosnog i isfrustriranog autora su ljevičari,Tito,partija i komunizam. Pa kaj nema nešto lijepo u državi o čemu bi on mogao napisati tekst a ne stalno izazivati podjele i pozive na mržnju prema ideološkim neprijateljima?";

Kolumna je odgovor na intervju potpisane autorice s Oliverom Frljićem naslova „'Bilo bi lijepo kad bi hrvatsko društvo filoustašama napokon reklo: I mi znamo gdje ste vi'“[29], objavljenom 15. siječnja 2018. godine uoči premijere, u rubrici *Premium*/*Analize* i intervjui. Osim predstave i Frljićevog rada, intervju obiluje političkim i ideološkim digresijama. Objašnjava poriv za obrađivanje Pirandellova djela zbog, između ostalog, obrađivanja potrage za identitetom, „a naše društvo već više od četvrt stoljeća grozničavo traži svoj identitet“, što potkrepljuje primjerom zadnje haške presude. U tom kontekstu Pirandellov tekst funkcionira i kao metafora današnje Hrvatske, „njegovi se likovi ne mogu usuglasiti o onome što se dogodilo i stvoriti 'oficijelni' narativ te obitelji“. Frljić otkriva da ga je Pirandellova poetika kazališno inicirala te objašnjava tu osobnu vezu i poveznicu s plakatom predstave kao alegoriju redatelja kao „krojača Hrvatske“.

„Na plakat smo stavili različite pokušaje službene hrvatske politike u prvoj polovici devedesetih da prekraja – u dogovoru s Miloševićem ili samostalno - BiH. Dizajneru Damiru Gamulinu i meni učinilo se duhovitim da to radi proskribirani 'nacionalni izdajnik'. Ne znam koliko će to biti duhovito dežurnim čuvarima nacionalnog ćudoređa, ali njih ionako nikada nije krasio smisao za humor.“

Prilagodbu komada zajedno s dramaturginjom predstave Ninom Gojić opisuje kao uobičajene intervencije vezane za ovo djelo: „Umjesto Pirandellove 'Igre uloga' glumci uvježbavaju satirički komad koji korespondira s aktualnom političkom situacijom u hrvatskom društvu, pri čemu glavne uloge pripadaju najvažnijim promotorima i normalizatorima njegove fašizacije. Glumci odbijaju igrati takvu predstavu iz straha od političke odmazde. Zanimao me upravo strah kao dominantna emocija u hrvatskom glumištu. Vidimo da razne braniteljske udruge mogu zabraniti sve“.

Izjava se dovodi u kontekst sa zabranom plakata na primjeru Gavelline kazališne predstave iz 2013. godine na inicijativu katoličke udruge te sa slučajem filma *Ministarstvo ljubavi* koji je skinut s programa HTV-a „jer udovice ratnih branitelja postaju programski arbitri“. Intervju čitatelju ostavlja prazna mjesta neimenovanjem sporne predstave koje on sam mora popuniti asocijacijama i daljnjim istraživanjem kako bi stvorio potpunu sliku. Smatra da je hrvatska kazališna zajednica napravila puno kompromisa „teroru dijela građana ove zemlje“ te da sudjelovanje u ratu ne čini nekog građaninom prvog, a sve ostale građanima drugog reda. Pritom naglašava zadovoljstvo s javnim izražavanjem neslaganja

[29] https://www.vecernji.hr/premium/oliver-frljic-filoustase-intervju-zlatko-hasanbegovic-kultura-predstava-1219829 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 15. siječnja 2018. godine.

glumaca zagrebačkog HNK s imenovanjem Zlatka Hasanbegovića u Kazališno vijeće HNK, ali koristi priliku i za prozivanje „vrlih nacionalnih prvaka“ te institucije Dragana Despota i Gorana Grgića, čiji je potpis sa spomenutog neslaganja izostao. Navedeno objašnjava ili kao strah dotičnih od Hasanbegovića ili slaganjem s njegovom „filoustaškom kulturnom politikom“. Stava je da je njegovo imenovanje na tu poziciju vođeno najprizemnijim interesima njegove političke partnerice Ane Lederer, „koja nikada nije prežalila što, nakon vjerojatno dva najgora mandata u povijesti te instituciji, nije dobila i treći“.

Tezu da se umjetnost ili znanost mogu dezideologizirati, vidi kao još jednu ideološku masku, ispod koje se kriju najkonzervativnije politike. U svrhu argumentiranja tog vlastitog viđenja, svim zastupnicima teze ideološki neutralne umjetnosti preporuča knjigu *Ideologija i kurikulum* Michaela W. Applea, pri čemu ponovno neupoznatom dijelu čitateljstva stvara prazna mjesta. Problem hrvatskog društva vidi i kao pokušaj proskribiranja jedne ideologije, dok se u isto vrijeme provodi „institucionalna i izvaninstitucionalna rehabilitacija ustaštva“, što ilustrira primjerom HOS-ove ploče u Jasenovcu.

„U Hrvatskoj se vodi ideološki rat, a velika većina je na onoj ideološkoj strani koja je Hrvatsku na kraju Drugog svjetskog rata zamalo gurnula među gubitnike. Za njih je normalno da oni koji ne pripadaju većinskom narodu, koji su nositelji različitih drugih manjinskih identiteta, budu izloženi širokom spektru nasilja. Vjerujem da ga neće manjkati ni kad ovaj tekst bude objavljen i kad mi čitatelji vašeg internetskog portala počnu nesankcionirano spominjati oca i majku ili prijetiti smrću. Da im u njihovoj kršćanskoj mržnji pomognem, ponovit ću: ja sam ljevičar, za mene je antifašizam ključno pitanje i ponosan sam na narodnooslobodilačku borbu u kojoj su se narodi i narodnosti Jugoslavije zajednički borili i dali prvenstvo klasnom nad nacionalnim identitetom. Danas, nakon 26 godina socijalne lobotomije, vidimo radničku klasu kako kopa po kontejnerima. Oni su od bijede i nacionalnog ushićenja zaboravili da su tvornice nekad pripadale njima, da su imali besplatno zdravstvo i školstvo... Ali danas imaju svoju zemlju jer ona prije valjda nije pripadala njima.“

Korelacija navedene izjave s kolumnom Nine Raspudića ukazuje na autorovo izvlačenje iz konteksta i prilagođavanje istog tako da korespondira s njegovim teorijama i stavovima. Temeljem dosadašnjeg istraživanja činjenice govore kako se Frljićeva pretpostavka o spektru nasilja pokazala točnom, a nesankcionirani komentari i uvrede čitatelja na nacionalnoj i drugoj osnovi nisu izostali te je pritom horizont očekivanja autora-redatelja zadovoljen. U svrhu proučavanja straha kao dominantne emocije u hrvatskom glumištu, ali i hrvatskom društvu, naglasak je stavljen na obitelj kao prostor u kojem se prenose dominantne društvene vrijednosti u koje se ubrajaju i različiti oblici diskriminacije.

„Ovdje u Hrvatskoj sve se radi u ime obitelji, od institucionalizacije homofobije do proizvodnje nacionalnih neprijatelja. Kako je krenulo, očekujem od Željke Markić da uskoro napravi referendum o zakonskom minimumu koliko svaka žena mora roditi djece ako želi da je društvo prizna kao ženu. Htio bih stoga zahvaliti kolegama s kojima radim na ovom projektu – njihovoj profesionalnoj posvećenosti, ali i hrabrosti“.

Generator dramskog sukoba zasniva se na kontradiktornim narativima članova obitelji koja traži svog autora pri čemu oni ne mogu usuglasiti svoju službenu povijest, a kao revolucionarno u Pirandellovom komadu ističe proces rada u kazalištu, ono što je u kazalištu uglavnom ostajalo skriveno.

„Od 1921. do danas prošlo je gotovo cijelo stoljeće, a Pirandello je inspirirao mnoge autore, jer svako dobro kazalište propituje samo sebe i svoje predstavljačke mehanizme. Bilo je fascinantno u procesu pripreme za rad na ovoj predstavi vidjeti kojim su se problemima u inscenaciji ‘Šest likova’ bavili tako različiti redatelji kao što su Max Reinhardt, Giorgio Strehler, Klaus-Michael Gruber, Anatoly Vasiliev ili François-Michel Pesenti. Zahvalio bih ovom prilikom kolegi Milivoju Beaderu koji mi je bio važan izvor informacija o radu s Pesentijem“.

Na pitanje o strahu na osobnoj razini, povezanom sa stvarnim situacijama i provalama u njegov stan i u stan njegove djevojke s jasnom porukom „Znamo gdje si“, Frljić odgovara da se fašizma ne boji jer on računa na strah.

„Nedavno je u Njemačkoj, u produkciji teatra Maxim Gorki, u kojem počinjem uskoro raditi, Centar za političku ljepotu napravio rad u kojem je iznajmio kuću pokraj kuće člana AFD-a Björna Höckea. U dvorište iznajmljene kuće postavljena je replika spomenika za žrtve holokausta iz Berlina (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Höcke je prošle godine izjavio da je taj spomenik ‘spomenik srama’. U izjavi za medije Philipp Ruch, član Centra za političku ljepotu, rekao je da se nada da Höcke uživa u pogledu i činjenici da ima susjede koji smatraju da taj spomenik nije ‘spomenik srama’. Bilo bi lijepo kad bi hrvatsko društvo domaćim filoustašama također reklo: ‘Znamo gdje ste.’ I pred prozor instaliralo jasenovački Kameni cvijet. Ali hrvatsko društvo ih prihvaća kao dio političkog folklora dok nekome ne provale u stan, pošalju prijetnju smrću ili dovedu u radni prostor krvožednu masu, kao što je to najpoznatiji predstavnik kokainskog domoljublja napravio Mirjani Rakić.“

Dotiče se i svoje prethodne predstave *Naše nasilje i vaše nasilje* koja je naišla na niz kontroverza, a koje objašnjava kao događanje naroda orkestrirano od poljske i hrvatske Katoličke crkve:

„Najprije se dogodilo u Sarajevu, a zatim u Splitu. Nadam se da se ta ista Katolička crkva bar malo boji Boga.“

Kada govori o stanju u Splitu, poziva se na situaciju u kojoj izbor intendanta u tamošnjem HNK-u nije ovisio o kvaliteti programa ili financijama, već o činjenici da je dotični za ravnatelja Baleta predložio aktera s neprihvatljivim krvnim zrncima.

„To me nimalo ne iznenađuje. Sanader je splitski HNK počistio od Srba. Mojeg školskog kolegu iz tog grada s majkom i sestrom nasilno su 1993. deložirali pripadnici IV. gardijske brigade. Njegov magnum crimen bila je činjenica da je iz miješanog braka. Taj se kolega 2011. godine ubio. Rijetki su bili ljudi koji su u tom vremenu imali snage govoriti o civilizacijskom sumraku u koji je tada tonuo ‘cvit Mediterana’. Među njih bi svakako ubrojio osnivače *Feral Tribunea*. U Split sam se nakon završene srednje škole vratio da radim ‘Bakhe’ na Splitskom ljetu. Htio sam govoriti o jednoj od najvećih sramota tog grada, logoru Lori. To je prva službeno zabranjena predstava u ‘demokratskoj’ Hrvatskoj, a ta mi je iznimna čast pripala zahvaljujući kasno probuđenoj nacionalnoj svijesti i beskičmenjaštvu tadašnjeg intendanta HNK, danas poznatom licu iz sapunica i profesoru na splitskoj Umjetničkoj akademiji Milanu Štrljiću.“

Vezano uz dotičnu predstavu, navodi se da publika mora braniti svoje pravo da pogleda Frljićeve projekte te da je samim time obranila i slobodu kazališta. Frljić uvodi digresiju knjigom *Uvod u prošlost* Želimira Žilnika u kojoj govori da je većina autora jugoslavenskog crnog vala, s izuzetkom Lazara Stojanovića, svoje filmove mogla prikazati i u zemlji i na relevantnim festivalima u inozemstvu:

„Ja se, zajedno sa svojom publikom u Hrvatskoj i Poljskoj, moram boriti za temeljno pravo da publika uopće uđe u kazališnu zgradu kad se moje predstave prikazuju.“

Intervju obiluje poveznicama koje su pažljivo ukomponirane kako bi korespondirale s tekstom i tvorile širu sliku. Iz ranijih naslova doznajemo da Frljića iz Ljubljane nisu tjerali u rodni Travnik[30], čime se direktno isporučuje kritika hrvatskog društva, da je Frljića školovala i odgojila crkva[31], što je u suglasju s njegovom izjavom o kršćanskoj mržnji i licemjerju te stoji u službi obrane raskrinkavanja „liberalizma liberala, antifašizma antifašista, religioznosti religioznih, ljevičarstva ljevičara i europejstva Europejaca“, vezanog za predstavu *Naše nasilje i vaše nasilje*. Poveznice upućuju i na kolumnu Nine Raspudića „Frljićizam za

[30] https://www.vecernji.hr/vijesti/olivera-frljica-iz-ljubljane-nisu-tjerali-u-rodni-travnik-1165648
[31] https://www.vecernji.hr/kultura/olivera-frljica-je-skolovala-i-odgojila-crkva-1165702

početnike“[32], koji je kontra-stava od kolumnista Branimira Pofuka koji u naslovu „Narod kojem je Thompson važniji od Šerbedžije na najboljem je putu da umre od zaglupljenosti i nestane“[33] obrađuje dramu svuda oko nas, u kojoj sama kazališna scena ostaje u sjeni huškanja mase kada se umjetnička pitanja ispolitiziraju. Uočljivo je da Nino Raspudić koristi kolumnu kao oružje protiv neistomišljenika Frljića s tendencijom prebacivanja privatnih sukoba u medijski prostor. Intervju je opremljen trima agencijskim fotogalerijama koje prikazuju redatelja Frljića, ostvario je 17.239 prikaza, 1008 podjela poveznice na Facebooku te 274 komentara.

Čitatelji su odgovorili na Frljićev „poziv“ na uvrede, politički termini dobivaju nove dimenzije riječima poput „filočetnici“, „srbojugoudbaški provokatori“, „jugofilni“, „crveni tifusari“, a česti su i epiteti poput „krezubi bosanski kamenjari“, „bosančerosi“, „uvezeno smeće iz Bosne“, pri čemu su dodijeljeni i drugim javnim ličnostima istog porijekla. Intervju većina vidi kao provokaciju, a pojedinci je ističu i kao temelj redateljeva uspjeha te ga se, uz dosad prisutne prozivke poput „mrzitelj svega što je hrvatsko“, naziva i megalomanom. Prisutni su i stavovi da ne tražimo svoj identitet jer ga imamo, „a stvarao se od stoljeća sedmog pa sve do Domovinskog rata“ te da čovjek od 50 godina ima djevojku „kao kakav pubertetlija“, što daje dodatnu dimenziju redateljevom preispitivanju teme obitelji i tumačenja njezine „definicije“ u hrvatskom društvu. Iako se radi o 2018. godini, ističe se da je mnogo „svježih rana, mrtvih, ranjenih, porušenih domova i ljudskih sudbina“ i zamjera se redatelju što ne govori o zločinima komunizma. Primjetno je i da se komentatori postavljaju Hrvate iznad Bošnjaka, popraćeno raznim uvredama, a spominje se i „prebrojavanje kostiju i namještanje bubrega“. Masovno se proziva i *Večernji.hr* i sama novinarka zbog ustupanja medijskog prostora Frljiću i njegovim stavovima te se poziva na stopiranje nasilja medija. Rijeđe su prisutni komentari pristrani Frljiću, a javljaju se i komentatori koji odvajaju njegov rad od izjava te se slažu sa stavovima iznesenim u intervjuu, dok se u nekima pak ističe da je društvo toliko povrijeđeno da se više ne može popraviti, a da se prvo ne uruši. Zamijećeno je komentiranje istih korisnika na sve obrađene članke na temu predstave i redatelja:

(*Deleted use*) „Stop nasilju medija!! Ovo izlaganje čitatelja Frljičevim toksičnim (da ne napišem nešto puno gore) mislima je i više od nasilja. Čisti teror!!“;

(*juma*) „Gospodin Hasanbegovic je penicilin za ovakve. Lijeci ih od svih njihovih bolesti i strahova od ustasa i fasista. Dokazano najbolja terapija jesu skare kojima ih se odvaja od

[32] https://www.vecernji.hr/premium/frljicizam-za-pocetnike-1166150
[33] https://www.vecernji.hr/premium/dusko-ljustina-marko-perkovic-thompson-oliver-frljic-dani-satire-1175062

love iz proracuna. Covjek od 50 godina ima djevojku kao kakav pubertetlija, a takve su mu i predstave. Sve na nivou skolskog teatra u kojem je bitno sokirati publiku ekscesima. Tako se redaju silovanje za silovanjem, goli i polugoli glumci, pljuvanje po svemu nacionalnom, pa onda opet malo seksa i silovanja, pa jos poneko silovanje zdravog razuma... I jos mu 'djevojci' poznati provalnici zvani filoustase provalise u stan, kao da bi gospodin uopce hodao okolo s glavom na ramenima, kada bi u ovoj drzavi postojao jedan jedini zivuci ustasa.";

(*Rizlman*) „Kad postaviš predstavu u kojoj ismijavaš alaha i islamski fundamentaiizam i postaviš je u Travniku, Sarajevu i Zenici onda se javi. Sve do tad ti si jedan običan licemjer";

(*kmerotrijeb*) „Do kada će nam bosančerosi i filojugosloveni koji su do jučer nosili opanke prodavati burek, maltretirati i musti porezne novce?";

(*krle*) „U zadnjih podosta godina svo političko, ideološko zlo preselilo se iz jugofilnih tzv. kulturnih redova Sarajeva, Travnika, Bugojna i ostalih bosanskih središta komunističke i velikobošnjačke provenijencije. Tako je i *VL* omogućio jednom samoproklamiranom i samoreklamiranom liku da se dotiče uu svojim bezveznim tiradama, bardova hrvatskog glumišta poput Grgića i Despota, onih kojima nije ni do koljena. Nažalost, hrvatska politička javnost poput vjerodostojnog i svevremenskog, daje svoju pažnju i vrijednost dnovinarima i nazovi kulturnjacima koji cijeli svoj javni život vrijeđaju Hrvatsku i njene svetinje, a zaboravljaju odati počast onima koji su ovu državu stvorili. Namjerno ili hotimično?;

(*osijek68*) „Ovaj covjek je "intelektualac" ?? Drago mi je da se deklarirao kao Jugoslaven i komunista prije svega i to je njegovo pravo i cijenim ga zbog iskrenosti. Ja sam dijete radnika u Yu, rodjen i zivio 22 god. Volio bih da mi OF elaborira kako su to u Yu radnici bili vlasnici tvornica? Kroz podjelu dobiti? Stanovi i zdravstvo besplatni? Istina je ovakva druže. Dok su radnici na zapadu bili pristojno placeni za svoj rad kao i danas pa su upravljali svojim novcem kako su htjeli, u Yu su placeni kikirikijem, a s ostatkom dobiti partija je upravljala i odlucivala o dobivanji ili ne stana. U trulom kapitalizmu socijala živi bolje nego bilo koji radnik u Yu. Interesira me hoce li i na Yaleu pričati Amerikancima kako su fasisti i rasisti? Ili u Njemackoj možda? Ili u UK, gdje sam neki dan pored auto ceste procitao UKIPovu poruku: Stop imigraciji, stop multikulturalnosti! Može li nam ovaj čovjek elaborirati tko su fašisti i ustaše u Hrvatskoj i kako djeluju, koga ugrozavaju? Nad kojim ljudima se vrši nasilje? Kakvo nasilje? On je komunista, Jugoslaven pa mu se predstave financiraju iz ustaškog proračuna. Kako to? I ja sam antifasist, ali nisam neotesani, netolerantni komunistički primitivac i ne volim kad netko neargumentirano pljuje po mom narodu i zemlji. On nije umjetnik nego ideološki demagog koji koristi umjetnost za svoje političke pamflete. Mrzi HR zbog rušenja

drage mu zemlje. I to je legitimno. Mi se moramo mudro i civilizirano boriti protiv takvih jer je istina na našoj str“;

(*zgkreso*) „Ka(d) se već spominje *Feral*, zaključak je neminovan: Svi koji su voljeli *Feral Tribune* vole i Hrvatsku. Sudim to po sebi i po mojim prijateljima (a ima nas priličan broj branitelja), sve odreda pošteni ljudi.(Za Frljića ne znam, nisam gledao predstave, ali svaka mu je na mjestu) Samo ljubitelji režima (pobjednici imovinskog rata) i mrzitelji svega (dobrog) hrvatskog, koji nikad nisu smjeli (usudili se?) misliti svojom glavom šire mržnju na portalima. Kladim se da velika većina nikad nije bila u kazalištu ili pročitala jednu knjigu u životu. Ah da, poznajem i takve i svi su glasači HDZ-a“;

Zamjetan je broj kolumna inspiriranih Frljićevim radom i stajalištima, jedna od njih, autora Milana Ivoševića prikazana je 2343 puta, opremljena jednom nepotpisanom fotografijom koja prikazuje branitelje i šator ispred resornog ministarstva, koji su nakon 555 dana prosvjeda objavili prekid. Naslov „Ljevičari su nemoćni, ostala im je samo zloba i loše metafore“[34], objavljen 26. siječnja 2018. godine. Započinje citiranjem sisačkog biskupa Vlade Košića koji je u intervjuu za *Večernji.hr* izjavio: „Ljevičari bi nas ubijali i nakon 70 godina“. Upotrebu futura umjesto pogodbene rečenice, „Oni će nas ubijati i nakon 70 godina“, vidi neodrživim „jer, hvala Bogu, više neće biti u prilici“. Uspoređuje Frljića s Milom Slavićom koji je zbog govora mržnje osuđen uvjetno na tri mjeseca zatvora, temeljeno na napisu na društvenoj mreži:

„To su sve domoljubi kojima je cilj da što više Republiku Hrvatsku opljačkaju, a da krivnju prebace na Tita. Tito je umro davno, a mene zanima kada ćemo se riješiti ovih samozvanih demokrata da i njih strpamo u jamu gdje im je i mjesto.“

Pritom se dotaknuo istih ili politički sličnih osoba kojima je Frljić u svojoj kazališnoj predstavi stavio svinjske maske, uz što ističe da se na njihovu žalost, ni Slavićeva želja ni Frljićeva metafora neće ostvariti. U tom kontekstu navodi kako više neće biti ni srpske pobune u Hrvatskoj kakvu je, proglasivši Domovinski rat građanskim, opravdavao Aleksandar Stanković na *HTV*-u, a koju ustrajno opravdava i Milorad Pupovac koji ignorira sve hrvatske ratne obljetnice.

„Taj ‘ljevičar kojeg Račan nije volio’, kako je pisao *Jutarnji list*, samo zahvaljujući Tuđmanu izbjegao je sud i kaznu zbog huškačke izjave da je u Hrvatskoj prekršteno 11.000 srpske djece.“

[34] https://www.vecernji.hr/premium/ljevicari-su-nemocni-ostala-im-je-samo-zloba-i-lose-metafore-1222228 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 26. siječnja 2018. godine.

Autor smatra da su provokatori takvog tipa svjesni svojeg ništavnog utjecaja, malobrojne publike i njezina beznadnog slaganja s njima, „što ih čini još bješnjim i u izričaju još ekstremnijim“. Izlaže stav da je u tradiciji etničkih i ideoloških manjina u Hrvatskoj da se nametnu kao mjerodavni i dominirajući čimbenici, „bili Turci, Mlečani, Austrijanci, Mađari, Talijani, Srbi, ustaše ili komunisti“ te da ih je narod glasno ili šutke uvijek prezirao zahvaljujući okolnostima i zagorčavanju života Hrvatima u dugim i kraćim razdobljima. Pritom uviđa da je dotičnima bila nezamisliva prirodna težnja većinskog naroda da bude gospodar u svojoj zemlji, „što je napokon ostvareno hrvatskom samostalnošću i pobjedom u Domovinskom ratu“.

„Svi podrivači samostalne Hrvatske, sotonizatori Domovinskog rata i hrvatskih heroja, nasljeđuju zlobu dijela etničkih ili ideoloških manjina i neprijateljstvo prema hrvatskom ‘nacionalizmu’ i Tuđmanovoj baštini. Zbog svoje nemoći i slabašnog utjecaja uvijek traže načina da svojim uradcima, postupcima, riječima što više odjeknu i razdraže javnost. I pokušavaju nametnuti kompromitirajuće nazive za svoje protivnike pa su stvorili cijeli repertoar nazivlja kojim ih nastoje izrugati. Svojedobno im je omiljela riječ bila ‘ognjištari’, danas ‘obiteljaši’, prije nekoliko godina ‘popularni’ su bili ‘šatoraši’ itd. Nisu se skanjivali ‘žrtvovati’ i svoje antifašističke ikone, pa su kadšto ocrnjivali ‘diktatora’ Tuđmana poistovjećujući ga s Titom. A društvenim skupinama koje prokazuju traže sličnosti sa skupinama iz bivše države koju inače obožavaju, pa im je tako omiljelo izjednačavanje negdašnjeg SUBNOR-a i današnjih braniteljskih udruga.“

Naglašava se iznimna važnost braniteljskih udruga kao podsjetnika na Domovinski rat, a koje iritiraju i „crvena su krpa“ za „Frljiće, Tomiće, Stankoviće i druge profesionalne mrzitelje ‘Tuđmanove Hrvatske’, a među kojima su i oni koji proračunski novac troše za ocrnjivanje ove zemlje“. Kao razlog navedenog ističe obranjene domovinske i tradicijske vrijednosti obranom Hrvatske:

„Premda joj teže, nemaju nikakve šanse da postanu hrvatska općenitost pa ih utoliko više ta općenitost razdražuje. Svako se jutro bude u državi koju nisu željeli. Na svakom koraku, pogotovo u prigodama, prisiljeni su gledati hrvatske zastave, grbove i druge simbole koje osjećaju stranima, slušati i čitati riječi i gledati slike koje ih vrijeđaju. Prisiljeni su biti u društvu s ljudima koje ne podnose i koji ih ne podnose, s njihovim nacionalnim slavljima od kojih okreću glavu. Prisiljeni su živjeti u ozračju nacionalnih i vjerskih blagdana koje ih guši. Gledati sportske uspjehe hrvatskih sportaša popraćene nacionalnim zanosom i emocijama za koje su zakinuti… Hrvatska im je zapravo Sahara iz čije okrutnosti stalno bježe i u kojoj teško pronalaze skloništa, pa sami stvaraju oaze svoje mržnje u kojima žive.“

Kolumnu je podijelilo 16 korisnika *Facebooka* na svojim profilima te je polučila jednak broj komentara koji variraju od slaganja s izrečenim do prozivanja autora za njegovu komunističku prošlost i metamorfozu u domoljuba. Zamjetno je i da se Hrvatska kao organizirana društvena zajednica pod zajedničkim političkim sustavom poima kao „vlasništvo" jednog čovjeka, odnosno Tuđmanova Hrvatska.

Isti autor 27. siječnja 2018. godine objavljuje i kolumnu naslova „Frljić, Stanković, Pupovac... obavljaju prljavi posao za HDZ"[35], u kojoj prenosi svoja stajališta o tjednim aktualnostima, među kojima u *leadu* sumira glavnu misao da se u medijima, u kulturi i drugdje zabranjuju, izbacuju, sotoniziraju domoljubni novinari i drugi kadrovi. Ponovno se dotiče komunista i domoljubja te u tom kontekstu obrađuje i HDZ kao frakciju Saveza komunista Jugoslavije. Frljića veže uz „lijevi terorizam" u kulturi te ističe tadašnje vrijeme kao idealno za procvat Frljića, Stankovića, Pupovaca. Tadašnja politička previranja opisuje kao težnju da se pošto-poto ima vlast i ostvaruju interesi, za što je nužno koalicijsko partnerstvo, „a kako ih nema na desnoj, traže se na lijevoj strani".

„Na lijevoj pak strani mogu se privući samo oni koji traže (pa im se i udovolji) da se i HDZ ulijevi, da se obračuna s 'ekstremistima'. Tako HDZ-u Frljić, Stanković, Pupovac, srpske *Novosti* i drugi ljevičari i ultraljevičari, koje HDZ-ova vlast izdašno plaća za prljave usluge, dobro dođu za obračun s tim ekstremistima."

„Sotoniziranje" domoljubnih novinara objašnjava na primjeru Tihomira Dujmovića, kojemu je na traženje jednog moćnika iz vlasti, ukinuta emisija na HTV-u a u *Slobodnoj Dalmaciji* kolumna, shodno tome zaključuje da vodstvo stranke i cijeli HDZ više nemaju veze ni sa stvaranjem hrvatske države, ni s Domovinskim ratom, njegovim herojstvom i žrtvama, ni s dr. Franjom Tuđmanom, te da su glede toga u pravu oni koji ih smatraju jednom od frakcija Saveza komunista Jugoslavije. Kolumna je usmjerena na prokazivanje ljevice, njezinog prikrivanja „zala svojih značajnika" i interesa za kulturu u vidu sredstva za postizanje svojih ideoloških i političkih svrha i ostvarenja svoga „vlastohleplja". Dotiče se i pitanja pobačaja na primjeru šibenskoga ginekologa koji po prizivu savjesti ne obavlja pobačaje i „ustrajno spašava nerođenu djecu". Tome u prilog piše:

„Kad bi nekoliko stotina drugih ginekologa, ali ne samo njih, nagovorilo toliko žena, spašene djece bilo bi na tisuće, što bi za natalitet u Hrvatskoj, koji je sve lošiji, bilo jako

[35] https://www.vecernji.hr/premium/oliver-frljic-veselin-vujovic-sdp-hdz-dorde-balasevic-1222534 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 27. siječnja 2018. godine.

važno. Pobaciti je mnogo lakše nego roditi i odgajati, ali roditi i odgajati je naš prirodni, božanski, sveti zadatak.“

Uz spomenute Frljića, Pupovca i Stankovića, isporučuje kritiku Bajage, „koji je u ratu zabavljao četnike“, i Balaševićakoji je pjevao „sramotne ulizičke pjesme u slavu zločinačke Titove vlasti i zabavljao publiku šovinističkim vicevima o Albancima i drugim narodima“, u korelaciji sa Škorom, čije je domoljublje u sjeni „dijela zabavnoglazbenog miljea u kojem je u bivšoj državi jugoslavenstvo bilo izrazito, a uvelike se zadržalo do danas, kao što se zadržalo i povijesno slugansko poklonstvo Beogradu“. Pasus je potaknut Škorinom izjavom da dotični akteri dobivaju dvorane gratis za nastupe dok ih on mora platiti mjesec dana unaprijed. Autor nije izostavio ni Crnogorca Veselina Vujovića, izbornika rukometne reprezentacije Slovenije, kojeg nije uskratio za isticanje njegova podrijetla pozivajući se na Vujovićevu izjavu u kojoj je mjesto priprema njegove reprezentacije u Hrvatskoj nazvao „vukojebinom“. Kolumnist je također iskoristio priliku da predstavljanje knjige *U što vjerujemo mi koji u Boga ne vjerujemo*, u kojoj surađuje niz autora, koje naziva ateističkom elitom, stavi u kontekst komunizma.

„Kako je među njima podosta onih koji čuvaju i promiču lijepe uspomene na Josipa Broza Tita, moglo bi ih se podsjetiti u što su vjerovali diktator, njegovi partizani i komunisti koji također nisu vjerovali u Boga. Godine 1945. vjerovali su u zločin nad hrvatskim vojnicima i civilima te su ih pobili na desetke tisuća. I, naravno, nikad se nisu ispovjedili. Nekoliko godina poslije umjesto u Boga vjerovali su u Goli otok na kojem su na najužasniiji način ‘preodgajali’ informbiroovce. Jedna Židovka je rekla: ‘Gulag su smislili Rusi, a Titova ga je vlast usavršila’. Cijelo vrijeme jugokomunizma vjerovali su u Stare Gradiške i druge zatvore za političke neistomišljenike i u ubojstva političkih emigranata. Slično su radili i vjernici ustaše, reći će netko. Da, ali su u NDH ipak bili Crkva i Stepinac koji su pružali otpor. Prethodnici današnjih ateista nisu imali ni Crkvu, ni Stepinca, ni bilo koga drugog tko bi se usprotivio njihovim zločinima.“

Kolumna je prikazana 6230 puta, podijeljena 7 puta na Facebooku, a komentiralo ju je 27 osoba. Komentari su većim dijelom usmjereni protiv autora koji se proziva za prilagodbu vladajućima i „mijenjanje kaputa“, diskutira se o HDZ-ovu licemjerju i zaglupljivanju puka. „Antifašistički“ Goli otok vrednuje se okrutnijim od nacističkog Auschwitza, ukazuje se na srpske zločine o kojima se ne govori te neuspješne ratove navedene nacije. Povrh svega zamjera se autoru na predstavljanju domoljublja kao prijevare građana kroz lažne beneficije, u državi koja se u to vrijeme nalazila po kriteriju sloboda na 108. mjestu na svijetu. Poveznice na dodatne tekstove ukomponirane u kolumnu preusmjeravaju na teme koje će

svjetonazorski podržati izražena stajališta. Radi se o već spomenutoj Raspudićevoj kolumni te članku „Pupovčeve *Novosti* napale one koji ih financiraju i zabile autogol.“[36] Iako se radi o kolumni, primjetna je jednostranost, točnije potpuni izostanak zastupljenosti različitih strana, sve u svrhu obrane jednoga stava, čime je posebno izražen odnos produkcije i recepcije.

Dana 25. siječnja 2018. godine objavljena je kolumna Ivana Hrstića „Bernardić pred sudom, jazavac u Kerempuhu“[37] u kojoj u jednom dijelu opisuje svoj doticaj s Frljićevim radom u kontekstu iscrpljenosti manipulativnom nemaštovitom histeričnom farsom, „na razini jednog netalentiranog agresivnog tinejdžera frustriranog što svoj školski igrokaz ne može prirediti na kontinentalnim razmjerima, da se Zemlja trese, već je osuđen na subvencionirane turneje po balkanskom subkontinentu“. Pritom navodi da je tada presudio da bi svako njegovo daljnje izlaganje o Frljiću predstavljalo krajnji dokaz neoprostivog mazohizma te duboki nedostatak samopoštovanja.

„Da ne govorimo da je mazohistička podložnost zapravo nešto što Frljić zapravo sa sadističkim užitkom unaprijed zahtijeva od svoje publike. (…) Ne traži taj kazališni Che Guevara normalnu interakciju s publikom, zanima ga prije svega ekshibicija moći nad gledateljem. Da može, svakom bi uperio lampu u lice: Priznaj, sunce ti nacionalističko! Potpiši, smeće revizionističko! Reci lijepo da si kukavni licemjerni ološ koji je izdao Jugu i skrenuo s opjevanog puta!“

Nastavlja u smjeru recepcije te ističe da iako su ga iz Poljske gotovo protjerali, a bečki kritičari „pokopali“, on još uvijek nalazi sponzore, „no, na svu sreću, takvi više ne mogu dobiti poziciju moći pa nećemo saznati koliko glava bi se zakotrljalo kad bi takav dobio pet minuta apsolutne vlasti“. Naglašava da, iako se ne protivi ruganju licemjerju političke desnice niti duhovitom ismijavanju nečeg što smatra vrijednošću, poput domovine, vjere ili obitelji, predstava je najgora vrsta satire, „koja sebe nikad ne gleda u ogledalo, usiljena farsa bez imalo duhovitosti, jeftini javni obračun s privatnim neprijateljima“.

„Da je netko u Frljićevom stilu na njegovu glavu nabio glavu svinje, ili pak njegovu njušku na tijelo svinje, tad bi to odmah bilo proglašeno pozivom na linč i pokrenulo skandal nacionalnih razmjera. U nadzor bi bile pozvane tri međunarodne misije. Jer, Frljić za sebe tvrdi da je on u svakom mogućem pogledu manjina. A kada se neka većina grubo izruguje nekom manjincu, tada, jelte, to više nije satira već – govor mržnje.“

[36] https://www.vecernji.hr/premium/milorad-pupovac-andrej-plenkovic-novosti-1189317
[37] https://www.vecernji.hr/premium/bernardic-davor-oliver-frljic-satira-1221933 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 25. siječnja 2018. godine.

S Frljića prebacuje fokus na njegovu publiku, posebno se usmjerivši na Davora Bernardića te ističe da se na oduševljenje desnice i užas dijela SDP-a koji ga još podržava, Bernardić našao rame uz rame sa Željkom Markić energično zahtijevajući od premijera da spriječi cenzuru na *Facebooku*. Poveznice unutar teksta ponovno govore u prilog navedenom stavu, kolumna je ostvarila 2062 prikaza i 54 podjele poveznice na *Facebooku* te nije potaknula veći angažman čitatelja.

Frljića se manjim dijelom dotakao i Slaven Letica u kolumni naslova „Zašto mi Hrvati mrzimo vlastitu državu, domovinu, pa i sebe?“[38], objavljenoj 30. siječnja 2018. godine. U kolumni obrađuje „tjeskobnu i opasnu“ spoznaju o tome da Hrvati već vrlo dugo ne vole same sebe te sve što je naše i hrvatsko vide kao jadno, zlo i naopako. Navedeno definira kao domomrzje ili oikofobiju, koji označavaju strah, fobiju, ali i prezir i mržnju prema vlastitom domu, domovini i državi te se katkad pretvaraju u ravnodušje i depresiju, a katkad u samouništavajući prezir, pa i gorljivu mržnju, koja nagriza „nacionalni karakter” ili duševno zdravlje nacije.

„Teško mi je zamisliti pjesnika Matoševa ili nešto skromnijeg formata koji bi danas napisao neki ljubavni ili čeznutljivi stih domovini. Da državu (Republiku Hrvatsku) ne spominjem. Mjesto pjesnika zauzeli su danas takozvani liberalni umnici i avangardni ‘umjetnici’ tipa Olivera Frljića, koji se svakodnevno natječu u izražavanju domomrzja, oikofobije. Društvene su mreže preplavile poruke i pokliči tipa ‘jebeš ovu državu’, ‘poser.. se na takvu državu’, ‘Hrvatska, gadiš mi se’ itd.“

Kolumna prikazana 10736 puta i podijeljena 758 puta na *Facebook*u, potaknula je 200 komentara u kojima se većim dijelom čitatelji brane da ne mrze svoju domovinu, a mržnju preusmjeravaju na lažne demokrate, političku elitu, kriminalce, udbaše, ustaše, komuniste, tajkune, uhljebe, Srbe, Hercegovce, ali i medije, koje ujedno vide i kao krivce za stvaranje takve slike:

(*nekakav*) „A da pogledamo u ogledalo i vidimo da je problem u nama? Kriva nam je bila austrougarska, pa kraljevina, pa fnrj, sfrj, i sad nam eto ne paše ni rh. A ni u eu nismo sretni. Ne 'daje' nam pare kolko želimo. Dal ima mjesta na ovom svijetu gdje bi mi Hrvati bili zadovoljni? Očito ne. Imamo medije koji su svi u vlasništvu stranaca, ili su pak u rukama nekih Severina ko *Index*, i slično. Išto očekivati? Da će pisati o ičemu pozitivnome? Neće. Jedino se prodaju trash vijesti, blogeri su nam mjerilo uspjeha. Pokaži sise i guzu, to je

[38] https://www.vecernji.hr/vijesti/slaven-letica-zasto-mi-hrvati-mrzimo-vlastitu-drzavu-domovinu-pa-i-sebe-1231079 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 30. siječnja 2018. godine.

uspjeh, i pamet. ne volim kad mi mediji dociraju, kad oni, koji žive na račun loših stvari u životu, i lošeg načina života, oni koji šalju krivu sliku mladima o bitnim stvarima u životu, kad nam takvi nešto 'objašnjavaju' i traže visoke moralne standarde. Ne mrzimo mi našu zemlju, mrzimo medije jer nas obasipaju glupostima i truju nam ionak prosječne živote. Kakvu sliku o životu dobije dijete od pet godina, kad non stop gleda i sluša gluposti u medijima?! Kakvo da bude, ako vidi da dobre aute voze kriminalci koji su opljačkali nekog, bilo privatnu firmu, bilo korporaciju, bilo državu, i da je to uspjeh? Kako da svoju kćer odgajate kad ju odmalena svi bombardiraju da je biti gola i leći pod 185 muškaraca u nepunih 18 godina mjerilo uspjeha? Što nam djeca žele biti? Kolko njih u razredu želi biti učitelj, inženjer, a kolko 'dizajner, manekenka, skladatelj, blogerica…'?";

(*ddh*) „Pitanje je dekadentno, ako dolazi iz kruga medija. Pa mediji su ti koji danonoćno pljuju po Hrvatskoj, koji danonoćno stvaraju klimu užasa i beznadja. Zato je, ako takvo pitanje dolazi iz medija, to poptpuno promašeni cilj. Hrvatsku mrze isti koji su je i uvijek mrzili, mrze je Iblerovci, mrze je Jugoslaveni, orjunaši i Srbi. Mrze je ti isti koji su dizali barikade i stvarali Veliku Srbiju, koji su izlazili iz sabornice kad se je glasalo o neovisnosti, a danas paradiraju pod zastavama komunističke Hrvatske (i) Sovjetskog saveza. Mrze je drugovi Ranka Ostojica koji su crtali svastiku, a mrze je i hrpa t.zv. komunističke 'inteligencije' na filozovskom fakultetu i fakultetu politickih znanosti. A taj virus mržnje prema Hrvatskoj i mržnje jedan prema drugome prenose iz iste te mržnje mediji, razni Togonali i Severove. Mrze je oni koji domoljublje apostrofiraju kao negativum i koji ismijavaju to isto. A predvodnici su i tu opet u medijima. Razni *Indexi*, *Jutarnji*, *Jutel* (*HRT*), *Novi* ili *Vecernji* su predvodnici sirenja te mrznje. Ako se tako dalje nastavi, za pet godina Hrvatske nece biti."

Goran Gerovac pita se u kolumni objavljenoj 30. siječnja 2018. godine „Može li se Frljića zabraniti zbog njegove poetike a da to ne bude istovremeno i politička zabrana"[39]. Tome u prilog započinje s poviješću političkih zabrana: Karađorđevićeve šestosiječanjske diktature, objašnjene kao potrebe ukidanja posrednika između sebe i naroda, potom Pavelićevih rasnih zakona, u svrhu štićenja nacije od tuđih i time štetnih krvnih elemenata, te naposljetku Titove Jugoslavije koja je štitila radnike i građane od „nepoćudne poetike" zabranjivanjem viceva, knjiga, filmova, pri čemu je „svaka strahovlada, svako silništvo i duhovna nakaradnost opravdanje dijaboličnom licu i još dijaboličnijim namjerama opravdavala interesima naroda

[39] https://www.vecernji.hr/premium/goran-gerovac-oliver-frljic-cenzura-zabrana-1222839 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 30. siječnja 2018. godine.

pa je tako narod silom čuvala od samog naroda“. Smatra da se u „algoritmu nasilja“ nije promijenio nijedan bit te da stoga nije čudno ni ponovno javljanje „inženjera ljudskih duša“ koji u ime naroda odlučuju što bi bilo dobro za nas, a što ne, povezano sa slučajem napisa da bi Frljića trebalo zabraniti ne zbog politike, nego zbog njegove poetike.

„Za mnoge će ključne riječi u toj oksimoronskoj tvrdnji biti politika i poetika, dok će smisao nesretnog pokušaja prikrivanja biti zaboravljen u riječi zabraniti. Može li se Olivera Frljića, ili bilo koga drugog, zabraniti u njegovu javnom djelovanju zbog njegove poetike a da to istovremeno ne bude i politička zabrana?! Naravno da ne može. Tendencija zabranjivanja tako postaje sve više imanentna ljudima koji su isprovocirali mandate u ime demokracije i njezine izmišljene poetike. U prijevodu, Frljića bi se zabranilo s karađorđevićevsko-pavelićevsko-titoističkih pozicija jer je netko negdje procijenio da Frljićev izraz šteti hrvatskom čovjeku pa mu treba učiniti uslugu i zaštititi ga od nje. Kao da taj hrvatski čovjek nema vlastitu volju kojom će odlučiti ići ili ne ići na Frljićevu predstavu i je li ona štetna ili blagotvorna za njegovu psihu. Ili hrvatski čovjek doista nema vlastitu volju?! Možda se njegova bezvoljnost karikira unutar demokratskog holograma koji je stvoren kao stvarni podij za isplesavanje najrazličitijih bjesova potpunih nesluhista i zlojeba.“

Autor postavlja pitanje što može biti toliko skandalozno u Frljićevoj predstavi da to Hrvat ne smije vidjeti, odnosno što to skandalozno prosječan Hrvat u stvarnom životu već nije doživio. Sukladno tome, donosi zaključak da zabraniti Frljićevu predstavu znači zabraniti nečiji stav, što predstavlja čistu cenzuru.

„Nasilnici i kukavice krili su se uvijek iza leđa kolektiva, pokrivali su se zajedničkim imenom na koje je stanovita masa izdresirana odazivati se. Arbitrirati u umjetničkom ili u bilo kojem obliku kreativnog izražavanja prapočetak je fašizma, selekcionizam koji i ne može dovesti ni do čega drugog nego do psihoze satrapa, otvorene sezone lova na svaki glas koji se ne uklapa u poželjan zbor roktanja kolektivne zatupljenosti. Obrušiti se na nekoga tko ne pristaje živjeti u zadanom svinjcu prosječno blatnih i iznadprosječno prljavih, tko ne želi živjeti neprekidni imperativ nacionalnog zimskog solsticija, nije nikakva hrabrost kad ispred sebe guraš tu istu naciju kao jedini argument kojem si se dosjetio da bi opravdao osnivanje intimnog prijekog suda.“

Veličinu Frljićeva rada ne vidi kao nedodirljivost koja bi ga poštedjela od objektivne kritike i još objektivnije polemike, u tom kontekstu smatra da hrvatsko društvo ne poznaje i ne podnosi polemiku te je ona poistovjećena s diskreditacijom.

„Ako ti se nečiji stav ne svidi i s njime se ne slažeš, ne polemiziraj argumentima s tim stavom, nego pronađi način, najcrnju točku u autorovoj biografiji, najslabije mjesto u njegovu

ovovremenom pleksusu i udari da bi ga eliminirao. Pluralizam su Hrvati shvatili isključivo kao ekskluzivnu šansu da svake četiri godine potpuno nepotrebno i besmisleno glasaju za neku od 200-tinjak ili koliko već istih stranaka. Pluralizam nikada nismo željeli primijeniti šire, kao sposobnost nošenja s mnogim idejama i idejama mnogih, s mišljenjima, poetikama, argumentima. Naša politička transsupstancijacija pretvorila je partijsku knjižicu u raspelo, radne u nacionalne akcije, ideološku u krvnu netrpeljivost. Sve se promijenilo da bismo mogli ostati – boljševici. Jer demokracija je maršírati na kazalište i sprečavati igranje predstave, a poetički je delikt igrati tu istu predstavu. Bismo li danas ponovno hapsili Vladu Gotovca, bismo li u bunker pospremili opet 'Prosjake i sinove', bismo li i nerođene bez pitanja primali u hrvatske pionire. Ruku na srce, najkonzervativnijim i najgorljivijim hrvatskim političkim neimarima puno bi više odgovarao titoistički društveni model koji su tako lakomisleno rušili, nego proklamacijska demokracija na koju su tako brzopleto pristali. Jasno je da zbog jedne predstave neće pasti cijela država, ali država koju bi mogao srondati jedan režiser – treba li takva uopće postojati. U inverziji uzroka i posljedica zaboravlja se da je hrvatska politička poetika stvorila Frljićevu kazališnu poetiku."

Autor preispituje pretpostavku bolje države i Frljićevih predstava, na što zaključuje da one nužno ne bi bile bolje, ali bi u tom slučaju gledatelji plaćali manju cijenu za ovakvu, čak i lošu Frljićevu premijeru, u odnosu na cijenu koju moramo plaćati za sve „političke reprize i statiste što se smucaju po otvorenoj sceni a da ni bog, na kojeg se toliko pozivaju, ne zna što izvode".

„Pa ako me se doista želi zaštiti od nečega, onda pustite Frljića na miru, neka radi, jer to što radi, radi u svoje ime. Ali zabranite one koji u moje ime glume da su Hrvati, da rade i koji ne bi imali ništa protiv režiranja još jednog ratnog spektakla s masovnim epopejskim scenama žrtvovanja nevinih."

Poveznice unutar teksta upućuju na članke koji predstavljaju suprotne stavove i samim time autor otvara publici širi spektar sagledavanja Frljićevog teatra, ali se služi kolumnom i kao odgovorom na iste. Kolumna je pregledana 2581 puta te je u 20 komentara čitatelja izraženo nezadovoljstvo produktom financiranim javnim novcem, samim kolumnistom i redateljem.

Frljićeva rada dotaknula se i Ana Lederer, tada nova pročelnica Ureda za kulturu Grada Zagreba i zamjenica bivšeg ministra kulture Zlatka Hasanbegovića. Već u naslovu intervjua potpisanog autora, objavljenog 14. lipnja 2018. godine u rubrici *Kultura*/*Kazalište*, ističe se

viđenje dotične da "Frljić mrzi svakoga i sve što ima veze s Hrvatskom"[40]. O samom Frljiću progovara u odgovoru na pitanje:

„U lanjskoj predizbornoj kampanji gostovali ste i kod Velimira Bujanca čija emisija zastupa tezu o antihrvatstvu i antidržavnosti djelovanja ljudi poput Olivera Frljića. Slažete li se s takvim stavovima i namjeravate li, s obzirom na vašu ocjenu da njegov rad nije umjetnički nego agitatorski, spriječiti njegove buduće angažmana u okviru programa ustanova koje su pod ingerencijom ureda koji sada vodite?"

Lederer smatra da se politički aktivizam, u koji svrstava „kompleks Frljić", ne može financirati novcem poreznih obveznika, uz pretpostavku da postoje potencijalni financijeri „za igrokaze njegovih ideoloških agitacija", u kojima će besplatno i iz uvjerenja igrati njegovi istomišljenici. Navodi i da njegov rad nema veze s društvenim angažmanom jer se nikada nije bavio nijednim ozbiljnim problemom. Probleme kompleksa Frljić objašnjava kao „njegovu galopirajuću mržnju na sve i svakoga što ima veze s Hrvatskom kao državom, a što je metastaziralo u govor mržnje koji je pak uništio njegovu teatarsku darovitost".

„Ne vidim razloga da u njegovim teatarskim igrokazima stradavaju pisci kao nedavno Pirandello u Kerempuhu, iako ruku na srce, nikada i nije znao režirati tekst: od početka karijere samom mu je bilo jasno da ne može izrežirati dramski tekst, pa se okrenuo režiji konteksta, još od afere *Bakhe* na Splitskom ljeto. Uz svesrdnu podršku određenih medija, izvrsno režira kontekst tobožnje fašizacije hrvatskoga društva protiv koje se kritički bori svojim tobožnjim predstavama."

Dio komentatora podržava Anu Lederer te, iako intervju obrađuje i pitanja vezana za kulturu, usmjeren je protiv Frljića. Dio pak kritizira dotičnu i njezino upiranje prstom u ideologe dok se i sama bavi istim i to s pozicije koja izravno odlučuje o financiranju. Pojedinci opisuju slučaj kao „sudar šovinističkih klerofašista s priznatom civilizacijskom europskom kulturom", a prisutni su i uvredljivi komentari na osnovu nacionalne i ideološke pripadnosti, „ustaškog i fašističkog populizama", karijere temeljene na „udovištvu" te društva u kojem se kreće.

Spomenuti intervju stoji kao poveznica unutar intervjua s Ivanom Medenicom, umjetničkim ravnateljem Bitefa, objavljenim 15. lipnja 2018. godine u rubrici *Kultura/Kazalište*. Razgovor je odrađen uoči predstavljanja Bitefa u Zagrebu, čija je glavna tema 52. izdanja kritika desnog populizma. Sam naslov „Društvo bez frljićevskog teatra ima

[40] https://www.vecernji.hr/kultura/frljic-mrzi-svakoga-i-sve-sto-ima-veze-s-hrvatskom-1252009 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 14. lipnja 2018. godine.

problem s demokracijom“[41] prenosi zaključak Medenice, kojeg je upravo Frljićev rad doveo u Hrvatsku, odnosno uvrštavanje predstave *Nad grobom glupe Europe* Sebastijana Horvata, u vrijeme Frljićeva mandata intendanta riječkog HNK te Kerempuhove predstave *Šest likova traži autora* u program Bitefa. Medenica staje u obranu Frljićeva rada, istaknuvši da pouzdano stoji iza saznanja koliko je ozbiljan njegov rad, o kojem je objavljivao članke u stručnim časopisima, unatoč njegovoj percepciji u javnosti kao nekog tko je skandal-majstor, nekog tko provocira, voli i izaziva otpore.

„Znam da je on umjetnik s vrlo velikim znanjem, a to se znanje vidi u njegovim predstavama. On ima nešto što ja zovem znanstvenom metodom: on dođe u određenu sredinu, bila to Rijeka, Zagreb, Beograd, Krakov, Berlin... i istraži što je najveći društveni tabu te sredine, što je to o čemu se ne govori, što se uporno gura pod tepih i tada tu temu obrađuje u kazalištu. To se ne mora svima sviđati.“

Izostajanje takvog kazališta vidi kao sindrom problematičnog društva u kojem se takve predstave pokušavaju prekinuti i zabraniti, a stav nove pročelnice kulture Grada Zagreba o ukidanju financiranja takvih predstava smatra uznemirujućim, zastrašujućim i opasnim jer je „takva vrsta kazališta, nazovimo ga frljićevskim, bitna upravo u institucionalnom kazalištu, onom koje je na budžetu, jer je društvo dužno financirati kritičku misao, podržavati kulturu koja će prozivati nedostatke tog istog društva“. Sve ostalo smatra oblicima autoritarnosti – pravac u koji klizi cijela Europa, SAD i Rusija uz rastuću dominaciju desnog populizma i autoritarnog načina vladanja. Sukladno tome, izražava stav da demokratskim društvima treba kritična kultura, podržana od države i njezinih fondova.

„No, hrvatsko društvo jest demokratsko društvo, a ja se usuđujem o tome govoriti jer sam lani bio predsjednik žirija na Marulićevim danima i svjedočio trenutku kada splitska publika nije dopustila da se prekine Frljićeva predstava, i to tako da su pjevali ono slavno Arsenovo ‘Kad bi svi ljudi na svijetu…’ (pjeva, op. a.) Svjedočio sam i tome kako je hrvatska policija besprijekornom intervencijom omogućila da publika koja to želi i vidi predstavu. Hrvatska policija tada je intervenirala onako kako nedavno u Brnu nije intervenirala češka policija, kada je predstava bila prekinuta. Publika u Splitu tada je definitivno obranila umjetničku slobodu.“

[41] https://www.vecernji.hr/kultura/drustvo-bez-frljicevskog-teatra-ima-problem-s-demokracijom-1252261 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 15. lipnja 2018. godine.

Intervju zaključuje rezimeom o ulozi Bitefa u obrani i širenju umjetničkih sloboda, njegove misije promicanja novog u umjetnosti i tema koje se bave ozbiljnim društvenim pitanjima kao mjesto na kojem se postavlja pitanje kamo ide ovaj svijet:

„To su teme koje pokreće Oliver Frljić, velike teme današnjice koje su okosnica 52. Bitefa."

Iako se nakon same premijere stvorila negativna recepcija predstave, ali i samog redatelja koji je taj status zadobio prije istraživanja navedenog korpusa, ponajviše zaslugom novinskih tekstova i preusmjeravanjem teme u političku rubriku, u slučaju ovog članka možemo govoriti o početku promjene medijske recepcije. Intervju je producirao 1039 prikaza, 100 puta je podijeljen na *Facebooku*, a komentatori ustraju u prozivanju Frljića za govor mržnje i stvaranje ozračja negativnih emocija te su suglasni da Srbi i ukazivanje na nedostatak demokracije ne idu zajedno.

Autor Branimir Pofuk, zaslužan za intervju s Anom Lederer, na tu temu objavljuje kolumnu naslova „Prozivati nekoga zbog mržnje prema bilo kojoj državi je totalitaristički diskurs"[42] 16. lipnja 2018. godine. Autor se ispričao osobama protiv kojih je usmjerena hajka dotične koju vodi, kako se navodi, praktički otkako je ušla u politiku. Dodao je i da bi ovakav tip objave predbacio svakom drugom kolegi, smatrajući isto profesionalnom i ljudskom pogreškom. Također apostrofira da spomenuti intervju zapravo uopće nije bio razgovor, već pisana razmjena pitanja i odgovora na koju je Lederer pristala ispričavši se velikom zauzetošću.

„Ja sam joj u samim pitanjima dao 'šlagvorte' da nastavi bez oponiranja ponavljati svoju omiljenu teme i naročito prozivati i baviti se umjetničkim, kulturnim i psihološkim profilima dvoje ljudi: Olivera Frljića i Dubravke Vrgoč."

Prokomentirao je i stavove Ane Lederer uz opasku nemogućnosti polemiziranja u pisanoj razmjeni pitanja i odgovora. Navodi da je uredništvo zaslužno za naslov Frljić mrzi svakoga i sve što ima veze s Hrvatskom te da je on točan, a njezin odgovor još slikovitiji:

„'Nekoliko je vezanih problema u kompleksu Frljić: jedan je njegova galopirajuća mržnja na sve i svakoga što ima veze s Hrvatskom kao državom, a što je metastaziralo u govor mržnje koji je pak uništio njegovu teatarsku darovitost.' Izjava je, možda, trebala biti malo ublažena time što Frljićevu galopirajuću mržnju ograničava 'samo' na 'sve i svakog što ima veze s Hrvatskom kao državom', ali oni koji se s Anom Lederer slažu i koji joj, baš kao i

[42] https://www.vecernji.hr/premium/prozivati-nekoga-zbog-mrznje-prema-bilo-kojoj-drzavi-je-totalitaristicki-i-antikulturni-diskurs-1252485 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 16. lipnja 2018. godine.

njezinu političkom uzoru Zlatku Hasanbegoviću, aplaudiraju, bez ikakvog su nesporazuma pročitali i shvatili da se tu zapravo radi o mržnji prema svemu hrvatskom."

Smatra da takvo razumijevanje pokazuju mnogi, pa čak i većina komentara čitatelja na internetskim stranicama *Večernjeg lista*: „Međutim, Ana Lederer nije bilo tko. Ona je sada dio te države za mržnju prema kojoj optužuje Frljića. Time je njezin stav diskutabilniji. Iz njezinih usta to zvuči kao da država sama Olivera Frljića optužuje da je mrzi. A država koja zahtijeva da je se voli, a ne mrzi, odnosno država koja zahtijeva od svojih građana da prema njoj imaju bilo kakve emocije, već je napravila korak prema diktaturi".

Tome u prilog navodi da se voljeti moralo fašističke i komunističke države, dok je u parlamentarnoj demokraciji država servis koji služi građanima, a koji prilično skupo plaćaju te da je jedino što se ima voljeti ili mrziti način na koji država ispunjava svoje obaveze prema dotičnima. Smatra da je njezina uloga na čelu pročelnice u segmentu kulture Grada Zagreba, da bude na usluzi građanima koji su na bilo koji način povezani s kulturom i njezinim najvažnijim dijelom – umjetnošću, a ne propitivanje bilo čije emocije prema državi. Pritom dodaje komentar da država nije domovina, zemlja, ni zavičaj, već servis, koju se kao takvu smije i mrziti, dok je sve iznad toga parazitiranje na građanima, njihovom novcu, emocijama i životima. Uz navođenje izjave Lederer da Oliver Frljić nije umjetnik, nego politički aktivist, a politički aktivizam se ne može financirati novcem poreznih obveznika, citira iz prepiske: „Sve svoje tvrdnje mogu argumentirati, ali sada iz pozicije gradske pročelnice za kulturu sve probleme i primjedbe na drugi način namjeravam komunicirati s vodstvom te kuće kojoj je grad suvlasnik i suosnivač."

U tom aspektu komentira da „ako je išta u razgovoru s Anom Lederer bilo otvoreno, onda je to ova, ma koliko god uvijena, prijetnja uspješnom vodstvu kapitalne kulturne ustanove s pozicije vlasti, moći i novca. Odnosno, kao i u Frljićevu slučaju, države".

Kolumna je prikazana 1435, podijeljena 23 puta na *Facebooku* te se pojavljuje 27 komentara, uglavnom usmjerenih protiv kolumnista, koji se također proziva mrziteljem Hrvatske. Ističu se komentari u kojima se tumači termin država, pri čemu je prisutno izjednačavanje iste s domovinom te se u tom kontekstu preispituje i nije li Lederer pod državom zapravo mislila na domovinu. Također se navodi da se kolumnist služi spinovima i podmetanjima te da je njegov politički aktivizam u službi zaštite Frljićevog političkog aktivizma. Pojedinci smatraju da je kolumnistu i redatelju „skidanje s proračunske pipe" ravno cenzuri te kritiziraju Frljićev rad za parole i stereotipe koji u Hrvatskoj jedino hvale isti takvi. Kolumna sadrži niz poveznica, od koji se jedna odnosi na izvorni tekst na koji se poziva. Vidljiv je odnos produkcije i recepcije navođenjem zasluga uredništva za naslov koji

je oblikovan u smjeru izazivanja reakcija čitatelja, pri čemu je njihov horizont očekivanja zadovoljen. Pritom možemo govoriti i o očekivanju epohe razvidno očekivanju od suvremenih medija, u kojem je objava na koju se kolumna poziva na samom rubu konvencionalnosti te se ovakav stil uvelike podržava.

Dana 19. lipnja 2019. godine objavljen je i Frljićev odgovor na izjave Ane Lederer u autorskom članku naslova „Lederer je pozvala na moj linč onako kako su to činili i u Srbiji i BiH“[43], u rubrici *Kultura/Kazalište*. U *leadu* je izvučena jedna od redateljevih misli da je nova pročelnica Gradskog ureda za kulturu pokazala zavidnu razinu kazališne nepismenosti, a koje se nadopunjuje izjavama u daljnjem tekstu nakon kratkog sumiranja povoda odgovoru. Potpuna misao tako bi glasila da u izjavama dotična sve više otkriva svu raskoš svoje kazališne nepismenosti na koju je, kako navodi, ukazivao u više navrata, obrazloživši navedeno na primjeru jedne od zadnjih izjava koju je pokušala prikriti u intervju upakiranim javnim pozivom na njegov linč, optuživši ga za galopirajuću mržnju “na sve i svakoga što ima veze s Hrvatskom”.

„Ovom izjavom Ana Lederer pridružila se probranom društvu koje je u proteklih nekoliko godina s visokih javnih funkcija na sličan način pozvalo ulicu da njihovu medijsku agresiju pretvori u konkretno fizičko nasilje: od predsjednice Kolinde Grabar-Kitarović do čovjeka zaslužnog za lansiranje Zlatka Hasanbegovića u političku orbitu – nikad prežaljenog dojučerašnjeg predsjednika HDZ-a Tomislava Karamarka.“

Smatra da su ti napori urodili nizom prijetnji smrću, fizičkim napadima, provalama u stanove te konstantnim terorom jednog dijela medijske scene koji novu pročelnicu favorizira te kako će riječi Ane Lederer „naći put do onog dijela nacionalne svijesti koji se najbolje realizira tako da zatuče sve što misli drugačije“.

„Prije nego što se to dogodi, nadam se da će najbliža suradnica osvjedočenog ustašofila Zlatka Hasanbegovića i ponosna gošća emisije urednika koji je usluge prostitutki plaćao kokainom, a u mladosti veselo pozirao s kukastim križem na ruci - Velimira Bujanca - objasniti na čemu temelji izjavu o mojoj galopirajućoj mržnji na sve i svakog što ima veze s Hrvatskom.”

Nadalje ističe da Lederer u svojoj paskvili nije nimalo originalna te podsjeća da je već bio napadanut od strane Emira Hadžihafizbegovića, glumca i autora „ratnohuškačke“ drame *Godine prevare*, da mrzi sve tri b-h konfesije, te od zamjenika srpskog ministra kulture

[43] https://www.vecernji.hr/kultura/lederer-je-pozvala-na-moj-linc-onako-kako-su-to-cinili-i-u-srbiji-i-bih-1253110 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 19. lipnja 2018. godine.

Dragana Kolarevića koji ga je optužio da je srbomrzac. Pritom izražava svoje nadanje da se Lederer dobro osjeća u ovakom mješovitom nacionalnom društvu „s kojim dijeli isti instrumentarij za eliminaciju političkih neistomišljenika“, na što autorica uvodi opasku da se radi o cinizmu. Frljić je iskoristio priliku da poruči pročelnici da mu „ova vrsta smokvina lista, kojom skriva svoju nekompetentnost i privatizaciju javnih funkcija koje obavlja i koje je obavljala, ne treba“.

„Naciju ostavljam onima koji nemaju ništa bolje čime bi se mogli legitimirati. A Ledereričinu ‘malograđansku ljubav spram hrvatstva’ ostavljam istoimenoj Krležinoj analizi: ‘Riječ je o ljubavi Hrvata za hrvatski narod, i to o ljubavi koju za sebe svojata jedan sloj malograđana’.”

Pozivajući se na izjavu Lederer da nikada nije znao režirati tekst, dotiče se kurioziteta o njezinom bivšem partneru, bratiću Zlatka Hasanbegovića i profesoru režije na Akademiji Ozrenu Prohiću, koji je stoga bio i plaćen da ga nauči i režiranju dramskog teksta.

„Da osoba koja bi trebala dijeliti javni novac za kulturu ne zna da su neke od mojih najnagrađivanijih predstava *Otac na službenom putu* i *Mrzim istinu* nastale na temelju dramskog teksta, pripisat ću njezinoj generalnoj zavadi s činjenicama. (…) Ako pročelnica, prije nego što ponovno počne lupetati, treba više informacija o mojim režijama dramskih tekstova, sa zadovoljstvom ću joj ih dostaviti jer vidim da joj služenje internetom, gdje su te informacije ionako dostupne, nije najjača strana.“

Tekst je polučio 2598 prikaza, podijeljen je 87 puta na *Facebook*u, a komentiralo ga je 89 čitatelja, uglavnom u negativnom tonu, sa svim prethodno dodijeljenim karakteristima. Pojedinci preispituju kvalitetu Frljićeva rada na primjeru kvantitete njegovih predstava u riječkom HNK, uspoređujući njegov značaj s velikim imenima poput Shakespearea i udjelom njegovih predstava u kazalištu u kojem je on sam bio suvlasnik, u odnosu na udio Frljićevih predstava u dotičnom riječkom kazalištu. Komentar se nastavlja u uvredljivom tonu pri čemu se smatra da Frljić nije kazalište te su mu dodijeljeni ideološki atributi u kontekstu „zapišavanja mozgova“. Pojedinci pak smatraju da mu se treba uzeti domovnica jer mrzi sve što je hrvatsko i sramoti nas u svijetu, da „siluje“ Hrvatsku i branitelje, da poziva na linč „umobolnim“ predstavama te cijele skupine koja ne odgovara njegovoj „nekulturi“, naziva ga se fašistom koji širi mržnju prema katolicima kao što su nacisti širili mržnju prema Židovima, a pojedinci su zamijetili da dobro koristi medije i medijski prostor radi vlastite promocije.

Frljića se dotiče i autorski tekst pod naslovom „Publika želi katarzu, a ne osjećaj krivnje za ratni zločin“[44] objavljen 26. kolovoza 2018. godine u rubrici *Kultura/Kazalište*. Tekst se bavi knjigom *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990. - 2016.*, kazališne kritičarke i profesorice Sanje Nikčević, u kojoj autorica polemizira s tvrdnjama o nepostojanju kvalitetnih ratnih drama te da je u ratno vrijeme u hrvatskim kazalištima bio dostupan samo nacionalistički kič. Navodi se da Nikčević direktno optužuje kazalište glavne struje zbog namjernog iskrivljavanja slike Domovinskog rata po uzoru na novu europsku dramu, inzistiranjem na djelima koja se bave hrvatskom krivnjom i stereotipom „ludog i zlog hrvatskog branitelja koji postaje zlostavljač obitelji“. Izdvojeno je i da su autorski projekti u kojima je hrvatska krivnja jedina tema rezultat zaključka redatelja da im pisci ne pišu dovoljno drama takvoga karaktera, a u toj kategoriji redatelja Nikčević najviše pažnje posvećuje Oliveru Frljiću.

„Prva predstava kojom je Oliver Frljić u Hrvatskoj postigao snažan odjek javnosti bile su Euripidove *Bakhe* (Splitsko ljeto 2009.) gdje je prozvao Hrvatsku za odnos prema srpskim zatvorenicima u splitskom zatvoru u Lori. Na druge teme (poput vjere, obitelji) koje je radio u kazalištima širom bivše Jugoslavije nije se tako burno reagiralo pa se opet vratio temi nacionalne krivnje jer je to posvuda izazivalo najviše odjeka.“

Spomenuta je i Frljićeva *Trilogija o hrvatskom fašizmu* iz riječkog HNK Ivana pl. Zajca kao primjer predstava kojima se „betonira hrvatska krivnja i to još od stoljeća sedmog, dok je hrvatska javnost od kazališta očekivala katarzu i pročišćenje emocija prikazivanjem hrvatskih žrtava, hrvatske muke, a onda i hrvatske pobjede i hrvatskih junaka“. U svrhu konstatacije da je, kako u našem društvu, tako i u kazalištu, pobijedio sekularistički svjetonazor koji je izbacio katarzu iz kazališta, naveden je izvadak iz knjige: „Sva tri spomenuta trenda (i nova europska drama i postdramsko kazalište i trend istraživanja krivnje vlastitog društva) imaju u sebi dva zajednička obilježja: eksplicitno i obilno nasilje na sceni te crnu sliku svijeta bez izlaza i svjetla. Ako su temeljne vrijednosti pokazane kao nepostojeće, ako su temeljne institucije pokazane kao lažne i opasne, onda je zaključak da je takav svijet bez mogućnosti promjene“.

Iako je tekst na samom portalu ostvario tek 591 prikaz, podijelilo ga je 120 korisnika *Facebooka*, nije naišao na veći interes komentatora. Tako se pojavljuju tek dva komentara u kojima se očituje slaganje s autoricom u dijelu o autorskim projektima redatelja usmjerenih

[44] https://www.vecernji.hr/kultura/publika-zeli-katarzu-a-ne-osjecaj-krivnje-za-ratni-zlocin-1265894 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 26. kolovoza 2018. godine.

hrvatskoj krivnji te zamjeranje što se tom istom krivnjom bave „nehrvati“ koji zločine svoje nacionalnosti ne vide.

Autorski tekst objavljen 4. rujna 2018. godine u rubrici *Kultura/Kazalište*, prenosi priznanje britanskog *The Guardiana* istaknuto naslovom „Oliver Frljić među pet ključnih europskih redatelja“[45]. Prema pisanju, Frljić, prema izboru *The Guardiana*, čini društvo od pet ključnih europskih redatelja uz Susanne Kennedy iz Njemačke, Julien Gosselin i Caroline Guiela Nguyen iz Francuske te Yael Ronen iz Austrije. Tekst prenosi dijelove teksta uredničkog tima *The Guardiana*, koji u naslovu „Makni se, Ivo van Hove: Najaktualniji europski redatelji“ posvećuju odlomak dotičnom redatelju. Pasus započinje citatom „Smrt Oliveru Frljiću“, preuzet s jednog zida u Vinkovcima, u kojem se opisuje kako je ovaj „provokativni autor polarizirao ne samo hrvatske nego i balkanske i europske političke klike koje su kulturu odabrale kao svoju novu bojišnicu“. Citirana je i *The Guardianova* ocjena uz nabrajanje prizora iz Frljićevih predstava *Kompleks Ristić* i *Naše nasilje, vaše nasilje*, a prisutna je i recepcija predstava istaknuta kao izazivanje medijske buke proteklih godina.

„Oštar i beskompromisno političan, Frljićev rad analizira i satirizira politički raspad uzduž bivše Jugoslavije: plodove rata, uspon ekstremno desnog nacionalizma, mekoću demokracije. On uzvraća šokom i prijezirom. I možda gura nepristojnost do ekstrema, ali ovo nije vrijeme za pristojnost. Frljić je redatelj s prve crte bojišnice.“

Autorica članka dodaje vlastiti zaključak na Frljićev konfrontacijski pristup koji „gledatelju ne dopušta da okrene glavu od duboko ukorijenjenih i često prešućenih društvenih problema“ koji ga je učinio relevantnim i izvan okvira matične zemlje:

„(…) u Srbiji je srbomrzac, u Hrvatskoj mrzitelj svega hrvatskoga, u Poljskoj izazivač javne sablazni i neprijatelj Poljaka... kao u ogledalu, nacionalisti svih nacija nepogrešivo se prepoznaju u njegovim komadima. I svaki njihov pokušaj da ga ušutkaju Frljićev autorski glas čini još snažnijim i medijski atraktivnijim. A međunarodna priznanja samo se nižu.“

Tekst je pregledan 673 puta, 5 puta podijeljen na *Facebooku*, a komentiralo ga je 38 čitatelja koji su izazvali nezadovoljstvo i neslaganje s člankom. Ponajviše ih je zasmetalo svojatanje autora i odrednica „naš“, pri čemu se polemike ponovno usmjeravaju na nacionalnu pripadnost redatelja ili pak onu ideološku, stigmatizira ga se kao „Bosanca“ ili „Srbina“ te se ne prihvaća djelovanje drugih narodnosti unutar hrvatskog društva. Pojedinci mu pak zamjeraju prazne floskule, spuštanje na niske grane vulgarnosti, neukusa i kiča,

[45] https://www.vecernji.hr/kultura/oliver-frljic-me-u-pet-kljucnih-europskih-redatelja-1267835 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 4. rujna 2018. godine.

prozvano moralnim uništavanjem Hrvatske i Europe. Velik je dio usmjeren protiv *The Guardiana*, ponajviše zbog lijevih stavova i zastupanja „marginalnih ekstremista iz LGBT zajednice“ koju izjednačavaju s Frljićem temeljem provokacija i ruganja, koje se smatraju neprihvatljivima u kontrasmjeru.

Naslov autorskog članka „Frljić zvijezda beogradskog Bitefa“[46], objavljen 19. rujna 2018. godine u rubrici *Kultura/Kazalište*, prenosi recepciju beogradske publike već u samom nadnaslovu koji ističe njezine stojeće ovacije ansamblu. Naslov je prenesen s beogradskog portala *Politika* koji je izvijestio o dvije predstave hrvatskog redatelja Olivera Frljića u glavnom programu beogradskog kazališnog festivala Bitefa – Kerempuhovoj *Šest likova traži autora*, izvedenoj u Ateljeu 212 te berlinskoj *Gorki – Alternativa za Njemačku*. Bitefovo 52. izdanje bavilo se temom nacionalizma i sve većim utjecajem totalitarnih ideologija u svijetu pod motom „Svijet bez ljudi“, a navodi se da su za obje predstave ulaznice bile rasprodane te ih je dio publike odstajao. Frljić je gostovao i u Filozofskom teatru filozofa Srećka Horvata u beogradskom Narodnom pozorištu, gdje je govorio o umjetnosti i društvenom aktivizmu. Konstatiranjem da se radi o suodnosu, zaključio je da teško može povući crtu između ta dva pojma. U tom kontekstu ljude koji demonstriraju protiv njegovih predstava vidi kao dio performansa te bi njihovo nedemonstriranje doživio kao neuspjeh. Istaknut je i Frljićev stav da su Hrvatska i Srbija sestre po nesučeljavanju s prošlošću te da se u Hrvatskoj i Srbiji živi u kolektivnom zaboravu, pritom davši sud Aleksandra Vučića kao savršene paradigme za isti.

„Frljić je istaknuo i da demokracija nema mehanizam za sprečavanje davanja legitimiteta političkim platformama koje su nedemokratske te da su mu se kolege u Zagrebu ranije smijale kada je često koristio pojam fašizma. No, ustvrdio je Frljić, ta je dijagnoza bila vrlo precizna, što se vidi i iz aktualnih događanja u Njemačkoj.“

Navedeno je da je Frljić i dalje u potrazi za kazalištem u Srbiji u kojem bi radio godinama planiranu predstavu o Aleksandru Vučiću, za koju je prije četiri godine već imao i glumačku podjelu. Iskazana je i recepcija njegove predstave o ubojstvu srpskog premijera Zorana Đinđića, postavljena 2012. u Ateljeu 212, za koju se navodi da je izazvala puno polemika u Srbiji te su neki glumci odbili raditi na njoj.

Tekst nije izazvao veći interes čitatelja. Na temelju potonjih analiziranih teksova, vidljiva je promjena medijske recepcije, ponajviše utjecajem priznanja „izvana“ te iako su novinari specijalizirani za kazalište od samog početka nastojali izvijestiti u pozitivnom svjetlu o

[46] https://www.vecernji.hr/kultura/frljic-zvijezda-beogradskog-bitefa-1270832 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 19. rujna 2018. godine.

predstavi, stavljanje naglaska na eksplicitne detalje prouzročilo je kontraefekt. Promjena se očituje i na primjeru čitatelja. Iako najuporniji i dalje polemiziraju o Frljićevu radu, nisu izazvane masovne reakcije, dok u slučaju zadnjeg teksta, one potpuno izostaju. Možemo zaključiti da je moguć razlog zasićenost temom, ali i usmjeravanje na problematiziranje politike u Srbiji u većoj mjeri.

5.1.1. Primjena teorije recepcije

Pretragom ključnih riječi vezanih za ime predstave, arhiva *Večernjeg.hr* prikazuje osam rezultata, od kojih svega dva teksta isključivo obrađuju samu predstavu. Korištenjem redateljevog imena kao ključne riječi, broj dostupnih arhiviranih tekstova znatno se povećava i iznosi 414, dok je onih vezanih za 2018. godinu 49. Samim time uočljivo je da je fokus na redateljevom publicitetu koji se koristi kako bi se skrenula veća pozornost na tekstove i kulturne teme koje se često preusmjeravaju u sferu politike kako bi potakle interes čitatelja, a navedeno se odnosi i na 20 obrađenih tekstova koji se dotiču predstave. Uz inozemne nagrade i prepoznavanje inozemne publike, Frljićeva popularnost zasniva se i na njegovoj aktivnosti u medijima i sudjelovanju u raspravama te aktivnosti u društvenim zbivanjima koje ga uvrštavaju u dnevnoaktualne vijesti. Velik doprinos čini i izbor obrađivanih tema u spektru rata, nasilja, suvremenih društvenih problema i začudne poetike. Po pitanju autorstva, svi napisi su potpisani, dok su dva teksta agencijska.

Kako je kratkoća imperativ današnjeg vremena, duže forme rezervirane su za intervjue i kolumne, u ovom slučaju možemo govoriti o dva intervjua klasične forme, od kojih se jedan odnosi na razgovor s Oliverom Frljićem. Kada govorimo o klasičnoj formi intervjua, prisutan je tekst klasificiran kao razgovor između novinara i Ane Lederer, no zapravo je riječ o objavljenom transkriptu u kojem je dotična pismenim putem odgovorila na novinarska pitanja bez uključivanja rasprave. Značaj objašnjavanja pozadine i analize događaja pritom je uključen u navedene forme, no u tom slučaju, posebice vezano za kolumne, objektivnost je rijetkost te se navedeno koristi u suglasju sa stavovima i komentarima autora. Grbelja i Sapunar (1993: 144) ističu da su u kolumnama prisutni različiti oblici izražavanja: humoristički, polemički, komentatorski te ona mora biti aktualna, ujednačenog stila i rječnika, osvježena primjerima i prihvatljiva čitateljima kojima je namijenjena. U ovom slučaju, teza korespondira obrađenim slučajevima. Raspravljajući o kolumni kao o novinarskom obliku iskazuju sljedeće, a što se pokazuje uvelike primjenjivim na istraživanje:

„Slikovito bi se moglo reći da je to narodno sito i rešeto u današnjemu autorskom obličju, morski tjesnac kroz koji se provlače veliki i mali brodovi, 'parazit' koji živi na tuđim propustima, podmetanjima, smicalicama, neznanjima, budalaštinama, umišljenostima i ostalim nekonvencionalnim držanjima/vladanjima, ali i da su neki kolumnisti, koristeći svoj položaj u novinarstvu, iskazivali bahatost, aroganciju, svjetonazornu nezrelost, opijumsku zanesenost i udaljenost od realiteta“ (Grbelja i Sapunar 1993: 145).

Važno je navesti kako je Frljićev rad i javno kritiziranje politike u tom segmentu, potaknulo devet kolumnista da se komentarskim stilom očituju kroz svoju rubriku, pritom je većina objavljena između 21. i 30. siječnja 2018. godine, što je uvelike doprinijelo hiperprodukciji istovjetnih sadržaja koji se natječu u produciranju što bolnije i upečatljivije kritike. Prema tome je razvidan model „fastthinkersa“, kojim se promoviraju određeni intelektualci koji funkcioniraju na razini prihvaćenih ideja. Samim time govorimo o odnosu produkcije i recepcije i upravljanju horizontom čitatelja, koji su češće usuglašeni sa serviranim stavovima i načinom na koji oni privlače publiku, te je u tom aspektu individualna recepcija unaprijed određena društvenom recepcijom u kojoj se kolumnisti očituju kao idejni posrednici. Temeljem navedenog i interaktivne recepcije, vidokrug očekivanja dotičnih autora, ali i čitatelja je zadovoljen. Kako je u internetskoj recepciji društvena recepcija svedena na najmanju mjeru, tako možemo govoriti i o individualnoj recepciji kao o krugu poklonika predstave i kazališta, ali i pratitelja kolumni određenih autora te zastupnika određenih svjetonazora.

Tako se očituje velika zastupljenost desnih stavova koje dijeli i velik dio čitateljstva, sudeći prema komentarima te je i u ovom slučaju izražena veza između produkcije i recepcije, nastojanjem da se snažno utječe na mišljenje pojedinca, posebice istaknuto upakiravanjem u kolumne. Vizura očekivanja epohe stvara se načinom prenošenja stavova koji su uvelike preko ruba konvencionalnosti, kritike graniče s porugama, iz konteksta se izvlače detalji sve u svrhu evociranja povijesti te je pritom izražena velika netolerancija suprotnih gledišta. Očekivanje epohe očituje se i kroz povijesni revizionizam te problem suočavanja s prošlošću, kako politike, tako i naroda, odnosno publike. Pojedini autori skloni su kontradikciji iskazivanjem negativnih emocija prema Frljiću i umanjivanjem njegove vrijednosti u kontekstu medijskog prostora, pritom mu otvarajući taj isti prostor svojim kolumnama.

Kada je riječ o klasičnim tekstovima, naglasak je na kvantiteti te je svaki pojedini stav zastupljen u zasebnom napisu. Tako je nakon premijere prostor ustupljen Zlatku Hasanbegoviću, Hrvatskom kulturnom vijeću, nadbiskupu Želimiru Puljiću, u čijem je

slučaju prenesena kompletna misna propovijed. Primjetno je da se u svim navedenim slučajevima radi o istom svjetnonazoru, a po tom pitanju je zanimljivo istaknuti da većina napisa sadrži fotogaleriju uzvanika premijere predstave među kojima su pripadnici lijevih političkih opcija, koje se učestalo i ističe, a čiji komentari i izjave izostaju u svim slučajevima. Ukoliko povučemo paralelu s razgovorom s Anom Lederer, za koji se autor ispričao i ocijenio ga pozivom na hajku, vidljiva su dvostruka mjerila u odnosu na pripadnike ljevice ili podržavatelje samog Olivera Frljića, koji su u ovom slučaju marginalizirani, čak i stigmatizirani. Iako je samom Frljiću i osobama koje mogu na relevantan način govoriti o njegovu radu ustupljen medijski prostor, možemo zaključiti da su nakladnici većim dijelom naklonjeni objavljivanju jednostranih vijesti, te pritom koriste glasilo kao promociju, a u slučaju kolumni i propagandu određenih vrijednosti. U tom aspektu, medij i Oliver Frljić su u suodnosu, koriste se međusobno kako bi izazvali reakcije i čitanost, odnosno gledanost publike, koje se mogu sagledati i kao provokacije, na primjeru privatnih sukoba koji postaju javni na relaciji Frljić - Hasanbegović - Leder - Raspudić.

Odnos produkcije i recepcije vidljiv je i na primjeru brojača prikaza, lajkova i podjela na društvenim mrežama, ali i korištenjem ključnih riječi u kojima je sam komad kao ključan sporedan te je jasno izražen industrijski aspekt novinarstva. U nekoliko tekstova izražena je i funkcija praznih mjesta, ponajprije uočljivo iz intervjua s redateljem, koji sam potiče apelativnu strukturu, a koju novinar dopušta. Također se ista, semiotički gledano, ostvaruje pomoću praznih, neodređenih mjesta putem linkova unutar ili ispod teksta koji omogućuju popunjavanje istih te proširivanje konteksta datog u napisu, a istovremeno su i primjer komunikacije između portala i čitatelja. Ukoliko govorimo o stvarnosti teksta i njezine udaljenosti od objektivne stvarnosti i čitateljeva iskustva, ali i neodređenosti u tekstu, funkcija praznih mjesta primjenjiva je i na kolumne.

Da je kratkoća imperativ, primjetno je i u slučaju kritika i osvrta, dakle, govorimo o pomanjkanju istih. Govoreći o kazališnoj kritici, Iva Rosanda Žigo (2015: 103) ističe njezinu obavještajnu i pedagošku zadaću, ali i njezin značaj u produbljivanju znanja i mogućnosti struke. Specifičnost kazališne kritike ističe kao postojanje dvostrukoga primatelja, čitatelja s jedne i kazališnog stručnjaka s druge strane.

„Kazališnu kritiku možemo odrediti i kao stvaralačku djelatnost koja nastoji proizvesti smisao, njome se može prevesti i razjasniti djelo, ali i pružiti čitatelju jedan od mogućih smislova koji se tada prvenstveno izvodi iz forme, redateljskoga strukturiranja scenskoga čina“ (Rosanda Žigo 2015: 103).

Pišući o vrsti i obliku kritike najčešće prisutnoj u dnevnim i tjednim novinama, navodi da ista većinom predstavlja reakciju na neku predstavu, s funkcijom nagovaranja ili odgovaranja čitatelja od određene predstave, a koja je u prvom redu informativnoga karaktera.

„(…) Njezin je zadatak upoznati čitatelja s repertoarnim smjernicama pojedinoga teatra, predstaviti odigranu predstavu te se ukratko osvrnuti na književni predložak (u slučaju dramske predstave), glumačku igru, dramaturgiju, režiju, scenografiju, kostimografiju i eventualno oblikovanje svjetla, odnosno glazbu. temeljnim elementima scenskoga znakovnoga sustava koji u novinskoj kritici najčešće ostaju na razini informacije bez dubljega promišljanja njihova udjela u organizaciji kazališnoga čina. U tome i valja tražiti manjkavosti novinske kritike, a za koje ne treba krivce tražiti isključivo u kritičaru, nego i u uređivačkoj politici većine medija“ (Rosanda Žigo 2015: 105).

U tom kontekstu, jedini objavljeni osvrt predstave izostavlja većinu navedenih informativnih segmenata te se kreće u smjeru senzacionalizma, fokusirajući se na desetominutni početni prizor predstave. Komunikacija u kontekstu interakcije, ostvaruje se i putem komentara čitatelja, čije je obilježje razgovorni stil te se oni pritom izmjenjuju, no ne potiču međusobnu raspravu. U okviru pojma čitatelj, vidljiv je utjecaj medija na njihovo ponašanje, najprimjetniji potenciranjem valova komentara ponajviše izazvanih kolumnama, čak i rubnim stavovima, ali i optužbe tog istog čitatelja u smjeru medija za potpiranje, ali i kreiranje negativne atmosfere i stanja u društvu.

Čitatelj uvelike promatra aktualnosti kroz prizmu branitelja. Iako je prisutno nezadovoljstvo vladajućom politikom, očituje se neprihvaćanje kritike na račun domovine i Hrvata uopće, tradicionalnih vrijednosti, Domovinskog rata, izražena je etnička i vjerska netolerancija manjinskih skupina i drugih naroda bivše Jugoslavije te, kako je jedan od kolumnista primijetio, hrvatsko društvo ne poznaje i ne podnosi polemiku te je ona poistovjećena s diskreditacijom. Izražena je kontradikcija ili pogrešno tumačenje termina govor mržnje dijela čitateljstva, koji se učestalo pozivaju na njega upravo se koristeći istim. Često je i povlačenje pitanja cenzure, koji dio čitateljstva pozdravlja, ali istovremeno je i zamjera mediju u aspektu brisanja komentara. Možemo zaključiti da se rasprava doista moderira, ali u nedovoljnoj mjeri, čemu svjedoči broj nergumentiranih i uvredljivih komentara, s pretpostavkom da je njihova vidljivost namjerna u službi promocije „prihvatljivih“ svjetonazora.

Na primjeru *Večernjeg.hr* i njegove publike, vidljivo je da je *Reutersovo* upozorenje na rast populizma desnog krila, njegovog utjecaja na medije i njegovo ugrožavanje demokracije opravdano. Jasno je i postojanje lijevog populizma u Hrvatskoj, koji se učestalo kritizira u

navedenim primjerima, no njegovu zastupljenost u ovom slučaju možemo povezati s izjavama redatelja. Iako možemo govoriti o različitim publikama, ona sklona desnom populizmu prednjači, dok se ona nepristrana tom fenomenu rijeđe izjašnjava u komentarima. Katarina Peović Vuković (2012: 180) obrađujući medije kao simptom politike piše o neslučajnosti Mreže kao igraonice u kojoj se amateri transgresivno poigravaju sa simboličkim i fikcionalnim identitetima.

„Upravo zbog nedostatka tijela medij je prostor pregovora o značenjima političkih identiteta i označitelja koji definiraju javno mnijenje. Mreža je prostor posebno pogodan za popunjavanje jaza koji odvaja realno od simboličkog poretka i imaginarnog poretka – nacionalne politike od nacionalnih fantazija. Zbog takve nejasnoće virtualna realnost se ukazuje kao uistinu drugačiji prostor aktualizacije društveno nesvjesnog“ (Peović Vuković 2012: 180).

5.2. Izvještavanje srpskih medija

Uoči gostovanja predstave *Šest likova traži autora* u Beogradu, o predstavi je na službenoj stranici Bitefa istaknuto sljedeće[47]: „Predstavom *Šest lica traži pisca*, redatelj Oliver Frljić još jednom, na sebi svojstven način, beskompromisno napada hrvatsku desnicu. Na prvi pogled djeluje neobično kako mu to polazi za rukom kada za polazište ne uzima neku dokumentarnu građu već poznato klasično djelo Luigija Pirandella, koje ima filozofsku, a ne političku tematiku. Na samom početku predstave, Frljić udara pravo u lice: glumci na sceni ne pripremaju, kao u metateatarskom uvodu drame, jedan drugi Pirandellov komad, već izmaštan, improvizovan, pučki satirički igrokaz, baš primjeren Satiričkom kazalištu ‘Kerempuh’, čiji su junaci stvarni protagonisti hrvatske desnice – Hasanbegović, Željka Markić, Thompson itd. Poslije ovog bespoštednog, urnebesnog i komički punokrvnog uvoda, Frljić čvršće vezuje scensku akciju za Pirandellovu priču: zapravo, od pojave samih ‘lica’, prati se, sa manjim ili većim dramaturškim izmjenama, izvorna dramska naracija. Međutim, i u glavnom dijelu predstave redatelj pametno pronalazi vezu s ekspanzijom desnice, na kojoj zasniva cijeli koncept predstave. Kada mole glumce da odigraju njihovu dramu, ‘lica’ se stalno pozivaju na ‘obiteljske vrijednosti’, pošto su sva ona članovi jedne vrlo bizarne obitelji. Upravo bizarnost tih odnosa – nasilje, incestuozno ponašanje, podvođenje vlastite

[47] http://52.bitef.rs/Program/52Bitef/Sest-lica-trazi-pisca?lang_type=lat Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 17. rujna 2018. godine.

djece – u ovoj se predstavi prikazuje kao naličje konzervativnog pokliča 'u ime obiteljskih vrijednosti'. On tako postaje ono što u stvarnosti često i jest: izraz licemjerja, dvostrukih moralnih standarda."

Priložen je i razgovor Bitefovog bloga[48] s Oliverom Frljićem čije su gostujuće predstave najavljene kao obrađivanje tema hrvatske i njemačke radikalne desnice, pri čemu nastavljaju već poduži niz svojevrsnih umjetničkih i političkih performansa. Prije suočavanja festivala i publike s navedenim temama, najavljena je i prilika da se po prvi put pruži i teorijski uvid Frljićevom radu i njegovom pristupu kazalištu i politici u dijalogu s publikom u okviru Filozofskog teatara, koji je „dobio dosta novca za svoju realizaciju od države te se, logično – bitefovski i provokativno ljevičarski, moglo naslutiti da će sugovornik biti Oliver Frljić kako bi se državi stavilo do znanja da provokacija živi čak i onda kada je nastoje ugušiti parama". Frljić u intervjuu razlaže zašto se ugledna građanska publika pretvara da sjedi u Narodnom pozorištu, kada zna da ono to istinski nije te iako je samo kazalište uvijek bilo namijenjeno generalno građanskoj publici, ono narodno je za jedan određeni društveni sloj, koji si ga može priuštiti posjedovanjem ekonomskog, ali i simboličkog kapitala, u smislu mogućnosti razumijevanja kompleksnih kodova koji se u kazalištu proizvode.

„To je jedna velika laž zapravo, vrlo rijetko se kad u povijesti događalo da se ono obraćalo najnižim društvenim slojevima, naročito u devetnaestom i dvadesetom stoljeću. To je zapravo umjetnost koja se obraćala jednom određenom društvenom sloju. A kada su se događali časni izuzeci, kada se pokušavalo zapravo napraviti neki tip kazališta koji je govorio i nekim drugim društvenim slojevima, to je vrlo brzo bilo diskvalificirano od strane građanske estetike."

Govoreći o izazovima demokracije i o njezinoj nemogućnosti da se izbori s fašizmom Oliver Frljić ističe da je umjetnička reprezentacija preslaba te da ono što može zaustaviti fašizam je postavljanje pitanja koja nam mogu pomoći da počnemo razmišljati o nekim drugim političkim pitanjima.

„Demokracija kao takva, ono što sam i rekao na današnjem razgovoru, je pokazala u više navrata da nema mehanizme za prevenciju fašizma, niti mu može ne dati demokratsku legitimaciju. To se već dogodilo sa nacionalsocijalizmom i sad vidimo da se to ponovo u Evropi i globalno dešava. Ono što je zanimljivo za mene, što se tiče kazališta i demokracije, je da se radi o dva tipa reprezentacije. Moja predstava koja će biti na Bitefu, *Gorki* –

[48] http://52.bitef.rs/Blog/902/Razgovor-sa-Oliverom-Frljicem.shtml Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 16. rujna 2018. godine.

Alternativa za Nemačku, zapravo govori o slabostima ova dva tipa reprezentacije na početku dvadeset prvog stoljeća. S jedne strane demokracija, kao što sam rekao, ne može zaustavit fašizam, a s druge strane teatar ne može svojim reprezentantskim mehanizmima na pravi način predstaviti tu novu stvarnost u kojoj živimo. Pojam liberalne demokracije, ono što se vrlo često koristi u opisivanju te nove društvene stvarnosti – ne znam koliko je on precizan ili nije, ali u svakom slučaju – vidimo kako demokratske institucije legitimiziraju prakse koje su antidemokratske."

Na pitanje o angažmanu javnosti i utjecaju reakcija i protesta na uspjeh njegovih predstava, redatelj odgovara u kontekstu strategije korištenja drugih medija u promicanju svojega rada.

„Događalo se da sam ja strateški koristio druge medije u diseminaciji onoga što radim. Ja mislim da treba mislit sebe u kontekstu novog medijskog horizonta i da ne može ingnorirat ove druge medije i zatvoriti se u samog sebe. Problem je taj što u kazalištu po jednoj izvedbi mi možemo komunicirat sa tristo-četiristo gledatelja. U onom trenutku kad mediji preuzmu kazališnu izvedbu, ono dolazi do puno većeg broja recipijenata. tako da je po meni to sasvim legitimno ugradit u dramaturgiju predstave – mogućnost da ona bude preuzeta od strane ovih drugih medija i da se deseminira."

Što se tiče samog jezika kazališne predstave, Frljić ga smatra neodvojivim od stvarnosti koja se želi označiti te da je tema ta koja definira način na koji će o njoj govoriti, a dominantno insistiranje kazališta na varijantama realizma vidi kao ono što zapravo ubija njegov subverzivni potencijal.

„Međutim, ja sam se vrlo često susretao sa tim da je samo tema već bila diskvalifikacija za ono što radim i na razini umjetničkog. Većina publike zna naravno ove moje predstave koje su najviše medijski eksponirane, ali ja radim puno toga i bilo bi zanimljivo da ti koji me konstantno pokušavaju diskvalificirat vide i drugi dio moga rada. Mada ne verujem da bi to nešto promijenilo u njihovim pokušajima diskvalifikacije."

Progovorio je i lokaliziranosti tema ovisno o području na kojem se izvode, u vidu toga smatra da publika može naći ekvivalente u svojoj društvenoj sredini za ono o čemu govori.

„Srbija i Hrvatska su vrlo slične zemlje jer u obje države postoje političari koji su u svojoj mladosti proganjali 'domaće izdajnike'. Onda su se politički presvukli. Tako da je ta prava narav izbijala tu i tamo i nastavlja izbijati. Zapravo se ispod te demokratske obrazine pokazuju autokratski modeli mišljenja, i političkog mišljenja, naravno. Mene je znalo iznenaditi, recimo, kad smo gostovali sa Turbo-folkom vani – to je fenomen koji je vezan za ove prostore – međutim, ljudi su vrlo lako nalazili interpretativne ključeve. I ne samo to,

mislim da predstava u svakom novom kontekstu dobiva nova značenja. Ovdje je zanimljivo što će ljudi vidjeti u *Šest likova traži autora*, hoće li zapravo ta predstava otvorit neko kritičko razmišljanje ili će reći: 'a, to je tako tamo, vidite kako je to tamo u Hrvatskoj, a ovdje je manje-više sve 'super'.„

5.2.1. Izvještavanje *Danasa*

„Oliver Frljić: Nema mirnog puta u promjenu društvenog sistema"[49] naslov je intervjua potpisanog autora, objavljenog 14. rujna 2018. godine u rubrici *Kultura* uoči Bitefa, kojem je dodan nadnaslov *(R)evolucija*. *Lead* rezimira premijerni govor Ivana Medenice o nastupu Olivera Frljića na Bitefu, u kojem je konstatirao da njegovo političko kazalište javnost može i ne mora voljeti, ali da sredina u kojoj takva vrsta kazališta nije moguća ima problem, štoviše da je „sindrom u medicinskom smislu sam po sebi". Tekst najavljuje dvije Frljićeve predstave kao noseći dio tematsko problemske linije Bitefa svojim beskompromisnim osuđivanjem jačanja desnog populizma, ksenofobije i netolerancije. U slučaju *Šest likova traži autora*, navodi se da Frljić na punokrvni, komički način i u punom suglasju s glumcima predstave kritizira pojave radikalne desnice u Hrvatskoj, kroz protagoniste koji predstavljaju stvarne likove političkog establišmenta. Odabir Pirandellove drame Frljić objašnjava kroz pitanje konstrukcije i dekonstrukcije identiteta koja leži u srži svakog kazališta. U tom pogledu komad tu dekonstrukciju tematizira na formalnoj i sadržajnoj razini, a lica koja traže svojeg autora razbijaju mimetičku iluziju te je njihova potraga stalni podsjetnik da je stvarnost koju gledamo konstrukt.

„Međutim pitanje koje me najviše privuklo ovom komadu jest pitanje današnjeg identiteta samog kazališnog medija. Tu, naravno, nema i ne može biti nekog jednoznačnog odgovora. Pitanje je postavljeno u jednom društvu koje svoj identitet opsesivno traži već skoro 30 godina, a u toj potrazi se potrudilo da temeljito razori sve što ga podsjeća što je taj identitet bio nekad."

Seciranje anomalija hrvatske desnice u svrhu skretanja pažnje na pogubnost političkih ekstrema te poveznicu teme s Pirandellovim fašističkim opredjeljenjem, Frljić objašnjava kao jednu od polazišnih točaka ovog projekta:

[49] https://www.danas.rs/kultura/oliver-frljic-nema-mirnog-puta-u-promjenu-drustvenog-sistema/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 14. rujna 2018. godine.

„U prvom dijelu komada, u kojem glumci uvježbavaju Pirandellovu dramu *Il gi(u)oco delle parti*, odlučio sam istu zamijeniti komadićem hrvatske stvarnosti i pokazati koliko je fašizacija tog društva otišla daleko. A taj komadić bio je svadba nekadašnjeg notornog ustašofila koji je svoje usluge prostitutkama plaćao kokainom, televizijskog voditelja koji je novinarstvo oduvijek shvaćao kao širenje granica slobode u huškanja na političke neistomišljenike i osobe koja je sjedila u prvom redu na inauguraciji predsjednice Kolinde Grabar Kitarović. Ta svadba pokazala je otvoreno veze između medijskog podzemlja, političkog vrha, paramilitarnog krila braniteljske populacije, domoljubnog pastirskog roka i svog onog nacionalnog bofla koji se prodaje pod etiketom autentičnih nacionalnih vrijednosti. Bujančevu svadbu je pohodio notorni ex-ministar kulture Zlatko Hasanbegović u pratnji nekadašnje intendantice zagrebačkog HNK, aktualne gradske ministrice za kulturu, Ane Lederer, osobe koja me nedavno optužila da mrzim sve što ima veze s Hrvatskom. Tu je bio i prvak nacionalnog arlaukanja, Marko Perković Thompson. Da ne bi izostala direktna veza s bogom, na svadbi je bio zadužen senjsko-gospićki biskup Mile Bogović. Sve, naravno, nije moglo proći bez osobe koja kontinuirano radi na smanjenju ili oduzimanju prava različitim manjinama u hrvatskom društvu – Željke Markić iz udruge U ime obitelji. Čast da bude kum pripala je vođi šatoraške revolucije Josipu Klemmu. Moja jedina intervencija bila je žanrovska transpozicija. Ovaj društveni događaj decenije pretvorio sam u političku basnu.“

U aspektu opsesivnog traganja hrvatskog društva za identitetom predstavljenog u predstavi, postavlja se usporedba sa srpskim društvom i njegovom opsjednutošću tezom „Kosovo je srce Srbije“ i nemoći da se to u realnosti ostvari. Redatelj pritom ističe nerazumijevanje date teze obrazloživši navedeno isticanjem vlastite nacionalne nepripadnosti i viđenjem vlastite kulturne domovine puno širom od oblika iscrtanih na mapi nekadašnje Jugoslavije. Sukladno tome iskazuje da je Srbiji oko pitanja Kosova stvoren zanimljiv politički diskurs koji uvijek iznova uspijeva izbjeći imenovanje realnog političkog stanja. Pitanje demokracije i stanje u srpskom društvu ilustrira se citiranjem beogradskog grafita „Demokratiju nemamo uzmite nešto sa roštilja“ te se pritom dotiče iste u okviru EU-a. Osim ispunjavanja određenih zadataka koji su simulirali poštivanje određenih demokratskih standarda i vladavine prava, Frljić navodi da se nikakve značajne institucionalne promjene nisu dogodile koje bi doista transformirale društvo u ono građansko.

„Odmah nakon ulaska u EU u Hrvatskoj se, kao i u nizu drugih članica, pokazao nakupljeni demokratski deficit u svom njegovom raskošu. S jedne strane, jačanje ekstremne desnice koja je postala dio političkog establišmenta i na taj način normalizirala jedan razoran politički diskurs. S druge strane, trajni napori i uspjesi u strukturalnoj diskriminaciji različitih

manjina. Najpoznatiji je primjer dosad referendum Željke Markić i udruge U ime obitelji kojim se htjelo ozakoniti diskriminaciju istospolnih zajednica. U kontekstu ulaska Srbije u EU, Vučić se pokazuje kao savršen izbor za taj posao jer njegova nova politička dlaka jako dobro skriva, barem na međunarodnom planu, stare nedemokratske navade."

Intervju zaključuje pitanjem recepcije publike i željenim reakcijama iste: „Sasvim sam zadovoljan kako publika već sada reagira. Moje predstave proizvode jedan široki antagonistički stav koji se manifestira u rasponu od fizičkog nasilja do različitih pokušaja građanske estetika i njezinih eksponenata da diskreditiraju ono što radim. Čak se i u mojoj familiji, tradicionalno nesklonoj odlascima u Talijine hramove, vode kontinuirane rasprave o ovome što radim. Uobičajeno je i da mi se lijepe etikete kao što su kontroverzni i jako sam vam zahvalan da ste se suzdržali od istih".

Vidljiva je razlika u odnosu na hrvatske portale, ne ističe se broj prikaza i angažman čitatelja na društvenim mrežama, a oprema se minimalno koristi te tekst ilustrira tek jedna primjerena fotografija koja prikazuje intervjuiranog aktera. Prisutna su tri primjerena komentara, a poticanje na raspravu između komentatora je uočljiva razlika u odnosu na hrvatske portale. Izdvojeni su neki od njih:

(*Dušan*) „Gde je srpski Oliver Frljic? Mozemo se diviti njegovoj hrabrosti i umetnickom daru ali nikako mu aplaudirati sto udara na hrvatsku nedemokratiju. Kada je u Srbiji ne antidemokratija nego bespravna drzava uzurpacija vlasti i svojine od jedne grupe organizacije. Znaci nevezano za naciju i veroispovest (to bi bio viši nivo). Dajte bar jednog srpskog umetnika hrabrog da to 'opeva';

(*Vesna Mitić-Nedeljković: @ Dušan*) „Odgovor na Vaše pitanje je da (sada i do ko zna kada) takav reditelj, a Srbin, ne postoji. Premda, deluje da u Vojvodini veoma hrabro nastupaju umetnici mađarske nacionalnosti. Čiji se rad ovde povlači po blatu kao i Frljićev.On je režirao u Srbiji koliko prošle godine, ali se građanima naše zemlje njegov rad nije svideo, jer ih je mnogo uznemirio. Kao i Hrvate povodom predstave o porodici Zec.Jedan zeleni glas je moj. Pozdravi";

(*IgorN*.) „Jedan od retko hrabrih ljudi sa ovog prostora, no niko ne pobedi one koji su razvalili sfrj da bi mogli uzeti sve sebi! Opljačkati sve što se može dajući narodu žvake u obliku pravoslavlja i ćirilice kod nas, a kod drugih slično, davajući čuvarima zadatke… uz lepu nadoknadu! Kada ste čuli nekada nacistu da je protiv gazda koji urnišu radnike? Ali zato krvaih očiju i uvek spremni napadaju pisce pesnike neka marginalna udruženja…????".

Danas objavljuje još jedan intervju potpisane autorice s Oliverom Frljićem 14. svibnja 2018. godine. Naslov „Vučić i HDZ ne mogu pomiriti Srbe i Hrvate“[50] pozicioniran je u rubriku *Politika*, a glavna se misao o opsesivnoj kontroli medijskog prostora koja maskira političku bezidejnost i impotenciju onih koji vode Hrvatsku i Srbiju, rezimira u *leadu*. Prvi pasus prenosi politički kontekst važan za daljnji intervju u kojem je istaknuto da Vučićevo „trbuhozborenje“ kroz većinu srpskih medija stvara privid da u Srbiji teku med i mlijeko usprkos činjenici da je srpsko društvo materijalno i duhovno devastirano nasljeđem i svojom ulogom u ratovima iz 1990-ih. Sukladno tome, navodi se da je svakom iole normalnom teško zamisliti da bi onaj koji je imao aktivnu ulogu u toj devastaciji mogao biti nositelj iskrenog suočavanja s tom i takvom prošlošću. U tom je aspektu istaknuto i ime Zlatka Hasanbegovića kao Vučićeva hrvatskog ideološkog brata iz navedenog razdoblja, u kojem su obojica dijelili „fascinaciju domaćim izdajnicima i poraženim ideologijama iz Drugog svjetskog rata te su ih pokušavali amnestirati u novom političkom kontekstu“.

Djelovanje Zlatka Hasanbegovića u kratkom mandatu ministra kulutre opisuje se kao kulturocid koji po opsegu nadmašuje onaj napravljen početkom 1990-ih, „kad se hrvatska kultura administrativno i fizički čistila od svih stranih elemenata, naročito onih srpskih“. Na pitanje o srpskim kazalištima i postavljanju predstave o Aleksandru Vučiću, Frljić odgovara da nijednog trenutka nije doista vjerovao da na čelu kazališnih institucija u Srbiji postoji osoba koja bi se usudila prihvatiti taj projekt te da je ta gesta bila više konstatacija poražavajućeg stanja u kulturi Srbije „gdje je u institucionalnom sektoru protjeran, ušutkan ili korumpiran svaki kritički glas“. Predstavu ovakvog karaktera ističe da može zamisliti u Ateljeu 212 pod vodstvom Kokana Mladenovića, a koji je u svom mandatu imao dovoljno hrabrosti da tako nešto napravi. O pitanju utjelovljenja Vučića na sceni navodi ime Mikija Manojlovića, za kojeg smatra da bi bez većih poteškoća mogao utjeloviti proturječja i licemjerje aktualnog predsjednika Srbije.

„Uostalom, zar nije njegovo prisustvo na svečanoj večeri koju je Kolinda priredila za Vučića tijekom njegovog posjeta Hrvatskoj bila generalna proba za tu ulogu? Vjerujem da mu zalogaje nisu ometale činjenice da je Vučić bio Šešeljeva desna ruka, a da Grabar-Kitarović dolazi iz političke partije odgovorne za protjerivanje stotina tisuća Srba iz Hrvatske tijekom ‘Oluje’.“

[50] https://www.danas.rs/politika/vucic-i-hdz-ne-mogu-pomiriti-srbe-i-hrvate/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 14. svibnja 2018. godine.

Pitanje adekvatnog bavljenja prošlošću Frljić razlaže postavljajući dvije zemlje u kontekst nerealnosti očekivanja bavljenja tom prošlošću, ukoliko onaj koji ima direktnu odgovornost za nju jest danas predsjednik Srbije odnosno, kako očekivati od hrvatskog društva suočavanje s ratnim zločinima napravljenim pod visokim državnim pokroviteljstvom, ukoliko stranka koja je sponzorirala te zločine i dalje vodi Hrvatsku. Navedeno potkrepljuje primjerom izdvajanja velikih iznosa Hrvatske za obranu aktera na Haškom sudu, koji su na kraju pravomoćno osuđeni za ratne zločine. U prilog tome izdvaja nepoznanicu primjera u kojem je Hrvatska izdvajala za sudske procese žrtvama njezine politike. Postavku da svaka država slavi svoje ratne zločince Frljić sagledava kao civilizacijski poraz i nastavak dehumanizacije žrtava tih istih ratnih zločinaca, čemu u prilog ističe službenu recepciju i interpretaciju samoubojstva Slobodana Praljka nakon pravomoćne presude kao oblika političke beatifikacije „ne samo ovog čovjeka, nego i politike hrvatskih teritorijalnih pretenzija koju je on provodio u BiH“. Slavljenje ratnih zločinaca kao heroja vidi kao autoamnestiranje od odgovornosti onih koji su takve politike podržavali, u njima aktivno sudjelovali ili ih pasivno promatrali, na primjeru današnje Jadranke Kosor, „osobe koju je politički izmislio Franjo Tuđman, a koja danas fingira kritičnost spram HDZ-a – upravo ta osoba je fizičku likvidaciju Aleksandre Zec dovršila kroz onu simboličku“. Navodi da je dotična na funkciji ministrice obitelji, branitelja i međugeneracijske solidarnosti preživjelim članovima obitelji Zec uručila Vladinu odluku o dodjeli jednokratne novčane pomoći od 1,5 milijuna kuna, čime se Republika Hrvatska faktički riješila odgovornosti za zločine koje su u ovom slučaju počinili pripadnici njezinih oružanih snaga: „Njezin primjer pokazuje da se zločin može itekako slaviti i uz izražavanje formalne sućuti spram njegovih žrtava“.

Preispituje se i razlog jačanja nacionalizma i izvrtanje činjenica o devedesetima u udžbenicima povijesti kroz prizmu „građanskog kukavičluka“ većeg dijela postjugoslovenskih zajednica koji je stvorio uvjete u kojima su laži postale neupitne nacionalne istine.

„Odite u više razrede osnovne škole u Srbiji, pa pitajte djecu što se dogodilo u Srebrenici. Ili njihove vršnjake u Hrvatskoj za logor Lora u Splitu. Kolektivni zaborav se na ovim prostorima proizvodi kontinuirano već 30 godina. Ne bih rekao da nam se to dešava. Mi itekako sudjelujemo – aktivno ili pasivno – u silovanju fakata iz devedesetih.“

Frljić pritom ističe da u Hrvatskoj postoji prešutni konsenzus da se o Jugoslaviji govori isključivo kao o nečemu negativnom, a obavezni tip diskursa u svakom javnom nastupu o bivšoj državnoj zajednici je autoviktimizirajući. Na pitanje o pomirenju na ovim prostorima Frljić odgovara u vidu nužnosti postavljanja pitanja tko bi se s kime trebao pomiriti, pritom

ističe osobni slučaj i nepotrebu mirenja s ljudima s kojima dijeli iste društvene vrijednosti i kulturne afinitete jer se nikada nije s istima niti sukobljavao.

„Po meni država ili nacija nikada nisu bile vrijednosti zbog kojih bi se trebalo pucati na nekoga. Na razini državne politike mislim da do iskrenog pomirenja između Srbije i Hrvatske nikada neće doći. Dominantna bilateralna politika koje te dvije države vode proteklih skoro trideset godina mogle bi se označiti naslovom filma Žike Pavlovića 'Nasvidenje v naslednji vojni'."

Ulogu EU-a u navedenom slučaju objašnjava kao ozbiljnu krizu Unije u kojoj se sve veći broj njezinih članica suočava s „ozbiljnim demokratskim deficitom, pogoršanjem manjinskih prava i demokratskom legitimacijom političkih platformi koje su suštinski antidemokratske i fašistoidne". Smatra da bi političko licemjerje Hrvatske i Srbije, ulaskom u EU, dobilo novu masku sa značajnom promjenom sadržaja ispod iste. Frljiću se postavlja pitanje bi li se bavio politikom na što odgovara da se njome bavi kontinuirano kroz svoj rad, a na politički angažman u okviru neke stranke odgovara negacijom zbog prevelikih sumnja u demokratske institucije i dominantne oblike političke reprezentacije. Raspravilo se i o epitetu najkontroverznijeg redatelja današnjice koji Frljić obrazlaže kao skandaliziranje njegova rada, primarno od strane branitelja malograđanskih vrijednosti i pripadajućeg im estetskog ukusa te nepoznavanje istoga od strane onih koji se tim epitetom služe. Navodi da je u mlađim danima pokušavao objasniti da njegovo kazalište i način na koji nastoji izaći iz okvira građanskog komfora te proizvesti realan sukob u širem društvenom polju ne može biti mjereno „malograđanskim aršinima".

„Ali čemu to govorit nekome tko umjetnost ne može razumjeti drugačije nego kao prostor reprodukcije i reprezentacije interesa i vrijednosti jedne društvene klase ili kao instrument za pacificiranje socijalnih napetosti? Tim Etchells iz Forced Entertainmenta je kritike koje je njihov rad dobivao na početku karijere nazivao kategorijalnim greškama – 'being shamed for losing in a race that one had never entered'. I sam se vrlo često osjećam u ovome što radim kao da igram šah, a stalno me napadaju što ne slijedim rukometna pravila. Da, i u šahu i u rukometu se koriste ruke, ali…"

Izjavu da nas demokracija ne može zaštititi od fašizma razlaže usporedbom povijesnog konteksta i nacističke Njemačke sa zakonodavnim reformama u Poljskoj te zaključuje da je suvremeni fašizam naučio puno od onog povijesnog, između ostalog i kako se demokratske institucije i mehanizmi mogu koristiti za nedemokratske ciljeve: „Još 1928. Joseph Goebbels je rekao: 'Mi ulazimo u parlament da bi se naoružali u arsenalu demokracije, s njezinim vlastitim oružjem. Ako je demokracija tako glupa da nam da slobodan ulaz i dnevnice za ovo,

onda je to njezina stvar. Mi ne dolazimo kao prijatelji, čak niti kao netko neutralan. Mi dolazimo kao neprijatelji!'"

Intervju je opremljen tek jednom potpisanom fotografijom koja predstavlja redatelja, a uz određena pitanja pridružuju se kratki citati koji izdvajaju bit poruke. Deset komentatora slaže se s navodima u intervjuu, uvid u regionalnu stvarnost naglašava se kao odličan, kao i redateljevo prenošenje istine bez „samoobmanjivanja i zamagljivanja". Također je izražen stav da više ovakvih ljudi djeluje na našim prostorima, „lakše bismo se iščupati iz blata". Pojedinci su pak optimistični što se tiče pitanja pomirenja, pri čemu se ističe data mogućnost u nekim budućim, stvarnijim vlastima, u jednom komentaru ukazuje se da bi po pitanju navedenoga Hrvati trebali „malo stati na loptu", dok je u jednom komentaru izražen suprotan stvar zbog agresije na Hrvatsku:

(*Jovana*) „Sve je i te kako moguće. Treba samo pružiti ruku pomirenja";

(*Jovan*) „Srbi su spremni za oproštaj, samo Hrvati da spuste loptu malo";

(*Posmatrač*) „Srbe i Hrvate ne treba miriti, već treba istinu o njihovim odnosima da promoviše istorijska nauka. Ne mogu HDZ i SNS da ih pomire, ali može HDZ i neki 'mekani' partner u Srbiji (autošovinistička NVO ili stranka). U tom smislu je najbolje za dugoročno pristojne susedske odnose da Srbiju i Hrvatsku vode snage koje priznaju pomenutu istorijsku istinu";

(*Petar Pekar*) „Gospodin Frljić ima odličan uvid u našu (region) stvarnost. Bez samoobmanjivanja i zamagljivanja svake vrste iznosi istine, koje većina (pravdajući se na razne načine) neće da vidi. Što više ovakvih ljudi deluje na ovim prostorima to će mo se pre (ako do toga ikada dođe) isčupati iz blata …";

Intervju završava najavom tribine Kultura – čelična metla nacije u Centru za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu, na kojoj je uz novinara Viktora Ivančića i pisca Sašu Ilića gostovao i Oliver Frljić, raspravljajući o vladajućim kulturnim politikama u Srbiji i Hrvatskoj te najefikasnijm mjerama u discipliniranju u kulturi, medijima i javnom prostoru.

Izvještaj s navedene tribine pod naslovom „Ivančić: Ne treba sumnjati u Vučićeve fašističke aspiracije"[51], objavljen je 16. svibnja 2018. godine u rubrici *Politika*, u kojem se u prvom pasusu navodi da se Oliver Frljić na početku svojeg izlaganja, u smislu pripadnosti po pitanju kulturnog nasljeđa, izjasnio kao Jugoslaven pritom naglasivši da nema nacionalnu pripadnost. U izlaganju je istaknuo da se kroz svoj rad na prostorima bivše Jugoslavije, ali i u

[51] https://www.danas.rs/politika/ivancic-ne-treba-sumnjati-u-vuciceve-fasisticke-aspiracije/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 16. svibnja 2018. godine.

drugim europskim zemljama, bavi onim potisnutim u kolektivnoj svijesti naroda, što nailazi na prijetnje i napade na navedenom prostoru. Smatra da trenutno u Beogradu i Zagrebu postoje predstave koje se bave relevantnim društvenim temama, ali način na koji im pristupaju ne proizvodi nikakvu reakciju niti društvenu antagonizaciju. Pritom izlaže odnos vlastitog korištenja cjelokupnog kazališta kao vrste performativnog instrumenta te nailaženje na neshvaćanje bliskih kolega koji su mišljenja da treba zadržati neke predstave kako bi publika ostala, dok on većim uspjehom smatra rastjerivanje publike koja gleda takve predstave. Ističe se i recepcija publike na Frljićevo obraćanje, na kraju kojega je upitao prisutne kada će se u Srbiji dogoditi novi peti oktobar, a na što su oni odgovorili aplaudiranjem.

Novinar Viktor Ivančić okarakterizirao je Frljićeve predstave kao temeljno podrivavanje ustaljenih kultova na kojima se insistira, ocijenivši da posjeduje talent da svojim teatarskim govorom proizvede kritiku koja prouzročuje nelagodu. Osvrnuo se i na nacionalne kulture na prostoru bivše Jugoslavije, čiju jedinu kreaciju vidi kao likvidaciju, a što je nazvao „likvidatorskim fenomenom“. U prilog tome objašnjava da se nacionalna kultura tvori kako bi se stvari eliminirale, čistile i cenzurirale, uz obavezno spaljivanje nepoćudnih knjiga, oprimjerivši navedeno likom i djelom bivšeg ministra kulture Zlatka Hasanbegovića, za kojeg ističe da je bio uvjereni fašista i deklarirani ustaša, što je bila i sugestija provođenja ustaške kulture koja se naposljetku očitovala u ukidanju svih dotacija nezavisnim medijima i kulturnim projektima koji se ne uklapaju u njegov koncept.

„Prema njegovom viđenju, hrvatski fašizam je najgori u svom antifašističkom obliku, to jest onda kada se proizvodi ‘antifašistički ugođaj za konzumaciju fašizma’, što je naposljetku – Aleksandar Vučić. Takav stav Ivančić obrazlaže riječima da srpski predsjednik stvara pseudodemokratski provizorijum za prakticiranje totalitarnih praksi, te da zato u suštini ne treba sumnjati u njegove fašisoidne aspiracije.“

Pisac Saša Ilić zaključio je da trenutna kulturna politika u Srbiji ne odustaje od koncepta velikosrpstva, „već ga je samo upakirala u formulaciju zaleđenog sukoba koji se ovdje favorizira kao model komunikacije“.

Nadnaslov članka prenosi ključne informacije o događaju, dok su ispod samog naslova istaknuti naglasci iz izlaganja, tako da sam tekst prenosi važne poruke izražene na skupu. Tekstje komentiralo 22 čitatelja te iako su u prethodno analiziranim tektovima komentari bili argumentirani, isti je potaknuo i one nesuvisle, ali i negativne. Pojedinci se slažu da se Srbija i Hrvatska ne mogu usporediti, navodi se da je u Srbiji fašizam znatno popularniji među političarima te da je ona jedina europska država koja je svoj „nacifašizam“ i podršku

genocidu, koji su počinili četnici tijekom Drugog svjetskog rata legalizirala u skupštini, dok Hrvati isto čine na nešto nižem nivou: ustašama daju mirovine, ali ih nisu izjednačili pred zakonom s partizanima. Navodi se i da su jugoslavenstvo i komunizam stvorili hrvatsku državu, a uništili srpsku te da je postavka jedan narod, jedna država, jedan vođa i superiornost države nad pojedincem, kao oznaka fašizma, danas vrlo aktualna, kao i odlazak ljudi iz zemlje, povezan s nekadašnjim pravilom: ukoliko se pojedinac ne slaže s interesom države, ili je bivao ubijen, ili je trebao otići.

Korisnici su angažirani i u raspravi te je primjetna uspostava međusobne komunikacije. Postavlja se pitanje zašto se govornici tribine ne okušaju u politici, koje nailazi na pesimizam komentatora koji zaključuju da time ne bi ništa postigli te da na našim prostorima zapravo i ne postoji politika. Čitatelji raspravljaju i o fašizmu, pritom pojedini smatraju da se taj pojam olako koristi te da je to sramotno insinuiranje u odnosu na njegovo značenje, dok ga drugi tumače kao državni sustav krajnje desnice ili ljevice, što radikalno ograničava ljudska prava pojedinaca radi veće stabilnosti i bržeg napretka zemlje u cjelini, a što se danas najčešće pojavljuje kao diktatura pojedinca koji mogu doći na vlast demokratski te „Vućizam“ izjednačuju s fašizmom. Pojedinac je pak stava da nema većih fašista od Jugoslavena, zamjera usporedbu žrtava fašista s njima samima te postavlja pitanje podrijetla dotičnih povezanog s „ustaškim uniformama“ i ubijanjem pretka osobama koje danas etiketiraju kao fašiste:

(*Vlada*) „Potpuno tačno, za sve one koji ne znaju šta je fašizam nek se malo raspitaju u literaturi od pre 30 godina. Fašizam znači jednoumlje zasnovano na diktaturi a ima za cilj uništenje svih koji nisu kao oni. Zar to nije na delu u Srbiji? Ovo nije tema o kojoj se glasa jer fašizam ne priznaje ničiji glas osim ako nije njegov. Vučić iseljava građane Srbije po celom svetu i to sa namerom da se nikada ne vrate, objasnite mi razliku između Jasenovca i ovog procesa? SNS sa odobravanjem gleda na fašističke lidere iz drugog svetskog rata: Nedić, Draža, Račić, Kalabić…. To svet polako prepoznaje“;

U kolumni objavljenoj 23. rujna 2018, naslova „Etos i patos“ [52], Borka Pavićević raspravlja na temu Bitefa. U *leadu* sumira tumačenje Bitefova slogana „Svet bez ljudi“, predloživši tezu „ljudi bez sveta“. U nastavku navedeno razlaže pišući da otkako je javni prostor i prostor slobode sve više privatiziran i uzurpiran, nestaje ideja i realnost zainteresiranosti za općost, svijet i uništavanje svakog javnog dobra. Navedeno predstavlja u

[52] https://www.danas.rs/kolumna/borka-pavicevic/etos-i-patos/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 23. rujna 2018. godine.

aspektu fašizma koji kroz demokraciju plagiranu podjelom na bogate i siromašne te oštećenu konsenzusima, „pristojnošću“ i „tolerancijom“, sustavnom i opresivnom subordinacijom, lojalnošću, pristankom, osudom i onemogućavanjem autorstva, otežava okolnosti koje bi mogle proizvesti nove ideje za opstanak svijeta i ljudi. Uslijed toga, ljudi dižu ruke dok „autoritarni vlastodršci“ dovode u pitanje mogućnost života mladih generacija, a kao jedna od najjačih metoda kojim se postiže stanje amnezije, bespomoćnosti i pokretljivosti mladih ljudi, ističe se zatiranje prošlosti i „legitimizacija samo onoga što je sada, a to sada je bez budućnosti“, uz dopunsku metodu razgradnje i uništavanja apstraktnog mišljenja. Navedeno povezuje s aktualnim stanjem u Europi i razvijanjem desnice, populizama, ksenofobije i provincijalizama pod partikularizacijom javnog interesa i izgovorom prijetnje po identitete, nacionalitete i državnosti.

Izrečenom prilaže i osvrt na predstave programa Bitefa, u kojima se dotiče i predstave Olivera Frljića *Šest lica traže pisca*. Ističe da su oni s desna, lica koja traže autora, prisutni u obliku obiteljskih vrijednosti, „na svadbi i sahrani svih vrijednosti“, što upotpunjuje poveznicom na Krležinu pjesmu *Nad otvorenim grobom tužni zbore*, i preinakom u „nad otvorenim grobovima žrtava zločinaca koji svadbuju“, „te poslije kaosa stiže zahtjev za redom, i dizanje nacionalnih vrijednosti na osnovu kojih se homonizira i vlada“. Kolumnistica izražava i recepciju publike, istaknutu od strane gledatelja i poznanika, kao potrebu i nedostajanje ovakvih predstava u Srbiji.

„Da, predstava se igra u Ateljeu 212, na lijevoj strani od ulaska je skulptura Zorana Radmilovića, Tristana Cara našeg kazališta i Ateljea 212, te simbola čitavog perioda Ateljea u vrijeme ubitačne satire izlazi na oči, vraća se u pamćenje i naravno za one koji se sjećaju nema većeg upita o stvarnosti i današnjici od izvedbe predstave ‘Šest lica’. Dakle, kako se može suprotstaviti profanosti, malograđanštini kao osnovici fašizma, sjećanjem, pamćenjem, ožaljivanjem.“

Spomenuta je i tribina u sklopu Bitefa na kojoj je Frljić govorio o kontinuitetima zla i otpora, tlačenju i slobodi, današnjoj desnici i njenim povijesnim korijenima. Kolumnistica zaključuje da je u velikoj modi odbacivanje Europe te da je Ivan Medenica u namjeri predstavljanja kritičke Europe u odnosu na vladajuću, uvrstio u svoj izbor Bitefa i predstavu „s mjesta radnje“, iz Afrike, Palestine, Iraka, odakle dolazi svijet od kojega Europu čuva policija i „antiteroristički korpus u ime stabilnosti“, stvari bi u kritičkom, a i postkolonijalnom smislu bile jasnije.

5.2.2. Izvještavanje *Blica*

Nakon hrvatske premijere predstave *Šest likova traži autora*, *Blic* prenosi tekst *Jutarnjeg lista*, objavljen 22. siječnja 2018. godine u rubrici *Vesti*/*Svet*. Naslov „Čuveni hrvatski reditelj napravio predstavu o USTAŠKOJ SVADBI, poznati svatovi su svinje koje šmrču, bivši ministar U ŠOKU“[53] vidljivo je usmjeren senzacionalizmu i tabloidizaciji naglašavanjem riječi „ustaškoj svadbi“ i „u šoku“ te usmjeravanjem na „eksplicitne“ detalje. Prvi pasus članka donosi informacije o predstavi, koje ističu javne osobe i pripadnike današnjeg hrvatskog društva kritiziranog na sceni, a za koje se nadalje navodi da osim što su označeni kao likovi imenima i prezimenima, opremljeni su gumenim maskama koje karikiraju njihova lica uz dodatak svinjske njuške. Veći dio cjelokupnog teksta posvećen je podrobnom opisu desetominutnog prizora svadbe:

„Čin vjenčanja obavlja se ušmrkavanjem, ovlašnim i široko razmahanim, velike količine bijelog praha, odnosno kokaina. Nakon mladenaca, na isti se način pričeste i ostali svatovi sa svinjskim njuškama: pjevač Marko Perković Thompson, preduzetnik Josip Klemm, poduzetnica i aktivistkinja Željka Markić, zatim historičar, političar i bivši ministar kulture Zlatko Hasanbegović. Lik bivšeg ministra kulture dr. Zlatka Hasanbegovića za dar mladencima donosi tablu na kojoj s jedne strane piše Trg maršala Tita, uz njegove generalije, a s druge Trg dr. Ante Pavelića, uz dodatak da je riječ o hrvatskom državniku i književniku. Ovo potonje asocijacija je na jednu hrvatsku književnu enciklopediju u kojoj je Pavelić predstavljen kao hrvatski književnik.“

Navodi se da se kroz cijelu predstavu akteri vjenčanja, glumci, njihovi parnjaci, koji predstavljaju likove koji su izgubili autora, zaklinju da sve što čine, čine „u ime obitelji”, pritom asocirajući na istoimenu desničarsku udrugu Željke Markić, s prisustvom ogromne šivaće mašine na sceni koju su gurali statisti u ustaškim uniformama: „Pirandellov komad zbilja se bavi obiteljskim odnosima (nasiljem) pa je ova mantra baš pirandelovska“.

Spomenuta su i politička lica kao uzvanici premijere te je istaknuto odbijanje komentara od strane Hasanbegovića i Bujanca. Prenesena je izjava nekadašnjeg ministra branitelja Predraga Freda Matića, koji je istaknuo svoj šok prvim dijelom predstave, uz mišljenje da se hrvatska javnost mora naviknuti na provokacije u umjetnosti. Također je izrazio mišljenje da Frljić balansira po tankoj liniji što je sigurno neke ljude povrijedilo, no isto ne smatra sudski

[53] https://www.blic.rs/vesti/svet/cuveni-hrvatski-reditelj-napravio-predstavu-o-ustaskoj-svadbi-poznati-svatovi-su/ptb37tx Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 22. siječnja 2018. godine.

utuživim na osnovu govora mržnje. Pritom iskorištava priliku za preusmjeravanje na osobni slučaj:

„I mene su na Facebook-u stotine puta opisali kao neznalicu ili bezveznjaka, a pravosuđe je ocijenilo da su to osobni stavovi o jednom političaru pa ne vidim zašto ovu predstavu ne okarakterizirati kao Frljićeve stavove o nekim osobama i događajima. Ali da su ratne udovice koju su zabranile film *Ministarstvo ljubavi* vidjele ovu predstavu, razapele bi šator pred Kerempuhom."

Prenesena je i izjava predsjednika SDP-a Davora Bernardića koji Olivera Frljića smatra hrvatskim satiričarom, a koji je pritom izrazio svoju naklonost „domaćima koji mogu stati uz bok svjetskima". Naglašeno je i Bernardićevo odbijanje zahtjeva da pobliže objasni izjavu da satira i smijeh guraju svijet naprijed, da ona jača kao i kritika te da je naš zadatak boriti se protiv svakog oblika cenzure. Komentar na predstavu dao je i odvjetnik Čedo Prodanović koji je ocijenio da je puna humora, vrijedna gledanja te je iskazao preporuku, uz opasku da su poznanici koji se puno bolje razumiju u kazalište izrazili mišljenje da je Frljićeva predstava pravi Pirandello. Prodanović ne smatra da je govor mržnje prisutan u predstavi, iako će mnogi sigurno biti uvrijeđeni, te da nema osnove za tužbu, čak ni zbog scene u kojoj se omalovažava hrvatska zastava, s obzirom na to da nije riječ o službenoj zastavi, već o onoj s prvim bijelim poljem.

Tekst je opremljen s nekoliko fotografija koje prikazuju scene iz predstave i redatelja te je istovjetan izvornom naslovu *Jutarnjeg lista* „BUJANČEVA SVADBA U KEREMPUHU – Bujanec, Bogović, Hasanbegović i Željka Markić kod Frljića su svinje što šmrču. Bivši ministar u šoku, desnica bez riječi". Osim što možemo razlikovati način prenošenja *Blica* i prethodno obrađenih portala, u kategoriju usmjerenu senzacionalizmu možemo svrstati i tekst *Jutarnjeg.hr*. Usmjeren je izazivanju provokacija i kontroverza te ni na koji način ne isporučuje odnos izvornog komada i predstave, kao i njezine poruke. Iako je navedeno da se pokušalo doći do izjave aktera koje predstava kritizira, prenesene su mahom izjave kontra-strane što ukazuje na medijsku pristranost, ali i nepristranost desno orijentiranih aktera dotičnom mediju. U tom slučaju, razvidan je odnos recepcije i produkcije, u kojem sam medij zanemaruje edukativnu stranu, čak i informativnu, fokusiranjem na desetominutni prizor i jednosmjerne iskaze. Da *Blic* naginje senzacionalizmu pokazuju i poveznice u tekstu koje preusmjeravaju na naslove poput „KOLINDA PONOVO ŠOKIRA – Predsednica Hrvatske pozvala na prijem neonacistu, koji je kokainom plaćao prostituke" i "SRBOMRSCI NA OKUPU – Na svadbi hrvatskog voditelja Bujaneca veselilo se uz Tompsona i njegov

USTAŠKI REPERTOAR“, pri čemu je vidljivo medijsko prezentiranje slike Hrvatske kroz odnos recepcije i produkcije.

U rubrici *Kultura* 23. svibnja 2018. objavljen je intervju potpisane autorice s redateljm koji u naslovu poručuje „Oliver Frljić: Neću se miriti sa stanjem stvari“[54]. Autorica u uvodu nastoji postići neposrednost opisivanjem situacije čekajući na intervju, pri čemu naglašava interes medija, ali i brojne publike uoči tribine Kultura – čelična metla nacije. Na pitanje o samom nazivu tribine, Frljić izražava misao da bi ta metla mogla počistiti sve nečiste u ideji nacionalno čiste kulture te u smislu ušutkavanja kritičkih glasova, da ono što se radi u Srbiji i u Hrvatskoj to vrlo očigledno pokazuje.

„Recimo, Kokana Mladenovića na jedan način, druge na drugi, a neki ljudi su sad pristali biti savjetnici onima koji rade to što rade forsirajući selektivni kolektivni zaborav u odnosu na devedesete, kao i redefiniranje historije.“

Navodi se da je opasku „i kod nas i kod vas“ izgovorenu upitnim tonom, ispratio izjednačavajući te dvije situacije, a u prilog tome naglasio je činjenicu da se kroz te procese dugoročno normalizira jedan novi sistem vrijednosti koji uključuje relativizaciju nasljeđa antifašističke borbe, dodavši primjer onoga što se događa sa spomenicima. Služi se i primjerom televizijske serije *Ravna gora* koja je relativizirala trenutak suradnje s fašizmom četničkog pokreta u Drugom svjetskom ratu, dok je u Hrvatskoj to učinjeno ranije, na primjeru filma *Četvorored*, kojim je Jakov Sedlar napravio neku vrstu beatifikacije bleiburških žrtava. Smatra da se radi o po mnogo čemu upitnom sustavu vrijednosti koji se i kroz kulturu pokušava instalirati te da gotovo nema kritičkih glasova ili su marginalizirani. Stoga, postavlja pitanje postoji li u institucionalnim kazalištima u Beogradu predstava koja se otvoreno i beskompromisno bavi gorućim pitanjima i problemima društva te kompleksom problema iz njezine nedavne prošlosti. Autorica ističe opažanje da iza čitave nacionalističke priče zapravo stoje tokovi novca, postavljajući pitanje je li veći problem politička i stranačka cenzura ili ekonomska. Frljić navedeni problem smatra podjednakim, s razlikom teže vidljivosti ekonomske cenzure, a koju oprimjeruje vlastitim slučajem i slučajem predstave *Šest likova traži autora*, izloženih neprekidnim višemjesečnim napadima po desničarskim portalima kao izravan poticaj takve vrste cenzure.

[54] https://www.blic.rs/kultura/vesti/oliver-frljic-necu-se-miriti-sa-stanjem-stvari/zdj6wxl Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 23. svibnja 2018. godine.

„Recimo, upravo sad grad Zagreb odbija isplatiti sredstva za predstavu 'Šest likova traži autora' koju sam radio u kazalištu 'Kerempuh'. Neslužbeno sam saznao da se to događa na Hasanbegovićevu intervenciju."

Uz projekte u pripremi, dotiče se i planirane predstave o Aleksandaru Vučiću te dojmova o tribini, za koju ističe da mu je komplimentiralo dijeljenje prostora i vremena s onima koji u Srbiji brane ostatke ostataka građanskog društva pred rapidnom „vučićizacijom", dok većina kulturnjaka koji danas u Srbiji daju legitimitet onome što Vučić radi, predstavljaju najgori oblik oportunizma. Autorica propituje mišljenje o beogradskoj izložbi o Dijani Budisavljević, ženi koja je spašavala djecu iz logora u Jasenovcu, a Frljić izložbu ne vidi kao iskrenu humanističku gestu, već kao nastavak srpsko-hrvatskog licemjerstva, s obzirom na to da je Dijana Budisavljević spašavala one koji su „s druge strane Drine" bili žrtve njihove „ideološke braće – ustaša", a čemu doprinosi i činjenica da je izložbu otvorio srpski Damir Krstičević – Aleksandar Vulin. Također smatra da se takva izložba odavno morala dogoditi u Zagrebu pod visokim državnim pokroviteljstvom te da bi tada povjerovao da ona donosi neko ozbiljno suočavanje s prošlošću.

„Ovako jedna hrabra žena – puno hrabrija od onih koji su djecu zatvarali u logore ili ih klali u kolijevkama – ostaje moneta za potkusurivanje u aktualnim srpsko-hrvatskim prepucavanjima. Volio bih kada bi se Hrvatska i Srbija, svaka ponaosob, pozabavile svojim zločinima. Nažalost, službeni odnos i jedne i druge prema zločinima iz II. svjetskog rata, ali i onih iz ratova u devedesetima, jeste autoviktimizacija."

Autorski tekst naslova „Frljićev obračun s desnicom na Bitefu"[55], objavljen 15. lipnja 2018. godine u rubrici *Kultura*, prenosi detalje s Bitefove regionalne konferencije, održane u zagrebačkom Satiričnom kazalištu Kerempuh, za koju se navodi da je potakla veliki interes, a Kerempuhova *Šest lica traži autora*, kao sastavnica glavnog programa, opisuje se kao „u regionu čuvena predstava". Frljić ističe važnost festivala kroz kontinuitet njegova dugogodišnjeg sudjelovanja na istom te ga opisuje kao dragocjeno mjesto informiranja o načinu rada u raznim drugim kazalištima i sredinama.

Umjetnički ravnatelj Bitef festivala Ivan Medenica istaknuo je Frljićeve predstave, koje su i najavljene u sklopu konferencije kao ključne za tematski aspekt glavnog programa festivala, a čije su glavne osovine estetska i tematsko problemska, te je naveo da je riječ o ostvarenjima koja beskompromisno problematizuju vrlo opasnu društvenu pojavu koja

[55] https://www.blic.rs/kultura/vesti/frljicev-obracun-s-desnicom-na-bitefu/q7k9xz5 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 15. lipnja 2018. godine.

obilježava današnju Europu, regiju i svijet: „(…) jačanje desnog populizma, ksenofobije, netolerancije, autoritarnih režima koji razgrađuju demokratske ustanove i sistem ljudskih prava, čak i u državama koje su njihove kolijevke, a sve to u sprezi s pomahnitalim neoliberalnim kapitalizmom. Na umjetnički vrlo originalan i inventivan način, Oliver Frljić i ovog puta pokreće svoju omiljenu temu: društvenu funkciju teatra, njegov potencijal za politički otpor. Da li je kazalište alternativa? Drugim riječima, pokreće se pitanje da li jedno progresivno kazalište, ako pristane na izvjesnu getoizaciju i igru u sistemu, stvarni otpor tom sistemu, ili samo alibi za savjest umjetnika?“

Istaknuo je i učestalost vlastitog susretanja s pitanjem trebaju li se predstave koje odlikuje kritičnost raditi u budžetskim kazalištima, na što isporučuje stav da je svako demokratsko, ozbiljno društvo dužno njegovati i razvijati kritičku svijest.

Tekst naslova „Filozofski teatar na 52. Bitefu: Horvat i Frljić u glavnim ulogama“[56] istog autora kao i prethodni, objavljen je 3. rujna 2018. godine u rubrici *Kultura* i prenosi informacije o predstojećem Bitefu, njegovom glavnom te pratećem programu, čiji je dio i posebno izdanje *Filozofskog teatra*, za koji se navodi da je već samom najavom pobudio veliku pažnju, a u okviru kojega će o aktualnim pitanjima današnjice i kazalištu razgovarati Srećko Horvat i Oliver Frljić. Autorski tekst koji nastavlja o navedenoj temi i prenosi informacije s održanog *Filozofskog teatra*, objavljen je 20. rujna 2018. godine u rubrici *Kultura* pod naslovom „VELIKA SLABOST DEMOKRATIJE JE... Šta su Frljić i Horvat rekli o pozorištu, politici, Srbima i Hrvatima…“[57]. Iako je osnovna funkcija naslova signalna, uočljivo je okretanje tabloidizaciji čak i kad je riječ o kulturnim temama. Prvi pasus prenosi osnovne informacije o tribini, u kojem je Oliver Frljić istaknut kao redatelj svrstan u europski kazališni vrh prema izboru *The Guardiana*, a čije je gostovanje na tribini pobudilo veliki interes, sudeći po broju prisutnih, mnoštvu pitanja, diskusiji i komentarima. Filozof Srećko Horvat ocijenio je njegove predstave proročkima, što je Frljić argumentirao u smislu olakotne okolnosti predviđanja onoga što će se dešavati u našem društvu, koje vidi kao cijeli regionalni prostor koji osjeća svojim.

„Kada je riječ o Europi i onom što se u njoj dešava, svojim predstavama govorio sam o fašizaciji i kako da se nosimo s tim, kako da u kazalištu predstavimo tu novu-staru stvarnost. Kolege u Zagrebu su mi se smijale, prebacivale da često koristim etiketu fašizma, da to postaje banalizirano. Nažalost, ta dijagnoza je bila veoma precizna. Sad jasno vidimo da je taj

[56] https://www.blic.rs/kultura/vesti/filozofski-teatar-na-52-bitefu-horvat-i-frljic-u-glavnim-ulogama/b93zs23
[57] https://www.blic.rs/kultura/vesti/velika-slabost-demokratije-je-sta-su-frljic-i-horvat-rekli-o-pozoristu-politici/vc6s9nm Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 20. rujna 2018. godine.

javni diskurs uspostavljen. Nešto što je bilo nezamislivo prije nekuoliko godina u Njemačkoj, sada je normalno prihvaćeno. Vidimo slabost demokracije; ona nema mehanizam da spriječi davanje legitimiteta političkim platformama koje su nedemokratske. Nemam rješenje za to, ali kao kazališni čovjek mislim da je moj zadatak da postavim pitanja."

Poučen iskustvima na čelu riječkog Hrvatskog narodnog kazališta Ivan pl. Zajec, Frljić se dotaknuo i narodnog kazališta kao institucije koju treba koristiti za nastup u širem smislu, o napadima na njega u raznim sredinama te Ane Lederer koja je izjavila da neće iz budžeta financirati njegove predstave jer po njezinoj ocjeni to nije umjetnost već društveni aktivizam.

„Napadali su me da radim nešto što nije dobro za nacionalni identitet Hrvatske. (…) Predstavama nastojim pokazati i relevantnost kazališta danas, kako se može koristiti u ovo vrijeme mnogo bržih medija."

Usporedba političke realnosti u Srbiji i Hrvatskoj, za koju je Frljić naveo da su kao braća i sestre sa sličnim procesima, u kojima gotovo 25 godina nakon rata još uvijek imamo rat vođen drugim oružjem, ispraćena je pljeskom. Apostrofirana je i Frljićeva predstava *Aleksandra Zec* o ubojstvu srpske obitelji u Zagrebu devedesetih, koja je dobila *Grand prix* Bitefa 2014. godine, a prema Frljićevim riječima, ta predstava i reakcije na nju paradigma su odnošenja hrvatske vladajuće elite prema ratu i ratnim zločinima.

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

Govorilo se i o kazališnoj formi i o kazališnom jeziku, za koje Frljić, vezano za današnje vrijeme, ističe da sa „sitnoburžoaskom estetikom" uvijek moraju postojati zidovi metafora, dok je on pobornik direktnog kontakta. Vlastito pak korištenje metafora objašnjava kao nerazumijevanje mnogih, kao i učestalo nerazumijevanje kazališnog jezika koji koristi.

„Političko kazalište pomaže da se bavite kazališnim jezikom, jer su ljudi fokusirani na političke teme, pa ima puno prostora da se eskperimentira s formom. Siguran sam da, kada budem radio performans o Vučiću, ljudi neće ni primijetiti moj kazališni jezik. Jedina stvar o kojoj će se pričati je da je to o Vučiću."

Naglašeno je izazivanje velikog pljeska na pitanja o obradi teme autokratskog oblika vladavine, vezanu za predstavu o Vučiću. U osvrtu na jačanje desnice i uzroke tih opakih

procesa te Horvatovu konstataciju da je desničarski populizam druga strana novčića kapitalizma, Frljić se nadovezao rekavši da je ključno pitanje što je s ekonomskom osnovom na kojoj stoji nacionalizam, citirajući Brechtovu izjavu da je fašizam posljednja faza kapitalizma. Pričajući o predstavama i njihovim izazivanjem protesta i zabrane, Frljić je okarakterizirao demonstrante i proteste kao često nasilne te kao dio predstave.

„Kritiku i odbacivanje mojih predstava vidim kao veći uspjeh nego kada su svi zadovoljni. Jer ako sam nastojao kritizirati neke pojave, znači da nešto nije u redu. Znači da su oni moj bunt, moju kritiku pretvorili u robu. Ne želim uspjeh koji će moju predstavu i kritiku pretvoriti u robu. A to otvara vrlo teško pitanje – kako raditi, ostati u igri a biti subverzivan i opstruirati."

Navodi se da se publika gotovo utrkivala tko će postaviti pitanje i komentirati te je spomenuta nekolicina istih. Jedno od pitanja, stavljenog u fokus, dotaklo se nesreće u kojoj su na gradilištu Beograda na vodi poginula dvojica radnika, na dan otvaranja Bitefa, te je li trebalo obustaviti predstavu i pozvati sve prisutne da se priključe protestu ispred Vlade Srbije. Frljić odgovorom da je javni protest kao oblik otpora postao neefikasan, preusmjerava na vlastiti slučaj kritiziranja kolega u Zagrebu koji su se priključili protestu kulturnjaka u vrijeme dolaska Zlatka Hasanbegovića na čelo Ministarstva kulture, argumentirajući isto stavom o pomanjkanju dijaloga i neodustajanju od vlasti onih koji imaju moć.

„Postavlja se pitanje nasilja kao emancipacijske prakse. Ako je demokracija igra, onda smo tu igru izgubili. Ona nije ono što smo o njoj učili u školi. Mislim da stvari treba radikalizirati. Ali mi nismo na dnu društvene ljestvice i nećemo odustati od naših privilegija. Ja zarađujem svojim poslom. Treba li da idem na protest ili da napravim novu predstavu koja će kritizirati događaj koji ste spomenuli? To su pitanja koja samom sebi postavljam na dnevnoj bazi. Nema definitivnog odgovora. Ali duboko vjerujem da borba treba biti radikalizirana."

Navodi se da je ruska teatrologinja Natalija Vagapova komentirala kako se na tribini previše govori o politici, a premalo o samom kazalištu, napominjući da je privlači energija rediteljske misli Frljića, u čijem radu, osim političke energije, ima kazališnih elemenata iz kulture ovog podneblja, folklora, tragova ekspresionizma Strindberga, Krleže, što je Frljić obrazložio ističući ignoriranje društvene stvarnosti u Hrvatskoj 1990-ih godina u kazalištu kao bitan formativni element njegova rada, uz interes za kazalištem koje problematizira realnost.

Iako naslov članka naginje *klikbejt* tipu naslova, isti je u suglasju s izrečenim u tekstu te je formiran tako da nije izdvojena glavna poruka već mamac da čitatelj obrati pažnju na sadržaj

i sam procijeni glavninu. Tekst je pisan u formi izvještaja, time ovakva forma zahtjeva i duljinu. No prisutne su repeticije informacija poput trajanja tribine i pogreške poput pogrešnog imenovanja bivšeg ministra kulture – u ovom slučaju predstavljen je kao Zlatan Hasanbegović.

5.2.3. Usporedba izvještavanja i primjena teorije recepcije

Pretragom arhive *Danasa*, o predstavi su dostupna četiri relevantna teksta, dok je pet arhivskih *Blicovih* tekstova koji se dotiču iste teme. U slučaju *Danasa*, objavljeno je sveukupno osam tekstova u 2018. godini, pretragom ključnih riječi, odnosno redateljevog imena, s obzirom na to da upisivanje naziva predstave nije rezultiralo izlistavanjem relevantnih tekstova. Iako Frljić izvjesno vrijeme nije imao kazališni angažman u Srbiji, mediji pokazuju optimalan interes za njegov rad. U slučaju *Danasa*, osim napisa koji su izvijestili ili se dotiču predstave koja je predmet istraživanja, vidljiv je općenito znatan interes za rad Olivera Frljića, s posebnim naglaskom na predstavu *Aleksandra Zec*, koja je, iako postavljena 2014. godine, na sinkronijskoj razini i dalje aktualna u Srbiji zbog tematike kojoj pristupa – ubojstva srpske obitelji u Zagrebu 1990-ih godina, ali i niza priznanja dokumentarnom filmu *Srbenka*, koji problematizira današnji položaj srpske manjine u Hrvatskoj kroz ekranizaciju pripremu navedene predstave. U slučaju *Blica*, istim principom pretrage pronađen je jednak broj tekstova te su uz one analizirane njegovi napisi usmjereni na predstavu *Kletva*, čija je premijera u Poljskoj izazvala demonstracije i intervencije tamošnjih vlasti. Na tom primjeru, uočljiv je različit odnos produkcije i recepcije, u kojem je *Blic* okrenut tabloidizaciji i fokusira se na skandalozne sadržaje.

Pored rada, znatna pažnja posvećuje se Frljićevoj političkoj i društvenoj misli, izražena u svim tekstovima *Danasa* te se njegovi intervjui svrstavaju i u političku rubriku. Samim time, uočljivo je da mu navedeni medij pristupa i kao filozofu i teoeretičaru, ne samo kao redatelju političkog kazališta, a primijenjeno na društvenu recepciju, najprimjetnije na nizu gostovanja na tribinama koje tematiziraju kulturne i druge politike. Izražen je horizont očekivanja autora kao novinara da će Frljićeve izjave odjeknuti i potaknuti društveno ponašanje. U aspektu horizonta očekivanja autora, mnogo je izraženiji i onaj redateljev nego je to slučaj na primjeru hrvatskih medija.

On podjednako u svojim stavovima zastupa hrvatsku, srpsku, regionalnu, kao i europsku realnost te njihovo licemjerje, koje potkrijepljeno primjerima uspoređuje u mnogo širem

kontekstu nego što je to razvidno u analiziranom hrvatskom glasilu. Učestalo govori i o tipu očekivane publike i ciljanoj proizvodnji reakcija iste te je u tom vidu njegov horizont očekivanja zadovoljen jer komentari na njegov rad ostaju neprešućeni, što je u suglasju s Iserovom teorijom o implicitnom čitatelju, odnosno gledatelju, koji kao dio socijalne i verbalne konstrukcije ima svoju ulogu i stupa u odnose prema ostalim faktorima. Također, u srpskom slučaju koristi medije kako bi prenio poruku, ali ne nailazi na javne reakcije osim čitateljskih, dok se u hrvatskom slučaju oni koriste u širu svrhu – kreiranje svojevrsnog performansa u kojem sudjeluje cijelo društvo, od redatelja kao kreatora i ansambla kao prenositelja, do publike, novinara i njihovih čitatelja, pojedinaca i skupina demonstranata te političara i svećeništva koji sudjeluju u diseminaciji, interpretaciji i apsorbiranju poruke.

Primjetno je otvaranje medijskog prostora akterima koji imaju potrebu izraziti svoje mišljenje i gledište putem očitovanja, ali i kolumna, pri čemu se nastoji snažno utjecati na društvenu recepciju te potencirati sukobe i valove komentara čitatelja, dok takve reakcije u slučaju *Danasa* izostaju, a u slučaju određenih *Blicovih* tekstova nisu naišle na plodno tlo. Na srpskim primjerima, kao i na hrvatskom, možemo zaključiti da se Frljić i mediji uzajamno koriste, u slučaju *Blica*, kako bi se izazvale senzacije, u slučaju *Danasa* kako bi se kritizirale društvene aktualnosti preko dotičnog. Sveukupna recepcija Frljićeve ličnosti i djela može se ocijeniti pozitivnijom nego što je to u hrvatskom primjeru, primjetno i kroz učestalo naglašavanje velikog interesa publike za ono što radi i govori. Publika pozdravlja kritiku regionalne politike što se očituje velikim pljeskom, rasprodanim predstavama koje publika i odstoji. Samim time uočljiv je horizont očekivanja epohe u kojem se očekuje da se društvene anomalije kritiziraju, što je posebno istaknuto medijskim interesom za predstavu o srpskom premijeru Aleksandru Vučiću, dok se hrvatska publika pokazuje nespremnom za obrađivanje tema ovakvog karaktera, naročito stila.

Jasniji je i horizont očekivanja epohe u hrvatskom društvu – priznaje se samo jedna strana kao istinska žrtva Domovinskog rata dok se druga strana ne uklapa u sliku žrtve. Tabu tema je i nacionalni identitet naročito u okviru Jugoslavije te je taj identitet baziran na viktimizirajućem aspektu. Ukoliko povučemo paralelu između dvije zemlje, Srbija je svoj postjugoslavenski identitet izgradila na ćirilici i pravoslavlju, u odnosu na Hrvatsku kojoj je to kršćanstvo i domovina, a zajedničke elemente identiteta čini i ratovanje te obje sudjeluju u ustrajanju na kolektivnom zaboravu i revizioniranju povijesti u segmentu koji svakoj od njih odgovara za očuvanje tog istog identiteta. Obje strane sklone su koristiti cenzuru, bilo političku, bilo ekonomsku, ali i prokazivanju u borbi protiv kritika identiteta kao takvih i suzbijanju utjecaja na društvenu recepciju.

Da je takva retorika djelotvorna, ponajbolje ilustriraju komentari čitatelja *Večernjeg.hr*. Također iz *Blicovog* intervjua doznajemo da je ekonomska cenzura kojom se zaprijetila Ana Lederer ostvarena na Hasanbegovićevu inicijativu te je Grad Zagreb odbio isplatiti sredstva za Kerempuhovu predstavu *Šest likova traži autora*, ističući recepciju kao izravan poticaj cenzuri koja se odnosi na neprekidne višemjesečne napade po hrvatskim desničarskim portalima. Dok se u Hrvatskoj apostrofira Frljićevo deklariranje ljevičarem i polemizira o njegovoj nacionalnoj pripadnosti, u srpskim medijima se jasno izjašnjava Jugoslavenom prema kulturnom nasljeđu, pritom naglašavajući vlastitu nacionalnu nepripadnost, no na osnovu zagrebačke adrese, pojedini autori hrvatskoga glasila ga svojataju, dok ga *Blicovi* određuju kao Hrvata.

Kako je spomenuto, *Blic* je tabloidni tip informativnoga glasila, ponajprije vidljivo iz samih naslova, uvelike je okrenut senzaciji i spektakularizaciji isticanjem detalja koji upućuju na skandal i kontroverze vezane uz hrvatske javne i političke ličnosti, na koje se fokusira i u napisu o samoj predstavi, čime ona kao tema napisa postaje sporedna. Navedenoj tezi možemo priključiti i povezane članke čiji naslovi tim istim akterima pridodaju ideološke atribute te državni vrh opisuju kao „srbomrsce“, „neonaciste sklone ustaškom repertoaru“. Samim time njegov odnos produkcije i recepcije zasniva se na komercijalizaciji, njegova dramatična i senzacionalna retorika ne potiče racionalni javni dijalog i prilagođena je zahtjevima njegove publike, čime je stavljen naglasak na taj odnos. Iako je kvaliteta produkcije upitna, prema kriteriju čitanosti njegova je uloga u društvu neminovna. Da su njegovi autori nesputani konvencijama, uočljivo je u formiranju napisa, oni se istovjetno prenose od drugih medija, prisutne su pogreške i repeticije. U *Blicovom* slučaju, čitatelj nije sklon interakciji s novinarom, odnosno portalom, putem komentara dok je na primjeru *Danasa* ta interakcija vidljiva, kao i horizont očekivanja njegovih autora, usmjeren podržavanju aktera koji u javnom prostoru progovaraju o aktualnim problemima. Možemo zaključiti da čitatelji *Blica* kao populističkog medija nisu zainteresirani za dublje propitivanje područja kazališta i kulture, a prema brojaču *lajkova* na društvenim mrežama najveći je interes ostvario Filozofski teatar, na kojem su dominirale političke teme.

Čitatelji *Danasa* optimistični su po pitanju pomirenja dviju zemalja, svjesni su da je uzajamni konfliktni odnos politički konstrukt, pozdravljaju kritiku onih koji taj konstrukt zagovaraju i potiču te ističu nedostatak ondašnjih aktera koji kroz kazalište progovaraju o problemima. Sukladno tome, izražena je njegova već spomenuta uloga u podizanju svijesti javnosti, ili rafinirane publike na koju se oslanja kao neovisno glasilo. Na svim medijskim primjerima, uočljivo je marginaliziranje kulturnih rubrika i politizacija kulture, a na primjeru

Večernjeg.hr i *Blica*, premještanje fokusa s kulturnih događaja na privatnu sferu kroz ekscese, spektakle i skandale. Možemo govoriti o ispreplitanju obilježja sve tri faze o kojima piše Nina Ožegović, u medijima je i dalje prisutan govor mržnje i politička polarizacija, etiketiraju se nepodobni pojedinci, prisutno je pomanjkanje kritičkog diskursa i anesteziranje čitatelja trivijalnim sadržajima. Kulturni sadržaji sagledavaju se kao društveni događaj i prezentiraju se prvenstveno kroz ličnosti dok autorsko umjetničko djelo postaje samo okidač proizvodnje medijskog sadržaja.

5.3. Rasprava

Analiziravši napise koji tematiziraju predstavu *Šest likova traži autora*, možemo zaključiti da je Frljićev sociološki eksperiment pomaknuo onaj Pirandellov u širi spektar, dodavši mu novu dimenziju. Razvidan je i odnos djela i publike kroz interpretaciju Pirandellovog komada na sinkronijskoj razini koja uvodi u novo viđenje izvornog djela transponiranog u suvremeni, aktualni i stvarni kontekst, u kojem se ocrtavaju i nova tumačenja starih ideologija prisutna na današnjem europskom prostoru. Na dijakronijskoj razini, djelo je podjelilo publiku, a Frljić je tu povijest ponovio na sinkronijskoj te je pritom stvorio idealnu publiku prema vlastitom horizontu očekivanja, vođenu, ne samo inscenacijom i Pirandellovim djelom, već i vlastitom retorikom, dok recepijent to novo djelo opaža kako u užem horizontu svoga očekivanja od kazališta te očekivanja od izvornog djela, tako i u širem horizontu svoga životnog iskustva. Prema tome je istovrsnost kazališne recepcije uvjetovana prostorom iz kojeg recepijent dolazi, odnosno narodu kojem pripada.

U tom je kontekstu primjenjiva i Gadamerova hermeneutika, prema kojoj se proces dolaska do značenja odvija u jeziku, a koji nam omogućuje da se stvari barem približimo. Naime, tumačeva situacija sagledana iz perspektive medija uistinu je obilježena njegovim predrasudama i preduvjerenjima, a situacija kako predstave, tako i originalnog teksta prezencijom, ali i temporalnošću te je upravo ta temporalnost osnova spoznavanju regulativnog karaktera tradicije, odnosno predaje. Tako je uočljiv procjep između dvaju horizonata, tradicijsko-povijesnog, koji se odnosi na pretpovijest vlastita tumačenja, te predrasudno-tumačeva.

Pritom je uočljivo Gadamerovo prebacivanje težišta razumijevanja sa subjekta na tradiciju koja pomaže tumačenju i upravo time oblikuje subjekt. Međutim, ona ima takav značaj samo ako funkcionira kao medijator koji u prenošenju ništa ne ostavlja

nepromijenjeno, nego nešto što je starije učimo iznova kazivati i shvaćati (Majić 2008: 754-755), primjenjivo na primjer regionalnih politika, etničkih međuodnosa i tumačenjima ideologija i režima, na koje se naročito odnosi Gadamerovo preuzimanje Platonovog tumačenja (Majić 2008: 257) o postojanju opasnosti da se podražavanjem podražavanja, odnosno oponašanjem oponašanja, trostruko odstupi od istine, te iako ne propituje mogućnost manipulacije tradicijom, odnosno svih elemenata čuvanja smisla u idealističkom razumijevanju, ona je upravo u analiziranim slučajevima naglašena i obilježje je postjugoslavenskog društva.

Pišući o odnosu kazališta i publike, Sanja Nikčević (2016: 156) drži da je upravo ranije spomenuti model redovitog i objektivnog financiranja kazališta od strane predstavnika društva, političara i kazališnih stručnjaka u raznim povjerenstvima, pogodovao izbacivanju publike kao vrijednosnog kriterija. „Kada smo iz suvremene umjetnosti izbacili sve ono što publika voli i s čime komunicira, naravno da smo je ukinuli kao vrijednosni kriterij“ (Nikčević 2016: 156).

U kontekstu odgovornosti koja dolazi uz dijeljenje državnog novca i važnosti za cijelu zajednicu, Nikčević (2016: 156-157) kao objektivne kriterije ističe kritiku (medijski odjek), festivale (pozivi, nastupi i nagrade) i međunarodnu suradnju (potvrda izvan kuće/zemlje). Zaključuje da danas kazalište u Europi teoretski može funkcionirati bez publike te da se u većini kazališta glavne struje to doista i događa. Također ističe da ostatak Europe ne istražuje previše svoju publiku nego primjenjuje taktiku korištenja alternativnih prostora i smanjivanja gledališta u svrhu većih brojki izvedenih predstava, s obzirom na to da su glavnom kazališnom strujom zavladali redatelji koji bi početkom stoljeća bili rubni, a sad kad imaju najveće scene, nemaju publike. Odlazak publike kao pobjedu redateljskog koncepta oprimjeruje slučajem Olivera Frljića, posebice za vrijeme njegova mandata u riječkom HNK. Taj odlazak razlaže kao izražavanje stava publike koji, ukoliko je negativan, bilo usmeno, pismeno, javno ili protestima, bit će napadnut kao nekulturan, nekompetentan, ali i proglašen govorom mržnje i fašizmom (Nikčević 2016: 165). Da je uistinu tako, pokazuju nam analizirani primjeri, no Nikčević izostavlja važne faktore po pitanju publike – je li ona uistinu kazališna publika koja gleda predstave protiv kojih protestira ili je instrumentalizirana od strane moćnika protiv kojih i čijih se svjetonazora progovara te medija koji potiču društveno ponašanje?

Pitanje krize publike Darko Lukić (2009: 44) oprimjeruje problemom sredina u kojima ne postoje strategije kulturnih politika i gdje opće društveno okruženje zanemaruje pitanja obrazovanja i kulture, što je itekako primjenjivo na hrvatsku stvarnost. Za potpuniju sliku

navodi da bi valjalo uvijek istražiti kamo i zašto odlaze gledatelji koji napuštaju neko konkretno kazalište. Zaključuje da je stručno prihvatljiv odgovor na pitanje krize publike moguć njezinim razumijevanjem i sagledavanjem niza faktora tog složenog međuodnosa, koji uključuju kazališnu estetiku i poetiku, poslovanje kazališta, kulturne politike, ekonomske probleme, konkurentnost nekih drugih medija, posebne društvene procese u okruženju ili promijenjene demografske, kulturalne i kognitivne strukture samih publika. Primijenjeno na istraživanje, uočljiv je suodnos svih navedenih faktora čiji je utjecaj na publiku neminovan.

Lukić (2009: 35-36) u svom pregledu istraživanja publike ističe čimbenik kulturalne uvjetovanosti i kulturalnih utjecaja na ponašanja publika kao jedan od najvažnijih i presudno određujućih te tome u prilog piše o značajnom djelu vodećih britanskih znanstvenika Abercrombieja i Longhursta (1998) koji razlikuju tri osnovna tipa publika: jednostavnu, masovnu i difuznu publiku, klasificirane uzevši u obzir sve medije i oblike izvedbenih praksi, pritom uvažavajući činjenicu kako je pojava različitih sustava masovnih komunikacija proizvela značajan učinak na iskustvo pripadnosti publici.

Naime, jednostavne publike, odnosno tradicionalne kazališne publike, obilježje su predmodernog društva, dok su masovna i difuzna publika stvorene procesima modernizacije i razvitkom različitih masovnih medija, pritom nastavši iz jednostavne publike, koju ne zamjenjuju već je njihovo postojanje usporedno i u današnje vrijeme. Nastanak difuznih publika autori su okarakterizirali kao temeljnu društvenu i kulturnu promjenu, čiji je uzrok konstrukcija svijeta kao spektakla i konstrukcija pojedinaca kao narcističnih osoba. Postavivši život kao trajnu predstavu, u kojem su ljudi istovremeno i publika i izvođači, odnosno, svatko je publika sve vrijeme, a izvedba nije izravno događanje, iskustvo difuznih publika čini virtualnu nevidljivost. Povezano s time, Lukić objašnjava fenomen vezan za novu srednju građansku klasu i odsutnost određene vrste sadržaja koje preferiraju „svežderstvo“, kao nedostatak izričitih preferencija i konzumaciju raznolikih sadržaja, pri čemu su kulturni ukusi nerijetko suprotstavljeni: od visoke umjetnosti do krajnje trivijalnih i zabavnih oblika, ideoloških građanskih sadržaja do revolucionarno anarhističkog karaktera ili od poznatih domaćih do krajnje egzotičnih sadržaja. Tome u prilog stoji teza da svako kazalište ima svoju publiku sukladno tipu repertoara koji proizvodi, ali i utjecaj masovnih medija poput novinske kritike, svakako i kolumni, na odabir i recepciju publike.

Ukoliko se dotaknemo rijetkih istraživanja publike na prostoru Hrvatske, Lucija Ljubić (2016: 308) piše da je upravo tržište poveznica između kazališta i publike, navevši slučaj državnog osamostaljenja i predstojeću razmjerno maglovitu zadaću reprezentiranja vlastitog kulturnog identiteta, a koji je morao postati što je brže moguće i međunarodno prepoznatljiv,

sve radi što protočnijeg uključivanja u eurointegracijske procese. Ljubić ističe da je ta zadaća otežana prodorom tržišnih zakonitosti sredinom 1990-ih godina te se kazališna politika mijenjala sporije, iako se upravo u tim godinama razgranao sektor privatnih kazališta i kazališnih družina koje su sve više postajale proizvodom koji odgovara tržišnim zahtjevima, pokušavajući mapirati taj čuveni kulturni identitet, pritom ne odustajući ipak od estetskih kriterija. Ljubić uspoređuje Baudrillardovu (2001.) pesimističku premisu, u kojoj se upozorava da informacija iscrpljivanjem u izvođenju komunikacije jede vlastite sadržaje, komunikaciju i društveno, s novinskim rubrikama u kojima se kao ključna riječ spominje kazalište, ali se o istom malo i neadekvatno govori, te taj jak pritisak informacije upravo uništava društveno. Baudrillardova konstatacija o medijskoj proizvodnji događaja uvelike je primjenjiva na studiju slučaja:

„Tako samo medij proizvodi događaj, bez obzira na to jesu li sadržaji službeni ili subverzivni, socijalizacija se posvuda mjeri prema izloženosti medijskim porukama, desocijaliziran ili potencijalno asocijalan je onaj koga mediji zanemaruju“ (Ljubić 2016: 313).

Zaključuje da hrvatsko kazalište nije izgubilo svoju publiku, te da je još uvijek živo i nipošto nije asocijalno u kritičnoj mjeri, iako neke informacije implodiraju, „no dokle god sestrinske stranice kazališne rubrike budu unutarnja politika i svijet slavnih, nema straha za hrvatski kulturni identitet. Recesiji usprkos“ (Ljubić 2016: 313-314). U okviru zajednica koje dijele određene interpretativne pretpostavke, čiji su pripadnici, kako autori tekstova, tako i autor predstave, koji strukturaju djelo te čitatelji, odnosno gledatelji, koji to djelo tumače prema tim interpretativnim zajednicama, a koje se, u ovom slučaju, razlikuju prema etničkim i kulturalnim odrednicama.

Možemo zaključiti da suvremeno političko kazalište narušava sliku toga usvojenog kulturnog i općenito hrvatskog identiteta o kojem govori Lucija Ljubić, a progovaranje o anomalijama toga konstrukta sagledava se kao prijetnja urušavanju svih nametnutih vrijednosti. U usporedbi s općim stanjem u društvu i interpretativnim zajednicama, na sinkronijskoj razini u Hrvatskoj postoji konsenzus isključivo negativnog predznaka koji se pridodaje Jugoslaviji i socijalizmu te postoji tendencija da se politički lijevo orijentirani akteri etiketiraju pripisujući im sve negativnosti koje su obilježile spomenuti režim. Također se na sinkronijskoj razini negativne konotacije fašizma nastoje umanjiti političkim utjecajem na osvjetljavanje njegova obraza pod maskom demokracije i nacionalnog identiteta, koji nerijetko služe kao opravdanje za marginaliziranje, ksenofobiju i cenzuru.

Kako je svaki totalitaristički režim sklon hipokriziji i dvostrukim mjerilima, ona je razvidna i na sinkronijskoj razini te samim time demaskira demokraciju. Tako je vidljivo i stvaranje novih stereotipa, koji se preko povijesnog revizionizma naposljetku preklapaju sa starima stvorenima političkim i kulturološkim međudjelovanjem, s fokusom na netoleranciji i nesnošljivosti prema manjinama i svim vjerskim, rasnim i spolnim različitostima, na kojima su izgrađene interpretacijske zajednice, pri čemu mediji uvelike doprinose atmosferi nacionalne i vjerske netrpeljivosti. Frljić je doista na svoju produženu pozornicu postavio hrvatsko društvo (svakako primjenjivo i šire), koje se zrcali u instituciji obitelji kroz koju se provodi društvena kontrola, proizvodeći neprestane traume reprodukcijom dominantnih društvenih normi i interesa maskiranih istima. U tom njegovom teatru, i lijevi i desni postaju izjednačeni, a vladajući u obje zemlje preslika jedni drugih. Tako postaju transparentne sve traume ovih društava koje centri moći nastoje natkriliti održavanjem kulture sjećanja koja im pogoduje, a u obrani svoje ugrožene sigurnosti okreću se histeričnim reakcijama, uslijed čega padaju „tolerantne“ maske ispod kojih se ukazuju totalitarna lica, pritom ugrožavajući slobodu umjetničkog izražavanja i samog prava na slobodu mišljenja, manifestirajući i nasilje kao dio sustava.

6. Studija slučaja – Oliver Frljić, *Zoran Đinđić*

6.1. Medijsko izvještavanje

Kako bismo dobili uvid u društveno stanje u Srbiji, naročito u stanje u kazalištu, te uvid u razlike u pristupu kulturnim temama, priložit će se analiza biltena Jugoslavenskog pozorišnog festivala u Užicu *Festival bez prevoda*[58], koji sadrži intervjue s glumcima predstave, prepisku s press konferencije te riječi kritike i publike. Tom prilikom je objavljen intervju s Feđom Stojanovićem koji među mnogim odigranim ulogama izdvaja upravo predstavu kao nešto što ne ostavlja indiferentnim, pritom se osvrnuvši na govor mitropolita Amfilohija Radovića – jednu od ideoloških pozicija koju igra, sa sahrane Zorana Đinđića, a koji s distance predstavlja optužbu Đinđićevih najbližih suradnika i prijatelja, na što tada nitko nije iskazao negodovanje. Druga pozicija koju igra lik je Vojislava Koštunice, a za obje uloge ističe da je zauzeo neutralan stav kojim ih ne napada, niti ih brani, pri čemu posebice naglašava da je takva perspektiva iz pozicije glumca gotovo nemoguća. Na pitanje o mogućnosti kazališta da presuđuje u ime i zbog društva, Stojanović odgovara da je takav slučaj rijedak u kazalištu i da je to samo društvo dozvolilo. Povlači paralelu s rečenicom iz predstave „zbog vas smo to uradili“ koju postavlja u kontest izjave Zorana Đinđića da je srpsko društvo iznjedrilo Slobodana Miloševića te da je krivica kolektivna za sve što se tom društvu događalo.

„Prema tome, kada neko kaže – ja sam apolitičan, samim ti dokazuje da je čovek koji ne zaslužuje da uopće egzistira u ovom svijetu. On je svojom apolitičnošću dozvolio da se dogode strašne stvari koje su se dogodile svima nama posljednjih nekoliko godina. Ne znam koliko to kazališno suđenje može imati dalekosežne posljedice ili utjecaj na nekoga u publici. Možda će ostaviti neki pozitivni trag. Možda ćemo na kraju shvatiti da je apolitičnost, ustvari, negativna političnost.“

Stanojević je na prenesenoj press konferenciji istaknuo da se u svojoj karijeri nikad prije ove predstave nije suočio s negativnim reakcijama te da je prije nego je predstava postavljena većina ljudi koja prati kazalište imala negativan stav o njoj, a što su autor i ansambl radeći je sami pojačali. Uz isticanje zanimljivosti segmenta jednakog osvjetljavanja publike i scene tijekom predstave, Stojanović prenosi i ono što je primjetio vezano za recepciju publike: „To je posebno interesantno na samom kraju, kada se mi, uslovno rečeno, klanjamo i kada gledamo publiku. To je prvi put u životu da vidim publiku i znam tko što misli. To nam se

[58] Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 11. studenog 2012. godine.

događa redovno kada igramo ovu predstavu. Ima ljudi koji ustaju s ovacijama, onih koji sjede prekriženih ruku i mrze nas, onih koji izađu prije kraja. Na izvođenju prije ovog, jedan gledatelj nam je na izlasku 'prijateljski' mahnuo s izrazom lica 'pričajte vi nekom drugom'."

Predstavu vidi kao stav iza kojeg stoji čitav tim, osvrćući se na kolege koje su odbile angažman ili su od njega odustale, što također sagledava kao stav: „Ipak, nitko mi ne može oduzeti ovo iskustvo i ljubav prema mladim kolegama, koje su na početku karijere doživjele nekulturne i bezobrazne kvalifikacije, koje su stoički izdržali".

Stav glumca Ivana Jevtovića je da se, iako u predstavi ništa nije izmišljeno, srpsko društvo iz nekog razloga ne suočava s time. Istaknuo je da su glumci u procesu nastanka predstave vrlo kontrolirano trebali iznijeti svoje stavove i unijeti ih u istu, dok glumac Miloš Timotijević predstavu vidi kao klasičan politički teatar te stavlja naglasak na potrebu za ovakvom izvedbom, a koja je postojala još mnogo ranije. Asistent redatelja Nikola Ljuca dotaknuo se polazišta predstave temeljenog na antičkom kazalištu, u koje je publika dolazila čuti nešto što se tiče stvarnosti od ljudi sa scene.

„Sada imamo poplavu dokumentarnog teatra ispovjednog tipa, koji koristi svoj životni materijal za nešto što se postavi u scensku fikciju, ali to je i dalje fikcija. To je scena koja ima svoje zakonitosti i opasnosti. Naš moto je bio 'etika jednako estetika'. Sukobi koje imamo su na početku izazivani. Ja sam provocirao, da bi se govorilo, da bi se prvo mi sukobili sa svim pitanjima. Zoran Đinđić je simbol, a mi smo morali kroz rad pročistiti odgovore. Ova tema je sama po sebi šokantna i surova i ništa što glumci urade na sceni publiku ne bi moglo iznenaditi."

Glumac Branislav Trifunović također je izrazio razumijevanje prema navedenim kolegama, ističući nedostatak snage i činjenicu da je svima politike preko glave te da su glumci koji su ostali u predstavi vjerojatno dovoljno bijesni na situaciju, uslijed čega nisu mogli izaći iz projekta.

„U jednom trenutku je Oliver došao na probu i shvatio da se oko predstave događa mnogo veća predstava. Bilo je jako stresno. Svi smo se u roku ta dva mjeseca po pedeset puta posvađali, napuštali probe...i na kraju smo ojačali. Poslije premijere smo bili potpuno emotivno ispražnjeni. Sjećam se da smo svi u garderobi plakali. Izvukli smo na površinu teme koje su i dalje bolne. I kada me netko pita - zašto ova predstava - eto zato. Zato što kad govorimo činjenice, netko ima problem s njima. Dakle, imamo ozbiljan problem u društvu."

Izrazio je nezadovoljstvo nepovoljnim političkom tretmanom kazališta i kulture općenito učestalim dokidanjem budžeta, činjenicu da političari funkcioniraju prema ispitivanju javnog mnjenja te da ih ne zabrinjava 2,5 posto ljudi u Beogradu koji idu u kazalište, s obzirom na to

da ih drže postotno zanemarivim glasačkim tijelom, u odnosu na neobrazovanu populaciju, podložnu političkoj manipulaciji. Također, u zasebnom intervjuu razlaže pitanje slobode i hrabrosti da se direktno progovori o teškim temama te ističe autocenzuru kao ono najopasnije u kazalištu.

„Čak i u predstavi *Zoran Đinđić* koja je toliko otvorena, mi smo ponekad pomišljali nemoj to, možda je malo previše, možda je prejako, možda ne treba tako. Kad smo stali i razmislili, zaključili smo da je ovo dovoljno provokativno da bude zapaženo, da nas ljudi čuju, a da nikako ne prekoračimo količinu 'bezobrazluka', pa smo se tek tada nekako opustili i mogli pametno selektirati što će na kraju ostati u ovih sat i deset minuta kazališta."

Istaknuo je i da nije imao dilemu oko prihvaćanja uloge, iako je u jednom trenutku rada na predstavi postojala ista oko odustajanja od angažmana, ne zbog politike, već što je atmosfera postala mučna ulaskom u klinčeve s kolegama i nemogućnosti rasplitanja pojednih situacija. Kada govori o suočavanju s istinom kao funkcijom ovakvog tipa predstava, smatra da do istog nije došlo, što oprimjeruje ratnim zločincima i nasilnicima koji se danas veličaju kao heroji.

„Mi i danas ne znamo što je netko radio u naše ime. To mene kao Srbina i čovjeka koji voli ovu zemlju i misli da je ovaj narod divan duboko vrijeđa i ne dozvoljavam da me netko poistovećuje, riječ je možda gruba, s govnima koja se kunu da su nešto radili zbog mene, i zbog ove zemlje, i zbog bilo koga drugog. A i dalje se to radi, što je meni toliko tužno, da moram lajati s oproštenjem."

Pitanja suočavanja s istinom i reakcija javnosti na predstavu dotiče se i Miloš Timotijević koji smatra da mnogi od te stvarnosti bježe, povlače se u sebe, „a mnogi moćniji mediji nego što je kazalište, narodu boje sliku u ružičasto i tjeraju ga u bijeg od realnosti". Pristup predstavi opisuje kao iscrpljivanje energije „do kosti" bez zaziranja od ičega, čime se pokušala pogoditi svijest građana i izazvati barem neka reakcija, što je i postignuto. Drži da je uvijek bilo onih koji su voljeli ili kudili 1990-e te da se srpsko društvo ponovo vraća u njih. Fokusirajući se na primjer kulture i ulaganja u nju, smatra da se to isto društvo nije pomaknulo s mrtve točke više od dvadeset godina, uz skepsu pomaka u bliskoj budućnosti. Sukladno tome izdvaja kazalište i kulturni život kao alat za buđenje svijesti građana „da stvari treba mijenjati, nazivati ih pravim imenom, a ne gurati ih pod tepih".

Ivan Jevtović osvrće se na potencijalnu pojavu novog vala angažiranih političkih predstava, pri čemu naznačava da se prije predstave *Zoran Đinđić* godinama nije pojavilo tako nešto beskompromisno u kazalištu, te da „tek sada se s pravom energijom, pravim stavom, jasnim imenima i situacijama, neuvijeno razračunavamo sa nekim stvarima". Smatra

da je u Srbiji političko kazalište neophodno jer je oduvijek i postojalo, makar u formi komedije. Također se osvrće na 1990-e kada je postojala masa ljudi s ogromnom energijom usmjerenom promjenama, a koja je sada u potpunosti nestala, dok su neki iskoristili nepostojanje previranja i mirovanje za stvaranje tobože kritičkih predstava koje su zapravo bile „mlohave“. Pritom ističe veliki interes za priču o nasilju i nenasilju te nadu da će ovom predstavom obići cijelu Srbiju, kako bi dali inicijativu i motiv mlađim generacijama da na sličan način, makar i radionički, progovore o svojim problemima i da se s njima suoče.

„Ovo je priča kako se jedan narod sili činiti neke loše stvari. Mene je uvijek plašilo nasilje. Kada sam bio mali, izbacili su me iz jedne prodavaonice na Novom Beogradu jer su zbog mog tamnog tena mislili da sam ciganin i da ću nešto ukrasti. Kako ne postoji kulturna, niti bilo kakva politika ili svijest o tome šta nam se preko medija i interneta svakodnevno servira, tako nam se nasilje iz dana u dan povećava. Mi se s tim ne suočavama i zato nam se svakodnevno događaju strašne crne kronike.“

Uspoređuje recepciju beogradske publike, koja nepristojno i nelojalno odlazi s predstave, u odnosu na festivalsku, koja dostojanstveno prima kritiku sa scene, iako obje zamjeraju scensku „povredu“ nacionalnih i vjerskih simbola. Jevtović navodi i primjer prologa kao obranu i pripremu publike na ono što će vidjeti i čuti: „To su ti kablovi istine. Iskreno, nezadovoljan sam nereagiranjem publike. Očekivao sam intimno da će biti mnogo slobodnija jer smo zbog tog svjetla svi zajedno na pozornici. Rijetko se događa prava reakcija i to pokazuje koliko smo postali mlohavi, apatični. Želio sam reakciju poput one na izvođenju *Svetog Save* 90-ih, kada su napali Žarka Lauševića. Skandal koji će poslije ukazati na neki problem“.

Marko Botić isporučuje kritiku predstave u kojoj navodi da svaki narod ima političko vodstvo kakvo zaslužuje, ali i isto takvo kazalište. „Blazirano, neodgovorno, sebično, sebeljubivo i plošno prečesto zna biti ono što nam se servira pod kvalitetnim teatrom, sa širokim rasponom estetskih mamaca koji skrivaju etičke kompromise i snalažljiva pristajanja uz maticu. U vremenu u kojem su ekstremne socijalne nejednakosti u središtu opće prihvaćenog društvenog modela, na prostorima gdje se ljudi pretvaraju u ovce najprimitivnijim odbljescima teorija krvi i tla, treba li uopće patetično snatriti za odgovornim teatrom ili odustati i završiti već uvelike odpočeti postupak prenamjene kazališnih scena u šarmantno staromodnu depandansu televizijskih sapunica?“

Ističe da se nakon odgledane predstave *Zoran Đinđić* osjeća u zraku mješavina neugode i čudnog optimizma, temeljeno na pretpostavci da suvremeno kazalište u regiji možda i nije tako „kilavo“ kakvim se često prikazuje, te da je Oliver Frljić s predstavom uspio ući u sferu

aktivnog društvenog djelovanja: „Medijska haranga i društvena popudbina *Đinđića* brzo su pažnju s predstave odvukli prema drugom činu odigravanom u kulturnjačkim kuloarima i bespućima internetskih mržnji, ali to i jest Frljićev primarni cilj. Kazalište kao sredstvo političke borbe nije nov koncept, ali je rijetko koji umjetnički opus na ovim prostorima uspio tako upečatljivo iskonstruirati svoj etički stav poput Frljićevog ciklusa koji započinje *Turbofolkom*, a trenutno završava *Đinđićem*. Nakon godina u kojima su mračne gospodare ovdašnjih ratova sa scene uglavnom pratili ugodno uštimani zvuci lijepe književnosti i zakučastih metafora, predstava koja otvoreno i hrabro pokušava teatralizirati bijes i očaj ljudi u čije se ime ubijalo i pljačkalo izgleda poput nasušno potrebnog otrježnjenja. Tek poslije kritične mase ovakvih predstava, svi skupa smo zaslužili da ponovno pobjegnemo u teatar".

Botić drži da je predstava etički čvrsto utemeljena i da besprijekorno funkcionira i svojim scenskim ustrojem te da postdramska faktura temeljena na razradi zborskih dionica premješta težište dramskog sukoba na odnos izvođača i publike, s konstantnim problematiziranjem statusa kazališne iluzije. Tako glumci ne stvaraju tenziju klasičnim odnosom među likovima, već pozivanjem na aktivan suodnos gledatelja grade priču kojoj nije cilj otkriti nešto skriveno, nego izravnom provokacijom pokušati osvjestiti ključna mjesta novije srpske povijesti: „Zapjenjeni komentari o Hrvatu koji se *Đinđićem* Srbima 'posrao po glavi', stavovi koji toj predstavi oduzimaju kredibilitet zbog 'političkog pamlfletizma', mišljenja kako se s nacionalnim i vjerskim obilježjima bilo koje države ili konfesije ne treba igrati, pa čak i cinični stručni prikazi koji su 'ovakvog, samo boljeg' Frljića već ohoho puta vidjeli svjedoče o ne tako optimističnoj činjenici - zametci kolektivnog nesvjesnog koji je omogućio političku instrumentalizaciju naroda s ovih prostora još su uvijek živi i pravilno uskladišteni, s neograničenim rokom trajanja".

Botić je stava da se Frljiću može predbaciti narcisoidnost, povremeno i površnost u obradi tema, recikliranje vlastitih predstava te dramaturške nedosljednosti i plakatne prezentacije stavova, no da mu nitko mu ne može osporiti činjenicu da je prvi smogao snage da na ovako žestok način kazalište pokuša pretvoriti u društveno odgovornu ustanovu: „Ključno pitanje pritom nije da li se sam Frljić u tim pokušajima 'istroši' već - jesu li *Đinđićem* i drugim Frljićevim tetarskim činovima pobune stvoreni uvjeti za nove proboje kazališne hrabrosti i za svježa lica, kojima teatar neće biti tek puko utočište od surove stvarnosti? Odgovor na to pitanje ne smije se dugo čekati".

Prenosi se i riječ publike i njezina recepcija predstave *Zoran Đinđić*:

Marko Spasić, umirovljenik: „Poslije ovakve predstave ne znam što bih rekao. Probudila je u meni vrlo negativne osjećaje. Patriot sam, jako me je pogodilo to da se po državnim

simbolima povraća, da se zastava svoje zemlje koristi kao krpa za brisanje podova, da se ruglu izvrće nacionalna himna. Penjanje na hram pred kraj predstave, podsjetilo me je na snimke Šiptara koji su rušili, spaljivali i lomili križeve hramovima na Kosovu. Dokle ćemo više povijati glavu, priznavati krivicu i ispričavati se?“

Đorđe Ilić: „Naša realnost. Puno smo pričali i još uvijek pričamo o svim pobrojanim stvarima u predstavi, ali ništa ne dovodimo do kraja, ništa od ovoga nismo uspjeli rasvijetliti, da određene kaznimo. Sve me ovo jako pogađa, svo vrijeme stojimo u mjestu, a život prolazi pored nas. A ovako će biti, sve dok jednu po jednu stvar ne počnemo riješavati do kraja.“

Marija Đokić, ekonomistica: „Mučno. Dokle ćemo više pričati priče, iste priče, daj da ih riješimo, da ih pamtimo, ali da nastavimo dalje. Život teče i nemojmo više živjeti u prošlosti. Crna je. Neispričana. Ali daj da gledamo malo i ka ‘dugi’ koja nas možda kao narod još negdje tamo čeka. Ostavimo prošlost za sobom, pamtimo ljude po stvarima koje su činili, ne globalizirajmo činjenice i red bi bio da se pomaknemo s mrtve točke.“

Milena Bošković: „Ne znam što da kažem. Poštovatelj sam lika i djela Zorana Đinđića. Krivo mi je što je cijeli napredak zemlje stao s odlaskom čovjeka ideja i djela, a za njegov odlazak, mislim da nisu odgovarali najodgovorniji ljudi. Predstava gađa u trbuh. Krivi smo za sve činjenice koje su na sceni iznijete i moramo se svjesno suočiti s tim, jer bez toga, teško ćemo moći dalje.“

6.1.1. Izvještavanje *Danasa*

Danas donosi intervju s redateljem Oliverom Frljićem 14. svibnja 2012. godine u rubrici *Kultura*, uoči praizvedbe predstave. Uz navođenje Frljićevih prošlih projekata koji su obilježili sezonu Ateljea 212, čak i Srbije, autorica u uvodu naslova „Ovo društvo je ispalilo dva metka u Đinđića“[59] informira da je predstava postavljena u sezoni *Utopija* dotičnog kazališta te da govori o odnosu Srbije prema Zoranu Đinđiću i njegovom ubojstvu, o tabuizaciji i mitizaciji toga događaja i svojevrsnog žrtvovanja u procesu društvenih i političkih promjena u Srbiji. Kako Frljić objašnjava, predstava polazi od atentata na bivšeg premijera, ali pokušava govoriti o današnjoj Srbiji koja se te smrti sjeti prigodno jednom godišnje.

[59] https://www.danas.rs/kultura/ovo-drustvo-je-ispalilo-dva-metka-u-djindjica/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 14. svibnja 2012. godine.

„U ovoj zemlji, kao i u većini zemalja u regionu, postoji nespremnost društva da se suoči samo sa sobom i svojom odgovornošću. Zato pozadina ovog atentata nikada i nije do kraja rasvijetljena. Meni je nevjerojatno koliko je srbijansko društvo, uz svu količinu 'politike' kojoj je na dnevnoj bazi i pogotovo u ovo pred i postizborno vrijeme izloženo, zapravo depolitizirano. Demokracija je strašna jer dozvoljava politički nepismenim osobama da participiraju u političkom odlučivanju. Zato je i moguća koalicija DS-a i SPS-a jer politički nepismenoj osobi u tome nema ništa problematično."

Autorica uočava primjenjivost dokumentarnog kazališta na Frljićeve postavke, iz kojeg aspekta Frljić razlaže udio činjenica iz stvarnosti u tim postavkama te njihovu nadogradnju, a koje drži često fantastičnijima od bilo kakve fikcije. Pritom ističe da je ključan način na koji se općepoznate stvari govore kroz predstavu. Pitanje o povredi tabua ovom predstavom te o mitovima iz svijeta mrtvih na ovim prostorima, Frljić objašnjava kao povredu prešutnog političkog konsenzusa „koji je nastao kad se leš pokojnog premijera Zorana Đinđića ohladio, a kojim je dozvoljena svaka moguća politička kombinatorika. Ovo društvo je pokazalo da se ne zna nositi drugačije s onim što je Đinđić radio i govorio osim da ispali dva metka u njega". Vezano za prethodno rečeno, preispituje se istinitost i ironija postavljanja predstave u sezonu naziva *Utopija*, što Frljić proširuje na distopiju na globalnoj razini, na kojoj mu se u trenutnom odnosu snaga neko bolje i pravednije društvo čini nemogućim.

Intervju se dotiče i pristupa glumaca temi: „Ljude sam birao po njihovoj spremnosti da sudjeluju u ovom tipu projekta. Na početku sam odmah rekao da svatko može u svakom trenutku izaći, ali također da se i ja mogu svakome od glumaca zahvaliti ukoliko vidim da postoji suštinsko nerazumijevanje onoga što radim. Dosta ljudi i jest izašlo govoreći da to nije relevantna tema ili zbog neslaganja s metodologijom rada ili ideoloških pozicija s kojih ova predstava nastupa. Od glumaca koji su ostali sam tražio maksimalnu konfrontaciju s društvenom zajednicom u kojoj žive i njezinim različitim anomalijama".

Pitanje o njegovom radu koji obilježava kazališta na ovdašnjem prostoru, Frljić objašnjava kao nastojanje djelovanja u što više različitih sredina u kontekstu boljeg razumijevanja tih sredina, ali i samog sebe: „Borba protiv društvenih predrasuda je borba i protiv mojih vlastitih. Krvavim ratovima koji su vođeni na ovim prostorima i državnim granicama koje su ispriječili između nas za mene Jugoslavija nije prestala postojati - ni kao kulturno nasljeđe, ni kao ideja".

Nakon premijere predstave 18. svibnja 2012. godine, *Danas* donosi autorski izvještaj naslova „Politički pamflet podelio publiku“[60] u rubrici *Politika*. Recepcija publike, od koje je polovica pljeskala bez prestanka, dok je druga polovica nijemo izašla iz dvorane, prenosi se već u podnaslovu, dok *lead* repetira navedenu informaciju kojoj dodaje osnovne informacije o događaju. Autorski projekt Olivera Frljića, kojeg se naglašava kao jednog od najintrigantnijih regionalnih redatelja, opisuje se kao dramski sukob između glumaca i publike: „Govoreći o tabuiziranim političkim pitanjima, poput umiješanosti Vojislava Koštunice u atentat na premijera, utjecaja Srpske pravoslavne crkve u društvu i pitanje pedofilije u njoj, neodržavanje Parade ponosa i slično, komad prate brehtovski scenski momenti, poput parola ‘Ruke su nam krvave, ali nam je savest čista’, koje se direktno obraćaju gledateljima sa ciljem da u njima izazovu bijes zbog zatečene društvene situacije“.

Iako se ukratko dotiče same teme, veći dio članka posvećen je poznatim ličnostima, čije reakcije na predstavu prenosi, naglašavajući njihovu podijeljenost: „‘Pomiješani su utisci. S jedne strane to je politički pamflet, a ja osobno nisam nikada volio primijenjeni teatar, koji u sebi ima novinarsku i političku priču. Razumijem potrebu da se pobudi potreba za razrješenjem nekog problema, ne samo ubojstva Zorana Đinđića. Uvažavam hrabrost glumaca, ali nisam zadovoljan kao ljubitelj pozorišta. Sve stvari su poznate, nema tu nikakvog proboja. Emotivno nisam doživeo neko ushićenje. Za sada imam pomiješane reakcije, ne zbog političkog teatra koji mi ne prija, već zato što mi nedostaje dubina’, objasnio je Branislav Lečić. Za hrvatskog glumca Borisa Bakala ovo je jedan od ‘najtočnijih i najiskrenijih Frljićevih komada’: ‘Mislim da je to jedna velika pohvala Zoranu Đinđiću. Ovo je nešto što bi ljudi koji se zovu patrioti trebali raditi u Srbiji. Moram naglasiti da su glumci fantastični. Vidi se da su glumci morali kopati po sebi i razmišljati što znači živjeti ovdje i sada, voljeti svoju zemlju i ljude u njoj. Nadam se da će je pogledati neki mladi ljudi koji će stvarati neku novu Srbiju’, rekao je Bakal“.

Iako se tekst dotiče teme predstave, uglavnom temeljeno na prepričavanju upečatljivih prizora i segmenata, većim dijelom se fokusira na otvaranje političkih pitanja i reakcija publike, potencijalno u smjeru senzacija, a koje naposljetku izostaju. Kako se tekst tek usputno osvrće na samo kazalište, tako je smješten u rubriku *Politika*, što također nije primjereno pozicioniranje s obzirom na sadržaj koji je oblikovan nalik izvještaju s društvenog događaja.

[60] https://www.danas.rs/politika/politicki-pamflet-podelio-publiku/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 18. svibnja 2012. godine.

Danas 27. svibnja 2012. godine donosi *Dnevnik* Olivera Frljića pod naslovom „Kazališne fikcije i politička zbilja“[61], kojim prenosi svoj tjedan nakon premijere predstave *Zoran Đinđić*. Sam *lead* se odnosi upravo na 18. svibnja, dan praizvedbe: „Premijere su uvijek odvratne jer od toliko prijetvornosti na jednom mjestu čovjeku postane muka. Ali nekako mi se čini da to večeras (premijera predstave *Zoran Đinđić* u Ateljeu 212 - prim. ur.) neće biti slučaj. I doista, nakon što se zastor spustio, dio publike nije iskoristio mogućnost da kurtoazno aplaudira, nego se strateški povukao. Ljudi, koji su sjedili na galeriji, kažu da su i ovo doživjeli kao dio predstave u kojoj njezini sudionici ne razumiju razliku između kazališne fikcije i političke zbilje“.

Frljić zapisuje svoje misli između proba za projekte u pripremi i dogovora za one buduće, pri čemu se osvrće na javne reakcije na predstavu *Zoran Đinđić*, te nas ovi kratki zapisi upućuju u širu recepciju publike i kritiku predstave izvan analiziranog medija: „Nevjerojatno je koliko se tinte uspjelo izmrčiti za jednu noć. Situacija donekle podsjeća na splitske *Bakhe*. Sva stručna i nestručna javnost, kolege glumci, dežurni dušebrižnici i čuvari nacionalnog ponosa, svi imaju nešto za reći. Već ovaj drugi dan nakon premijere je jasno da predstava postiže točno one učinke koje sam želio. Javnost se na najbolji mogući način podijelila prije nego što ju je uopće vidjela. Neki mi turaju u lice ‘odsustvo estetike’ kao pokriće za izostanak vlastite građanske hrabrosti. Može se pročitati i da glumci ‘igraju deklamativno, energično, prodorno i predano, na površini, bez ulaženja u psihologizaciju fragmenata likova koje predstavljaju.’ Nevjerojatno je kako je 74 godine nakon smrti Stanislavskog matrica psihološkog realizma još uvijek dominanta u kritičkoj recepciji. Da, u bavljenju ovom temom i unutar ovog redateljskog koncepta je psihologizacija fragmenata likova koje glumci predstavljaju krucijalna. Never mind the bollocks… Uglavnom, *Zoran Đinđić* se već iz prostora primarne izvedbe preselio u puno širi prostor i mobilizirao i one koji rijetko ili uopće ne idu u kazalište“.

Prenoseći jednu od upečatljivih scena, autorska kritika naslova „Bukvar zločinačkog nacionalizma“[62], objavljena 20. svibnja 2012. godine, uvodi u temu predstave ističući dominaciju crvene boje koja simbolički predstavlja prolivenu krv nevinih žrtava, a kojom glumački ansambl preuzima na sebe ta nedjela, tvrdeći da su ih učinili svi u publici i

[61] https://www.danas.rs/nedelja/kazalisne-fikcije-i-politicka-zbilja/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 27. svibnja 2012. godine.
[62] https://www.danas.rs/kultura/bukvar-zlocinackog-nacionalizma/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 20. svibnja 2012. godine.

aludirajući na kolektivnu odgovornost i simbiozu između izvršitelja i korisnika zločina te suviše pasivnih građana.

„Tokom predstave, gledalište je cijelo vrijeme osvijetljeno. No, publika nije aktant u ovom događanju u kazalištu koje, ukidajući mimetičnost i pozorišnu iluziju, nju drži u funkciji aktanta u atentatu na premijera. Ustvari, sam događaj ovdje jest ultimativni zahtjev za naglom samospoznajom o kolektivnom pričešću u patriotskom kriminalu, raskrinkavanje nevinosti građana kao pasivne podrške zločinu nacionalizma. Pred nama nisu dramske radnje, nego informacije koje se iskazuju doslovnim prijevodima u performanse. Niz performansa, niz je konvergetnih oblika ubilačkog nacionalizma - jedne epidemije koja vrhuni u atentatu na Đinđića."

Autor ističe Brechtovu misao o političkoj nepismenosti kao najgoroj od svih vrsta nepismenosti, a koja predstavlja neodgovornost koja stoji na usluzi svakom obliku malverzacije i kaznenog djela moćnika, od koje Frljić polazi u jednostavnoj inscenaciji niza performansa kao sricanja političke azbuke za politički nepismenu naciju. Upravo čitanje scenskih segmenata na primjeru riječi „demokracija", koju glumci razmještaju u neke druge pojmove poput „rat" i „krademo", kao i svih ostalih performansa, autor vidi kao vizualnu početničku vježbenicu. Taj stil vježbeničke didaktike zaokružuje scenografija i kostimografija te glumci čiji „scenski iskazi zvone kao njihova vlastita mišljenja". Predstavu drži snažnim vektorom usmjerenim ka publici sve do scene sudskog ispitivanja Vojislava Koštunice, pri tome navodi da treba imati u vidu da gomila patriotskih intelektualaca „koja je potpisala peticiju da se famozni legalist Koštunica ne treba odazvati legalnom pozivu suda na svjedočenje", nije dio publike te njezina „vektorska sila zadire u one koji, poput farmakosa, na sebe preuzimaju funkciju odsutnih patriota". Kako Koštunica u predstavi na pitanja odgovara šutnjom ili kratkim „ne", autor se pita zašto nešto ne kaže jer kao negativni junak ima simboličko-teatarsko pravo na obranu. Predlažući potencijalna pitanja i odgovore koji nisu izrečeni u predstavi, komentira da su u skladu s intencijom predstave „da prikaže korisnike nacionalističke pošasti u najširem mogućem frontu različitih stranačkih i vanstranačkih ideologija" te da je to koncesija vlastima koje su je i financirale.

„Međutim, ako smo krivi svi, makar i nejednako, onda, u strogom dijalektičkom smislu, nitko nije kriv. Naime, ako svi participiramo u onom Mi srpskog nacionalizma, onda je ubojstvo premijera Đinđića logična posljedica sveopćeg, unisonog zahtjeva za stvaranje patriotskog raja etničke palanke. Štoviše, i sam Zoran Đinđić je utoliko samo partikula tog općeg duha - a naročito jasno u trenutku kad s tada aktualnim predsjednikom Republike Srpske, Radovanom Karadžićem, budući premijer Đinđić peče vola na Palama, što je u

predstavi i spomenuto. Sve je, dakle, trulo u državi Srbiji. To je generalna konsekvenca ovog simboličnog čina."

Iako je kritika isporučena u kraćem formatu, kao što je već spomenuto da je to uobičajeno u informativnim novinarskim formatima, autor suvislo povlači paralele između upečatljivih scena i poanta, poruka i društvenog konteksta te se u svakom slučaju odmiče od uvriježenog prepričavanja sadržaja, a koje će potom i sami budući gledatelji eventualno uvidjeti.

Pitanje kazališne kritike otvara i Borka Pavićević 22. svibnja 2012. godine, kolumnom naslova „Zbog vas smo…"[63] Zamjećuje da samom pojavom pojma političkog u kazalištu u isti tren nastaju pitanja o estetičnosti, a što vidi i kao uzrok kohabitacije kazališta s vladajućom politikom. Pitanje kvalitete angažmana u kazališnom smislu drži posvudašnjim, tako se oni koji su protiv drže politički angažiranima i opredjeljenima, dok se podobni pripadnici stranaka uopće ne smatraju angažiranima. Navedeno izjednačava s moralom – on se odnosi na one koji se inače osjećaju odgovornima, dok se to pitanje ne postavlja političarima jer je to po prirodi stvari neodgovorna i nemoralna radnja. U tom kontekstu razlaže etiketu pamfleta koju je zadobila predstava *Zoran Đinđić* te protivljenje tom žanru u društvu u kojem je beznadno otvoriti javni dijalog i svaki prostor učiniti javnim i općim dobrom te mjestom agore, rasprave, katarze i slobode.

Autorica je mišljenja da Frljić ne poništava Aristotela, već da uspostavlja tragičnu radnju, a da je predstava iz koje izbija poruka da je nešto bitno i presudno te da je život važan i nepotkupljiv, „proizvedeno da bi se istine, etičke i estetičke u direktnoj uzročno-posljedičnoj vezi, potopile u beznađe, u svejednaštvo i svejedinstvo". Prema tome je u mjestu traume, mjesto umjetnosti: „(…) A onda je taj isti vuk, vukodlak, ta zvjer mutirala u bilborde po čitavom Beogradu sa pozivom na upis u Jedinicu. E ta glava, zastrašujuća i u političkom i u ontološkom smislu, glava zvjeri, izašla je na scenu velika, na vratu vrhovnog duhovnika kome je predana, u depolitiziranoj i deestetiziranoj duhovnosti, da kažem, duša i kultura ovoga naroda. U čije ime 'Zbog vas smo' sa početka predstave, u vaše ime smo po redu i po spisku, u ratu i miru, zbog vas smo, zbog volje građana smo počinili, ili nismo zaustavili zlodjela, zbog vas smo ubili Zorana Đinđića. (…) Što tu nije tragično i katarzično, i nije li predstava pročistila i sažaljenje i samosažaljenje, a naročito i posebno strah, strah od istine i strah od slobode, i strah od ljepote. Zapravo, bio je to ritual koji ne postoji ni u Crkvi koja je 'zbog nas', zbog pastve i izborne volje građana… Ispod mantija, maskirne su uniforme, je li

[63] https://www.danas.rs/kolumna/borka-pavicevic/zbog-vas-smo/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 22. svibnja 2012. godine.

to pamflet, ili šuma, istina ili metafora, ili i jedno i drugo, i fizičko i metafizičko. Bukvalno i prenosno“.

Autorica se dotiče i elementa u kojem svjetlo u gledalištu igra ključnu ulogu u angažiranju publike i njezinog uvlačenja u kolektivnu, ili barem u raspoređenu odgovornost: „Iz traume razorenog, iz lutanja po ‘pejzažu posle bitke’ (Embrous Birs) iz prizora šume, drveća, kojima tek kada priđeš vidiš da su izgorjeli leševi, u ovoj epohi, ili postepohi, govori, kontekstom i tekstom, u kazalištu Oliver Frljić, jer ga se mjesto traume dovoljno tiče kao rodno mjesto umjetnosti“.

Pamfleta se dotiče i *Most Radija Slobodna Evropa*, u sklopu razgovora o političkom kazalištu kao regionalnom fenomenu, a koji prenosi *Danas* pod naslovom „Političko pozorište stvari naziva pravim imenom“[64], 22. lipnja 2012. godine. Uz Dinu Mustafića, u razgovoru je sudjelovao i Oliver Frljić, koji taj fenomen potvrđuje činjenicom da na ovim prostorima postoji cijela jedna generacija autora koji se bave političkim kazalištem, a koje na neki način preuzima dio zadaća institucija društva koje ne rade svoj posao. Predstavu *Zoran Đinđić* u tom kontekstu predstavlja kao neklasično kazalište upravo zbog pokušaja činjenja onog što institucije civilnog društva nisu, od upozoravanja na nedovršenost sudskog procesa za ubojstvo Zorana Đinđića do pokušaja da se šira javnost mobilizira i senzibilizira oko toga pitanja. Predstava je okarakterizirana kao gubitak umjetnosti na granici s novinskim feljtonom, što Frljić ne vidi kao negativnu značajku, ističući da je kazalište u odnosu na stvarnost, uvijek sporije od medija.

„Dok se mi počnemo baviti određenom temom, ona je već zastarjela, nju su već obradili televizija, tisak ili internet. Inače, kad je riječ o jeziku kojim se koristi političko kazalište, tu se javljaju nesporazumi s kritičarima i gledateljima koji su odrasli na drugačijoj kazališnoj tradiciji. Jer, političko kazalište pokušava komunicirati s publikom upravo radikalizacijom svjega jezika na način koji je drugačiji od normirane komunikacije kakavu imamo u repertoarnim kazalištima.“

Pitanje razbijanja zablude, strereotipa i službene istine napadom na svijest gledatelja kao cilj političkog kazališta, Frljić razlaže na primjeru vlastitih projekata postavljenih u određenim sredinama. Pritom drži važnim napadanje onoga oko čega postoji neka vrsta nametnutog ili nenametnutog društvenog konsenzusa, a ono što proizvodi reakcije potom problematizira u svojim predstavama. U tu kategoriju svrstava i predstavu *Zoran Đinđić*, koja

[64] https://www.danas.rs/nedelja/politicko-pozoriste-stvari-naziva-pravim-imenom/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 22. lipnja 2012. godine.

osim o samom atentatu na Đinđića, govori o onome što se događalo nakon atentata, „kada je Đinđićeva Demokratska stranka napravila sa Socijalističkom partijom Srbije jednu vrstu nemoralne koalicije, dakle, upravo s onima koji su stvorili atmosferu u kojoj je Đinđić mogao biti ubijen, pa su izvršitelji atentata računali na to da neće biti procesuirani“.

„Uvijek pokušavam dovesti u pitanje one stvari oko kojih postoji neko najšire slaganje, pa je onda logično očekivati i reakciju publike. Sve te predstave su računale s tim da će podijeliti publiku. Na predstavi svake večeri ima 200 ili 300 ljudi u publici i svako od njih se na drugačiji način određuje prema onome što gleda.“

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

Pitanje o doprinosu političkog kazališta u suočavanju s jugoslavenskim ratovima, Mustafić uz ostale autore koje se bave takvom vrstom kazališta oprimjeruje i predstavama Olivera Frljića, uz iskazivanje potrebe za političkim teatrom na ovim prostorima. Naglašava da takav teatar predstavlja prostor osvajanja slobode s obzirom na preddemokratsko vrijeme u kojem i dalje živimo. Govoreći o učinku kazališta u odnosu na učinak serviranja stavova putem informativnih medija, Frljićevo stajalište je da su „procesi autoviktimizacije toliko dominantni u svim društvima regije da se zapravo nitko ne želi pozabaviti onime što je radio u ratu, nego se svi bave onim što im je rađeno u ratu. Moje predstave pokušavaju ići i protiv tog autoviktimizacijskog diskursa“. Zloupotrebu političkog kazališta u svrhu odašiljanja nacionalističkih poruka Frljić ne smatra političkom kazalištem, već propagandom: „Ukoliko bismo koristili pozornicu da bismo opravdali zločine, to onda nema nikakve veze sa umjetnošću. To je gola propaganda. Mislim da je razlika između političkog kazališta i ovog, o kome vi govorite, u tome što politički teatar optira za određene univerzalne vrijednosti“.

Slučaj propagande Mustafić oprimjeruje regionalnim kazalištem 1990-ih godina, dok se Frljić usmjerava na tadašnje stanje na prostoru Hrvatske, pri čemu ističe proslavu Tuđmanovog rođendana 1997. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, koju je režirao Zlatko Vitez, kao jedan od najsramotnijih dana hrvatske kazališne povijesti, kada je kazalište iskorišteno za najgoru vrstu propagande: „Mislim da je tada kazalištu kao takvom

nanesena nesagledliva šteta, ali još veći je problem kako su u svemu tome mogli participirati svi ti ljudi, glumci i ostali, koji su bili uključeni u taj projekt. Meni je danas jako teško imati komunikaciju s tim ljudima koji nisu imali nikakav problem sudjelovali u priredbi jedne operetne vlasti koja je, iako smiješna, bila itekako ozbiljna i nanijela je velike žrtve i vlastitom i drugim nacionalnim korpusima u regionu".

Zaključak da političko kazalište najlakše prelazi državne granice, Frljić drži točnim ukoliko ono uspijeva uspostaviti komunikaciju, iako smatra da te predstave najbolje komuniciraju sa sredinom u kojoj su rađene i za koje su rađene, s obzirom na postojanje najjačeg sentimenta prema onome o čemu te predstave pokušavaju govoriti: „Te predstave su razumljive upravo zbog toga što dijelimo i kulturno nasljeđe i političku povijest, a i poslijeratni tranzicijski procesi su nam dosta slični. Tako da ja mislim da se mi puno više razumijemo nego što želimo priznati. Izmišljaju se novi jezici kao rezultat političkih odluka. Ja ne znam na kojem jeziku nas trojica sada govorimo, ali ja savršeno razumijem vas obojicu, a i vi mene. Mislim da i kazališne predstave dijele kazališni jezik, ali i tematski interes, pa su zbog toga manje-više razumljive svugdje u regiji".

Mustafić navedeno pitanje objašnjava upravo na primjeru interesa oko Frljićeve predstave o ubojstvu Zoran Đinđića, koji je jednak i u matičnoj i u susjednim zemljama, pošto je riječ o univerzalnoj priči, odnosno „zašto ubijaju progresivne lidere, što stoji iza toga, zašto se država s tim ne obračunava". Kada govori o iskustvu vezanom za rad na dotičnoj predstavi, Frljić ističe suočavanje s direktnim i indirektnim opstrukcijama te različitim pritiscima: „Dijelom su i glumci, i u Ateljeu 212 i oko njega, vršili jednu vrstu pritiska na svoje kolege. Neki glumci, koji su igrali u predstavi, rekli su mi da su na njih vršeni i politički pritisci. Ja sam to shvatio kao indirektni pritisak na ono što sam radio i kao pokušaj opstruiranja rada na predstavi. Međutim, bilo bi naivno očekivati da se takvo nešto ne dogodi. Ukoliko želite napadati stvari oko kojih postoji neka vrsta najšireg društvenog konsenzusa, onda se takve reakcije mogu i očekivati. Ali ja nisam želio gledati to kao nešto negativno, već sam odlučio da sve to uključim u samo tkivo predstave. Svi pritisci i pokušaji da se predstava unaprijed diskvalificira zbog mog porijekla ili zbog toga odakle dolazim - sve je to ušlo u predstavu. Na taj način predstava sama sebe optužuje."

Rubrika *Kultura* 17. rujna 2012. godine donosi naslov „Štrajk otvara pozorišnu sezonu"[65] autora potpisanog inicijalima, o sporu glumaca i upravitelja Ateljea 212 koji je rezultirao

[65] https://www.danas.rs/kultura/strajk-otvara-pozorisnu-sezonu/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 17. rujna 2012. godine.

štrajkom upozorenja kako bi se ispunili zahtjevi podnijeti u lipnju, na koje osnivač, Grad Beograd, nije reagirao. Time je većina glumačkog ansambla najavila obustavu rada, ukoliko se Grad ponovno ogluši. Upravni odbor je istaknuo i dodatne razloge kojima traže smjenu upravitelja Kokana Mladenovića, a čemu se kao navodni povod spominjala predstava *Zoran Đinđić*: „Posebno želimo skrenuti pažnju javnosti na jedno opasno podmetanje! Optuženi smo da sve ovo poduzimamo zbog predstave 'Zoran Đinđić'. Apsolutno odbacujemo ovakve tvrdnje kao neosnovane… Ne dozvoljavamo da se Kokan Mladenović krije iza te predstave i da se prikazuje kao nekakav lažni disident koji tobože brani slobodu govora od nas glumaca! Taj lažni alibi služi da se prikrije sva bahatost i činjenica da je potpisao ugovor sa samim sobom… Oštro protestiramo što je zamjenom teza nas glumce javno oklevetao i nazvao neradnicima, a upravitelj je taj koji nam naše pravo na rad oduzima".

Slučaj dobiva svoj epilog u studenom ostavkom Kokana Mladenovića na mjestu ravnatelja, prema tržišnim podacima najuspješnijeg među budžetskim kazalištima, a čiji repertoar čine kritičke i smjele predstave koje su izazvale buru u javnosti, pri čemu se izdvaja upravo predstava *Zoran Đinđić*.[66]

Danas 3. listopada 2012. godine objavljuje redakcijski komentar pod naslovom „Bez katarze"[67], koji se odmakom vremena dotiče predstave *Zoran Đinđić*, ali i premijere predstave *Ubiti Zorana Đinđića*, predviđene upravo na godišnjicu demokratskih promjena u Srbiji, odnosno dan kada je Đinđić postao premijerom Srbije. Predstave su postavljene u kontekst izbora koji su, kako se navodi, potpuno promijenili odnos snaga na političkoj sceni i još više smanjili mogućnosti da javnost dozna istinu o ubojstvu, ali su otvorili mogućnost da kazalište radikalnije postavi pitanje o ubojstvu. Tako se za premijeru predstave *Zoran Đinđić*, odigranu uoči izbora, ističe da je izazvala buru, naročito prozivkama sa scene onih kojima se ne sudi, a koji se također smatraju odgovornima za ubojstvo premijera, u koje spada i publika.

„Dokumentarnost predstave potegla je naizgled prevladano pitanje – što je tu stvarnost, a što fikcija i tako aktualizirala onu čuvenu da umjetnost potkazuje stvarnost. Postavilo se, kao i uvijek, pitanje tko je patriot, a tko ne. Glumci su napuštali projekt u nastajanju. Sukob koji je tinjao u Ateljeu između ansambla i uprave iznijet je pred javnost baš nakon ovog komada. A sve je možda utjecalo i na ishod predstojećih izbora. I izgledalo je kako je poželio upravitelj Ateljea Kokan Mladenović – teatar kao u antička vremena, koji priopćava

[66] https://www.danas.rs/dijalog/redakcijski-komentar/posto-pasteta-2/
[67] https://www.danas.rs/dijalog/redakcijski-komentar/bez-katarze/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 3. listopada 2012. godine.

(neugodne) istine i glas naroda na sceni. (…) Živimo, kažu teoretičari i filozofi, u posthistorijskom vremenu, a društvo i njegova umjetnost uveliko su u post-postmoderni. I kazalište je uglavnom postdramsko. Kao dvije spomenute predstave – nema fabule, zapleta i raspleta, dramskih likova, nema zapravo ni drame, pa tako ni one njene glavne odlike još od antičkog teatra – katarze. Nje, kao što vidimo, odavno nema ni u suvremenom srpskom društvu."

Autori *Danasa* u daljnjem periodu predstavu nastavljaju obrađivati unutar rubrike *Kultura* te u kontekstu festivalskih gostovanja i priznanja. Tako su izvijestili o dodjeli nagrade Fonda Biljana Kovačević Vučo, namijenjenu braniteljima ljudskih prava, uz koju je istaknuto da je aktivizam ono što spaja Frljića i Vučo te da Frljić predstavom *Zoran Đinđić* uspostavlja kazališni sistem koji mijenja samo kazalište i da se neprekidno kreće „po krhotinama i teritoriju koju u svom kazališnom radu neprekidno priziva i proziva".[68] O predstavi se govori i u okviru subotičkog festivala Desiré Central Station pod sloganom „Apolitika", a kojem se posvećuju dva članka. Izdvaja se da zajedno s predstavom *Ubiti Zorana Đinđića* žanrovski i stilski različito, „govori o tragičnoj temi, o prilježno pripremanom i viješto izvedenom ubojstvu premijera Đinđića, te veličini toga gubitka, kojim je naše društvo iznova vraćeno nekoliko decenija unazad". Značenje slogana „Apolitika" objašnjava se kao negacija aktualnih politika političara sredstvima umjetničkog izraza redatelja i glumaca te „'Apolitika' je estetski i moralni vapaj za redefiniranjem sfere politike u Jugoistočnoj Europi. Ona, dakle, nije nešto apolitično".[69]

Drugi tekst naslovom ističe da festival inspirira slobodno mišljenje, što potkrijepljuje izjavom ravnatelja Andrása Urbána o namjeri širenja ideje slobodnog mišljenja i govora te poticanja individualnosti, uprkos politici. Usto izdvaja Frljića kao izuzetnog redatelja, a recepciju predstave *Zoran Đinđić* popraćenu nesvakidašnjim aplauzima publike.[70] Također je u okviru Jugoslovenskog pozorišnog festivala u Užicu za predstavu istaknuto da se preko politike, obračunava sa sveukupnošću međuljudskih odnosa u kojima se nitko ne štedi.[71]

Autorica rubrike *Kultura* 11. studenog 2012. godine objavljuje izvještaj sa završnice spomenutog festivala pod naslovom „Sumnje, bolna sećanja i istine"[72], u kojem se detaljnije usmjerava na gostujuće predstave, velikim dijelom i na predstavu *Zoran Đinđić*, za koju

[68] https://www.danas.rs/drustvo/oliveru-frljicu-nagrada-biljana-kovacevic-vuco/
[69] https://www.danas.rs/kultura/apolitika/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 3. prosinca 2012. godine.
[70] https://www.danas.rs/kultura/festival-koji-inspirise-slobodno-misljenje/
[71] https://www.danas.rs/kultura/izvjestaj-iz-jeftinog-zivota/
[72] https://www.danas.rs/kultura/sumnje-bolna-secanja-i-istine/ Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 11. studenog 2012. godine.

ističe da je izazvala poseban interes publike, „koja je nekakva vrsta šokantnog, surovog i zgusnutog presjeka svih događaja koji su nam se dogodili od devedestih, a koja počinje ubojstvom premijera Zorana Đinđića. Glumci su se direktno obraćali publici, koja je cijelo vrijeme bila pod reflektorima, dostojanstveno pratila predstavu i na kraju nagradila velikim apaluzom".

Navodi da je komad već prije same premijere podijelio javnost te je proglašen ozloglašenim, a nekoliko glumaca odbilo je angažman, pri čemu se izdvaja izjava glumca Feđe Stojanovića, koji naglašava da je to predstava-stav, iza koga stoje i glumci i redatelj: „'Prvi put kao glumac gledam publiku i znam tko što misli. Ima ljudi koji ustaju s ovacijama, onih koji sjede prekriženih ruku i koji nas mrze, ali i onih koji izlete iz sale. U svakom slučaju ovo je čin koga ćemo se uvek sećati' rekao je Stojanović iskazavši divljenje prema mladim glumcima, za koje je naveo da su na početku karijere iskazali hrabrosti učestvujući u nečemu što je bilo omraženo na samom početku".

Prenosi se i izjava glumca Branislava Trifunovića, koji odbijanje angažmana kolega vidi također kao stav koji ne bi trebalo osuđivati te je ocijenio da srpsko društvo ima velikih problema zbog odbijanja suočavanja s bolnim temamama iz prošlosti. Također, donosi uvid u rad na ovoj predstavi: „Ne vjerujem da kazalište ili bilo koje živo biće mora šutjeti. Mi se možemo boriti tako što ćemo izaći na scenu, nešto reći, i tu priliku smo iskoristili (…) Kada me neko pita – zašto ova predstava, kažem im – eto zato, zato što naše društvo ima velikih problema u suočavanju s bolnim činjenicama".

6.1.2. Izvještavanje *Blica*

Blic uoči premijere predstave 15. svibnja 2012. godine prenosi agencijski naslov „Autori predstave o Đinđiću: „Sramota je što nije do kraja razrešeno ubistvo premijera"[73], u rubrici *Kultura*. Uz osnovne informacije o predstavi, navodi se da u predstavi dominiraju situacije u kojima se suprotstavljaju ideološke pozicije umjesto klasičnih likova te da sve funkcionira kao antički zbor i kolektivna drama, koja bolje no ona individualna odražava kompleksnost problema. Prenosi se izjava tadašnjeg ravnatelja kazališta Atelje 212 Kokana Mladenovića, koji je istaknuo da je sloboda umjetničkog izraza ono što definira kazalište već više od dvije tisuće godina te da umjetnici imaju potrebu javno iskazati neke stvari, u tom kontekstu ističe i

[73] https://www.blic.rs/kultura/vesti/autori-predstave-o-djindicu-sramota-je-sto-nije-do-kraja-razreseno-ubistvo-premijera/gdk973k Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 15. svibnja 2012. godine.

predstavu *Zoran Đinđić* kao izraz „velike potrebe da iznova, nakon protesta 1995/96. godine i nakon 5. oktobra, uspostavimo čin građanske hrabrosti i nezavisnog mišljenja“. Dodao je da je društvo razočarano u proces demokratizacije uz odustajanje da glasno iskaže neke stvari, došlo do toga da se jedinim mišljenjem smatra ono koje nude političke stranke za svoj račun i interes.

„U tom smislu ova predstava, provokativna i hrabra, upravo ponovo uspostavlja to smjelo građansko mišljenje. U ovom trenutku, osim njezine nesumnjive umjetničke hrabrosti i vrijednosti, to jest njezin najznačajniji uspjeh što se Ateljea tiče.“

Uz Mladenovićevu, prenesena je i izjava Olivera Frljića, za kojeg se napominje da je rođen u Bosni, ali da uspješno radi u cijeloj regiji. Vezano za rad na predstavi, kao prednost je istaknuo polazište iz pozicije nekoga tko nije bio prisutan kada su se neke stvari događale te o njima zna posredno, i da samim time ne ulazi u podjele. Također je u radu pokušao zaobići obje paradigme koje postoje o Đinđiću – negacijsku i pljuvačku te glorifikacijsku, a umjesto toga, nastojao je progovoriti scenskim jezikom.

„Predstava kreće od Đinđića, ali, kako je najavio autor, govori i o srbijanskom društvu danas, o različitim hipotekama koje to društvo nosi, a jedna od njih je velika hipoteka ubojstva premijera koje nije razriješeno, osim na nivou neposrednih izvršitelja.“

Frljić smatra da je navedeno sramota za jedno društvo, bilo u Bosni, Hrvatskoj ili Srbiji te da je ova predstava jedna vrsta podsjećanja i institucijama i građanima, nadodavši da čim je društvo više depolitizirano, tim je više političko kazalište potrebno. Navodi se da je Frljić, aludirajući na svoje angažirane i vrlo oštre predstave u regiji, izjavio da je poznat kao veliki izdajnik te da kao takav još nije etiketiran u Srbiji, što će se možda promijeniti s ovom predstavom. Glumac Feđa Stojanović istaknuo je ponos što sudjeluje u predstavi, koju je okarakterizirao kao „izravan udarac u trbuh“, pritom se osvrnuvši na mnoge kolege koji su odbili angažman i nisu pokazali hrabrost ili su pokazali neznanje. O predstavi se očitovao i glumac Branislav Trifunović izjavom da ne pamti toliko pažnje, ali i pritisaka povodom neke predstave: „Ogroman je interes, zašto to radimo, smijemo li tako nešto. To je već pokazatelj koliko nam je to potrebno“.

Tekst jest informativan, no informacije se nižu i autor ih prosipa bez nekog suvislog reda i protoka, što se doima kao da je sve u svrhu tek ikakve objave. Sadržajem dominiraju fotografije velikog formata – u prvom planu Zorana Đinđića, u drugom Olivera Frljića, koje se doimaju kao da su postavljene u službu produljenja članka.

Autorski tekst naslova „Mnogi pobegli od *Zorana Đinđića*“[74] objavljen je u rubrici *Kultura* 17. svibnja 2012. godine, a koji u samom početku ističe veliki interes javnosti pobuđen oko predstave te izjave autora i glumaca o kolegama koji su odustali od iste, objavljene u prethodnom članku, a koje se sada ponovno ukratko prenose, pri čemu se izdvaja izjava Kokana Mladenovića o medijskom interesu na to pitanje: „Toliko značajna predstava, koja pokreće važne stvari, a mi se sad moramo baviti perifernim pitanjima. Pa, jesu li sve novine baš toliko požutjele?“

Također se prenosi informacija da je Feđa Stojanović zbog iznenadnih i ozbiljnih zdravstvenih tegoba završio u bolnici. Tekst se fokusira na kronologiju ključnih trenutaka iz procesa nastanka predstave, a koji su doveli do navedenog interesa javnosti. Tako se izdvaja da je prije početka rada na predstavi ravnatelj Ateljea 212 Kokan Mladenović, shodno uobičajenom načinu rada, proslijedio glumačkoj postavi obavijest u kojoj se naglašava da je riječ o specifičnom projektu te da imaju dva tjedna za donošenje odluke o sudjelovanju. Kako se navodi, prvi je odustao Nenad Ćirić, koji je nakon nekoliko dana proba javio svoj izostanak zbog neplaniranog, ali nužnog posjeta liječniku, a kojem se Frljić idući dan zahvalio na uloženom trudu putem SMS-a i otkazao mu suradnju, te je taj trenutak postao i dio predstave. Nenad Ćirić je na navedenu situaciju i samu predstavu odgovorio pismom, „koje su samo rijetki vidjeli, a koje će eventualno biti dostupno nakon premijere“. Prenosi se da je i glumica Anita Mančić odbila dati komentar prije premijere te da će rado govoriti poslije iste: „Kako se može saznati, prijateljima je kazala kako se tu stvari mistificiraju i prave reklame, a u pitanju je njezino dostojanstvo“.

Neslaganja unutar umjetničke ekipe kao nerijetko neodvojiv dio rada na gotovo svakoj predstavi, autorica izdvaja kao dodatni element značaja predstave iovako osjetljive teme, a da „poznavatelji prilika“ pak ističu da nije pitanje izostanka hrabrosti ni kod glumaca koji su odustali od angažmana: „Naprotiv, medijski spin je, i po redateljevim riječima, nešto što se svojevremeno obrušavalo na ubijenog premijera“.

U članku je razvidno potenciranje sukoba i senzacija mistificiranjem informacija utemeljenih na pričama, a ne na činjenicama, što ukazuje na tabloidizaciju informativnih medija i problem vjerodostojnosti medija. Opremanje teksta fotografijama stoji u službi ilustracije te one uglavnom prikazuju scenu predstave.

[74] https://www.blic.rs/kultura/vesti/mnogi-pobegli-od-zorana-djindica/bn6tx40 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 17. svibnja 2012. godine.

Nakon premijere 18. svibnja 2012. godine, *Blic* objavljuje agencijski tekst u rubrici *Kultura* naslova „Premijerno prikazana predstava *Zoran Đinđić*, stavovi podeljeni.“ [75] Ponovno se iskazuje veliki interes za projektom još u fazi njegovih priprema, čijoj su premijeri prisustvovale ličnosti iz javnog i kulturnog života, uključujući političare i Đinđićevu suprugu. Osvijetljeno gledalište tijekom predstave navodi se kao element uključivanja publike u političko kazalište, a recepcija publike u odnosu na izvještaje *Danasa*, prenesena je kao suzdržavanje od pljeska većeg dijela gledališta, iako su se čuli i poneki povici „bravo“.

„Prve ocjene su podijeljene - od pohvala za hrabrost zbog žestoke kritike čitavog niza društveno-političkih problema, do primjedbi da u predstavi ima više politike nego teatra, da su zbivanja na sceni mučna, a za neke i dosadna.“

Uz navođenje informacija o ansamblu i autoru, opisivanje elemenata scenografije i ponekih scena, izdvaja se ona završna – povraćanje na srpsku zastavu, a koja je izazvala posebno kontroverzne reakcije. Autor navodi da u predstavi nema klasičnih likova, već situacija u kojima se navode i komentiraju različite ideološke pozicije, a pozornica se koristi kao svojevrsna tribina na kojoj se pokreće mnoštvo tema koje su obilježile život u Srbiji u proteklih dvadesetak godina.

„Sve zajedno čini mozaik jednog društva u kojem je bio moguć atentat na demokratskog premijera. Sudionici prozivaju crkvu, političare, patriote, u jednoj sceni se sudi Vojislavu Koštunici.“

Ovdje je primjetna copy-paste strategija i istovjetno prenošenje bez potpisivanja autora dijelova kritike Vukmirovića i Nikolić, spomenutih u radu Dubravke Đurić, koji su korišteni u razradi teme ovog rada. Tekst je ponovno temeljen na neprotočnom nizanju informacija, čemu posebice doprinosi i *Blicov* stil kojim se paragrafi sastavljaju od tek jedne do dvije rečenice, tako da uz fotografije velikog formata, uvelike dominiraju bjeline.

Rubrika *Kultura* donosi još jedan autorski tekst na temu predstave 19. svibnja 2012. godine, pod naslovom „Glumci koji su odustali prozvani u predstavi“[76]. Izdvaja se da je namjera autora i protagonista da sakriju od znatiželjne javnosti detalje procesa predstave, koja se opisuje kao dugo očekivana, u velikoj mjeri marketinški pozicionirala premijeru kao društveni događaj koji nadvladava umjetničke i kazališne okvire. U kontekstu odustajanja

[75] https://www.blic.rs/kultura/vesti/premijerno-prikazana-predstava-zoran-djindic-stavovi-podeljeni/3jbyqs4 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 18. svibnja 2012. godine.
[76] https://www.blic.rs/kultura/vesti/glumci-koji-su-odustali-prozvani-u-predstavi/5zbmmh9 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 19. svibnja 2012. godine.

nekoliko glumaca od predstave, navodi se da je taj čin samo ohrabrio aktere da *spinaju* različite okolnosti u kojima je se stvarala predstava te se ponavljaju već objavljivane izjave autora i glumaca. Također su dotični glumci imenovani, a spomenuti su i u završnom dijelu predstave u sceni u kojoj glumci prekidaju igranje komada, jer su „došli u posjed brojnih izvještaja službe sigurnosti o probama u Ateljeu 212", pri čemu se navode okolnosti u kojima su izlazili iz projekta. Glumica koja je spomenuta u jednom od prethodnih tekstova u kontekstu odbijanja komentiranja projekta, sada se očitovala te se prenosi njezina izjava.

„Prijateljski smo se rastali nakon nekoliko proba. Istina je da sam trebala igrati Ružicu Đinđić, ali do realizacije te ideje na sceni nije došlo i mislila sam da ne sudjelujem u predstavi - kazala je Anita Mančić, i dodala da je iznenađena redateljskim rješenjem."

Primjetno je ponovno potenciranje sukoba o kojem se nagađalo u prethodno spomenutom članku, a koje je očitovanjem glumice izostalo, dodavanjem njezine iznenađene reakcije na redateljsko rješenje uz izjavu. Prenesena je i izjava protagonista predstave Ivana Jevtovića koji je govorio o dokumentarno opisanim okolnostima završnice u kojima je predstava nastajala.

„Cijela predstava je dokument o brojnim začepljenjima krvotoka našeg društva u socijalnom i kulturološkom smislu. Zbog tih brojnih 'srčanih udara' koje smo preživjeli u proteklih dvadeset godina kao društvo, podsjećamo na polumrtvo tijelo koje baulja naokolo bez cilja. Zoran Đinđić je predstava koja poput šok terapije treba razdrmati to društvo na samrti."

Bit predstave Frljićevog pamfletskog kazališta, autor ponajviše vidi u kritici sigurnosnih službi u Srbiji i njezinom činjenju ili nečinjenju u posljednjih dvadeset godina, te ističe da iako u predstavi nema konkretnih likova osim Vojislava Koštunice i Anfilohija Radovića, „publika u izvođenju glumaca prepoznaje spregu tajne službe sa vojnim vrhom, političkom kastom i crkvom u razornom djelovanju na procese modernizacije Srbije".

Za razliku od *Danasa* koji kroz godinu nastavlja o predstavi izvještavati u okviru festivala, nagrada i priznanja autoru ili predstavi, *Blic* se usmjerava na sukob između ansambla i ravnatelja Ateljea 212. Tako je taj tabloid u okviru rubrike *Kultura* već početkom lipnja 2012. godine počeo pratiti situaciji, a naslovom „'Kokan Mladenović je vratio publiku u Atelje 212'"[77] prenosi izjavu jedne od potpisnica peticije za smjenu Mladenovića, Gorice Popović, te Feđe Stojanovića koji je stao na Mladenovićevu stranu. Kao okidač za peticiju,

[77] https://www.blic.rs/kultura/vesti/kokan-mladenovic-je-vratio-publiku-u-atelje-212/hj0sdj8 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 6. lipnja 2012. godine.

koju je potpisalo 25 od 33 glumaca Ateljea 212, a koju je podržao Upravni odbor kazališta, navodi se Mladenovićeva izjava da treba ukinuti Sterijino pozorište zbog odluke žirija o ne dodjeli svih nagrada. Stojanović ga opravdava rezultatima i činjenicom da je u vrijeme izrazite ekonomske krize kazalište uspjelo organizirati produkciju predstava, kao i festival Mucijevi dani, dok Popović izdvaja lošu komunikaciju ansambla s Mladenovićem te da je u takvim uvjetima teško stvarati umjetnost.

„Mnogi vezuju kulminaciju nezadovoljstva glumaca u Ateljeu 212 za premijeru predstave *Zoran Đinđić* i nedavnu izjavu našeg ravnatelja o odlukama žirija Sterijinog pozorja, ali naši problemi su tek sada izašli u javnost. Naše nezadovoljstvo uvjetima u kojima trebamo stvarati umjetnost su mnogo veći od jedne premijere i jedne izjave ravnatelja."

Objave se nastavljaju i idućih dana, ponajprije naslovom „Deo osoblja i glumaca 'Ateljea 212' piše pismo podrške Mladenoviću"[78] 7. lipnja 2012. godine, a kojim se nadopunjuje tekst prethodnog članka informacijom o dokumentu koji ističe postignuća dotičnog kazališta u periodu Mladenovićeva mandata, a koji je sastavio sektor tehnike uz podršku dijela glumaca. Na produktivnost kazališta fokusirao se i Goran Jevtović, jedan od osmero protivnika peticije, od kojih dio čini postavu predstave *Zoran Đinđić*, neizravno navedene kao neposredan razlog nakon kojeg je nezadovoljstvo kulminiralo. Sam Jevtović je naveo da su razlozi peticije nedovoljno argumentirani te usko osobno interesni. Autorski tekst naslova „Previranja lome kičmu pozorištu"[79], objavljen 8. lipnja 2012. godine, opisuje navedeni spor kao dramu međuljudskih odnosa, koja prema mišljenju eminentnih kazališnih stvaratelja, a koji su glavni fokus ovog članka, predstavlja refleksiju stanja u kojem se danas nalazi većina kazališta u Srbiji. Tako se kao uzroci očituju Mladenovićeva uspostava dobre komunikacije s medijima i publikom, nasuprot one s ansamblom, odnos osnivača i kazališnih članova, zakonski okvir prema kojem se bira ravnatelj, dok direktorica Centra za kulturnu dekontaminaciju Borka Pavićević ističe da političku kastu ne zanima kultura, kao što ni zaposleni u kazalištima ne žele ugroziti svoj socijalni status koji ne ovisi o kvaliteti i kvantiteti njihovog rada.

„Kako je evidentno da para za kulturu neće biti, onda će institucije kulture morati naći način da bez pomoći države produciraju svoje programe. Opstati će samo oni koji će sjajne ideje znati pretvoriti u umjetničko stvaranje koje komunicira s publikom. Predstava 'Zoran Đinđić' je mnogo problematizirana u javnosti jer je razdrmala uravnilovku u kojoj se nalaze

[78] https://www.blic.rs/kultura/vesti/deo-osoblja-i-glumaca-ateljea-212-pise-pismo-podrske-mladenovicu/w88p7w8

[79] https://www.blic.rs/kultura/vesti/previranja-lome-kicmu-pozoristu/gdckm19 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 8. lipnja 2012. godine.

beogradska kazališta. Analizirala je političke koncepte koji su nas mnogo koštali i odmah je izbila u prvi plan.“

O sporu se nastavlja pisati i u jesen, a za predstavu se nastavlja insinuirati da je razlog raskola u kazalištu, što je Mladenović opovrgnuo u članku naslova „Mladenović: Neću podneti ostavku.“ [80] Vijest je izdvojena kao primjer hiperprodukcije sadržaja u svrhu popunjavanja kvote rubrike *Kultura*, sastoji se od svega pet rečenica koje prenose da dotični neće dati ostavku, popraćeno kratkom izjavom. Isti dan je objavljen i agencijski tekst „Kokan Mladenović: Sukobi u Ateljeu traju još pre mog dolaska“[81], kojim se predstava *Zoran Đinđić* ponovno stavlja u kontekst eskalacije sukoba, a koji su počeli prije nego je imenovan ravnateljem kazališta. Mladenović je istaknuo da je 15 dana prije premijere predstave *Zoran Đinđić* s potpisnicima peticije dogovarao novu sezonu te da im je priopćeno da zbog specifičnosti Frljićevog komada mogu odustati od predstave kad god požele bez ikakvih posljedica, što je uprava kuće ispoštovala. Pritom je odbacio optužbe da se mijenja shodno promjeni političkih prilika te da je iz istog razloga 2010. godine cenzurirao predstavu Anđelke Nikolić *Da nam živi, živi rad*, dok je slična politička provokacija ostala u Frljićevoj predstavi: „Ja ne bježim od političkog kazališta. U rukopisu Olivera Frljića postoji ozbiljno umjetničko opravdanje za radikalnu političku intervenciju. U predstavi *Da nam živi, živi rad* politička provokacija ni na koji način nije utemeljena”.

Naglasio je da ne misli da sloboda govora u kazalištu ima veze s politikom, te da ono, povezano s politikom ili ne, mora počivati na slobodi govora, a u kontekstu slobodnog kazališta u regiji, izdvaja upravo Atelje 212 kao mjesto na kojem ne postoji cenzura. Unatoč učetvorostručenom prihodu od ulaznica, udvostručenom broju gledatelja i rekordnom broju nagrada kazalištu za vrijeme njegova mandata, Mladenović razlog ovom sporu nalazi u pokušaju da se inovira model poslovanja: „U Srbiji više ne postoji para ni za što, pa ni za kulturu. Ne možemo se ponašati, funkcionirati po tom sovjetskom modelu kazališta iz šezdesetih godina. Nigdje u svijetu više ne postoje nezarađene plaće, osim u našim kazalištima i to u nekim”.

Također se ističe da je optužio glumce za odbijanje uloga i odsustvo iz kazališta zbog drugih obaveza, čime su oštetili kuću za šest milijuna dinara. Pritom se navodi da je većina glumaca održala štrajk upozorenja, zahtjevajući Mladenovićevu smjenu, zbog čega je prva

[80] https://www.blic.rs/kultura/vesti/mladenovic-necu-podneti-ostavku/6w60h29
[81] https://www.blic.rs/kultura/vesti/kokan-mladenovicsukobi-u-ateljeu-traju-jos-pre-mog-dolaska/tv2zezl Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 20. rujna 2012. godine.

predstava u novoj sezoni Ateljea 212 kasnila sat vremena, a čemu *Blic* posvećuje još jedan zasebni tekst.

6.1.3. Izvještavanje *Večernjeg.hr*

Autorski tekst „Frljićev *Zoran Đinđić* oduševio i podijelio beogradsku publiku“ [82] objavljen u *Večernjem.hr* 19. svibnja 2012. godine u rubrici *Vijesti*/*Svijet*, već u nadnaslovu proglašava predstavu događajem sezone, dok *leadom* sumira predstavu isticanjem završne scene povraćanja na srpsku zastavu kao posebno kontroverzne. Tekst kombinira izvještavanje *Pressa*, *Monda* te ponajviše analiziranog teksta *Danasa*. Za taj je tekst zaključeno da kazališnoj premijeri pristupa kao društvenom događaju s potenciranjem političkih pitanja, kao i *Danasove* kritike iz koje se izdvaja da predstava govori o tabuiziranim političkim pitanjima, poput umiješanosti Vojislava Koštunice u atentat na premijera, utjecaja Srpske pravoslavne crkve u društvu i pitanja pedofilije u njoj, neodržavanja Parade ponosa i slično. Napomenuto je da komad prate brechtovski scenski momenti, poput parola „Ruke su nam krvave, ali nam je savjest čista“, koje se direktno obraćaju gledateljima s ciljem da u njima izazovu bijes zbog zatečene društvene situacije. Uz navedene dojmove o predstavi, prenosi se i recepcija *Mondova* novinara koji predstavu označava kazališnim događajem desetljeća i u kratkim crtama opisuje kao „hrabro, provokativno i bezobrazno istinito – jednom riječju, pljuska u lice direktno s kazališnih dasaka“.

Tekst je napisan sukladno pravilima pisanja vijesti, ukratko prenosi temu predstave i recepciju publike te je producirao 17 komentara. Ocijenjeno prema jeziku, u komentiranju sudjeluju i pripadnici srpske nacionalnosti, koji izostaju u analiziranim srpskim medijima, a rasprava je moderirana. Tako se u komentarima očituju primjedbe na Frljićevu nacionalnost i na postavljanje predstave ovakvog karaktera u Srbiji, a koja se poigrava s njezinim nacionalnim simbolima, pritom se postavljanje predstave koja kritizira hrvatske političare u Hrvatskoj ocijenjuje nemogućim, potom je predstava prihvaćena kao provokacija te se zaziva njezina zabrana i doživotna zabrana Frljićeva ulaska u Srbiju, dok se s druge strane predstava sagledava kao Frljićeva pljuska srpskom društvu usred Beograda, iako je ono nije svjesno već predstavu recipira kao umjetničku slobodu.

[82] https://www.vecernji.hr/vijesti/frljicev-zoran-djindjic-odusevio-i-podijelio-beogradsku-publiku-411390 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 19. svibnja 2012. godine.

Primjetna je i rasprava između nekoliko korisnika u kojoj se provlači tema pjevača hrvatske i bošnjačke nacionalnosti koji su 1990-ih godina izražavali stav o odbijanju nastupa u Srbiji ubuduće, unatoč čemu su ih ipak održali te javnih ličnosti bošnjačkih korijena koji su se u istom periodu deklarirali kao Srbi ili su se priklonili srpskoj strani, što se pripisuje većoj mogućnosti zarade u dotičnoj zemlji. Pojedinac se pita zašto nema vijesti iz bečkih kazališta, s obzirom na potpisivanje ugovora za pristup EU, dok mu drugi odgovara povlačenjem paralele bečke s beogradskom publikom koju ističe kao najtolerantniju i to ponekad do „imbecilnosti". Smatra se da ovakav tip predstave s hrvatskim redateljom ima dozu neutralnosti te da je vrijedi pogledati, no pretežna je negativna recepcija lika i djela Zorana Đinđića.

Tako se ističe njegova nepopularnost za vrijeme života, dok je nakon smrti proklamiran kao ikona mučeništva na kojoj pojedinci žele profitirati te unatoč svijesti srpske javnosti o tome tko je bio Zoran Đinđić, po staroj srpskoj tradiciji o mrtvima se loše ne govori. Također se naziva cinikom i dvoličnom figurom temeljeno na druženju s Radovanom Karadžićem u vrijeme granatiranja Sarajeva, odabirom „kreatora zla u Jugoslaviji" Dobrice Ćosića za savjetnika i isporučenju Slobodana Miloševića haškom sudu samo zato što mu je bio politički protivnik. Primjećuje se da ga je od dotičnih razlikovala tek retorika i taktika, pri čemu se izražava nerazumijevanje potrebe Hrvata da se od Zorana Đinđića stvara mit o čovjeku i političaru koji je bio drugačiji od ostalih. Isporučuje se i kritika srpskog društva i kolektivna krivica za odabir dotadašnjih vlasti u kojoj se to društvo i ogleda.

(*angel70*) „To je Beograd..... Tereza je napravila dva koncerta....a šta je govorila,Dino Merlin je godinama lajao i rekao da neće u Srbiju pa je napunio arenu x2,siguran sam da bi i Tomson napravio odličan koncert...ako ne i više…frljiću.....pukao si im šamar u sred Beograda.....a oni toga nisu svesni misle da je to umetnička sloboda";

(keating11) „Nemam pojma što ovaj Frljić u toj predstavi pokušava reći jer je nisam gledao… ali ne razumijem zašto Hrvati imaju potrebu da od Zorana Đinđića prave nekakav mit o čovjeku i političaru koji bio drugačiji od Miloševića, Dobrice Ćosića, Koštunice ili danas Nikolić - Tadić. sve je potpuno isto osim taktike i retorike. Zoran Đinđić: '...Mi mislimo da je jedino rešenje našeg nacionalnog i državnog pitanja nakon raspada bivše Jugoslavije u tome da se stvori savez srpskih država u koji bi ušle Srbija, Crna Gora i Republika Srpska i da to treba da bude naš politički i državni cilj. Ako to ne može odmah, mi treba da radimo na tome'";

(*delamarina*) „Čista provokacija i bezobrazluk,momentalna zabrana predstave,režiseru nogu u d... ,doživotna zabrana ulaska u Srbiju pa neka u HR povraća na stoljnak."

(*obrisani*) „Pitam se kada će sami Srbi pljunuti i zapaliti svoju zastavu kao što su činili Amerikanci u toku Vijetnama na demonstracijama izražavajuci sramotu što se to čini u njihovo ime“;

(*poirot*) „He, he, mogu misliti reakciju da srpski reditelj napravi predstavu o nekom hrvatskom političaru i u Zagrebu sa šahovnicom obriše pod a onda se po njoj ispovraća. Naravno, nezamislivo. U Beogradu u krugu dvojke je sve moguće pa i to. Ako je to umetnost za umetnike i intelektualce, nemam ništa protiv, samo neka teraju“.

Večernji.hr donosi još jedan autorski tekst 22. svibnja 2012. godine, sada smješten u rubriku *Kultura/Kazalište* pod naslovom „Pljuska srpskom teatru ili društvu?“[83]. *Lead* prenosi Frljićevu izjavu u kojoj je istaknuo da „svima koji imaju problem etike protiv estetike mora biti jasno da u ovom kontekstu tu može postojati samo znak jednakosti“. Autorica ističe njegov status najradišnijeg, ali i najistaknutijeg i najkontroverznijeg kazališnog autora šire regije, a koji je u Beogradu, usred izborne šutnje, postavio autorski projekt *Zoran Đinđić*, s čije je prve izvedbe dio publike pobjegao. Projekt opisuje kao „priču o atentatu na predsjednika koji je želio Srbiju odvesti na neki novi put, u kojoj je jak naglasak stavljen na spregu tajnih službi, vojske i Crkve“, u čijoj se „zadnjoj sceni povraća na srpsku zastavu i tijekom koje se u kazalištu ne gase svjetla kako bi se naglasilo sudjelovanje publike u teatarskom činu“. Pritom izdvaja da je beogradska publika predstavu premijerno vidjela uoči novih predsjedničkih izbora, „onih na kojima se natjecao i pobijedio kandidat u čiju je biografiju upisana i rečenica: '... recite Đinđiću da je i Tito imao problema s nogom uoči smrti'“. Autorica piše da je premijera očekivano podigla veliku prašinu te da su se nakon nje javili i glumci koji su odbili angažman. Recepciju publike opisuje kao dvojake reakcije koje se očituju kroz pohvale za hrabrost zbog žestoke kritike niza društveno-političkih problema te kroz zamjerku da u predstavi ima više politike nego teatra, dok je opća ocjena usmjerena na mučnost pojedinih scena, koje neki kritičari drže dosadnima.

„Frljić je uoči premijere izjavio kako misli da ovim projektom neće reći ništa novo, ali da je način kojim on govori nov i potreban te da je u svim istupima isticao nužnu potragu za građanskom hrabrošću. A tu je hrabrost na neki način apostrofirao i Kokan Mladenović, intendant Ateljea 212 koji je glumcima dopustio da u prvim danima rada na predstavi (iz umjetničkih, ali i političkih razloga) mogu od nje i odustati.“

[83] https://www.vecernji.hr/kultura/pljuska-srpskom-teatru-ili-drustvu-412443 Svi citati u ulomku su iz teksta objavljenog 22. svibnja 2012. godine.

Prenose se i izvadci iz pisma glumca Nenada Ćirića u kojem javnosti putem *Večernjih novosti* objašnjava razloge za odustajanje od predstave. Tako se kao razlog navodi njegovo neslaganje s načinom na koji je Frljić tretirao temu, pri čemu se citira da „nitko ne može pljuvati po srpskoj zastavi niti govoriti svi ste vi krivi. Ja ne prihvaćam tu vrstu kolektivne odgovornosti".

„I dok srpski mediji prenose različite reakcije publike, ostaje činjenica da Frljić ponovno šokira i provocira, kao i to da je jedini redatelj mlađe generacije koji se prihvaća tema od kojih drugi bježe, baš kao što se svojedobno u splitskoj predstavi *Bakhe*, koja je bila i zabranjena, koristio dijelovima Sanaderova govora na splitskoj rivi."

Riječ je o proširenoj vijesti sastavljenoj od kombinacije izvještavanja nekoliko srpskih medija, pri čemu je uočljiva neodlučnost autorice u usmjeravanju forme prema osvrtu ili komentaru, što je razvidno u prethodno citiranom, završnom dijelu teksta. Iako je pozicioniran u podrubriku *Kazalište*, o samom se komadu gotovo ništa ne doznaje, autorica se uglavnom fokusira na politički kontekst te na recepciju publike. Iako su u srpskim medijima objavljivane kazališne kritike vezane za predstavu, a koje su i prethodno analizirane, autorica se tek šturo dotiče iste te se uglavnom odnosi na izvještaje u kratkim crtama, u kojima se premijere tretiraju kao društveni događaj. Tekst se ne može ocijeniti kao izvještavanje o kulturi jer se iste gotovo i ne dotiče, a učestalim naglašavanjem riječi poput „najkontroverzniji", „najradikalniji", „podigla je veliku prašinu", „pobjegli od predstave", „šokira" i „provocira", kao i naslovom, potencira se senzacionalizam i spektakularizacija, prikladnije rubrici *Lifestyle* ili *Showbiz*. Sukladno navedenome, tekst je ostvario 535 tisuća „lajkova" na *Facebooku* i 34 komentara.

Prisutno je poticanje rasprava između komentatora u kojima se vode polemike oko Frljićeva svjetonazora i inteligencije. Tako ga se s jedne strane proziva jugoslavenskim nacionalistom koji radi na obnovi treće Jugoslavije, a što je razlog ustupanja kontroliranog medijskog prostora i raspolaganja neograničenim državnim novcem, dok se druga strana ne slaže s navedenom konstatacijom te ga naziva inteligentnom budalom koja na račun svoje provokacije egzistira u umjetničkim krugovima. Polemike uključuju i preusmjeravanje na druge političke aktere, poput Ive Josipovića kojem se zamjera izbor savjetnika (Jović, Vrabec-Mojzeš, Goldstein), za koje se navodi da ne mogu smisliti hrvatsku državu, podilaženje Tadiću od kojega je bez riječi prosvjeda primao četnički časopis *Zenit*, davanje legitimiteta Republici Srpskoj i Miloradu Dodiku službenim posjetama, omalovažavanje, prikrivanje i ukidanje Bleiburga te hodočašće na „četničke orgije".

Povrh svega, polemika ide toliko duboko da se preispituje je li njegov otac zločinac ili partizan te se u tom kontekstu rasprava potom preusmjerava na Franju Tuđmana koji je i sam bio partizan, general JNA, suradnik UDB-e i KOS-a, komunist, direktor nogometnog kluba Partizan i direktor Instituta za historiju radničkog pokreta. Njega se pak proziva zbog podilaženja Slobodanu Miloševiću zajedničkim sklapanjem vojnog saveza, napadom na Bošnjake i švercom nafte Srbima za tenkove, kao i priznavanje Daytonu Republike Srpske, što druga strana negira ističući Tuđmanov put od partizana do domoljubja i razliku između „četničkih derneka“ i dana Blaiburga, za koji smatra da nije „ustaški dernek“, već obilježavanje najvećeg pokolja nad hrvatskim narodom u povijesti, dok se u Srbiji odaje počast izvršiteljima toga pokolja. Također se kao najveća Tuđmanova greška, navodi njegova naivnost po pitanju mogućnosti pomirbe s „mrziteljima Hrvatske“ i što je ostavio netaknute jugoslavenske kadrove, što ponovno otvara raspravu o izručenju Perkovića Njemačkoj, pomirbi Hrvata s „ustaškim koljačima“ i logoru Jasenovcu te pitanje jesu li manji zločinci stradalnici u Bleiburgu u odnosu na Srbe stradale u Oluji.

U konačnici jedan od sudionika rasprave dolazi do zaključka da ga se po prilici i potrebi proglašava komunistom i ustašom, antifašistom i fašistom, no nastavlja polemizirati s drugim komentatorom pri čemu se otvara pitanje Dobrice Čosića, a sve završava u krajnosti citiranja iz djela Desanke Maksimović, Vladimira Nazora i Miroslava Krleže. U komentarima se također kritiziraju Srbi da su daleko od katarze i zapadne civilizacije, čija ratovanja i previranja ostavljaju tragove u umjetničkom izrazu umjetnika, „sa djelima koja slave zlodjela pada Vukovara (Šerbedžija), masovna silovanja po logorima i slična balkanska zlodjela“, dok je s druge strane izraženo mišljenje da je Beograd ponovno pokazao da je daleko iznad balkanske provincije, u kojem je jedino moguće prikazati predstavu ovakvog karaktera, u odnosu na „hrvatsku provinciju“ u kojoj se od silnih udruga ne bi moglo odbraniti te bi predstava bila zabranjena bez razmišljanja. Potonje je naišlo na reakcije usmjerene na srpsku agresiju i pitanje katarze hrvatskog društva nakon rata, kao i prokazivanje srpskog mita da su na Ovčari pobijeni Srbi.

6.2. Usporedba izvještavanja i primjena teorije recepcije

U periodu aktualnosti predstave, tražilica *Danasa* donosi devet relevantnih tekstova pretragom ključnih riječi koji uključuju naziv predstave. Objavljivane su različite novinarske forme uključujući intervju, komentar, kritiku, dnevnik i kolumnu te su prikladno smještene u

rubriku *Kultura*, uglavnom se fokusirajući na kazalište te donoseći različite uglove izvještavanja o temi. Prenosi se proces rada na predstavi iz kuta Olivera Frljića te njegov pogled na političko kazalište kao i njegovu poziciju na regionalnoj sceni, ali se donose i viđenja novinara i kazališnih stručnjaka. *Danas* temi pristupa ozbiljno, profesionalno i svestrano, tema se obrađuje dinamično, istovjetnost sadržaja izostaje te je ponuđena vizura društvenog stanja u Srbiji. Tek jedan tekst tretira temu kao društveni događaj, potencira senzacije i politizira kulturu. *Blic* prenosi isti broj tesktova kao i *Danas*, no izvještavanje se uvelike razlikuje. Kako je spomenuto, *Danas* profesionalnije pristupa sferi kulture, uglavnom isporučuje kritike, osvrte, komentare i vijesti o nagradama i recepciji u sklopu festivala, pritom se fokusira isključivo na pisanu riječ i poruku, a ne na ilustraciju opremom. S obzirom na to da *Danas* prati formu tiska u kojoj izostaju obilježja novih medija, u ovom slučaju *online* pisanog novinarstva, poput multimedijalnosti, očituje se neprilagodba *online* novinarskom formatu te horizont očekivanja autora nije zadovoljen.

Blic kao tabloidni tip glasila djeluje sukladno toj odrednici, usmjeren je porobljavanju informacija te se uvelike okreće potenciranju sukoba, a što je i glavna karakteristika pristupa obradi kulturnih tema njegovih novinara. Sukladno tome, objavljeno je šest tekstova u kojima se inzistira na predstavi kao okidaču spora između ravnatelja Ateljea 212 i glumačkog ansambla, a koji se prenosi i u medijski prostor, pri čemu je zamjetna hiperprodukcija sadržaja. *Blic* izdvaja i kontroverzne scenske trenutke izravno vezano za predstavu, naročito slučaj glumaca koji su odustali od angažmana u istoj pri čemu se navedena situacija reprezentira, ali recipira kao skandal. Kako je u analizi spomenuto, u prenošenju dojmova primjetno je pribjegavanje *copy-paste* strategiji bez potpisivanja autora.

Za razliku od *Danasa*, *Blic* se fokusira na opremanje teksta, s naglaskom na naslove, dok je funkcija fotografije isključivo ilustrativna i zapravo stoji u službi popunjavanja i duljine teksta. Sami tekstovi čine se kao da su pisani tek toliko da se zadovolje postojanje rubrike Kultura, a informacije uglavnom nisu protočno raspoređene. U odnosu na kritički diskurs *Danasa*, *Blicom* dominira trivijalizacija, promoviranje antiintelektualizama i malograđanske kulture.

Sukladno navedenome, govorimo i o različitim odnosima produkcije i recepcije. Tako možemo zaključiti da naglasak *Danasa* nije na profitu, već je njegova bit isključivo prenošenje poruke probranoj publici kojoj se obraća kao nezavisni medij, samim time odbacuje sve elemente koji potencijalno preusmjeravaju s onoga što se govori. Fokus *Danasa* je na informiranju, pritom ne zanemaruje edukativnu ulogu medija, a temama koje obrađuje

njegovi autori nastoje kritizirati društvene aktualnosti, pri čemu isporučuju svoj svjetonazor koji nije naklonjen nekoliko garnitura vladajućih i njihovom utjecaju na stanje u društvu.

Blic je okrenut tabloidnom tipu novinarstva. Stoga se njegov odnos produkcije i recepcije zasniva na profitu i što većoj produkciji sadržaja koji se sukladno očekivanjima publike banaliziraju. Taj odnos, kao i očekivanja *Blicovih* autora, koji koriste prednost intermedijalnosti i široke publike, zadovoljeni su činjenicom da se kroz godine pozicionirao kao najčitaniji internetski portal u Srbiji. Ukoliko usporedimo izvještavanja iz 2012. i 2018. godine, možemo zaključiti da je *Danas* dosljedan svojem stilu i diskursu, dok se promjene na sinkronijskoj razini u *Blicovom* slučaju pokazuju kao pojačavanje spektakularizacije i signalne funkcije naslova.

Pristup *Večernjeg.hr* sličan je *Blicovom*, iako su tekstovi njegovih novinara neosporno kvalitetniji. Kako se radi o temi izvan matične zemlje, izvještavanje se temelji na prenošenju napisa tamošnjih izvora, samim time i na *copy-paste* strategiji kao i u *Blicovom* slučaju, iako ih autori *Večernjeg.hr* navode. U tom pristupu zajednička im je stavka izazivanje reakcija, što *Večernji.hr* nešto suptilnije isporučuje. S obzirom na to da je kratka vijest, isključivo informativne funkcije, privukla komentare, objavljuje se još jedan tekst koji ju tek ponešto proširuje fokusirajući se na čitanost isticanjem svih elemenata koji bi se mogli okarakterizirati nesvakidašnjima, u kojem naslov igra ključnu ulogu. No, ta prva vijest strateški je pozicionirana u rubriku *Vijesti iz svijeta* te se pojavljuje na naslovnoj stranici, time joj je omogućen i veći domet, potom je nadograđena drugom povezanom viješću na istu temu. Iako nastoji privući reakcije, uočljivo je da autorica s oprezom pristupa temi koja se tiče kritike Srbije te joj napis graniči s nekoliko različitih forma: osvrtom, proširenom vijesti i komentarom. Na temelju čitateljskih reakcija putem komentara, možemo zaključiti da je, kao i u slučaju *Blica*, horizont očekivanja novinara kao autora zadovoljen. Ukoliko usporedimo izvještavanje u periodu od sedam godina koliko je prošlo između dvije predstave, a koje su studija slučaja, *Večernji.hr* je na sinkronijskoj razini pojačao retoriku u službi obrane vlastitog svjetonazora. O promjenama možemo govoriti i u slučaju njegovih autora sklonih kritičkom diskursu, koji se često poništava prelaženjem granice vrijeđanja, dok se kulturni sadržaji uvelike spektakulariziraju i politiziraju..

Zanimljivo je primijetiti da se u slučaju srpskih medija čitatelji ne uključuju u rasprave putem komentara, dok su se u slučaju *Večernjeg.hr* na tek dva objavljena napisa razvile čak i opsežne rasprave. Ono što je zanimljivo da upravo pripadnici srpske nacionalnosti učestalo komentiraju aktualnosti na hrvatskom portalu. Uglavnom se argumentirano očituju o temi o kojoj se izvještava, a u manjoj je mjeri prisutno odgovaranje na provokacije provokacijama.

Ukoliko se povuče paralela s izvještavanjem srpskih medija i komentara publike s komentarima čitatelja, potonji također kritiziraju srpsko društvo, a lik Zorana Đinđića uglavnom negativno recipiraju, aludirajući na hrvatske medije koji veličanjem istoga zapravo suptilno ukazuju na kolektivnu krivnju srpskoga društva.

Mišljenja o Frljiću su podijeljena, iako pretežno naginju negativnoj recepciji. Fokus nije na njegovu radu, već se preusmjerava na svjetonazor pri čemu se uvodi niz digresija na ideološke podjele koje sežu od dalje sve do novije povijesti, a kao ključni u tim podjelama očituju se fašizam, komunizam i nacionalizam. Tako je razvidan horizont očekivanja epohe, a koji se može okarakterizirati kao inzistiranje na podjelama, učestalo predbacivanje i oslanjanje na negativne strane pojedinih ličnosti i pojava, u kojima predrasude čine temelj. Čitatelj kao dio zajednice nastoji utjecati na društveno ponašanje i na mijenjane horizonta očekivanja epohe. Tako možemo govoriti i o društvenoj recepciji, u kojoj se nazire niz pojedinačnih, individualnih recepcija, no generalno prevladava ona kolektivna, razjedinjena.

Tu govorimo i o različitim publikama ovisno o nacionalnoj pripadnosti, ideologijskim svjetonazorima ili pak umjetničkim afinitetima, unutar kojih su podijeljene na niz mikropublika temeljeno na podržavanju ili kritiziranju određenih režima, ličnosti i djela. Kako je internet globalno selo, tako možemo govoriti o nestanku fizičke teritorijalnosti kojim čitatelji posredstvom informacijskih tehnologija slobodno prelazi državne granice i sudjeluje u interakciji. Njihov interes za teme i potreba za sudjelovanjem u raspravama o temama uvjetovana je kulturološkim nasljeđem i nekadašnjoj državnoj uzajamnosti, kao i geopolitičkim i društvenim vezama dvaju zemalja.

Kao i u slučaju *Šest likova traži autora*, Frljić je pristupio predstavi kao društvenom eksperimentu te je uveo komentar na vlastitu ličnost, u ovom slučaju kao o Hrvatu koji kritizira srpsko društvo. Očekivanje autora kao redatelja zadovoljeno je iskorakom predstave iz prostora primarne izvedbe u puno širi prostor, potaknuvši tako one koji rijetko ili uopće ne idu u kazalište, a njegova djela postaju nadnacionalna prenošenjem široj publici koja prelazi državne granice. Redatelj tako u svojem radu često koristi neodređena mjesta postavljanjem predstava izvan prostora za koji su rađene, a koja publika popunjava na osnovu vlastita iskustva i interpretira u odnosu na prostor u kojem se nalazi. Recipiranje njegove ličnosti može se promatrati na obje razine Iako ga i na dijakronijskoj razini prati etiketa kontroverznog i cenzuriranog redatelja, na sinkronijskoj razini je vidljivo njegovo formiranje u medijsku ličnost, koja se u srpskom slučaju pozitivnije recipira u odnosu na dijakronijsku razinu i možemo govoriti o promjeni medijske recepcije. No, navedena promjena se ne događa na polju recipiranja nacionalizma i suodnosa dvaju naroda, kao ni lustracije. U

Hrvatskoj pojam Srbije nosi uglavnom negativan predznak, a sam pojam etničke države status svetosti, koji dijeli i slučaj Srbije, ali s uočljivijim jazom među narodom, koji je s druge strane zasićen političkim pitanjima i društvenim položajem.

6.3. Rasprava

Iako se navedena predstava medijski eksponirala kao kontroverzna, mistificirao se proces rada na njoj te su se uvelike potencirale senzacije i sukobi, navedeno je postignuto u manjoj mjeri u usporedbi s predstavom *Šest likova traži autora*, a ti potencijalni privatni sukobi između aktera izostavljeni su iz medijskog prostora i u njemu eskaliraju tek sporom oko smjene ravnatelja Ateljea 212. Pišući o kazališnoj kritici, Lucija Ljubić (2016: 313) navodi da je na internetskim portalima kazališna rubrika stiješnjena zajedno s ostalim područjima kulture te se svakodnevno bori za svoje pravo na govor.

„Nešto oštrija ili pohvalnija kritika može izazvati čitateljsku podozrivost, kao i nasumične, neredovite vjestice o dodjeli nagrada ili međunarodnim uspjesima nekih privatnih kazališta, neumitno vodeći k pitanju 'tko stoji iza toga' i tko je te događaje ovdje učinio vidljivima, a u drugim novinama nevidljivima, iako nisu popraćeni nikakvim komentarom" (Ljubić 2016: 313).

Ljubić te kazališne rubrike raspodijeljuje na kazališne kritike ili samo osvrte na premijere, vijesti o nagradama, priznanjima, najavama i uvjetno rečeno analitičke tekstove kojima ta namjera zapravo ne uspijeva, a koji se bave odabranim pitanjima iz kazališne svakodnevice. Omiljene teme su izbori novih kazališnih ravnatelja ili svrgavanja starih, nepravilnosti u dodjeli nagrada ili pitanje punjenja blagajni u onim kazalištima koja ovise o državnom proračunu.

„Pritom će posebnu pozornost izazvati izvedbene akcije u najavi premijera ili bilo kakav skandal koji se može medijski 'sočno' plasirati, no apsurdno je da o tim istim dramatičarima, redateljima ili glumcima novine gotovo i ne pišu radi izvještavanja o njihovu radu kod kuće ili samo prenose šture agencijske vijesti" (Ljubić 2016: 313).

Navedeno možemo objasniti koračanjem novinarskih formata u totalitet utrživosti na sinkronijskoj razini, koji privikavanjem stvaraju potrebu čitatelja za skandaloznim temama i temama koje izazivaju niske strasti, ali i očekivanjem epohe pojedinih naroda. Srpsko društvo se tako očituje spremnijim na vlastitu kritiku, dok je ona na račun hrvatskog društva kao i termina koji se vežu uz „naciju" tabu. Poigravanje označiteljima nacionalnih identiteta oba

društva prihvaćaju kao provokaciju, bez uzimanja u obzir širih konotacija. No, temeljeno na recepciji srpske publike, postoji neka svijest oko poruka koje se prenose, naročito vidljivo oko recikliranog elementa povraćanja i silovanja na zastavi. U tom se kontekstu očituje i hrvatski problem shvaćanja, recipiranja i poistovjećivanja s nekadašnjim i postojećim nacionalnim simbolima. Naime, u predstavi *Šest likova traži autora* riječ je o zastavi zloglasnog, palog režima, dok je Frljić u Srbiji stvarnom, postojećom zastavom isporučio kritiku. Kada je riječ o kazalištu koje se dotiče stvarnosti, doista se stvaraju mnogo veće predstave oko samih predstava u čemu mediji igraju jednu od glavnih uloga. Na primjeru Srbije možemo uvidjeti da mediji uvelike mogu utjecati i na tijek samog nastajanja predstave, čak i na autocenzuru i odustajanje od samog angažmana zbog straha od kompromitiranja. Politički tretman kazališta kao i kulturna politika obje zemlje, ponajbolje se očituje u načinu svakodnevnog serviranja medijskih informacija. U srpskom slučaju spomenuto je dokidanje proračuna za kazališta, dok se to na hrvatskom primjeru ponajbolje ocrtava kroz poziciju Zlatka Hasanbegovića i financiranje politički i ideološki podobnih. Same politike i ideologije utječu na podjele u kulturnim, u ovom slučaju kazališnim krugovima, ali i na ukidanje umjetničke slobode i kritičke misli sa scene.

Strah i autocenzura usko su povezani s odstupanjem od interpretativnih zajednica, a što izaziva podjele, netoleranciju i istupanje u cilju obrane svega što ih sačinjava, čak i pribjegavanje cenzuri kako bi se obranili svi postojeći mitovi o istima. U tom se aspektu ove dvije predstave doista očituju kao dramatizacija svjedočenja traume, kao što je primjenjivo i tumačenje identitetskih nacionalnih i rodnih režima unutar države Jasmine Husanović, a koji istovremeno proizvode i osećaj bespomoćnosti i izdaje povjerenja te postaju mjesta nasilja i izvor opasnosti. Kako su ti društveni konteksti odrednica naših identiteta, scensko postavljanje fikcije fakcije i odvajanje od okružujućih matrica, koji urušavaju iluziju tih identiteta doista suočavaju publiku s traumatskim centrom i relacijama moći kao i s uslovljenošću društvenih poredaka te nailaze na suprostavljanje onih kojima nije u interesu narušavanje takve iluzije.

Zbivanja na prostoru bivše Jugoslavije tijekom 1990-ih godina, Blažević (2003: 138) je opisao laboratorijem za proučavanje stigmatizacije i karizmatizacije te tribalne stigme, a možemo zaključiti da je navedeni prostor očuvao taj status na sinkronijskoj razini. Samim tim do promjene recepcije i suočavanja s istinom kao funkcijom ovakvog tipa predstava nije došlo, mnogo slučajeva i dalje ostaje nerasvijetljeno te sve navedeno postavlja temelj za generalizaciju. Srpsko društvo se u cijelom tom procesu očituje prezasićeno politikom koja održava njegovu sliku agresora, kao posljedicu ratova iz devedesetih i onih iz dalje povijesti,

te u društveno-političkim okolnostima u kojima su spriječene promjene prema društvenom boljitku upravo nasilnim činom koji tematizira predstava, to društvo bježi od stvarnosti, postaje apolitično, apatično i inertno, a moć medija, nerijetko pod kontrolom vladajućih, dodatno ih tjera u bijeg. Blažević (2003: 134) referirajući se na Lippa (1985) ističe da tek kad se biljezi pripišu subjektima, socijalna se krivnja može držati pod kontrolom, a cijena tog procesa jest da u mjeri u kojoj je krivnja fiksirana tako da se njome može društveno upravljati, određene osobe i skupine osoba na sebe privlače „stigmatizirajuće prokletstvo".

„Osobe i skupine osoba kojima se utiskuje žig – socijalna stigma – moraju podnijeti sankcije koje su povezane sa stigmatizacijom 'na svojim leđima i u svojim dušama'. Oni su izloženi marginalnosti i preziru, ali su i pod pritiskom da pruže otpor" (Blažević 2003: 135).

Hrvatsko je društvo, s druge strane, sklono izazivanju skandala koji svakako ukazuju na probleme, a oba su društva istraumatizirana lošim politikama sklona autoviktimizaciji i kozmetičkoj fikciji sjećanja kojom se obmanjuju. Prema Franku Furediju (2008: 19-21), obilježje suvremenog društva je njegovo nezadovoljstvo samim sobom, uslijed čega bezuvjetno doživljava svaku promjenu kao destruktivan proces, osjeća se otuđenim od vlastite prošlosti te nije sigurno što treba prihvatiti, a što odbaciti. Takva atmosfera širi se kulturom koja potiče skepticizam, relativizam i cinizam, a koje Furedi drži temeljnim vrlinima svjetonazora koji se ponosi njima i tome što im nije posvećen. Politički izraz za takvu kulturu nazvao je konzervativizmom straha, čiji je pokretač duboka mizantropija. Prema Furediju (2008: 98), svijest o društvenoj nemoći za djelovanjem neprekidno potpaljuju kulturalne snage koje podgrijavaju atmosferu fatalizma. Furedi (2008: 120-121) se dotiče manipulacije kolektivnim sjećanjem koja ne polaže više velike nade u budućnost, dok je povijesno sjećanje usredotočeno na destruktivnu stranu ljudske naravi i služi kao spomenik patnjama nekog naroda u prošlosti. Ono odašilje skepsu vezanu za pozitivna očekivanja od ljudi u budućnosti s obzirom na činjenicu da su u prošlosti činili strašne stvari, a ta poruka postaje središte novog žanra antihumanističke povijesti. Svrha neprekidnog ukazivanja na zla i traume iz prošlosti, jest ograničavanje ljudskih ambicija, a njegova glavna posljedica je zamrzavanje povijesti u sadašnjosti.

„Taj osjećaj sustavno iskazuje kulturalno dominantno stajalište konzervativizma straha. Projekt zamrzavanja prošlosti u sadašnjosti u potpunosti ima smisla iz perspektive stava da 'nema alternative'. Ukoliko zaista nema alternative, očuvanje postojećeg stanja postaje temeljnom zadaćom društva. No danas takva težnja za nepromjenjivošću predstavlja pokušaj odvajanja društva kako od njegove prošlosti tako i od budućnosti. (…) Ona je oblik inzistiranja na sadašnjosti koja izravno poriče historijsko mišljenje. Kako kaže Lechner,

‘trenutna želja za nepromjenjivošću više nije utemeljena na svijesti o povijesti’“ (Furedi 2008: 120-121).

Govorimo o dvije interpretativne zajednice koje su nekad funkcionirale unutar jedne, a njihovo se današnje postojanje zasniva upravo na simulakrumu nacionalizma i etničkog interesa, koji održava konsenzus podjela i mitova, generaliziranja, predbacivanja i reinterpretiranja povijesnih činjenica, uslijed čega se te zajednice ne mogu usuglasiti o tome što se dogodilo. S obje strane na vrhu hijerarhije podjela stoje političke elite koje unutar tih zajednica i pod krinkom javnog interesa, čuvaju narode od njih samih, naročito protežirajući njihovu političku nepismenost, fragmentaciju zasnovanu na predrasudama, stereotipima i netoleranciji. Za njihovo su širenje uvelike zaslužni mediji, doprinoseći atmosferi nacionalne netrpeljivosti, a u kojima doista možemo tražiti razlog stapanja stvarnosti i fikcije. Na temelju istraživanja možemo zaključiti da je hipoteza opovrgnuta: predstava *Zoran Đinđić* nije pozitivnije recipirana u Hrvatskoj u odnosu na Srbiju, dok je predstava *Šest likova traži autora* ipak prihvaćenija u Srbiji no što je u Hrvatskoj. Samim time, recepcija predstava, s naglaskom na prostor Srbije i Hrvatske, preklapa se s uzajamnom recepcijom pojedinih naroda, a odraz je i utjecaja kao što su način upoznavanja s djelom, povijesno nasljeđe, geografsko okruženje, politički i ekonomski čimbenici te individualni stavovi, kao i većeg utjecaja stanja u društvu nego samih osobitosti medija.

7. Zaključak

Istraživanje otvara vizuru psihološke refleksije društava koja u dugogodišnjim tranzicijskim okolnostima traže svoj identitet, a u kojima je spektar nasilja kao dio sustava i političkog folklora čest odgovor na kritiku kolektivnog nesvjesnog i pokušaja razbijanja iluzije kolektivnog pamćenja, što se očituje kao odraz straha kao osnovnog stanja društva od urušavanja temelja tih zajednica. Dok politika mapiranjem nacionalne povijesti radi na prisilnom patriotizmu i načelu zaborava koje potiču i sami mediji, suvremeno političko kazalište na datim se primjerima bavi kulturom sjećanja i dramatizacijom svjedočenja traume, uslijed čega nastaje rascjep između političkog koji daje pravilo umjetnosti kao potvrde nepravilnog.

U skladu s tezom da se nacionalna kultura tvori kako bi se stvari cenzurirale i eliminirale, kazalište koje problematizira realnost i koje se bavi društvenim temama, često ne proizvodi društvenu antagonizaciju. Istraživani narodi obilježeni su konstantnim prebacivanjem težišta razumijevanja sa subjekta na izmanipuliranu tradiciju te su zarobljeni u oponašanju oponašanja, a što je potisnuto u njihovoj kolektivnoj svijesti. U državama koje pripadaju političarima, a ne narodu, sa strukturalnom dimenzijom problema i institucionalnom definicijom nacionalizama te održavanjem stanja političke nepismenosti, svatko tko odstupa od kolektivnog nesvjesnog kao društvene normalnosti, recipira se Drugim i Drugačijim kao odraz duboke, baštinjene mizantropije.

U tom kontekstu, zajednice često nisu usmjerene na sebe i vlastiti razvoj, a u uvjetima podijeljenosti društva, umjetnost se često poistovjećuje s terorizmom, a recepcija političkog kazališta koje direktno iznosi sve trajno goruće probleme koji ostaju zasjenjeni ideološkim maskama političkih elita, doista ne može biti drugačija nego polarizirana. Ovdašnjim narodima je i dalje potreban „žrtveni jarac“, a ta je uloga namijenjena pripadnicima druge nacionalnosti, što svakako djeluje disfunkcionalno na obnovu mreže primarnih društvenih odnosa, naročito u lokalnim zajednicama (Babić 2006: 392) te u tom aspektu na dijakronijskoj i na sinkronijskoj razini postoji problem nacionalizma i preispitivanja temelja zasnivanja pojedinih država, koji se potpiruje rastućim trendom desnog populizma u Europi, čime pluralizam postaje tek zvučni navod u konvencijama.

U Koprivnici, 31. kolovoza 2020. godine

Sveučilište
Sjever

IZJAVA O AUTORSTVU
I
SUGLASNOST ZA JAVNU OBJAVU

Završni/diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta, i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani, smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnoga rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, _____ *(ime i prezime)* pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor/ica završnog/diplomskog (*obrisati nepotrebno*) rada pod naslovom _____ *(upisati naslov)* te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)

_____
(vlastoručni potpis)

Sukladno Zakonu o znanstvenoj djelatnost i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Ja, _____ *(ime i prezime)* neopozivo izjavljujem da sam suglasan/na s javnom objavom završnog/diplomskog (*obrisati nepotrebno*) rada pod naslovom _____ *(upisati naslov)* čiji sam autor/ica.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)

_____
(vlastoručni potpis)

8. Literatura

Knjige i znanstveni članci

1. Antal, Atila. 2011. „'Estetika odgovornosti' i rad Andraša Urbana". *Teatron* br. 154/155. str. 50., 52.

2. Babić, Dragutin. 2006. „Stigmatizacija Hrvata i Srba u prijeratnome, ratnom i poslijeratnom razdoblju". *Migracijske i etničke teme* 22 (2006). Institut za migracije i narodnosti. Zagreb. str. 380., 382., 384., 392.

3. Beker, Miroslav. 1986. *Suvremene književne teorije*. Matica hrvatska. Zagreb. str. 90., 93.-94.

4. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* 2. izdanje. Matica hrvatska. Zagreb. str. 467.

5. Blažević, Robert. 2003. „Stigma i karizma". *Polit. misao* Vol XL (2003.). str. 134.-135., 138.-141.

6. Boal, Julian. 2015. "Behaving like Guerrillas, Wary of the Enemy: A Historical Perspective on the Theatre of the Oppressed". Ur. Malzacher, Florian. *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. House on Fire. Berlin. str. 71.

7. Botić, Marko. 2012. "Između etike i estetike treba staviti znak jednakosti, Razgovor s redateljem Oliverom Frljićem". *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 49/50. str. 20.

8. Buden, Boris. 2015. „Oliver Frljić: A Performer After Theatre". Ur. Malzacher, Florian. *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. House on Fire. Berlin. str. 186.-193.

9. Đurić, Dubravka. 2013. „Politika i teatar: Zoran Đinđić O. Frljića i Oni žive M. Markovića i M. Pelević". *Poznańskie Studia Slawistyczne*5. str. 90.-96.

10. Fazekaš, Ana. 2018. „Frljićeve kazališne (auto) (meta) svinjarije". *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 75/76. str. 7.-14.

11. 17JPFU.2012. *Festival bez prevoda* br. 4. Užice. str. 1.-6.

12. Frljić, Oliver. 2011. „Političko i postdramsko". *Teatron* br. 154/155. str. 56.

13. Furedi, Frank. 2008. *Politika straha, S onu stranu ljevice i desnice*. Izdanja Antibarbarus. Zagreb. str. 19.-21., 98., 120.-121.

14. Govedić, Nataša. 2011. „Može li nas istina osloboditi? Pokušaj bilježenja koordinata političkog teatra na hrvatskim pozornicama i ulicama". *Teatron* br. 154/155. str. 27.-29.

15. Govedić Nataša. 2017. „Nužna sloboda i njeni tribuni plebis: Oliver Frljić i Mate Matišić“. Ur. Senker, Boris; Glunčić-Bužančić, Vinka. *Dani hvarskog kazališta: Pučko i popularno*. HAZU Split. str. 215.-216., 220.-221.

16. Grbelja, Josip.; Sapunar, Marko. 1993. *Novinarstvo, teorija i praksa*. MGC. Zagreb. str. 144. - 145.

17. Jaraković, Vladana. 2019. *Mediji u Srbiji - U slobodnom padu, Procena napretka Srbije u ispunjavanju političkih kriterijuma u pregovorima sa EU*. Crta. Beograd. str. 5.-6.

18. Juvan, Marko. 2014. “From the Political Theater in Yugoslav Socialism to the Political Performance in Global Capitalism: The Case of Slovenian Performing Arts”. *Panel of Academia Europaea - Barcelona 2014 “Theater, Film and the Political”*. str. 1.-3.

19. Kirby, Michael. 1975. *On Political Theatre*. The Drama Review. TDR. str. 129.-130.

20. Lehmann, Hans Georg. 2004. *Postdramsko kazalište*. Akcija. Zagreb. str. 41., 329., 330., 331., 333., 340., 343., 345.

21. Lukić, Darko. 2009. „Cijeli svijet su publike. Stanje istraživanja publika u suvremenoj zapadnjačkoj teatrologiji“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 39/40. str. 44

22. Ljubić, Lucija. 2016. „Kritika i publika u suvremenom hrvatskom kazalištu“. Ur. Boris Senker. *Dani hvarskog kazališta: Publika i kritika*. HAZU/Književni krug Split. Zagreb - Split str. 308., 313.-314.

23. Majić, Ivan. 2008. „Gadamerova hermeneutika - od ‘filozofije slušanja’ prema književno-teorijskoj praksi“. *Filozofska istraživanja* God. 28 Sv. 3. str. 754.-758

24. Martin, Carol. 2015. “History and Politics on Stage: The Theatre of the Real”. Ur. Malzacher, Florian. *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. House on Fire. Berlin. str. 45.

25. Medenica, Ivan. 2008. „Pozorište je buntovnička umetnost“. *Republika* br. 432/433

26. Medenica, Ivan. 2011. „Novi vidovi političkog u pozorištu: ‘Slučaj ex-Yu’. *Teatron* br. 154/155. str. 9.-11.

27. Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb. str. 5., 19.

28. Mileta, Silvestar. „Kazalište i politika u 20. stoljeću - kratak pregled“. *Pro Tempore: časopis studenata povijesti* 8/9. 2010./2011. str. 622.

29. Munjin, Bojan. 2012. „Političko kazalište danas u ime svih nas“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 49/50. str. 34.-37.

30. Nikčević, Sanja. 2016. „Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega“. Ur. Boris Senker. *Dani hvarskog kazališta: Publika i kritika*. HAZU/Književni krug Split. Zagreb - Split. str. 156.-157., 165.

31. Ožegović, Nina. 2018. „(Ne)vjerodostojnost medijske reprezentacije kulture, od političke manipulacije do strategije skandala“. *In Medias Res časopis filozofije medija* vol 7. br .13. str. 2102.-2110.

32. Peović Vuković, Katarina. 2012. *Mediji i kultura, Ideologija medija nakon decentralizacije*. Jesenski i Turk. Zagreb. 2012. str. 180.

33. Rosanda Žigo, Iva. 2015. *(S)misao kritike*. *Udžbenik iz područja kritičkog mišljenja i akademskog pisanja*. Sveučilište Sjever. Koprivnica. str. 103.

34. Rosanda Žigo, Iva. 2006. „Postdramsko kazalište - analitički pristup, Hans -Thies Lehmann Postdramsko kazalište“. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja* 18(1). str. 136.-137.

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

36. Stamenković, Slađana. 2016. „Mediji u Srbiji: kreativnost ili kvazikreativnost?“. *In Medias Res časopis filozofije medija* Vol 5 br. 8. str. 1212.-1214.

37. Tkalec, Gordana. 2010. „Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta“. *Flumensia: časopis za filološka istraživanja* God. 22 br. 2. str. 70.-74.

38. Tompa, Andrea. 2011. „Izgnanici u svojoj zemlji“. *Teatron* br. 154/155. str. 41.

39. Vujanović, Ana. 2011. „Policije i politike izvedbe“. *Teatron* br. 154/155. str. 22.-25.

Mrežni i elektronički izvori

1. Matić, Jovanka. 2004. „Problems Facing Quality Press Development in Serbia”. str. 4.-7., 10.-14. https://web.archive.org/web/20090306110949/http://soemz.euv-frankfurt-o.de/media-see/qpress/articles/pdf/jmatic.pdf (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

2. https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/inline-files/DNR_2019_FINAL_27_08_2019.pdf (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

3. https://rating.gemius.com/rs/tree/32 (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

4. https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/588 (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

5. https://hnk-zajc.hr/predstava/nase-nasilje-i-vase-nasilje-2/ (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

6. https://www.tportal.hr/kultura/clanak/sedam-pitanja-o-frljicevoj-predstavi-koja-je-naciju-digla-na-noge-20170425 (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

7. https://www.jutarnji.hr/vijesti/vjeronauk-u-skolama-izvor-je-sovinizma-u-hrvatskoj-redatelj-oliver-frljic/854134/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

8. https://100posto.jutarnji.hr/scena/kontroverzna-predstava-olivera-frljica-dobila-nagradu-u-poljskoj-najglasnija-premijera-u-posljednjih-30-godina (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

9. https://www.tportal.hr/kultura/clanak/oliver-frljic-predstavom-o-zoranu-dindicu-osvojio-beograd-20131002 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

10. https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/protestno-priznanje-nagrada-nada-dimic-dodijeljena-novinarki-sanji-despot-i-redatelju-oliveru-frljicu/7424298/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

11. https://www.h-alter.org/vijesti/nagrada-nada-dimic-ove-godine-oliveru-frljicu-i-sanji-despot (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

12. https://www.slobodnaevropa.org/a/zoran-djindjic-ponovo-medju-srbima/24590435.html (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

13. https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/srbija-se-prisjeca-prvog-demokratskog-vode-zorana-dindica-cija-je-vizija-moderne-drzave-prekinuta-hicima-iz-snajpera-foto-20190312 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

14. https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1211716 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

15. https://kazalistekerempuh.hr/predstave/sest-likova-trazi-autora/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

16. https://www.hnd.hr/sto-je-predsasnik-hasanbegovic-ostavio-u-amanet-nini-obuljen (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

17. https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/bivsi-sef-havc-a-kod-stankovica-hribar-hasanbegovic-mi-je-rekao-da-zaustavim-projekte-za-srbe-stigao-i-odgovor-bivseg-ministra-kulture/5653411/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

18. https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/frljic-na-odlasku-ovo-je-signal-da-ce-hasanbegovic-opstruirati-rijeku/3492842/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

19. https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/tko-je-zapravo-zlatko-hasanbegovic-ministar-koji-je-podijelio-hrvatsku-301963 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

20. https://www.vecernji.hr/kultura/oliver-frljic-premijera-1221054 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

21. https://www.vecernji.hr/kultura/predstava-koja-od-gledatelja-trazi-ispit-vlastite-savjesti-1221415 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

22. https://www.vecernji.hr/kultura/zlatko-hasanbegovic-oliver-frljic-luigi-pirandello-predstava-1221164 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

23. https://www.vecernji.hr/kultura/oliver-frljic-sa-studentima-pisao-partizansku-poeziju-po-trgu-rh-1193351 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

24. https://www.vecernji.hr/vijesti/frljicev-plakat-s-bujancem-i-hasanbegovicem-stavili-na-procelje-hnk-1253860 (pristupljeno 8. srpnja 2020.)

25. https://www.vecernji.hr/vijesti/nadbiskup-zelimir-puljic-zaustavite-ovu-blasfemiju-1222380 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

26. https://www.vecernji.hr/kultura/hkv-predstava-oliver-frljic-luigi-pirandello-1221766 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

27. https://www.vecernji.hr/premium/satira-o-k-a-sad-zamislite-da-je-na-sceni-upucan-frljic-a-ne-hasanbegovic-1221203 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

28. https://www.vecernji.hr/premium/kako-je-hasanbegovic-spasio-pirandella-1222230 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

29. https://www.vecernji.hr/premium/oliver-frljic-filoustase-intervju-zlatko-hasanbegovic-kultura-predstava-1219829 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

30. https://www.vecernji.hr/vijesti/olivera-frljica-iz-ljubljane-nisu-tjerali-u-rodni-travnik-1165648 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

31. https://www.vecernji.hr/kultura/olivera-frljica-je-skolovala-i-odgojila-crkva-1165702 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

32. https://www.vecernji.hr/premium/frljicizam-za-pocetnike-1166150 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

33. https://www.vecernji.hr/premium/dusko-ljustina-marko-perkovic-thompson-oliver-frljic-dani-satire-1175062 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

34. https://www.vecernji.hr/premium/ljevicari-su-nemocni-ostala-im-je-samo-zloba-i-lose-metafore-1222228 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

35. https://www.vecernji.hr/premium/oliver-frljic-veselin-vujovic-sdp-hdz-dorde-balasevic-1222534 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

36. https://www.vecernji.hr/premium/milorad-pupovac-andrej-plenkovic-novosti-1189317 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

37. https://www.vecernji.hr/premium/bernardic-davor-oliver-frljic-satira-1221933 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

38. https://www.vecernji.hr/vijesti/slaven-letica-zasto-mi-hrvati-mrzimo-vlastitu-drzavu-domovinu-pa-i-sebe-1231079 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

39. https://www.vecernji.hr/premium/goran-gerovac-oliver-frljic-cenzura-zabrana-1222839 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

40. https://www.vecernji.hr/kultura/frljic-mrzi-svakoga-i-sve-sto-ima-veze-s-hrvatskom-1252009 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

41. https://www.vecernji.hr/kultura/drustvo-bez-frljicevskog-teatra-ima-problem-s-demokracijom-1252261 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

42. https://www.vecernji.hr/premium/prozivati-nekoga-zbog-mrznje-prema-bilo-kojoj-drzavi-je-totalitaristicki-i-antikulturni-diskurs-1252485 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

43. https://www.vecernji.hr/kultura/lederer-je-pozvala-na-moj-linc-onako-kako-su-to-cinili-i-u-srbiji-i-bih-1253110 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

44. https://www.vecernji.hr/kultura/publika-zeli-katarzu-a-ne-osjecaj-krivnje-za-ratni-zlocin-1265894 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

45. https://www.vecernji.hr/kultura/oliver-frljic-me-u-pet-kljucnih-europskih-redatelja-1267835 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

46. https://www.vecernji.hr/kultura/frljic-zvijezda-beogradskog-bitefa-1270832 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

47. http://52.bitef.rs/Program/52Bitef/Sest-lica-trazi-pisca?lang_type=lat (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

48. http://52.bitef.rs/Blog/902/Razgovor-sa-Oliverom-Frljicem.shtml (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

49. https://www.danas.rs/kultura/oliver-frljic-nema-mirnog-puta-u-promjenu-drustvenog-sistema/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

50. https://www.danas.rs/politika/vucic-i-hdz-ne-mogu-pomiriti-srbe-i-hrvate/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

51. https://www.danas.rs/politika/ivancic-ne-treba-sumnjati-u-vuciceve-fasisticke-aspiracije/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

52. https://www.danas.rs/kolumna/borka-pavicevic/etos-i-patos/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

53. https://www.blic.rs/vesti/svet/cuveni-hrvatski-reditelj-napravio-predstavu-o-ustaskoj-svadbi-poznati-svatovi-su/ptb37tx (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

54. https://www.blic.rs/kultura/vesti/oliver-frljic-necu-se-miriti-sa-stanjem-stvari/zdj6wxl (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

55. https://www.blic.rs/kultura/vesti/frljicev-obracun-s-desnicom-na-bitefu/q7k9xz5 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

56. https://www.blic.rs/kultura/vesti/filozofski-teatar-na-52-bitefu-horvat-i-frljic-u-glavnim-ulogama/b93zs23 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

57. https://www.blic.rs/kultura/vesti/velika-slabost-demokratije-je-sta-su-frljic-i-horvat-rekli-o-pozoristu-politici/vc6s9nm (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

58. https://www.danas.rs/kultura/ovo-drustvo-je-ispalilo-dva-metka-u-djindjica/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

59. https://www.danas.rs/politika/politicki-pamflet-podelio-publiku/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

60. https://www.danas.rs/nedelja/kazalisne-fikcije-i-politicka-zbilja/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

61. https://www.danas.rs/kultura/bukvar-zlocinackog-nacionalizma/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

62. https://www.danas.rs/kolumna/borka-pavicevic/zbog-vas-smo/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

63. https://www.danas.rs/nedelja/politicko-pozoriste-stvari-naziva-pravim-imenom/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

64. https://www.danas.rs/kultura/strajk-otvara-pozorisnu-sezonu/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

65. https://www.danas.rs/dijalog/redakcijski-komentar/posto-pasteta-2/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

66. https://www.danas.rs/dijalog/redakcijski-komentar/bez-katarze/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

67. https://www.danas.rs/drustvo/oliveru-frljicu-nagrada-biljana-kovacevic-vuco/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

68. https://www.danas.rs/kultura/apolitika/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

69. https://www.danas.rs/kultura/festival-koji-inspirise-slobodno-misljenje/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

70. https://www.danas.rs/kultura/izvjestaj-iz-jeftinog-zivota/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

71. https://www.danas.rs/kultura/sumnje-bolna-secanja-i-istine/ (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

72. https://www.blic.rs/kultura/vesti/autori-predstave-o-djindicu-sramota-je-sto-nije-do-kraja-razreseno-ubistvo-premijera/gdk973k (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

73. https://www.blic.rs/kultura/vesti/mnogi-pobegli-od-zorana-djindica/bn6tx40 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

74. https://www.blic.rs/kultura/vesti/premijerno-prikazana-predstava-zoran-djindic-stavovi-podeljeni/3jbyqs4 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

75. https://www.blic.rs/kultura/vesti/glumci-koji-su-odustali-prozvani-u-predstavi/5zbmmh9 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

76. https://www.blic.rs/kultura/vesti/kokan-mladenovic-je-vratio-publiku-u-atelje-212/hj0sdj8 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

77. https://www.blic.rs/kultura/vesti/deo-osoblja-i-glumaca-ateljea-212-pise-pismo-podrske-mladenovicu/w88p7w8 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

78. https://www.blic.rs/kultura/vesti/previranja-lome-kicmu-pozoristu/gdckm19 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

79. https://www.blic.rs/kultura/vesti/mladenovic-necu-podneti-ostavku/6w60h29 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

80. https://www.blic.rs/kultura/vesti/kokan-mladenovicsukobi-u-ateljeu-traju-jos-pre-mog-dolaska/tv2zezl (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

81. https://www.vecernji.hr/vijesti/frljicev-zoran-djindjic-odusevio-i-podijelio-beogradsku-publiku-411390 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)

82. https://www.vecernji.hr/kultura/pljuska-srpskom-teatru-ili-drustvu-412443 (pristupljeno 14. srpnja 2020.)