

# NUŽNA SLOBODA I NJENI *TRIBUNI PLEBIS*: OLIVER FRLJIĆ I MATE MATIŠIĆ

*Nataša Govedić*

UDK: 821.163.42-2.09Matišić,M.  
792.071Frljić,O.

Tko su naši suvremeni *pučki tribuni*? Kakva je njihova zastupnička namjera? U čije točno ime govore zastupnici naroda? I kakav ih odaziv zajednice prati? Zastupaju li u istoj mjeri »elitne«, »svenarodske« i vlastite interese unutar šire interpretativne zajednice? Stvara li svako uzimanje zastupničkog ili reprezentacijskog prava ujedno i osobit socijalni otpor (neuključenih ili prozvanih glasova), baš kao i s njime povezane političke progone? Tekst tumači javnu sferu kao dinamičko polje ideologijskih i estetičkih sučeljavanja, s posebnim naglaskom na umjetničko stvaralaštvo Olivera Frljića i Mate Matišića kao aktualnih pučkih tribuna. Obojicu prati licemjerna optužnica za »manjak patriotizma«, premda upravo napor navedenih umjetnika za uvažavanjem socijalno najranjivijih skupina i pojedinaca svjedoči u prilog osobite etike skrbi, samim time i povišene brižnosti prema zajednici kojoj se obraćaju. Tekst također sadrži i kratke razgovore s obojicom umjetnika na temu umjetnosti kao javnog zastupništva i njegovih kriza.

Ključne riječi: Oliver Frljić; Mate Matišić; progon javnih intelektualaca; zastupništvo; javna sfera; povijesna i narativna trauma; odgovornost za političke zločine

Kategorije »pučke« i »popularne« umjetničke izvedbe, baš kao njima načelno nasuprotne kategorije »elitne« i »ekskluzivne« umjetničke izvedbe, javno su vidljive samo kroz figure svojih zastupnika. Zastupnička se funkcija u pravilu oslanja na simboličku konstrukciju ovladavanja vrijednostima i očekivanjima skupine koju netko predstavlja. Ali različiti *narodni zastupnici* mogu istu skupinu zastupati s posve drugačijim analitičkim pretpostavkama i međusobno nespojivim ideologijskim prioritetima. Raymond Williams u djelu *Keywords* (1983: 111) eksplicitno kaže da »popularnu kulturu ne identificira narod, nego oni koji se narodu obraćaju«. To ujedno znači da *puk* ili narod kao kolektivno tijelo ili imaginarni dramski kôr nikada nije ni »transparentan« niti »konsenzusan« (premda ga je grčka drama tako personificirala), nego tek *pretpostavljen*. Prema *Teoriji pravičnosti* Johna Rawlsa (1999: 315), svi su zastupnici mnoštva nužno pristrani i skloni razilaženjima u mišljenju, zbog čega idealno pravičnom procedurom zastupanja smatramo onu koja omogućava da što jasnije čujemo ili čak uprizzorimo **krizu zastupništva**, odnosno prizovemo, saslušamo i uvažimo konfliktne vrijednosti.

To je ujedno i pozicija iz koje kreće umjetnost.

Ako nema načina da izravno saznamo što misli nijemo i razjedinjeno mnoštvo, umjetnik pokušava istražiti gdje su najveći prijepori određene zajednice. U njima osluškuje ne samo dominantne, nego i cenzurirane ili planski minorizirane glasove svojih sugrađana. Umjetnik ili umjetnica, dakle, detektira krizu neke zajednice kao svojevrstan moment neotklo-njivog, mogli bismo reći i interventnog zajedništva. Djelo nije »narodno« ako evocira običajnu ili etnografsku dimenziju agrarnog života (koja se i sama u međuvremenu višestruko transformirala), nego ako sažima raspršeni kolektivitet i nadvija ga na prekršaj postojeće zakonomjernosti, to jest ako onome što smo dosad smatrali »izrazivim« u javnoj sferi dodaje nove glasove. Bataille (cit. prema Nancy, 1991: 21):

*Ne postoji nikakvo znanje bez komunalnosti svojih istraživača, kao ni nikakvo unutarnje iskustvo bez komunalnosti onih koji ga skupa*

*proživljavaju... Komunikacija nije ništa nadodano ljudskoj realnosti, nego upravo ono što je konstituira.*

U vrijeme rimskih staleških borbi (V. stoljeće pr. Kr.) sličnu je ideju **kriznog zastupništva** čuvala i funkcija pučkog tribuna. Kako je plebejski dio građana rimske republike stalno ostajao podreprezentatiran, pučki tribun bila je osoba iz reda plebejaca čija je moć bila nepovrediva (*sacrosanctus*; pod izravnom zaštitom bogova), a njezin veto mogao je osporiti svaku mjeru senata uperenu protiv interesa plebejaca. Po završetku staleških borbi, funkcija gubi instrumentalnu moć, ali do danas ostaje sinonim zastupništva ili javne sfere (*publicus*, lat.) koja se uspostavlja protiv samovolje elita, u korist su/glasnosti građana. Za pojedine teoretičare javne sfere, posebice Jürgena Habrmasa (1989: 60), ali i za cijelu plejadu mislioca u rasponu od Aristotela do Hannah Arendt i Charlesa Taylora, **javnost postoji samo kao diskusijska i projekcijska, nikako ne kao normativna cjelina**. To znači da *narodno* po definiciji zahtijeva participaciju, elokvenciju i pristanak na gestu javnog sudjelovanja u spornim temama, jer smo se oko pravnog konsenzusa već dogovorili – i to na razini zakona.

Jedan od suvremenih vidova inkluzivnog pučkog tribunala svakako je i instanca direktne demokracije i pokret Occupy koji se deklarira sloganom »Mi smo 99 %«. Occupy inzistira na svojoj mnoštvenosti i anonimnosti, ali i na održavanju protestnih kriznih žarišta<sup>1</sup> u rasponu od dizanja praga minimalne plaće preko ekološke politike upravljanja ugljičnim dioksidom i tiranske moći korporacija do prava na besplatno školovanje. Drugim riječima, Occupy također govori jezikom percipiranja i izravnog tematiziranja socijalne krize.

Pogledamo li povijest književnosti, granice i pučkog i visokoinstitucionaliziranog teksta otvarale su se različitim, ali srodnim načinima

---

<sup>1</sup> Usp. <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/06/the-triumph-of-occupy-wall-street/395408/>

propitivanja **eksczesnog govora** i njegovih manjinskih povlastica. Peter Naourney (1982: 99) u tekstu »Elite, Popular and Mass Literature: What People Really Read« smatra da takozvana visoka ili elitna ili priznata književnost nastoji uspostaviti hijerarhiju tekstova koje neprestano iznova evaluiraju i kritičari i teoretičari, dok kriterije popularne književnosti određuje čitanost šire čitalačke klijentele, što katkad sa sobom donosi simplifikaciju očekivanja, ali katkad i problemska žarišta koja mogu biti filozofski provokativnija od takozvane strukovno verificirane književnosti. U oba slučaja, djelo može postati »kanonsko« jer što je njegovom stilskom i problemskom singularitetu neka društvena grupa, neka javnost, pridala *zastupnički značaj*.

Najbolji je primjer opus Williama Shakespearea, istovremeno pravaka svjetine i akademije, ovjerenog i najprestižnijim institucionalnim izvedbama i neumornim amaterskim populizmom dramskih uprizorenja, dakle istovremeno najpučkijeg i najelitnijeg dramatičara. Štoviše, jedan od principa Shakespeareove dramaturgije u tragedijama statusa kao što je *Koriolan* (1608.) tiče se upravo ukazivanja na to koliko se poslušna vojna instrumentalizacija dužnosti »predstavljanja naroda«, ako djeluje kao mač, dakle bez retoričkog pristajanja na javnost kao ispregovarani odnos među različitim interesima, može pretvoriti u dubinsku destrukciju i pojedinca i zajedništva. Shakespearea je, k tome, zatekla i sudbina dionika masovne kulture, koja se od ranijih *folk* orijentacija neke lokalne zajednice razlikuje po tome što mediji danas mogu globalno proizvesti potpuno lažne kolektivne krize, točnije rečeno senzacije kojima je jedini cilj zamagliti vidljivost stvarnih socijalnih problema, poput društvene nejednakosti i nasilja. Ili, kako je zapisao Adorno u djelu *Minima moralia* (1974: 201), kulturna industrija od svoga nastanka stvara potrošače zarobljene u »mimetičkoj regresiji«, a ne građane koji odozdo kontroliraju i artikuliraju ono što zovemo *popularnim*.

Kulturni studiji u međuvremenu su na mnogo načina problematizirali tumačenje *popularnog* kao drugorazrednog ili jednosmjerno manipuliranog

diskurza, inzistirajući na tome da je popularna kultura ne samo proces intenziviranja i komentiranja aktualnih socijalnih navika, neuroza i konvencija (usp. Storey, 2006.), nego i njihova preoblikovanja odozdo. Polemika je otvorena oko toga postoji li u tom smislu još samo konzumeristička *publika* ili smijemo govoriti i o *javnosti* (u smislu kritičke javne instance) te *zajednici* (kao supripadanju i subrižnosti), ali izvjesno je da dramska umjetnost prati navedene diskusije specifičnim autorskim i redateljskim tehnikama.

Primjerice, u predstavi *Folk Acts* (2016.) Saše Božića i Petre Hrašćanec publika je eksplicitno prozvana izjasniti se oko modusa ponuđene »popularne« izvedbe. Jednu predlaže dokumentarna kavanska pjevačica Višnja Vitas, a drugu profesionalna glumica Nataša Dangubić. Sjedeći za okruglim stolovima foajea Zagrebačkog kazališta mladih, publika može predstavu gledati kao da je u pitanju etablirana kazališna izvedba s jednom od prvakinja navedenog kazališta u glavnoj ulozi ili kao da je u pitanju kavanska izvedba uz koju se servira crno vino i pjevaju *folk* hitovi. Ambivalencija između toga što ovu izvedbu čini *narodnom* prisutna je ne samo u tretmanu i stilu izvođača, nego i planiranim u interakcijama s publikom. Time naglašavam da je kazalište itekako svjesno prostora koji dijeli s pozornicom narodne glazbe, kao i da je ne požuruje osuditi, već – naprotiv – promisliti i produbiti.

No možda najdalje u ulozi pučkih tribuna domaćeg teatra odlaze redatelj Oliver Frljić i dramatičar Mate Matišić. Ne samo zato što obojica svjesno izazivaju kontroverze otvarajući pitanja hrvatskih, srpskih i bosanskih ratnih zločina, političke i ekonomske korupcije te socijalne homofobije, nego i zato što ulažu veliki napor u komuniciranje vlastitih vrijednosti upravo preko uloge javnog intelektualca, jednako zainteresiranog da svoj rad rezornira sa širokim *ethnosom*, kao i sa stručnim ili profesionalnim gledateljstvom. Ta vrsta istovremeno konfrontacijskog i prevrednolačkog javnog obraćanja veoma je rijetka, kao što je rijetka i svijest domaćih autora da kazalište nije samo predstava koja se odvija u dogovoreno vrijeme glumačke izvedbe i posjeta publike (eventualno i

odgovora kritike), nego je kazališna izvedba čitav skup socijalnih i medijskih praksi komentiranja i tumačenja izvedbe, odnosno njezina trajanja u prostoru javne diskusije. Predstava u XXI. stoljeću može imati niz odjeka na društvenim mrežama i u medijima i dugo nakon što je formalno završio prvi krug njezine izvedbene recepcije. U tom smislu kazalište pučkih tribuna uključuje i različite oblike polemika, pa i govora mržnje koji prate i rad Olivera Frlića i rad Mate Matišića.

Što o tome misle sami tribuni?

Oliver Frlić, 13. III. 2016. u časopisu *Avaz*:

*Nakon verbalnog nasilja svjetine, koja mi je prošlog ljeta ispred kazališta poručivala da će mi se napiti krvi, preko provaljivanja u stan moje djevojke i moj stan kao sljedećeg stepena zastrašivanja, ne bi me iznenadilo da uslijedi i fizičko nasilje ili da netko pokuša realizirati sadržaj grafita koji ste citirali. Provale u stan i stalne prijetnje, uključujući i prijetnje smrću, imale su za cilj da me ušutkaju. Zbog toga se sada udarilo i na moju djevojku, jer teror uvijek računa na povlačenje u slučaju kad se u opasnost dovedu oni koji su najbliži meti tog terora. Sve su te stvari zasigurno inspirirane netrpeljivošću koju su prema meni stvarali i nastavljaju stvarati u svojim javnim nastupima Karamarko i Kolinda.*

Mate Matišić, T-portal, intervju s Ninom Ožegović od 26. XII. 2016.:

*Da sam se bojao javnosti, onda ne bih nikada ništa napisao. Možda će zvučati bezobrazno, ali baš me briga što će misliti. Ako me žele kazniti – neka kazne. Ne bih želio zvučati prepotentno, ali u ovoj državi ne postoji nitko izvan mog obiteljskog kruga tko me može moralno prozivati. Ja takvu osobu još nisam upoznao. Da sam slušao hrvatsku tzv. kulturnu javnost, onda sam davno trebao prestati pisati, a za neke i prestati živjeti.*

Neću ovdje ulaziti u povijesni raspon tema i polemika koje su se vodile oko navedenih autora jer takvo istraživanje obimom prelazi opseg ove studije. Dovoljno je istaknuti da su napadani od samog početka svog javnog djelovanja i da im se čitavo vrijeme pripisuje status »društvene kontroverze«. Tako progon Mate Matišića od strane Crkve i desne političke garniture na vlasti kreće zbog *Anđela Babilona* praizvedenih 1997. godine u režiji Božidara Violića, nastavlja se zbog filma (2004.) i predstave (2013.) *Fine mrtve djevojke* (obje verzije režira Dalibor Matanić) pa filma *Svećenikova djeca* (2013.), redatelja Vinka Brešana. Vjerojatno najzorniji primjer toga što se točno Matišiću zamjeralo sve do drame *Ljudi od voska* (2016.) u svom »Otvorenom pismu Mati Matišiću: tko će prikazati vrijednosti?« autoru je napisala teatrologinja Sanja Nikčević, a povodom Matišićeve *Posmrtna trilogije* (2006.). Citiram njezin tekst iz *Vijenca* (11. rujna 2008.):

*Tako razmišljajući shvatila sam da mi u prikazu naše stvarnosti (ratne i poratne) nešto nedostaje. Zašto svi naši hrvatski ratnici moraju nekoga silovati, nevinog ubiti, ukrasti, slomiti se u tom ratu do kraja moralno i duševno, zašto svi naši hrvatski ratnici moraju nakon rata biti potpuni moralni i ljudski propaliteti, slomljeni ljudi koji uglavnom tuku žene i djecu ili, u najboljem slučaju, varaju žene s udovicama palih ratnika, koji stradavaju zbog vlastitih grijeha, ili zbog grijeha nekih drugih hrvatskih ratnika koji ove koji su se pokajali uništavaju? Zašto ne možemo pokazati hrvatskog ratnika koji je nekoga spasio, nešto dobro napravio, koji je svoj život žrtvovao za druge, koji je iz rata izašao promijenjen jer je nešto važno shvatio? Zašto u umjetničkom prikazu naše stvarnosti ne postoji iskrena i pozitivna emocija – od ljubavi prema domovini do ljubavi prema čovjeku kao Božjem stvoru – osim eventualno grižnje savjesti koja je pozitivan osjećaj jer proizlazi iz osjećaja moralnog imperativa. Zašto je, ma i naznaka mogućnosti takve emocije poništena uvijek, i dokraja, nekim zlom? To sad ne govorim zato što takav prikaz u potpunosti poništava činjenicu da smo bili napadnuti i da smo na kraju pobijedili! To govorim zbog ove etike*

*umjetnosti koja mi se čini šira od lokalnoga sukoba u ograničenom vremenskom odsječku. Čini mi se da takav jednostran prikaz jednostavno nije u redu prema svijetu kao takvu...*

Ovakva vrsta dobronamjernog, ali analitički promašenog reagiranja svakako svjedoči u prilog autoričina potpunog negiranja umjetničkog integriteta dramskog teksta u korist tobože »svima jasne« i preskriptivno »poželjne« *iskrene i pozitivne emocije* koju Nikčević traži od pisca na temu ratnog stradanja, kao i radikalnog negiranja ratnog iskustva kao prvenstveno traumatskog, a ne slavljeničkog i iscjeliteljskog. U tom je smislu prigovor Sanje Nikčević simptom kulture koja *ne želi* da o njoj piše Homer, grdeći prvenstveno Grke zbog pobjedonosnog Trojanskog rata i njegove desetogodišnje traume, nego bi radije da muka rata dobije svoje javno posvećenje i etičko »odriješenje«, što se u posljednjih dvadesetipet stoljeća europske povijesti književnosti nije dogodilo. A ni neće se dogoditi, jer književnost nije ni religiozna himna, ni medicinska ustanova za de-traumatizaciju ratnih stradalnika. Književnost je vrsta javnog zastupništva koja nikada ne reducira misterij i *polis* boli, pretpostavljam zato što stremi necenzuriranoj punoći i dubini promišljanja ljudskog iskustva.

I najnovija Matišićeva drama *Ljudi od voska* (2016.) u režiji Janusza Kice, praižvedena u zagrebačkom HNK-u u posljednjim danim prosinca 2016. godine otvorila je i goleme javne polemike na temu što dramatičar smije napisati o zlostavljanoj djeci, a što svakako mora zadržati za sebe. Nekadašnji *Feralov* novinar Boris Rašeta na portalu *Express* (13. siječnja 2017.) piše:

*Fejs nacija podijelila se u dva tabora: jedni slave Matišića kao genija koji se ogolio na način kakav nije vidjela povijest dramske književnosti, ne samo naše, nego i svjetske. »Anton Pavlović je nakon ovoga drugi put umro«, kaže jedan ushićeni glas. Drugi vjeruju da je Mate Matišić izveo remek-zlodjelo naspram djevojčice (odnosno blizanki pokojnog Krste Papića i njegove supruge), naspram mrtve*



*Papićeve žene te, konačno, naspram sebe sama pa bi se zbog posljedica njegova spisateljskog ekshibicionizma i navodne karakterne podlosti za djecu morao postarati nadležni centar za socijalnu skrb. No oba kluba predstavu tumače u istom ključu – čitaju je više kao autobiografiju, a manje ili nimalo kao »igru fikcije i stvarnosti«, odnosno »medijski programiranu potrebu da u tekstovima i životu iščitavamo senzacionalističke naslove«. Tako je Mate Matišić, od lanjske formule »santo subito«, jednom jedinom dramom postao mogući predmet nadzora nadležnog centra za socijalnu skrb... [...] Matišićev/Kicin izlet, kakav god stav zauzeli o »Ljudima od voska«, vrhunac je prosvjdnog vala koji u zadnje vrijeme dolazi iz kulture – od Frljića, preko Ivane Bodrožić, Grličeva »Ustava RH« pa do »Ljudi od voska« svjedočimo pokušaju iskoraka iz hrvatske šutnje, civilizacije nezamjeranja, kulture koja je omogućila nesmetan »rad« svih antijunaka naše žalosne tranzicijske scene. Rodno mjesto ove propasti je, naime, baš kultura, to su »strukture dugog trajanja«, formule »vrana vrani oči ne kopa«, imal-mene-tute itd. No dok Bodrožić, Grlić i Frljić ostaju na terenu politike, Matišić ore dublje, više nego što je naznačio još lani u »Ne kopaj po groblju, molim te«. Cijena tog oranja je svakako visoka: jedan je hrvatski svetac nepovratno umro. No, možda zrno zvano »Ljudi od voska« i umre, kao ono iz biblijske prisprodoobe, pa iza sebe ostavi bogat rod.*

I Olivera Frljića prati duga povijest bojkota, javnih zgražanja, osuda, prijekora, cenzura i medijskih progona: od *Bakhi* koje su pogledu inkomodirane javnosti otvorile dokumentarne snimke ratnih loža Hrvatskog narodnog kazališta devedesetih godina prošlog stoljeća i Tuđmanove politestetike nacionalističkih orgija, da bi bile prvotno zabranjene na Splitskom ljetu pa onda ipak odigrane u Splitu i u Zagrebu, sve do pokušaja javnog dezavuiranja koji su pratili Frljićevu intendaturu u riječkom HNK-u Ivana

pl. Zajca, čiju recentnu povijest sumira novinarka *Novog lista* Kim Cuculić u tekstu od 14. XI. 2016.:

*Velika bura podignula se i oko predstave »Hrvatsko glumište«, kojoj je prethodila polemika Slobodana Šnajdera, autora »Hrvatskog Fausta«, s Frljićem i Blaževićem. Na kraju Šnajderov »Hrvatski Faust« nije izveden, a realiziran je autorski projekt Frljića i Blaževića pod nazivom »Hrvatsko glumište« koji je – tematiziranjem vremena NDH i 1990-ih godina u Hrvatskoj – izazvao podijeljene reakcije, napade i osude. Zazivao se otkaz Frljiću i Blaževiću, a oglasila se čak i Riječka nadbiskupija s apelom da se prestane vrijeđati vjernike i njihove svetinje. Predstavu »Hrvatsko glumište« od njene premijere nastavile su pratiti kontroverze.*

*I Riječke ljetne noći 2015. otvorene su uz incidente. Uoči svečanog otvaranja, umjetnički voditelj festivala i ravnatelj Opere u kazalištu Marin Blažević i intendant Oliver Frljić upriličili su ispred zgrade »Zajca« performans »Otkaz Frljiću i Blaževiću« u kojemu su sjedili i čitali poruke mržnje koje su im bile upućene na istoimenoj Facebook grupi, putem raznih portala i društvenomrežnih kanala, ali i s kojima se stalno susreću u svojem radu. Tom su prilikom od strane manje grupe građana vrijeđani i gađani jajima, dok je deblji kraj izvukao pročelnik za kulturu Grada Rijeke Ivan Šarar, koji je tom prilikom i fizički napadnut.*

*Incident se ponovio i na središnjem događaju otvaranja festivala na Trgu 128. brigade Hrvatske vojske, gdje su na kraju koncerta na pozornicu bačena jaja, od kojih je jedno pogodilo violinisticu ispod oka te se razlilo po skupocjenom instrumentu.*

*Na Riječkim ljetnim noćima 2015. godine prikazana je i »Trilogija o hrvatskom fašizmu« Frljića i Blaževića – koju uz »Hrvatsko glumište« čine predstave »Bakhe« i »Aleksandra Zec« – čija je izvedba popraćena*

velikim mjerama osiguranja. Dramatično je bilo i 5. kolovoza 2015. kad je u riječkom Kazalištu održana tribina »Drugi rat«. Performans, na kojem je pet žena različitih nacionalnosti govorilo o sjećanjima na ratne traume, javno je prozvan kao »Kontra Oluja«, pa se pred Kazalištem okupio znatan broj nezadovoljnih.

Atmosferu pred taj događaj početno je zagrijao dnevnik Slobodna Dalmacija u kojem je tekst o tom događaju opremljen s naslovom »U Rijeci spremaju kontra Oluju«, zbog čega se Frljić žalio Hrvatskom novinarskom društvu navodeći da je »riječ o pokušaju da se o ratu govori ne iz pozicije nacionalne pripadnosti, već iz pozicije žene«, te da je cijeli skup zamišljen kao afirmacija kulture mira.

Prosvjednici su pred zgradom HNK-a pjevali domoljubne pjesme i prozivali Frljića, a pridružio im se i dio riječke Armade. S Mosta hrvatskih branitelja prosvjednici su krenuli prema Korzu do Jadranskog trga. Nakon toga su se vratili do riječke Gradske uprave pred kojom je Mile Biondić održao govor. Izlazak publike iz Kazališta po završetku javnih razgovora došao je osigurati kordon interventne policije, a na riječkom Korzu napadnuti su i pretučeni novinari i aktivisti.

Osim u domaćoj javnosti, Oliver Frljić susretao se s pokušajima cenzure u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Poljskoj, naročito isprovociravši cenzorne stražare javnosti predstavom *Naše i vaše nasilje* (2016.), za koju su gledatelji sarajevskog festivala MESS obaviješteni da je gledaju »na vlastitu odgovornost«, jer, kako izvještava *Večernji list* od 9. kolovoza 2016. godine, uprava MESS-a im »ne može jamčiti sigurnost u situaciji stalnih prijetnji«. Predstava je na zahtjev publike ipak odigrana, što ponovno svjedoči da *narodno kazalište* ostaje na strani otvorenog obraćanja narodu, a ne cenzure odozgo.

I Frljić i Matišić sustavno su optuživani za *nedovoljno* domoljublje i *nedostatnu* vjeru (za što su, doduše, povijesno optuživani čak i »očevi

domovine« poput Ante Starčevića i Stjepana Radića, dakle nesumnjivo je u pitanju vrsta »automatske« diskreditacije ili optužnice koja ima isključivo dikvalifikacijsku ulogu), premda su Frljić i Matišić upravo detabuuiranjem društvenih zločina i vjerskog licemjerja učinili više za zajednicu kojoj pripadaju, negoli to čine »divovi« građanske šutnje.

Zadržala bih se na posljednje dvije izvedbe ovih autora, kao recentnim primjerima metodologije pučkog tribunalstva o kojem govorim. Riječ je o Frljićevom performansu *Šaptajuća povijest*, izvedenom u sklopu serije izložbi posvećenih Mladenu Stilinoviću pod nazivom *Janje moje malo* (suradnica na projektu je Marija Čačić) te o predstavi Mate Matišića i redatelja Janusza Kice *Ljudi od voska*, repertoarno postavljenoj na daskama Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Krenimo od Frljićeve šetnje Zagrebom ili *Šaptajuće povijesti*.

Ona počinje dolaskom sudionika izvedbe u prostor Galerije Nova i postupkom učitavanja vokalne snimke u memoriju mobitela članova publike. Slušajući snimku na slušalice, svaki gledatelj/slušatelj performansa šeta gradom u nekoj vrsti vođene ture.

»Nemoj hodati prebrzo«, savjetuje meki Frljićev glas u slušalicama.

Koraci šetača ritmizirani su i polaganom klavirskom glazbom u pozadini. »Negdje će ti se činiti da su to priče o nekom drugom gradu, a ne Zagrebu.« Ali geografske upute vrlo su precizne: kreni Teslinom, Gajevom, prođi knjižaru Algoritam, dosegni Planićevu zgradu i uoči činjenicu da je Stjepan Planić, citiram:

*[O]d rođaka svoje supruge Ljudevita Šolca, koji je bio pravnik i ministar u vladi NDH, spletom okolnosti dobio zadatak da projektira fontanu i tri minareta i tako adaptira Meštrovićev Dom likovnih umjetnika u džamiju. Budući da je bio autor graditeljskog simbola ustaškog režima, u socrealizmu nije imao dozvolu za rad. Kako se prisjeća unuk Stjepan Lončarić: 'Boris Bakrač, bivši partizan i ministar graditeljstva u tadašnjoj SRH, spasio je njegova djeda od logora, a baku od likvidacije.' Planić je zatvorio atelje, zaposlio se u državnoj tvrtki*

*i radio škole, đачke domove, kupališta, zadružne i kulturne domove. Planić je gotovo dva desetljeća, sve do 1968. kada je dobio Nagradu 'Vladimir Nazor', bio prešućivani arhitekt i živio u anonimnosti. Čak ni u stručnom tisku o njemu i o njegovoj arhitekturi nije bio objavljen ni jedan tekst. O njemu je tada prvi počeo pisati Radovan Ivančević u časopisu Telegram.*

Cijeli navedeni odlomak koji čita Frljić preuzet je iz *Nacionala* (30. XII. 2003.), autorice Nine Ožegović, a cilj mu je najaviti temu šetnje i temu šutnje: mjesta koja su u potezu od Tesline preko Jurišićeve do Trga žrtava fašizma predstavljena kao mjesta brisanja povijesti i s time povezanih progona. Tako saznajemo da je na adresi Račkoga 9 nekad bio Zatvor ustaškog redarstva na čijem su zidu pronađena imena zatvorenika među kojima je bio i August Cesarec, a na istoj je adresi navodno stanovao i Oliver Frljić u svojim tinejdžerskim i izbjegličkim danima, dok je na mjestu današnje središnjice Hrvatske demokratske zajednice na Trgu žrtava fašizma tijekom Drugog svjetskog rata bio zatvor SS-a. Frljić od svog izvedbenog suučesnika u šetnji traži da pozvoni na stranački portafon HDZ-a i upita zašto na zgradi nigdje nema spomenice na nacistički zatvor. »Ako se bojiš, nakon tebe doći će drugi s istim pitanjem«, kaže glas u slušalici. »Tvoje pitanje dio je ekskluzivne izvedbe za HDZ.«

Zašto baš za HDZ? Oliver Frljić, *Peščanik*, 1. IV. 2016.:

*Ova vlast je opsjednuta kontrolom medijskog i kulturnog prostora. Sve što izmiče toj kontroli, postaje problem. To pokazuje koliko se nedemokratska narav HDZ-a u posljednjih 25 godina nije promijenila. Od Tuđmanovog prislušivanja nezavisnih novinara u devedesetima, do Hasanbegovićeva desanta na medije i kulturne institucije kojem svjedočimo ovih dana – HDZ permanentno pokazuje odium spram bilo kakvih kritičkih glasova. HDZ državu i naciju doživljava kao stado poslušnih ovaca koje unisono bleje nacionalnu mantru, dok ih njihovi*

*pastiri šalju u klaonicu – svejedno bila ona rat ili kapitalizam u kojem je taj isti HDZ popljačkao društvenu imovinu.*

Moj prvi pokušaj prolaska zadanom rutom Olivera Frljića, međutim, nije omela stranačka politika HDZ-a, nego sportski maraton u organizaciji zagrebačkog gradonačelnika Milana Bandića, zbog čijeg su noćnog održavanja (na dan Frljićeva performansa) bile zatvorene sve ulice užeg centra Zagreba (ne samo za automobile, nego i za pješake). Ova trkačka intervencija u mom je slučaju doslovce zaustavila daljnje kretanje izvedbom, odgovivši šetnju za vrijeme kada gradske prostore neće zaposjesti Bandićev spektakl *rekreativnosti*.

Povratak šetnji za nekoliko dana vratio me u percepciju užeg centra Zagreba kao mjesta nekadašnjih zatvora ustaškog i nacističkog režima, između kojih i dan-danas dominiraju luksuzne zgrade banaka. Performativno markirana središnjica grada Zagreba ostavlja dojam izrazito represivnog prostora, u kojem doduše postoje narativni momenti u kojima se Frljić prisjeća poljupca sa svojom nekadašnjom djevojkom, kasnije i vođenja ljubavi u Studentskom domu Stjepan Radić (koje je rezultiralo abortusom, kako navodi snimka), ali čini se kao da su melodramatski elementi prisutni prvenstveno kao varka ili dramska igra oko privatnosti, a ne stvarno svjedočanstvo. Tu su i usputna negodovanja zato što se nijedna od naših *narodnih* ulica ne zove »Ulica Mire Furlan«, kao što se nijedan trg ne zove »Trg kninskih izbjeglica«, niti postoje »Spomenici dezerterima domovinskog rata«, no fokus snimke ponovno nije ni na privatnom ni na utopijskom ni na antiratnom imenovanju ovih prostora, nego na simboličkom evociranju, citiram: »crnih uniformi, crnila Cesarčevih podočnjaka i crnila građanske šutnje«.

Na ovaj način ustaška povijest u performansu Olivera Frljića govori mnogo glasnije nego recentne osobne historije ovog građanina i umjetnika koji nas vodi gradskim ulicama, zbog čega u jednom dijelu izvedbe Frljić preko vlastitog glasa snima i šapat upućen samome sebi, pun prijekora zbog

»laganja« o privatnim podacima (»Zašto lažeš? Prestani lagati!«). Stvarni rezultat ove dualne fokalizacije, međutim, tiče se povećanog povjerenja slušatelja u tekst izgovorenog akustičkog »svjedočanstva«, upravo zato što ono nije prikazano kao jednodimenzionalna, stabilna, zatvorena, moralizatorska naracija, nego kao svjedokovo samopropitivanje i samokorigiranje.

Govoreći o vrstama povijesti koje poprimaju oblik javnim izvedbama, a koje filozof Gordon Graham (1997.) dijeli na: a) forme vjerovanja u *stalni progres* ekonomskih odnosa; b) ideologije povijesti koje slijede koncept povijesti *sve većeg raspadanja* i udaljavanja od prvotnog »zlatnog doba«; c) ideologije povijesti kao iščekivanja *nagle i apokaliptičke katastrofe*; d) *cikličkog vraćanja* stalno sličnih konstelacija moći i na kraju e) *nepredvidljive dinamike stalnih promjena* kao otvorenog i dinamičkog modela povijesti, Oliver Frljić najbliži je koncepciji povijesti kao cikličkog performansa. Posebice neprestane reprize europskog fašizma. O tome nalazimo potvrdu i u drugim javnim Frljićevim istupima. Kako izvještava HINA s datumom 23. V. 2015., s osnivačkog skupa riječke Antifašističke lige:

*Redatelj i intendant riječkoga HNK-a Oliver Frljić rekao je da fašizam nije nestao 1945. godine. Dodao je da sve što se radi danas u riječkome HNK-u je »pokušaj da se bore protiv fašizma«, jer su, kako tvrdi, »pojedinci i institucije benevolentno gledale na pokušaje revizije ustaštva«. Dodao je da većina »kazališnih kolega zabija glavu u pijesak« i ne govori kritički o stvarnosti. Frljić je naglasio kako treba podsjetiti da je i Hitler došao demokratski na vlast, rekavši da to što imamo demokraciju ne znači da je politički izbor nepogrješiv i da se ne može izabrati ovaj ili onaj oblik totalitarizma. Također je ustvrdio da je iz Hrvatske izvršena agresija na dio BIH, dodavši da su tamo otvarani koncentracijski logori za Bošnjake. Rekao je i da je Njemačka u više navrata obavila denacifikaciju, te da u Hrvatskoj treba označiti pojedince i skupine koje rade na tome da degradiraju ljudska prava.*

Platon, Vico, Spengler i Toynbee također su vjerovali u cikličnost povijesnih fenomena, kojima se, pak, suprotstavlja herderovska tradicija tumačenja, prema kojoj povijest valja shvatiti kao niz diskontinuiteta, tako da propast pojedine društvene paradigme mijenja i narušava čitavu njezinu eventualnu ponovnu varijaciju ili vraćanje.

U slučaju povijesti koja dominira pripovijedanjem Olivera Frljića prisutna je potreba da budemo svjesni neprerađene ili potisnute povijesti, historijske traume raspada Jugoslavije koja nastavlja izbijati mimo njezina deklarativnog vremenskoprostornog »zaključenja« formalnim završetkom ratnih godina. U svom tekstu »Rethinking historical trauma«, Laurence J. Kirmayer, Joseph P. Gone i Joshua Moses (2014: 303) ukazuju na genocide kao oblik povijesti koji se zbog svoje kompleksnosti i emocionalnih posljedica ni na europskom ni američkom ni na afričkom kontinentu ne mogu okončati, s obzirom na to da za sobom ostavljaju nasilje sustavno uigrane simboličke degradacije:

*Birokratske forme genocida bile su udružene s racionalnim provođenjem reda i učinkovitosti te potkrijepljene emocionalno zapaljivim idejama o tobožnjoj prijetnji rasnih »drugih«, potretiranih kao divljih, neciviliziranih ili degeneriranih. U oba slučaja, rasističke ideologije podržavale su etničko čišćenje s namjerom da očiste društvo od »koro- rova« neciviliziranih ili, ako posegnemo za metaforom koja radi na još dubljoj dehumanizaciji, da oslobode političko tijelo od »nametnika«.*

Riječ je o političkoj traumi koja ostavlja duboke tragove i transgeneracijske rane, često i u drugoj i trećoj generaciji stradalnika nastavljajući biti slijepa prema heterogenosti ne samo razorene, nego i svake novouspostavljene kulture. Ista studija navodi da raspad državne sigurnosti, popraćen raspadima i raseljenjima brojnih obitelji, često ima i zdravstvene posljedice, u smislu dugogodišnjih posttraumatskih problema i bolesti izbjeglica s teretom gubitka članova obitelji i žalovanja za njima.



Zbog toga se čini da Oliver Frljić progovara upravo u ime narodnog tijela koje je nakon etničkih čišćenja na području bivše Jugoslavije još uvijek ranjeno i još uvijek strahuje od ponavljanja političkog nasilja, odnosno narodnog tijela koje je bilo politički instrumentalizirano ratnim devedesetima, a da mu se kasnije nisu omogućili demilitarizacija, post-traumatski rast i izgradnja civilne države. Izvoditi ovo tijelo, govoriti ga i pisati generira ideju zajednice koja se štiti svojom otvorenošću, a ne vojnim granicama, cenzurama i bodljikavim žicama. Drugim riječima, zajednice kao otvorenog društva.

Recimo ponešto i o tome kako je tekla moja singularna šetnja Jurišićevom prema Trgu žrtava fašizma. Iskustveno, uvelike se razlikovala od one koju nudi audiozapis Olivera Frljića, jer Jurišićeva je ulica u kojoj mi je živjela baka, tako da sam u djetinjstvu dobro upoznala vrtove i male parkove koji se nalaze »s druge strane« banaka i poslovnih zgrada, u zatvorenim (a ne samo zatvorskim) dvorištima. Pa ipak, genocidna rijeka povijesti progona koju Frljić upisuje u spomenute adrese time nije manje relevantna. Ponovno je moja osobna povijest preslaba pred kuljanjem traume iz dvaju zatvorskih zdanja o kojima performans progovara, tim više jer živimo u vremenu novog jačanja nacionalističke retorike i njezinih zapjenjenih egzekutora. Performans nam daje priliku da se re/lociramo u sjećanju na žrtve genocida i time »automatizmu« nacionalističke politike suprotstavimo njezine destruktivne, prešućene »spomenike«. Za mene je to vid zastupanja pravičnosti koji mi se čini najbližom tradiciji pučkog tribunala. Štoviše, namjera Olivera Frljića i njegove suradnice Marije Čačić reformatorska je zato što dopušta da se u pripovijest pučkog tribuna na temu političke i povijesne kontrole gradskog prostora doslovce umiješa *glas naroda* ili glas šetača koji je prihvatio igru s ponuđenim akustičkim vodičem. Zato je na snimci ostavljena dvominutna tišina, u kojoj osobno nisam imala potrebu razgovarati s portafonom HDZ-a, nego sa školarcima koji su skejtali u blizini fontane današnjeg Hrvatskog društva likovnih umjetnika na Trgu žrtava fašizma. Prednost »otvorene povijesti« je u tome

što ne moramo pratiti samo reprezentativni kôd ideologijskih elita, nego se možemo baviti i mikropovijestima svakodnevlja. Štoviše, možemo dramaturški re/konstruirati vlastitu povijesnu epizodu pod nazivom *Šaptajuća povijest*. Kako veli Andrew I. Port (2014.) u tekstu »History from Below, the History of Everyday Life and Microhistory«:<sup>2</sup>

*Ponajprije, uložen je veliki trud da se dokaže da obični ljudi mogu djelovati i da nisu samo žrtve velikih, amorfni i impersonalnih sila tj. oni su zaista aktivni subjekt njihovih vlastitih života, a ne pasivni objekt »povijesti«.*

Svjesna sam da je namjera Olivera Frlića možda drugačija od moje potrebe da instanci političke moći suprotstavim slobodni prelet skejta, ali čini mi se i da kompleksnost performansa *Šaptajuća povijest* ovisi upravo o mogućnosti da publika mimo dobivenih uputa izabere i neku vrstu vlastitog misperformansa. Na taj se način otvara dijalog između mikropovijesti i makropovijesti, što je ponovno jedan od važnijih zadataka pučkog tribunalstva.

I drama *Ljudi od voska* autora Mate Matišića zastupa glasove onog dijela javnosti koja se najčešće paternalizira, minorizira i instrumentalizira: djece. U tri dijela dramskog ciklusa opisana su stradanja sustavno zanemarene, napuštene, progonjene i zlostavljane djece. Teško je reći je li potresniji prvi dio, u kojem pisac Viktor saznaje da ima sina u Srbiji koji se upravo nalazi na udaru policijskog progona i smrtno strada zbog svojeg dugogodišnjeg kriminalnog djelovanja, ili drugi dio u kojem pratimo potpunu seksualnu objektifikaciju ženskih tijela – suicidalnih kćeri i uplakanih udavača – u Ričicama, ili treći dio u kojem saznajemo da je čuvena psihijatrica plaćala pravu vojsku dadilja da ni na trenutak ne preuzme brigu za svoju kćer, na kraju je ostavivši u starateljsko nasljedstvo piscu Viktoru.

---

<sup>2</sup> Usp. [https://www.academia.edu/14753670/History\\_from\\_Below\\_the\\_History\\_of\\_Everyday\\_Life\\_and\\_Microhistory](https://www.academia.edu/14753670/History_from_Below_the_History_of_Everyday_Life_and_Microhistory).

I Matišić, dakle, kao i Oliver Frljić, govori o tragediji prešućene povijesti, ukazujući na problem kolektivne šutnje kojom je vrlo lako medijski manipulirati i orkestrirati. Kad su u pitanju politike roditeljstva, samo se trebaš slikati za domaći tabloid u čipkastoj haljinici i s djetetom u naručju i svi će vjerovati da si »dobra majka«. Sudeći po usplahirenim reakcijama na dramu *Ljudi od voska* koje su mahom objavljene u časopisu *Glorija* (siječanjski brojevi 2017. godine), nad statusom majčinstva u Hrvatskoj »bdije« i »najzabrinutiji« je spomenuti tabloid, kao poligon fotografija i fotostorija o *fotošopiranim* obiteljima. Odlučuje li zbilja *Glorija* tko je u Hrvatskoj »dovoljno dobar«, a tko »monstruozni« roditelj? Ili je u pitanju tek publikacija koja živi od raspirivanja skandala? *Glorijina* dramaturgija neprekinute proizvodnje površnih senzacija svakako nije argument u prilog *moralnog prava* tabloida da postavljaju kriterije roditeljstva. Naprotiv, postoji velika razlika između pragmatične žutotisne vokacije izmišljanja tračerskih kriza zbog zarade na čitanosti i mukotrpane vokacije umjetničkog dodirivanja zazornih aspekata javne šutnje. U istom je smislu važno istaknuti da ni Frljić ni Matišić nisu »skandalisti«, već prije sindikalisti – zanima ih kompleksna artikulacija krize koja traži solidarnost i suodgovornost zajednice, a ne distancirano zgražanje i aplaudiranje koje se podjednako brzo zaboravlja nakon prelistavanja novina.

Matišić čitavim svojim opusom postavlja pitanje što točno znači biti »dobar roditelj« i zašto u kulturi koja neprestano javno glorificira majčinstvo toliko mnogo djece završava kao *ničiji sinovi* i *ničije kćeri*. Čuveni odgovor pjesnikinje i filozofkinje Adrienne Rich u studiji *Of Women Born* (1979.) ističe kako je u središtu politike roditeljstva duboka nebriga i za onu koja rađa i za njezin neprestani rad oko njege i podizanja djeteta te održavanje kućanstva, baš kao i potcjenjivanje majčinske traume izolacije ili zatvorenosti u privatnu sferu, zbog čega je majčinska situacija tobožnje »moći« nad djetetom neprestano ugrožena ogromnim osjećajem nespремnosti na zadatak, krivnje zbog socijalnih očekivanja koja negiraju traumatske elemente roditeljstva te zbog milenijski neprepoznatog

materijalnog i emocionalnog majčinskog rada unutar obitelji i za obitelj. Rich (1979: 276-277):

*Majčinsko srce tame čini nedramatična i nedramatizirana patnja: patnja žene koja svojoj obitelji ponizno servira ručak, često ne stižući sjesti s njima da ga zajednički pojede; patnja žene koja je ujutro toliko umorna da ne može ustati iz kreveta; koja riba istu mrlju na svom stolu ponovno i ponovno, a u javnoj sferi čita etikete u supermarketu kao da je u pitanju strani jezik. To je žena koja zastaje i otvara ladicu, dugo u njoj promatrajući mesarski nož. Žrtva je također i ispušni ventil, jer kroz nju obitelj oslobađa svoje strasti i slijepi bijes, kako se ništa od navedenoga ne bi manifestiralo u javnosti, posebno ne u formi lucidne pobune. Gledajući odgovor »loše majke« na nevidljivo poništavanje njezina života, »dobra majka« odlučuje postati još bolja, još strpljivija i još podatnija dugoročnom stradanju, držeći se najčvršće što može za komadiće svog mentalnog zdravlja. Ne zaboravimo da je žrtva drugačija od mučenika: ona, za razliku od njega, svoju patnju ne može prikazati kao revolt.*

Pa premda je kod Matišića u sve tri drame fokus na figuri oca koji ili *ne zna* za svoju djecu (dio drame pod nazivom *Obožavateljica*) – ili oca koji posredno zna za stradanje tuđe djece pod drugim zlostavljačkim očevima, ali *ne zna* što bi oko zaustavljanja takve situacije osobno poduzeo (dio drame pod nazivom *Prvi musliman u selu*) – ili oca koji je proglašen skrbnikom djeteta *ne znajući* pri tome razmjere zanimarivanja koje su djeca trpjela (dio drame pod nazivom *Perika*), ovo edipalno sljepilo figure oca vrlo je slično majčinskoj nemoći i upotrebljenosti o kojoj govori Adrienne Rich. Viktor je prema kraju drame sve manje (nehotični) otac, a sve više (neizbježno) sin, s time da lik terminalno bolesne psihijatrice Jasne u posljednjem dijelu izvedbe izravno inscenira i pokušaj obračuna Viktora i njegove majke.

*VIKTOR (prekine je): Molim...? Čijoj mami?*

*JASNA: Tvojoj. Rekao si da te ostavila kod strica kad ti je bilo šest godina. [...] A tvoj stric? Kakav je bio?*

*VIKTOR: Jasna, molim vas, ja zaista nemam namjeru...*

*JASNA: Strog? (Viktor šuti) Vjeruj mi... Ne pitam bez razloga...*

*VIKTOR: Da. Bio je jako strog.*

*JASNA: Je li te tukao...?*

*VIKTOR: Ponekad.*

*JASNA: Karlo mi je pričao da si ga se užasno bojao.*

*VIKTOR: Da... Jesam...*

*JASNA: Je li ti ikad rekao da te voli?*

*VIKTOR: Ne... Ne sjećam se...*

*JASNA: Drago mi je da je tako.*

*VIKTOR: Zašto...?*

*JASNA: Znam da ćeš se svim silama truditi biti bolji skrbnik Ivani nego što je on bio tebi. [...] Za takve kao ti, svako dijete je mali Isus kojega treba spašavati od Heroda.<sup>3</sup>*

Na Viktorovo pitanje je li ona svojoj kćeri ikada rekla da je voli, Jasna prekida razgovor s komentaram da je ona ovdje psihijatar, a ne Viktor. Pred nama je, dakle, majka koja kontrolira i svoju djecu i svoje pacijente i svoje »prijatelje« (inače: kontrolira i budućnost, služeći se filmskim snimanjem posebne izvedbe za lik svoje kćeri), čineći to iznimno pribranom i distanciranom rukom »ovjerenog« interpretatora ljudske nutrine ili psihijatra. Ona ispituje, ona klasificira dobivene odgovore, ona donosi odluke. O njoj u tekstu ne saznajemo ništa, osim da se odavno »ispisala« iz odnosa sa svojom kćerkom, uposlivši niz dadilja koje su odrađivale posao svakodnevne skrbi. Alma Prica igra Jasnu kao smirenu i blago nasmiješenu, akoprem i grčevitu lutku, jedino grozničavim pogledom odajući nemir terminalne

---

<sup>3</sup> Citirano prema tekstu objavljene drame u programskoj knjižici *Ljudi od voska*, Zagreb: HNK Drama, 2016.

bolesnice, ali i majke koja se u posljednjim danima brine da dijete ostavi kod »posljednje«, po mogućnosti najbolje dadilje. Na taj nam način i tekst drame i diskurz izvedbe daju do znanja da djeca svih dobi dugororočno prolaze kroz procese surove objektifikacije, protiv koje im ništa ne vrijedi UN-ova Povelja o pravima djeteta, niti ustavna ili zakonska prava koja djeca imaju u obitelji, u školi, s vršnjacima. Pravo nasilje je instrumentaliziranost djece ne samo u poslovnim, nego i u emocionalnim ograničenjima kulture odraslih. Jedini način da je djeca nadigraju jest da odrastu, a tada je već prekasno da se izbore za *svoje* manje nemoćno djetinjstvo.

I u intervjuima koji su najavljivali predstavu i u samom tekstu drame *Ljudi od voska*, Matišić naglašava da se poigrava formom autobiografije. U drami postoje jasni signali da donekle piše o »dokumentarnom sebi«. Kao i Mate Matišić, Viktor je u mladosti bio član popularne glazbene skupine, rodom je iz Ričica, dramski je pisac, istovremeno je i jazz glazbenik, nedavno je usvojio djecu svog preminulog prijatelja Krste Papića – i to na zahtjev prijateljeve supruge Jadranke Štefanac Papić. No tu se *šaptajuća povijest* preokreće u dramsko jastvo koje je neizbježno fiktivna konstrukcija, zaokupljena temom izdaje djece u tri različita konteksta i to tako da tematizira trostruko odraslo zataškavanje informacija o stradanju koje trpe djeca.

Upravo taj segment *neodgovorne javnosti* Matišićeva komada interesira i redatelja Janusza Kicu, čije su glavne intervencije u tkivo teksta vezane za filmske projekcije dječjih lica koja nam vraćaju pogled sa sva tri zida HNK-ove pozornice (scenografija: NUMEN i Ivana Jonke). Uprizorene su, dakle, ne samo tri persone pisca i njegovih refleksivnih dvojnika, nego i tri žrtve i tri cenzurne javnosti, u kojima se na smrt, zlostavljanje i zanemarivanje djece simetrično ravnodušno sliježe ramenima.

Kako je javnost primila ovo zrcaljenje?

Citirajmo na ovom mjestu majstora autobiografske travestije, Augusta Strindberga (cit. prema Robinson, 2013: 131):

*Pisac je osoba koja nastupa pred javnošću. Javnost prati njegovo šegrtovanje i njegov napredak. Novine prate objavljena djela s emocionalnom skrbi i mikroskopskom pozornošću. Pisac hoda na užetu razapetom iznad vodopada. Sve dok elegantno stupa, nitko se ne usuđuje zazviždati. Naprotiv, ljudi će se upravo natjecati u tome da svojim gromkim aplauzom pokažu kolika je profinjenost njihova ukusa. Ali kako samo javnost uživa, u čemu si zaista ne može pomoći, kad pisac padne s užeta.*

No Mate Matišić dramom *Ljudi od voska* pokazao je javnosti da ni njezina »distancirana osmatračnica« baš nije tako sigurna od pada. Kako je moguće da se dio komentatora na društvenim mrežama više uzrujava jer je Matišić u svojem tekstu dramskim sredstvima »prijavio« zanemarivanje djevojčice čija je majka u drami (psihijatrica Jasna) dovoljno imućna da plati i stručne službe i fotografe koji će o njoj stvoriti sliku *brižne osobe*, a ista se ta javnost nimalo ne uzrujava što je lik zanemarena djeteta godinama bivao prisiljen živjeti u neizrecivoj emocionalnoj pustoši i socijalnoj laži? Kako je moguće da komentori fikcionalne kazališne predstave u liku Jasne jasno vide »dokumentarni« portret Jadranke Štefanac Papić? I kako to da se uzrujavaju *ne zbog fabrikacije* njezine karakterizacije, nego zbog istinitosti informacije o zanemarivanju djece? Znači li to da postoje situacije kad možemo biti *previše* istiniti? Što bi to točno značilo? Da je bolnu istinu (posebno istinu o zloporabi dječjeg povjerenja) ipak najoportunije *ne* izgovoriti? Ne misle li tako svi zlostavljači, eksplicitno ili implicitno zabranjujući svojoj žrtvi da se ikome obrati i zatraži pomoć? Treba li povjerovati tom zahtjevu i toj zabrani? Pišući dramu *Ljudi od voska* Mate Matišić sasvim je sigurno znao da će pokrenuti igru prepoznavanja na relaciji Jasna/Jadranka ili lik/lice. Čim je u tekstu drame upotrijebio sintagmu *najstarije hrvatske rodilje*, otvorio je vrata detekciji prepoznavanja stvarnosnog lica. Zašto je to učinio? Sudimo li po tekstu drame, zato što nije htio ostati trajno zarobljen u lik koji je netko drugi sudbinski napisao i »zapečatio« šutnjom.

Nije pristao na instrumentalizaciju. Htio se izboriti za temeljnu slobodu kompleksnosti tumačenja i stvarnih i fikcionalnih situacija.

Unatoč napadima i hvalospjevima koje je time izazvao, mislim da je Matišićevo nepristajanje na uzuse *hrvatske šutnje* etička i politička gesta koja nas sve zajedno duboko štiti, a ne ugrožava. Ne bi li nas trebalo više brinuti da Mate Matišić, kao pisac i kao roditelj, zagovara nastavak šutnje i laži? Ako, naprotiv, vjerujemo da otvoreno tražiti razumijevanje i pomoć zajednice oko kriznog stanja roditeljstva predstavlja neki oblik »izdaje«, onda to znači da je u našoj sredini uloga zviždača – čak i u području pisanja pa uprizorenja fikcionalne dramske autobiografije – opasnija od uloge zločinca. Logika je sljedeća: sve dok šutimo, korupcija se može mirno nastaviti, ali ako netko progovori, upravo će tu osobu javnost kamenovati. Još apsurdnije: zviždača će proglasiti »nemoralnim« i »licemjernim« upravo oni čija je šutnja ranije legitimirala nečije eksploatatorsko ponašanje. Sigurna sam da na takvu zloporabu dušebrižništva ne moramo pristati.

Postoji i varijanta koju nam neizravno savjetuje Sanja Nikčević u svom (ranije citiranom) »Otvorenom pismu Mati Matišiću«: nemojmo se baviti onim što je traumatično. Slavimo,<sup>4</sup> umjesto da mislimo o onima koji stradaju i o razlozima zašto stradaju. No priručnik psihijatra Brucea D.

---

<sup>4</sup> Primjer slavljenja objavila je i u tekstu uperenom izravno protiv Olivera Frljića, pod nazivom »Zašto ne pišem o Oliveru Frljiću ili Ljudi, radije gledajte neke lijepe predstave« objavljenom 25. studenog 2014. godine na portalu Bitno.net (<https://www.bitno.net/kultura/zasto-ne-pisem-o-oliveru-frljicu-ili-ljudi-radije-gledajte-neke-lijepe-predstave/>) odakle citiram primjer predstave koji Sanja Nikčević preporučuje i smatra uzornim: »Bila sam za Martinje na kabareu Zlatka Viteza *Samo za te dragi kaj* gdje on recitira Matoša i Krležu (silno je simpatično kako jedan tako postariji i oveći čovjek žustro repa *Ni med cvetjem ni pravice!*) pjeva starogradske pjesme, priča viceve i bude lijepo. On govori o ljubavi za Hrvatsku, ali bez mržnje prema drugima.« Znakovito je da Nikčević ne prepoznaje razliku između dekorativne i implicitne ideologije, kako ni u djelu Zlatka Viteza, tako ni u djelu Olivera Frljića. U oba slučaja »vjeruje« manifestnoj razini izvedbe, ne propitujući ni instrumentalizaciju domoljublja (Vitez) ni kritiku instrumentacije domoljublja (Frljić).



Perryja *Helping traumatized children* (2014.) u izdanju ugledne hjustonske akademije ChildTrauma poručuje nam dijametralno suprotnu praksu, pogotovo kad su djeca u pitanju:

*Nemojte se bojati razgovarati o traumatičnom događaju. Djeci ne pomaže stav da je »bolje o tome ne misliti«, niti da to trebaju »izbaciti iz glave«. Ako dijete osjeća da su njegovi skrbnici uznemireni oko toga što im se dogodilo, neće sami pokrenuti razgovor o onome što ih muči. Dugoročno, upravo šutnja djetetov oporavak čini sve težim.*

Iz vlastitog iskustva djeteta koje se moralo nositi s traumom terminalne bolesti i gubitka roditelja, rekla bih da su mi najteže padale osobe koje su me »sažaljevale« i osobe koje su smatrale da je moje iskustvo svojevrсни socijalni »tabu« o kojem je najbolje šutjeti (ili mi *skrenuti pozornost* na nešto *veselo*). Kao i da su mi najviše pomogle osobe s kojima sam mogla otvoreno razgovarati o iskustvu straha, zabrinutosti ili gubitka. Upravo zbog onih koji su se o tome usudili govoriti, imala sam dojam da pripadam otvorenoj i empatičnoj emocionalnoj zajednici, a ne samo promatračkoj i tračerskoj javnosti. Jer da bi dijete dobilo simboličku dozvolu da progovori o svojoj bolnoj unutarnjoj jezgri, oni koji ga slušaju moraju stvoriti uvjete prihvatanja radikalno »nekorektnog« ili traumatiziranog djetetova iskustva. Drugim riječima, pomaže da progovore *prvi*. Kao što je to učinio i Mate Matišić. Vratimo li se primjeru Shakespeareova *Koriolana*, tamo gdje je traumatizirano dijete ratnog režima prinuđeno na nijemu suradnju ili militaristički ideal trajne suzdržanosti, nema govora o izgradnji djetetove vlastite intimnosti. Ona je moguća samo ako se dijete otme tiraniji čuvanja obiteljske časti i ako se oko njega stvore uvjeti da progovori o »neumjernoj« privatnosti svog iskustva. Ne treba reći da je *Koriolan* jedna od najtamnijih Shakespeareovih tragedija jer nitko u Gaju Marciju ne vidi ništa više od sina domovine i univerzalnog vojnika.

Čini mi se da protestna zajedništva koja grade i Mate Matišić i Oliver Frljić kao pučki tribuni djeluju na posve istom tragu na kojem ga je kao

politiku nezustrašenog govora gradio i Ante Starčević (1971: 86), u svojem govoru 1. lipnja 1879. godine u Bakru, istaknuvši:

*Daklem i kod nas je vrijeme da se kod nas sloboda riječi isto tako, kao sloboda tiska, što je meni, kako kazah, sve jedno, u potpunoj mjeri bez granica uvede, jer bez različitih mnijenja nema prisposobljenja ni napretka. Ja mislim, da ćete opaziti iz početka mog govora, da proti toj slobodi samo oni ljudi rade, koji hoće, da odrasle ljude plaše s »pec« i s »ba«. [...] S onim, koji proti slobodi riječi i slobodi tiska govori, bojao bih se ja pod jednim krovom spavati nezaključanih vrata, kada bih imao uza se pet forinti.*

Kazalište Olivera Frlića i Mate Matišića propitivalište je svih vrsta *pokazanosti* ili javne izvedbe »nevidljive« ljudske upotrebljenosti. Tu zajednica sluša i misli samu sebe, s velikom se »tjeskobom slobode« odmičući od uigranog robovanja strahu. Riječima Alana Reada (2009: 196) iz teatrološke studije *Theatre, Intimacy and Engagement. The Last Human Venue*:

*Upravo je ovo kontinuirano stanje uzbuje i osjetljivosti prema vlastitoj ekskluzivnosti ono što je kreativna, iznenađujuća kvaliteta našeg kolektiviteta.*

Tekst završavam kratkim intervjuima koje sam povodom ove studije vodila s Matom Matišićem i Oliverom Frlićem.

**GOVEDIĆ:** Postoji li razlika između javnosti (medijski neodgovorne i često nasilne, anonimne na mrežama i žute u progonima) i zajednice (konkretnih ljudi koji ni privatno ni javno ne bježe od odgovornosti jednih za druge i prepoznaju rad na traumi kao priliku zajedničkog sazrijevanja)?

**MATIŠIĆ:** Ja mislim da razlika postoji... Ona »anonimna na mrežama« i »žuta u progonima« po mom je mišljenju slobodnija i vjerojatno prokazuje pravo »stanje stvari«. No, ona može biti i svojevrsna okrutna neobavezna dramska igra koja se iz nekog razloga poigrava sa »slučajem« bez stvarne želje i interesa za problem kojim se bavi... Može biti u bilo kojem žanru, nedosljedna, apsurdna, pa čak i vrlo kreativna. Lakše je otkriti (zlo)duh takve javnosti kada niste zainteresirana stranka. Ono što nikako ne bih želio je da »dramaturgija mreža« preseli u realitet. To jest da se grafički dizajn weba okrene. Ono što je »dolje« da postane »gore«. Mislim da ćemo tek tada shvatiti o čemu se radi i što je to zapravo »dolje«. Ima nešto čudno u spoznaji da je to nešto iz mreže oko nas. Ja to ne želim imenovati jer mi se čini da bi bilo pogrešno – preuranjeno. A kad bude otkriven pravi identitet toga anonimnog bića iz mreže, i ako bude otkriven, čini mi se da će biti prekasno. U tom nejasnom apsurdnu je takozvana moć mreže. Pripadnici »zajednice« radu na traumi prilaze iz neke svoje perspektive s kojom se ja mogu i ne moram slagati, ali je to nužni dio koji uvijek u radu na predstavi zatvara krug. Meni je problem »uključiti se« u bilo koji od ta dva konteksta... Najprije, ne želim se braniti. Jer, kriv sam – napisao sam. Dakle, ja sam proizvođač traume. To jest, ja sam je dijagnosticirao. Možda pogrešno. No, moj potpis je na povijesti bolesti i moja odgovornost je neupitna. Moj problem je u tome da je od završetka pisanja drame do izvedbe prošlo neko vrijeme u kojem sam se ja »ohladio« od onoga o čemu sam pisao. Strast javnosti ili zajednice više nije moja strast. Vrlo često se začudim nečemu što je izvučeno iz filma ili predstave kao bitno za raspravu... Ukratko, za mene je to rasprava o prošlosti, a za njih je to živa sadašnjost.

Ponekad mislim da bi bilo zanimljivo sam sebe »napasti« iz nekog razloga, pogledati svoj rad iz nekog drugog ja, tj. iz nekog drugog lika/sebe... I ja u sebi mogu pronaći tu »poziciju za napad« (mogu je pronaći i kao javnost i kao zajednica), ali mislim da ni javnost ni zajednica ne bi shvatili moju »ludost« u kojoj se ja odvajam od svog takozvanog djela...

No, s obzirom da postoji možda i višegodišnja distanca između djela i mene, ta odvojenost mene i drame je stvarna. Ona nije izmišljotina. Ja jesam i nisam onaj od prije.

Vrlo često se sjetim rečenice svog učitelja Marina Carića koji mi je rekao: »Ta drama više nije tvoja«. Isprva sam se bunio protiv te rečenice, ali sad mislim da je točna. To nije bježanje od svog autorskog rada. Ne. Moje drame su samo dio mene. Mali dio. Koliko god suludo zvučalo to što govorim, ja u stvari samo govorim o nužnoj slobodi za njihov nastanak.

Gotovo svakodnevno sviram s kolegama glazbenicima jazz standarde, a ne znamo tko su autori... Kad ispunjavamo ZAMP-liste nakon koncerata najteže se sjetiti imena autora. Te kompozicije su »nadjačale« autorsko pravo. Divna pozicija.

**FRLJIĆ:** Razlika postoji i u njoj je ključna mogućnost da netko razumije što bi bio opći interes i s njim povezana odgovornost. Ukoliko želimo participirati u javnoj sferi, onda bi to morali biti pod punim imenom i prezimenom i sa svim mogućim posljedicama koje takva vrsta angažmana podrazumijeva. Društvene mreže i anonimnost koja je njima omogućena ukidaju odgovornost za javno izgovorenu riječ. Tu se proizvodi privid javnosti. Radeći jedan projekt baziran na govoru mržnje na društvenim mrežama, zapitao sam se što bi bilo kad bi to isto verbalno nasilje njegovi autori mogli nesankcionirano prakticirati kao fizičko. Problem s hrvatskom kazališnom zajednicom je taj što ona vrlo često nije zajednica u goreopisanom značenju te riječi. Ta kazališna zajednica je propustila niz prilika u kojima je mogla iskoristiti svoj simbolički kapital u preuzimanju društvene odgovornosti i prepoznavanja traume. U kazališnoj zajednici osjećam zajedništvo s ljudima – neke od njih ni ne poznajem osobno – koji svojim kazališnim radom riskiraju sve ono što se riskira kada se ide protiv društveno nametnih konsenzusa.

**GOVEDIĆ:** Jeste li svjesni da niste samo žrtve kontroverzi i napada, nego i uvažavanja i dubokog poštovanja?

**FRLJIĆ:** Moram priznati da do mene puno brže i lakše dolaze one reakcije koje pokušavaju diskvalificirati moj umjetnički i društveni angažman, te me diskreditirati kao osobu. Ipak, znao sam se ugodno iznenaditi kad bi me u Rijeci ili Zagrebu zaustavljali ljudi i izražavali podršku za ono što radim. Uvažavanje i poštovanje sigurno nisu razlozi zbog kojih radim ono što radim i na način na koji to radim. Svjestan sam da će negativnih reakcija uvijek biti više, ali što drugo očekivati nakon više od četvrt stoljeća socijalnog programiranja kojim je brisana kritička svijest, a betonirana ona nacionalna, gdje su rodna, seksualna, vjerska i nacionalna isključivost postale dominantne društvene vrijednosti. Društveni i kazališni angažman koji prakticiram stvara jednu paradoksalnu situaciju – moja potreba da društvenu zajednicu suočim sa samom sobom u različitim aspektima rezultira mojom nezvaničnom isključenošću iz te društvene zajednice, specifičnim tipom izolacije u kojoj sve drugačije rezonira.

**MATIŠIĆ:** Nadam se da je tako. No, ja u takvim trenucima uvijek otkrijem prijatelje. Kao dijete sam znao brojati prijatelje pokojnika na osmrtnicama. U takvim trenucima se osjećam kao pokojnik koji uživo ima privilegiju saznati koliko prijatelja ima. Ja ne pišem zbog uvažavanja nego zbog toga jer mi se u nekom trenutku čini da mi je »pala na pamet« zanimljiva drama, priča, scenarij... I tako počnem... Problem je to »padanje na pamet«... Čini mi se glupo tu priču koja mi je »pala« zadržati za sebe. Ionako je nitko kasnije ne mora igrati, ne mora biti snimljen film...

**GOVEDIĆ:** **Koliko je umjetniku teško nositi se s oba ekstrema javnih reakcija, a koliko je to opet i neizbježni dio javnog iskustva?**

**FRLJIĆ:** Pokušavam se ne obazirati na javne reakcije koje nisu argumentirano artikulirane, bez obzira s koje strane ideološkog spektra dolazile. Lagao bih kad bih rekao da mi to uvijek uspijeva. Puno mi je veći problem kad se moj društveni angažman reflektira na bližnje mi koji po samoj logici stvari za njega nisu odgovorni, niti bi trebali snositi odgovornost.

**MATIŠIĆ:** Snalazim se uz pomoć prijatelja i obitelji. Za mene je to nerješiv problem jer ja drugačije ne znam pisati. Mogu samo odustati.

Prilagoditi se ne mogu. Imam osjećaj da bih nekoga, nešto, sebe, Njega, dramu, kazalište, poziv iznevjerio, izdao... Ne znam... Možda bih ipak trebao prestati pisati drame... Bio bih oslobođen svih dilema, ali i drama.

## BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, Theodor (1978.). *Minima Moralia*, London: Verso.
- Brin, David (1998.). *The Transparent Society*, New York: Perseus Books.
- Graham, Gordon (1997.). *The Shape of Past*, Oxford: Oxford Un. Press.
- Habermas, Jurgen (1989.). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: Polity Press.
- Kirmayer et al (2014.). »Rethinking historical trauma«, *Transcultural Psychiatry*, Vol. 51(3), str. 299-319.
- Kureishi, Hanif i Savage, John (1991.). *The Fabre Book of Pop*, London: Faber and Faber.
- Nancy, Jean-Luc (1991.). *The Inoperative Community*, Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press.
- Naourney, Peter (1982.). »Elite, Popular and Mass Literature: What People Really Read«, *The Journal of Popular Culture*, Volume XVI, Issue 1, Summer.
- Rawls, John (1999.). *A Theory of Justice*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Read, Alan (2009.). *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*, New York: Palgrave.
- Rich, Adrienne (1979.). *Of Woman Born*, London: Virago Press.
- Robinson, Michael (2013.). *Strindberg and Autobiography*, London: Norvik Press.
- Starčević, Ante (1971.). *Politički spisi*, Zagreb: Znanje.
- Storey, John (2006.). *Cultural Theory and Popular Culture*, London: Prentice Hall.
- Willaims, Raymond (1983.). *Keywords*, New York: Oxford University Press.

NECESSARY FREEDOM AND HER *TRIBUNI PLEBIS*:  
OLIVER FRLJIĆ AND MATE MATIŠIĆ

*A b s t r a c t*

Who are our contemporary *tribuni plebis*? What is their representative intent? What kind of communal response they receive, both from »elite« and from »common« interpretative communities? What kind of public resistance and public persecution follow from their choice to speak as the public representatives? The text understands public sphere as a contesting ideological and aesthetical field and therefore approaches works of Oliver Frljić and Mate Matišić as two artists who fiercely challenge the irresponsibility of the Croatian community and insist on public duty of intellectuals and artists to reveal both structural patterns and private schemata of social injustice. The fact that both of them are oftentimes accused in the media for their »lack of patriotism« is viewed as a grotesque form of social hypocrisy, since Matišić and Frljić demonstrate consistent care about the most wounded parts of our political community, therefore building intense field of social empathy and communal ethics of care. Text also includes voices of Mate Matišić and Oliver Frljić in response to the questions the author made.

Key words: Oliver Frljić; Mate Matišić; persecution of public intellectuals; representative function; public sphere; history as narrative trauma; shared responsibility for the multiple political trauma