

Oliver Frljić

# Ispitivanje dobrog

Čujemo da si dobar čovjek (...)  
Stavit ćemo te pred dobar zid i upucati te  
Dobrim metkom, iz dobrog pištolja i zakopati te  
Dobrom lopatom u dobroj zemlji.  
Bertolt Brecht

Pisati o svome radu uvijek mi se činilo mnogo zanimljivijim od samog rada jer se na taj način mogla u jednoj dužoj vremenskoj perspektivi uspostaviti koherencija i konzistencija onoga što je najčešće izgledalo kao niz nepovezanih reakcija na određene situacije. Razmišljajući o vlastitom (pre)bivanju u institucijama, apstrahirajući do razine onoga što je moj rad pokušavao proizvesti u odnosu na institucionalni okvir u kojem se događao, dolazim do problematiziranja institucionalnih mehanizama kao njegove trajne odrednice. Dakle, moj "marš kroz institucije", koji se protegao od studija režije i radiofonije na Akademiji



ein Ausgang  
ur Notausgang



Oliver Frljić

dramske umjetnosti u Zagrebu do aktualnog rada na predstavi *Škrtač* u sklopu Riječkih ljetnih noći, u bitnom je uvijek pokušavao raditi analizu institucija i reflektirati i suspendirati uvjete njihove funkcionalnosti.

Studij na Akademiji dramske umjetnosti, koji na neki način stoji na samom početku, bio je započet i zamišljen ne kao sredstvo za dobivanje važeće teatarske legitimacije i punopravno uključivanje u institucionalni kazališni život, nego kao izvedba kojom će se problematizirati sami konstitutivni odnosi na ovoj instituciji. Drugu polovinu devedesetih godina prošloga stoljeća obilježio je moj rad u skupini *Le cheval* koji se većim dijelom iscrpljivao u izravnoj i neizravnoj kritici ondašnje aktualne i akutne socijalne stvarnosti pa onda posredno i reprezentacijskih modela te stvarnosti, a u kojima je ADU uvijek pripadalo posebno (nam drago) mjesto. Nakon iskustva uključivanja pojedinih aktera tog razdoblja u obrazovni program te institucije i svjedočenja njihovoj nemogućnosti mišljenja strukturalne promjene iste, odluku o mom upisu na ADU obilježila je potreba da se ona misli i izvodi iznutra. Ovo "mišljenje i izvođenje iznutra" događat će se u dijalektici između s jedne strane tržišno-umjetničke legitimacije koju ona daje i kojom pokušava neutralizirati svako mišljenje koje bi označilo njezinu bitnu narav kao ideološkog aparata i fluktuirajućih interesa koji se kroz njega uvijek iznova (re)materijaliziraju te s druge usmjeravanja na pronalaženje strategija kojima će se njezini institucionalni mehanizmi suspendirati i natjerati da krizu vlastite funkcionalnosti počnu misliti kao nešto što bi ovoj instituciji trebalo postati inherentno.

Iako je studentska pobuna iz 2004. po količini medijske eksploatacije i otvorenosti u ukazivanju na organizacijsko-etičko-provedbene probleme odsjeka kazališne režije, a onda i cjelokupne Akademije, ono s čime se i danas najčešće identificira moj studij na ADU, u smislu opisanog proizvođenja krize funkcionalnosti institucionalnih mehanizama, puno zanimljivije stvari događale su se mimo same pobune. Doduše, u drugoj fazi pobune, kad su se istoj, barem deklarativno, pridružili svi studenti svih godina kazališne režije i kad se kao sredstvo pritiska za mije-



*Sedmorica protiv Tebe*

njanje ustroja i sadržaja studija na ovom odsjeku aktualizirala mogućnost upisivanja kolektivne pauze, čime bi se rad ovog odsjeka zaustavio na jednu godinu, a u isto vrijeme ostalo u formalnopravnom okviru koji institucija propisuje, kriza institucionalnih mehanizama pojavila se više kao sredstvo za realizaciju konkretnih interesa nego predloženi i do kraja elaboriran model.

Ispit iz kolegija *Suvremena i inovativna režija* koji sam u školskoj godini 2004./2005. trebao raditi pod mentorstvom profesora Branka Brezovca pokušao je puno manje ostrašćeno, ali s jasnijom idejom učinaka koje želi proizvesti, ući u analizu postojećeg sustava ocjenjivanja i prostora u kojem se taj sustav, upravo zbog činjenice da se događa unutar ove institucije, može staviti izvan funkcije. Koncept ispita bio je vrlo jednostavan i polazio je od dviju pretpostavki. Prva je bila da se u studentskim produkcijama na Akademiji uvijek, bez obzira na definiranje i povremena proširenja tog pojma, ocjenjuje finaliziran umjetnički proizvod. Druga je pretpostavka proizlazila iz prve i po njoj je za minimum objektivnosti pri ocjenjivanju takvog, finaliziranog proizvoda bilo potrebno vidjeti ispitnu cjelinu u njezinom ukupnom trajanju. U provedbi je to trebalo izgledati tako da izvođačica, Anica Tomić, godinu po godinu prepričava svoju životnu biografiju, uzimajući za svaku godinu sat vremena i pokušavajući je kroz sjećanje i postojeće dokumente što minucioznije verbalno rekonstruirati. U slučaju da tijekom trajanja od dvadeset šest sati članovi ocjenjivačke komisije napuste prostor izvedbe, oni bi automatski izgubili osnovnu pret-

stavku i mogućnost objektivnog ocjenjivanja. Ukoliko se ovo ipak ne bi dogodilo, izvođačica, nakon prve, ulazi u drugu fazu u kojoj ponovno prepričava dvadeset šest godina svog života, samo ovaj put povećavajući razinu fikcionalnosti. Rigidno odbijajući ovakvu mogućnost, mentor Brezovec samo je potvrdio dominantu svoga umjetničkog i ljudskog djelovanja, a koja u bitnom ostaje označena mišljenjem i permutacijom predefiniranoga institucionalnog okvira i izostankom strukturalne imaginacije koja bi napravila iskorak izvan njega. Iako projekt na kraju nije bio realiziran, ovaj pokušaj držim važnim jer je jasno pokazao da viša razina apstrakcije u mišljenju institucija otvara mogućnost veće učinkovitosti u njihovom izvođenju. Moj rad u Teatru ITD započinje u trenutku kad je na mjesto pomoćnice ravnatelja za kulturu imenovana Nataša Rajković i kad se kroz program *Kultura promjene*



*Didona i Eneja*

ovo kazalište pokušava postaviti kao model koji neće ponoviti ustroj, repertoarne i estetičke odrednice postojećih gradskih kazališta, nego potražiti način da se omogući vidljivost što većeg broja subjekata, kao da se i sukladno ovome razviju drugačiji produkcijski i prezentacijski modeli. Prva predstava koju sam napravio u ovom razdoblju, *Sedmorica protiv Tebe*, našla se u raskoraku između kritike institucionalnog konteksta koji je postojao na Akademiji s koje sam upravo odlazio i novog modela u kojem sam se upravo našao. Međutim, najučinkovitija u naprezanju i nadraživanju ovog institucionalnog konteksta i kazališnog mišljenja kojim je u to vrijeme bio označen svakako ostaje dvostruka predstava *Didona i Eneja/Smrt u Veneciji*. Polazeći od ideje istodobne izvedbe dviju predstava u dva prostora s istim izvođačkim ansamblom pred dvije različite publike, uz simuliranje izvedbene autonomi-



*Smrt u Veneciji*



Turbo folk

Institucija je pokazala da svaku kritiku svojih institucionalnih mehanizama, pa i onu koja se, kao u slučaju predstave *Turbo folk*, događala kroz odsustvo eksplicitne kritike, može usisati, neutralizirati i učiniti operativnom za sebe.

S ovom predstavom je institucionalni kontekst koji je u to vrijeme postojao u teatru ITD, a koji se uspostavljao između stalnog pozivanja na kontinuitet sa "zlatnim dobom" Vjerana Zuppe s jedne strane i pokušaja barem deklarativnog stvaranja ili prenošenja drugačijeg, manje hijerarhiziranog modela kazališnog odlučivanja i proizvodnje s druge strane, doveden do svojih krajnjih konzekvenci i nakon njega držao sam potrebnim, za daljnje mišljenje izvedbi institucija, potražiti druge prostore.

Poziv riječkoga Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca za rad na predstavi *Turbo folk* označio je ulaz u reprezentativni prostor nacionalne kulture. Puno više od fenomena turbo folka, koji je bio tema predstave, zanimalo me sam kontekst u kojem će se predstava dogoditi, koncept nacionalne kulture i visoke umjetnosti koji je u riječkom slučaju specifičan i dosta benigni, ali još uvijek konstitutivan, kako u proizvodnoj, tako i u recepcijskoj sferi. Sam turbo folk uzet je kao pretekst za predstavu koja je jasno računala na jednu vrstu gledateljskog sentimenta što se razvio kao nusprodukt onih kulturnih politika koje su esenciju nacionalnog bića i njemu pripadajućega kulturnog prostora proizvodili kroz negaciju drugoga i Drugoga. S druge strane htjelo se ispitati kako određeni, već institucionalizirani postupci novog kazališta funkcioniraju u ovom specifičnom okruženju i uspijeva li njihovo konzekventno razvijanje učinkovito problematizirati očekivanja i navike gledateljske zajednice kojoj se predstava prvenstveno obraća. Jer *Turbo folk* je puno više nego o fenomenu turbo folka htio govoriti o određenom tipu gledanja koji, paradoksalno, počiva na esencijalističkim politikama, a u isto vrijeme razvija hermeneutiku površine i kojeg u sferi neoliberalnog kapitalizma na ovim prostorima najbolje oprimjeruje upravo rečeni turbo folk. *Turbo folk* je na sadržajnoj razini pokušao balansirati

je svake pojedinačne predstave, ovaj projekt pokušao je problematizirati sve one izvedbene ekonomije koje počivaju na jasnoj podjeli izvođačke i gledateljske zajednice i njima pripadajućih prostora, kao i s tim povezane pretpostavke gledatelja i redatelja kao različitog, ali privilegiranog mjesta akumulacije iskustva koje biva uskraćeno izvođaču. *Didona i Eneja/Smrt u Veneciji* radikalno preokreću ovu situaciju na način da izvođač i kvantitativno i kvalitativno operira s viškom informacija i njima recipročnog iskustva koji i redatelju i gledatelju biva uskraćen. Ono što gledatelj u izvođačkom seljenju može vidjeti su rezidue one druge predstave koja mu biva nedostupna, rezidue koje se pojavljuju na izvođačkom subjektu i koje destabiliziraju procedure proizvodnje značenja koje se uspostavljaju na planu svake pojedinačne predstave.



Bakhe

Ako se treba i može govoriti o političnosti *Bakhi*, ona nije rezultat eksplicitne ili implicitne kritike koja se pojavljuje na njezinoj sadržajnoj razini, nego činjenice da je predstava počela proizvoditi mjerljive političke učinke i prije svoje javne izvedbe.

između stereotipa koji se vezuju uz ovu glazbu i ovaj fenomen i koji, između ostalog, uključuju mačističko nasilje, nacionalističku mobilizaciju i prenapregnute heteroseksualne normative te onoga što se takvom poimanju turbo folka postavlja kao izravan izazov: seljenje na plan privatnih, polufiktivnih biografija izvođača, invertiranje rodničkih politika koje se pojavljuju na površini predstave itd. U samoj predstavi ne postoji pregledan narativ. Pojedine scene uspostavljaju određeni narativni minimum, ali on se, u trenutku kad se pojavljuje, ne razvija dalje, nego koristi za punjenje vremenske strukture koja se uspostavlja glazbenim brojevima. Uspostavljeni narativni minimum pojedinih scena i glazbeni brojevi, koji se koriste kao vremenska struktura, ulaze u kompleksne odnose: ponekad funkcioniraju kao međusobna ilustracija, ponekad kao komentar, a ponekad se razvijaju potpuno neovisno, u dramaturškoj divergenciji. Među poje-

dinim scenama nisu uspostavljane jasne montažno-značenjske prenosnice, nego se išlo na prizvodnju zijevova kroz koje se prethodno uspostavljeni narativni minimum brisao ili prekidao. Izvođački aktivitet organiziran je tako da ni u jednom trenutku ne omogućuje individualizaciju koja bi otvorila prostor za formiranje scenskog lika. Dvije scene u kojima svjedočimo pokušaju konstituiranja scenskih likova, scena u kojoj glumci pričaju svoje polufiktivne biografije i scena u kojoj, kroz dramaturšku autokatalitičku petlju, psuju redatelja koji ih je natjerao da ga u toj sceni psuju, ne uspijevaju nikada prije ili poslije naći komplementaran fiktionalni plan kojim bi se verificirao onaj koji se pokušao s njima i u njima uspostaviti. Predstava *Turbo folk* na dramaturškom je makroplanu polazila od pretpostavke da će izmještanje fenomena turbo folka iz njegova primarnog konteksta i seljenje u nacionalni hram visoke kulture, bez vidljivog odmaka ili

razvijanja kritike u pravcu potvrđivanja bipolariteta između visoke i niske kulture na kojoj HNK počiva i funkcionira, aktivirati i naglastiti određene institucionalne mehanizme koji će inzistirati na jasnijem potvrđivanju spomenute razlike koja ostaje konstitutivna za ovu instituciju. No dogodila se situacija u kojoj je institucija pokazala da svaku kritiku svojih institucionalnih mehanizama, pa i onu koja se, kao u ovom slučaju, događala kroz odsustvo eksplicitne kritike, može usisati, neutralizirati i učiniti operativnom za sebe. *Turbo folk* je predstava koja jasno ostaje unutar okvira određenog, sustavom dopuštenog mišljenja i problematiziranja i njome se najbolje pokazuje da inkluzivni karakter institucija može puno učinkovitije neutralizirati njihovo izvođenje nego rigidne zabrane, o kojima više u splitskoj epizodi.

Poziv kazališnog festivala Splitsko ljeto i rad na predstavi *Bakhe* označen je pokušajem korištenja festivalnog okvira i predstave kao instrumenta za izravnu društvenu akciju. Angažman na ovom projektu pošao je od jasne ideje da pravljenje predstave koja će problematizirati koncept festivala i njegove procedure depolitizacije, a i dalje ostati unutar njegovih dominantnih procedura proizvodnje, distribucije i recepcije, neće postići onu razinu učinkovitosti za koju mi se, nakon iskustva rada na *Turbo folku*, činilo da kazalište ipak ima potencijal, ukoliko misli svoju poziciju u promijenjenom medijskom krajoliku. Zbog toga sam pokušao vidjeti kako i kroz što predstava može generirati proces u kojem se mobilizira šira društvena zajednica i stavlja u situaciju aktivnog odlučivanja. Bilo je potrebno naći mehanizme kroz koje će se dogoditi različita medijska umnažanja predstave, tako da ona uđe u puno širi recepcijski i interesni okvir od onog uspostavljenog kroz njezinu primarnu gledateljsku zajednicu. Korištenje televizijskih vijesti koje su pratile proces za ratne zločine u tzv. Slučaju Lora te audiozapisa govora aktualnog premijera Ive Sanadera koji je kao član ondašnje oporbe održao na splitskoj Rivi 2001. godine, imali su taj potencijal. Najprije su isprovocirali reakciju direktora Splitskog ljeta Milana Štrlića koji je zabranio predstavu, potom Sanaderov odgovor koji se mimo svakog protokola i

funkcije premijera oglasio kao građanin Republike Hrvatske, nakon čega je zabrana promptno povučena. Kroz sve to predstava je, i prije nego što je zvanično bila prikazana, započela svoju medijsku izvedbu koja je otvorila ranije spominjani prostor mobilizacije šire društvene zajednice. Ako se treba i može govoriti o političnosti *Bakhi*, ona nije rezultat eksplicitne ili implicitne kritike koja se pojavljuje na njezinoj sadržajnoj razini, nego činjenice da je predstava počela proizvoditi mjerljive političke učinke i prije svoje javne izvedbe. I dok svaka kritika koja se pojavljuje na sadržajnoj razini ostaje unutar normiranih reprezentacijskih modela koji realitet kazališne situacije uvijek proizvode u reprezentanta onog izvankazališnog, u slučaju *Bakhi* dogodila se jedna drugačija označiteljska ekonomija u kojoj je realna, izvankazališna zabrana postala reprezent predstave koju nitko, pa ni onaj koji je zabranu izrekao, nije vidio. Dakle, predstava koja je u odnosu na ono što će označiti primarnom gledateljskom zajednicom još uvijek virtualna posredstvom zabrane počinje djelovati u širem političkom prostoru i svojom nerealizacijom stvarati konkretne političke učinke. Upravo ta političnost *Bakhi* bit će pobrisana u trenutku kad zabrana bude povučena, kad se predstava izvede javno i kad se njezina političnost počne percipirati prvenstveno kroz kritiku koja se pojavljuje na sadržajnoj razini. Je li potrebno *Bakhe* nakon zabrane i povlačenja zabrane doista i izvesti, bilo je pitanje oko kojeg se autorski tim nikada nije usuglasio. Ostavljajući po strani kompleks etičkih problema koje je izvođenje uključivalo, postavilo se čisto dramaturško pitanje: što sama predstava, uz svu medijsku eksploataciju i učinke koje je na taj način u jednom širem prostoru njezina nerealizacija polučila, može ovom izvedbom napraviti, osim demonstrirati jedan zapravo dosta konzervativan tip kazališnog mišljenja u kojem uspostava ontološke razlike između žive i medijatizirane izvedbe u korist ove prve ostaje dominantna i izvedbeno formativna. Moje neslaganje s izvođenjem *Bakhi* bilo je rezultat pokušaja poopćavanja jednog modela društvene akcije u kojoj kazališna predstava ostaje primarni instrument. Zbog grupe dinamike i prevladavajućeg mišljenja

## Dobra institucija je ona institucija koja krizu vlastitih mehanizama funkcioniranja može uključiti kao novi mehanizam funkcioniranja.

da predstava ne može biti sredstvo ili instrument, nego samo cilj (ovo nikada nije bilo eksplicitno rečeno, ali je bilo implicirano u različitim iskazima tipa: "Predstava je ipak najvažnija" i sl.), ona je na kraju, trajno uklanjajući mogućnost uspostavljanja šireg, učinkovitijeg modela kojim bi se apstrahiralo ono što se pojavljuje na njezinoj sadržajno-formalnoj razini, izvedena. Predstava *Gospođica Julija*, nastala u koprodukciji Centra za dramsku umjetnost i Zagrebačkog kazališta mladih, nastavila se na iskustva subjektivizacije izvođača iz projekta *Didona i Eneja/Smrt u Veneciji* u smislu stvaranja izvedbene situacije u kojoj se kod izvođača razvija jedna drugačija vrsta odgovornosti. Ključni pomak sastojao se u otvaranju mogućnosti da izvođač umjesto provedbe unaprijed donesenih, donosi, provodi i snosi konsekvence, estetske i etičke, odluka koje donosi tijekom same izvedbe. Započinjući od kompleksa mišljenja izvođačkog subjekta unutar koncepta psihološkog realizma, kroz formu *durational performancea*<sup>1</sup> i sukcesivnoga ponavljanja predstave, pokušalo se doći do psihofizičkog kolapsa izvođača kao prostora u kojem je moguća osmoza plana fikcije dramske situacije i realiteta izvedbene situacije. Koliko je umor, pad koncentracije i prodor realnog nagrizaio izvođački subjekt, toliko se više otvarao prostor u kojem su izvođači mogli odlučiti kako da održe ili ponovno uspostave narušeni plan konzistentije fikcionalnog. Međutim, puno značajniji prostor izvođačke subjektivizacije otvarao se kroz činjenicu da su izvođači bili ti koji su isključivo odlučivali o prekidu predstave. Naime, predstava nije imala fiksirano trajanje niti se u ciklusu proba pokušalo raditi unutar forme *durational performancea*. Javnoj izvedbenoj situaciji nije prethodila nikakva vrsta pripreme za ekstenzirani psihofizički napor i zapravo se u predstavi izvođački subjekt najizrazitije konstituirao kroz odluku da unutar svojih psihičkih i fizičkih mogućnosti predstavu u uzastopnom ponavljanju nastavi ili zaustavi.

Koliko su svi ovi pokušaji ostavili traga u samim institucijama, je li potrebno mijenjati postojeće institucije ili



Bakhe



Gospođice Rice, puno prije geopolitike bila je glazba

proizvoditi nove, pitanja su na koja je teško iz ovog iskustva, sada i ovdje odgovoriti. Dobra institucija je ona institucija koja krizu vlastitih mehanizama funkcioniranja može uključiti kao novi mehanizam funkcioniranja. U tom smislu svaki pokušaj i rezultat proizvođenja disfunkcionaliteta biva od dobre institucije prisvojen u zalihu institucionalnog znanja.

<sup>1</sup> Izvedbena forma koja u trajanju nadilazi uobičajeno vrijeme kazališne predstave te često radikalizira pitanje odnosa durabiliteta i izvođačkog subjekta.