



Foto: Konrad Feisterer

Kompleks Frljić

Danijela Weber-Kapusta

# Slike identiteta: između konstrukcije i dekonstrukcije

Oliver Frljić režira predstavu *Balkan macht frei* u minhenškom kazalistu Residenztheater

22. svibnja 2015. godine u minhenškom kazalištu Residenztheater praižvedena je predstava *Balkan macht frei* redatelja i autora Olivera Frljića. Frljićeva prva minhenška produkcija koja je i u sezoni 2015./2016. uvrštena u repertoar navedenog kazališta podvojila je u sudovima ne samo različite njemačke kritičare već i stajališta unutar jednog te istog osvrta te time još jednom pokazala koliko je teško utemeljeno pisati i suditi o tematskim kompleksima Frljićevih predstava te redateljevu poznatom radikalizmu u izboru scenskih izražajnih tehnika. Radikalizam Frljićeva društveno angažiranog – najčešće politički nazivanog – kazališta ni u kulturnom krugu njemačkog govornog područja više nije nepoznanica. Naprotiv, Frljićeva predstava *Mrzim istinu* izvedena je na prestižnom festivalu Wiener Festwoche 2013., *Zoran Dindić* na festivalu Wiesbadener Biennale 2014., a *Aleksandra Zec* na festivalu Offene Welt u Ludwigshafenu 2015. Uz navedene predstave Frljić se u kazalištu njemačkog govornog prostora prezentirao i inscenacijama u kazalištu Schauspielhaus u Grazu (*Where Do You Go to, My Lovely*, 2013.; *Woyzeck*, 2015.) te u kazalištu Junges Schauspielhaus u Düsseldorfu (*They Expect You to Pick a Career*, 2014.).

Rastući interes njemačkog kulturnog kruga za kazališni rad Olivera Frljića – o čemu svjedoči i angažman u Residenztheateru – istovremeno je i iskaz o jednoj od presudnih tendencija suvremenog njemačkog kazališta. Ne samo iz estetskih i programskih razloga, već i iz nužde da ostane tržišno konkurentno, svako renomirano njemačko kazalište svojoj publici, naime, mora omogućiti presjek ne samo najaktualnijih nje-

mačkih, već i inozemnih redateljskih poetika. Ova tendencija koja za Hrvatsku zbog poznatih financijskih ograničenja ostaje moguća tek unutar izabranih festivalskih okvira u svojim negativnim vidovima, Njemačku kazališnu kartografiju pretvara u tržište umjetnošću na kojem se ne trguje samo kvalitetom nego i imenima – jedan od aspekata na koje će se kritički osvrnuti i Frljićeva minhenška predstava.

Početnu ideju o predstavi koja se bavi balkanskim migracijama u Njemačku – „zemlju blagostanja“ – za vrijeme rada na predstavi potisnuo je sasvim novi kompleks pitanja. Tema rada koja je indirektno naznačena već u naslovu predstave – *Balkan macht frei* asocijacija je na frazu „Arbeit macht frei!, ironični slogan koji je stajao na ulazu u nacističke logore – u Frljićevoj je predstavi potisnuta, ali ne i istisnuta, novim semantičkim kompleksima – prije svega načinima konstruiranja Frljićeva redateljskog identiteta u kulturnom krugu njemačkog govornog područja. Paralelno s procesom propitivanja Frljićeva redateljskog identiteta odvija se, međutim, još jedan proces – proces propitivanja njemačkih identitetskih autokonstrukcija: riječ je o praksi njegovanja određenih slika suvremenog njemačkog identiteta, prije svega kulturnog, društvenog i nacionalnog. Frljićevo problematiziranje njemačkih identitetskih konstrukcija u predstavi obilježeno je redateljevim osobnim iskustvom angažiranog, ili u negativnijem vidu, „kupljenog“ kulturnog

# BALKAN MACHT FREI

U predstavi se tako posebno kritizira takozvana njemačka „kultura ugode“ tj. nereflektirani kulturni konzumerizam vođen maksimumom da se kupnjom ulaznice kupuje osjećaj ugode i rasonode



Foto: Konrad Feisterer

Franz Pätzold

„radnika“. U prvoj slici predstave propituje se primjerice slika Njemačke kao atraktivnog zapadnoeuropskog poslodavca. U središtu pozornice postavljen je stol za kojim će se odvijati Frlijeve *Vorstellungsgespräch* ili razgovor za posao. Razgovor između Olivera Frlije i izborne komisije minhenskog kazališta Residenztheater od prve je rečenice „razgovor“ Balkana i Njemačke – dviju sfera koje se ne razlikuju samo u pitanju mentaliteta. U jasnoj polarizaciji snaga Frlije od samog početka zauzima status „Drugog“, njegovo je prezime, a time i identitet, neizgovorivo za njemačkog govornika, njegova nacionalna pripadnost reducirana je na slavensko etničko podrijetlo, a sami Slaveni pak na nepokrštene Germane. Kulturološka, socijalna, ekonomska i nacionalna hijerarhija koja vlada pozorni-

com dodatno je zaoštrena ogromnom njemačkom zastavom koja prekriva čitavu pozadinu scene, pri čemu nije na odmet naglasiti da isticanje zastave i nacionalnih simbola u Njemačkoj od okončanja Drugoga svjetskog rata pa sve do danas ostaje zazorna pojava, a njezina hiperbolizirana scenska uporaba u njemačkoj recepciji izaziva sasvim druge konotacije negoli u recepciji pripadnika drugih nacionalnih skupina. Hiperbolizirana međutim nije samo njemačka zastava već i identitet njemačke kao gostoljubive i migrantima/azilantima otvorene zemlje. Tematizirajući ravnopravnost Nijemaca i nacionalnih manjina u Njemačkoj, Frlije ukazuje na raskorak između ustavom zagarantirane ravnopravnosti različitih nacija, kultura i religija s jedne strane te konkretne provedbene prakse –



Foto: Konrad Feisterer

Franz Pätzold, u drugom redu s lijeva na desno Leonard Hohm, Alfred Kleinheinz, Jörg Lichtenstein

vrednovanja i hijerarhiziranja te perpertuiranja nacionalnih, kulturoloških i religioznih dualizama s druge strane. Performiranje njemačke kulturne, nacionalne i političke nadmoći nad prostorom jugoistočne Europe predstava zrcali na različitim izvedbenim razinama. Kostimografija tako naznačava opreku između normiranog koda oblačenja koji vrijedi u njemačkom poslovnom krugu, a simboliziran je poslovnim odijelom i torbom, te ležernog „balkanskog“ stila odijevanja. Golema njemačka zastava podcrtava nelagodu subjekta umetnutog u prostor stranog društveno-kulturnog kruga, a inscenirana verbalna nemoć Frlijeva alter ega pred verbalnom dominacijom njegovih sugovornika simbol je političke i ekonomske nadmoći razvijenih nad manje razvijenim („nijemim“) zemljama. Na

ovu vrstu proizvodnje kulturne, nacionalne i političke razlike između Njemačke i jugoistočne Europe, na proces monološkog i hijerarhijskog konstruiranja i imaginiranja „Drugog“ (dodatno zaoštrenog zadiranjem u osobno dostojanstvo pojedinca: »Ich wurde gedemütigt. Ich habe mich und die deutsche Kultur erschossen.«) Frlijeve scenski alter ego (Franz Pätzold) odgovara uništenjem njemačke kulture simbolizirane u njenim povijesnim i suvremenim nositeljima, od književnika Johanna Wolfganga von Goethea, Reinera Wernera Fassbindera i Elfride Jelinek, preko filozofa Immanuela Kanta i Theodora Adorna do suvremenih kazališnih redatelja Franka Castorfa, Renéa Pollescha i Martina Kušēja.

Čin nasilja nad njemačkom kulturom kao odgovor na

perpertuirano konstruiranje razlike između razvijenih i manje razvijenih, politički mjerodavnih i politički obezglasanih zemalja preokretna je točka nakon koje će se promijeniti strane, a Frlićev do tog trenutka nijemi alter ego, koji su do sad imaginirali i konstruirali drugi, sam preuzeti ulogu konstruktora. Anticipirajući i prenaplašavajući stereotipe koji vladaju o Balkanu s jedne, a istovremeno i o vlastitom redateljskom identitetu s druge strane (radikalizam, agresija, neumjerenost, pomanjkanje dobrog ukusa, bezobzirnost), Oliver Frlić upravo hiperbolizacijom stereotipa teži propitati, uzdrmati i dekonstruirati te iste stereotipe i ideološke mehanizme njihove proizvodnje. Proces propitivanja identitetskih konstrukcija i proizvodnje stereotipa međutim ne ostaje usmjeren isključivo na Balkan i njegova prijepornog redatelja. Na tragu Handkeova *Vrijedanja publike* i predstava Olivera Frlića uzima na zub identitet (ne samo) njemačkih kulturnih konzumenata. U predstavi se tako posebno kritizira takozvana njemačka „kultura ugođe“ tj. nereflektirani kulturni konzumerizam vođen maksimumom da se kupnjom ulaznice kupuje osjećaj ugođe i rasonode. Frlićeva predstava napad je na onu vrstu „njemačke udobnosti“ koju karakteriziraju osjećaji vlastite samodopadljivosti i samopotvrđivanja koji proizlaze iz pokazanog interesa za konflikte i sukobe na balkanskim (i ne samo balkanskim) prostorima uz istovremenu emocionalnu zamrlost i socijalni neaktivizam. Frlićeva minhenska predstava odbija opsluživati ovu vrstu pasivnog kulturnog voajerizma, a minhenskoj publici uskraćuje upravo konkretizaciju ključnog i očekivanog atributa Frlićeva redateljskog identiteta tj. tematiziranje mehanizama društvenog sjećanja i zaborava na prostoru bivše Jugoslavije od devedesetih pa sve do današnjih dana. Umjesto bavljenja strahotama ratnog i postratnog razdoblja na prostorima bivših jugoslavenskih republika Frlić minhenske gledatelje konfrontira s njima samima, nudi im u izvrnutom zrcalu slike njihova vlastitog kulturnog, društvenog, političkog, povijesnog identiteta. Slike koje ne teže povijesnoj „istini“ već tome da aktiviraju publiku, da je izvuku iz pozicije skrivenog voajera, da razbiju zadane okvire kazališne izvedbe i ukinu njenu monološku poziciju, potaknu publiku na intervenciju, zadr u tijek izvedbe, pa imalo to za posljedicu i samo daljnje odvijanje scenske izvedbe.

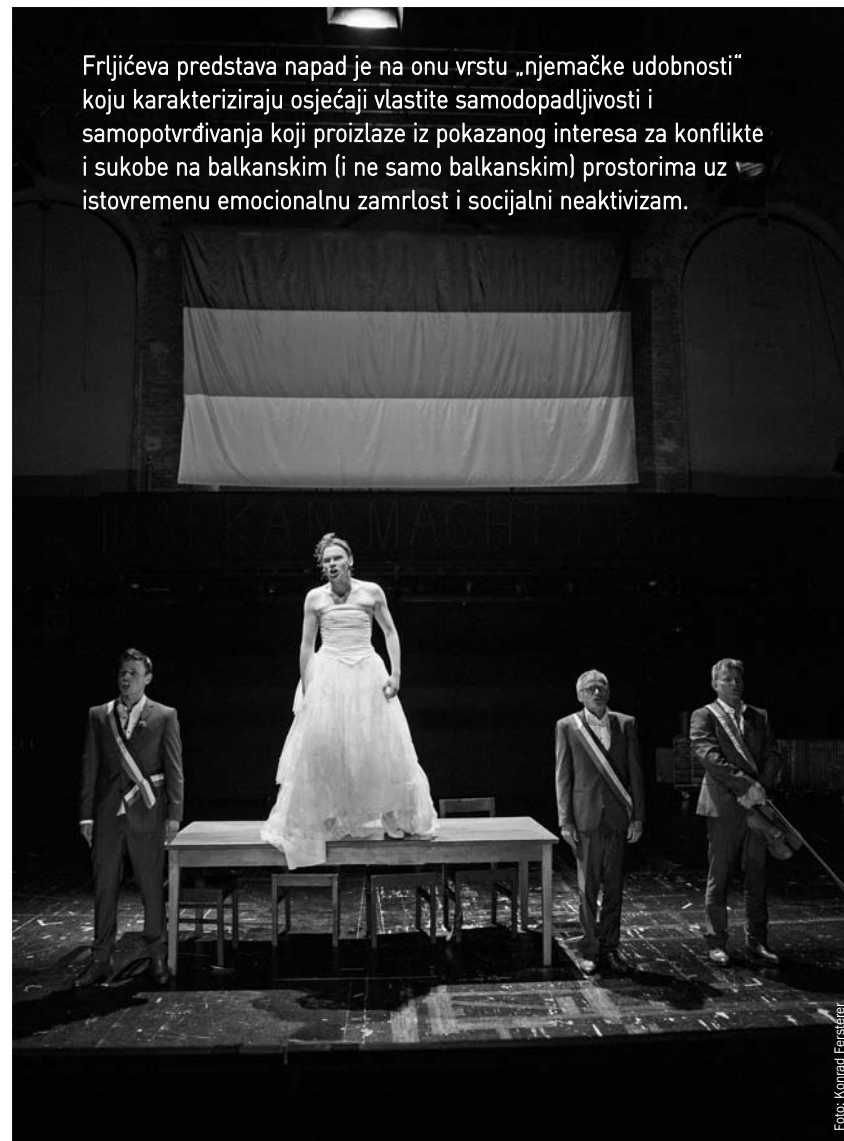
Pišući o predstavi, njemačka kazališna kritika vrhuncem provokacije nije proglasila slike njemačkih identiteta konstruirane u Frlićevoj predstavi, već tzv. „Waterboarding scenu“ (riječ je o američkoj metodi ratnog mučenja) u kojoj izvršitelji (Alfred Kleinheinz i Jörg Lichtenstein) žrtvu mučenja sve do intervencije publike drže na granici gušenja i utapanja: glava žrtve (Franz Petzold) zamata se u tkaninu i polijeva vodom iz kristalnog vrča tako dugo dok publika konkretnom fizičkom intervencijom ne onemogući dalji nastavak mučenja. Polemizirane slike njemačkih kolektivnih identiteta i mehanizama njihova konstruiranja, perpertuiranje društvenih, kulturnih i političkih hijerarhija i dualizama između Nijemaca i drugih nacija kao da nije doprlo do njemačkih kulturnih recepcija ili je, točnije rečeno, odbijeno kao tabu tema obavijena debelim velom vlastitih autokonstrukcija. Na mjesto promišljanja vlastitog i u ovom je slučaju stupilo promišljanje *tuđeg*, tj. identiteta angažiranog *Balkanrežisera*, kako se Frlića često naziva u njemačkim kazališnim kritikama.

Naposlijetku, ostaje otvorenim zašto se predstava koja postavlja „prava pitanja“ – da citiram uglednog njemačkog kazališnog kritičara Jürgena Bergera – ne zavlači pod kožu, ne djeluje dublje, ne prelazi razinu iritacije? Odgovor na to pitanje možda leži u izboru scenskih izražajnih tehnika, u prevlasti verbalnog znakovnog sustava i uporabi glasovnog registra kojime vlada modus vikanja. Upravo u tom verbalno-akustičkom napadu na gledatelja, na inzistiranju da se urla u publiku kao da je progutana semantička materija koja bi izrečena u nekom drugom glasovnom modusu ili simboličkom registru možda proizvela dublji utisak. U prilog tome možda govori i sljedeća scena: na zamračenoj pozornici stroboskopsko svjetlo isprekidano osvjetljava četvoricu glumaca (Franz Pätzold, Alfred Kleinheinz, Jörg Lichtenstein, Leonard Hohm) koji stojeći ispred ogromne njemačke zastave ritmički, isprva jedva čujno, a onda sve glasnije i glasnije, sve brže i brže izgovaraju „Deutsch Land Deutsch Land Deutsch Land Deutsch Land Deutsch Land Deutsch Land [...]“. Ova se scena uvukla pod kožu.

Berger, Jürgen: *Oliver Frlić Wuttheater im Münchener Marstall: Gipfel der Provokation*,

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/oliver-frlijcs-balkan-macht-frei-a-1035362.html> (pristupljeno 15.9.2015.).

Frlićeva predstava napad je na onu vrstu „njemačke udobnosti“ koju karakteriziraju osjećaji vlastite samodopadljivosti i samopotvrđivanja koji proizlaze iz pokazanog interesa za konflikte i sukobe na balkanskim (i ne samo balkanskim) prostorima uz istovremenu emocionalnu zamrlost i socijalni neaktivizam.



Leonard Hohm, Franz Pätzold, Alfred Kleinheinz, Jörg Lichtenstein

Foto: Konrad Forstner