

Ana Fazekaš

FRLJIĆEVE KAZALIŠNE (AUTO)(META) SVINJARIJE

Žrtva i meta nije ni biskup Bogović, ni ja, ni Bujanec ni Željka Markić, kao ni hrvatska zastava. Žrtva i meta je samo jedna. Veliki Luigi Pirandello koji na onom svijetu sada žali jer nije oporučno zabranio Frliću i njemu sličnima netaleantiranim ekshibicionistima zlorabiti svog opusa.

Zlatko Hasanbegović

Bilo bi prilično nezgodno upustiti se u komunikaciju s *onim svijetom* kako bismo potvrdili Pirandellove osjećaje o kojima nagada bivši ministar kulture, no sasvim je sigurno da Oliver Frlić nije *netalentirani* ekshibicionist te nema mnogo njemu sličnih, barem nigdje u našoj neposrednoj blizini. Optuživan da manipulira i prekraja povijest kako bi postigao optimalnu iritaciju šire javnosti u svojim političkim komadima, Frlić je najavio povratak na zagrebačku pozornicu nakon trogodišnjeg hijatusa s



Pirandellovim kulturnim tekstom upravo motivom krojenja i prekrajanja, kojim je produkcija protkana. Pozornicom će dominirati jedan element scenografije s potpisom Igora Pauške – ogromna *singerica* koja uokviruje događanje na pozornici, potencirajući dojam predstave unutar predstave, kojom Frlić, vjeran i nevjeran *velikom Luigiju Pirandellu*, započinje svoje uprizorenje. No već plakat prikazuje Frlića glavom, bradom i prsima za šivaćom maši-

nom i tkanjem geografskog obrisa Hrvatske². Frlićevo lice (i goli torzo) na plakatu kao marketinška provokacija indikator su da su i autor i teatar svjesni da su Frlićeve predstave postale žanr za sebe, događanje na koje se ide (odnosno ne ide) ovisno prije svega o ideološkim naklonostima, a zatim i estetskima, eventualno. Odlazak na Frlićeve produkcije postalo je političkom gestom *per se*, u najmanju ruku od njegova intendantskog mandata u rije-

čkom HNK, a procjena njezine vrijednosti učestalo više pitanje političkog opredjeljenja nego umjetničke kritike. Glasi kao najradikalniji redatelj koji aktivno djeluje u Hrvatskoj i regiji, čak i kao jedan od najradikalnijih u Europi ako je vjerovati Guardianovoj top listi³, no kako god ocjenjivali njegove tematske i estetske izbore, u kontekstu oskudnog političkog teatra te općenito prilično politički suzdržane institucionalne umjetničke scene, Frlijev

teatar zaista raspaljuje javnost u nevidenim razmjerima. Svaki tekst ikada napisan o Pirandellovih *Šest likova* voli spominjati skandal koji je izbio prilikom premijere predstave 1921. godine, kada su se gledatelji nakon izvedbe podijelili u dvije skupine izrazito snažnih i međusobno sukobljenih osjećaja iz današnje vizure posve nevjerojatno na račun autorovog sasvim estetskog/estetičkog eksperimenta: letjele su uvrede i kovanice, gledatelji usta-

jali u oduševljenoj ovaciji. Frlijev rad potiče po prilici jednako snažne emocije, ali uglavnom na račun sadržaja s bitnom razlikom da većina njegovih najbjesnijih kritičara nikada ne pogleda predstavu ili je ne pogleda otvorena uma. No dadu se uspostaviti određene poetske paralele između dvojice provokatora, prije svega u projektu raslojavanja kazališne stvarnosti, odnosno fikcije, te prodora pojedinih izvankazališnih elemenata u svijet drame⁴.

Uprizorenje u Kerempuhu započinje, dakle, predstavom u predstavi (u predstavi u predstavi) – prizorom svadbe Velimira Bujanca i Karoline Šego, kojemu prisustvuju redom javne ličnosti radikalno i opasno konzervativne desnice, imenom (jer u Frlijeva ne ide drukčije nego imenom) Željka Markić, Josip Klemm, Marko Perković "Kalašnjikov", ex-biskup Mile Bogović, Zdravko Mamić te gore citirani Zlatko Hasanbegović. Autor kaže da je taj prvi kratki segment "politička basna", što je pristojan način da izrazi kako je lica antagonista preoblikovao u svinjske njuške, kako bi u svome stilu neuvijeno satirizirao njihove "aktualne političke svinjarije"⁵. No veselje pira s lopatama kokaina prekidaju *Glumci* u općoj pobuni protiv *Redatelja* (Jerko Marčić kao alter ego Frlijeva) žestoko izražavajući da nisu voljni riskirati čitave karijere kako bi udovoljili njegovom politiziranom izživljavanju. Slijedi rafalna paljba međusobnih uvreda, demonstrativnih izlazaka sa scene te ponovnih ulazaka, dok se iz publike na scenu ne uspne šest neautoriziranih likova, koji zatraže mogućnost da prikažu svoju mučnu dramu pod parolom – u *ime obitelji*. Predstava je zapravo u potpunosti posvećena obitelji, počevši slavljem jedne obitelji u nastajanju ili čak, ako hoćete, radosne ideološke obitelji, te se nastavljajući sapuničarskim izlaganjem tragedije disfunkcionalne obitelji pridošlih likova. Sudbina likova u kontrapunktu je s refrenom u *ime obitelji* koji ravnomjerno otkucava duž izvedbe, parodirajući konzervativne predodžbe o neodređenoj vrijednosti šuplje forme moderne patrijarhalne (kao takve i nužno fašistoidne) obitelji, unutar koje se može kriti i jeziva trulež.

Za slavnu Kerempuhovu publiku

Kerempuh je satiričko kazalište i po meni je njegova zadaća da govori o različitim društvenim anomalijama. Za razliku od mojih starijih kolega, a i cijele Akademije dramske umjetnosti, koja je dosta dugo s visine gledala na ovu instituciju kao oblik niže zabave, ja sam oduvijek želio raditi u Kerempuhu. ... Stigma koju je Kerempuh nosio među dijelom kazališne zajednice po meni nije ništa drugo nego maska za njihov kukavičluk, strah da imenuju stvari njihovim pravim imenom.

Oliver Frlijev⁶



M. Sekoranja, J. Marčić, O. Opačić, K. Končar, K. Mlinar T. Lazović, B. Perić, F. Sertić



PASTORKA: ...propadanje kazališta ili pak prezir prema onom kazalištu kakvo publika obično želi i kako ga doživljava...

U predgovoru svome prijevodu Pirandella (1997.), Snježana Husić ističe da je djelo o šest likova toliko snažno odjeknulo ne zbog samih strategija Pirandellova eksperimenta – budući da su povijesne avangarde destabilizirale sve što se destabilizirati dalo u poznatoj umjetnosti – nego u činjenici da je šest likova svojega autora tražilo u institucionalnom teatru u koji takvi eksperimenti još nisu imali pristupa. Pirandello je također iskoristio pri-

liku da u tekst uklopi ironičan komentar na vlastiti rad kao i na stanje u njemu suvremenoj talijanskoj dramskoj književnosti, stavljajući u usta Upravitelju – Redatelju komentar da su u nedostatku boljšeg spali na postavljanje Pirandellove drame, koju nitko ne razumije jer je napisana tako da njome nitko ne bude zadovoljan. Frlijić je također sklon postavljati predstave tako da njima nitko ne bude baš sasvim zadovoljan te je u Pirandellov tekst upleo vlastitu ličnost, reference na biografske ličnosti glumaca, neke optužbe kojih je sâm meta iz kazališnih i širih društvenih redova, ali i reference na slavnju Kerempuhovu publiku, koju također bocka. Na zagrebačkoj sceni svako kazalište ima pripadajuću publiku, koja posjećuje pred-

stave računajući da institucija predstavlja garanciju da će dobiti ono što joj odgovara prema senzibilitetima. Frlijiću, koji se diči antielitizmom, ovo nije prvi kerempuhovski angažman, te se ovom prigodom odlučio u još većoj mjeri nego ranije (*Gospođa ministarka*, *Jazavac u Kerempuhu*) obračunati s publikom koja dolazi u paketu s institucijom u kojoj radi. Dodajući uprizorenju sumanutu količinu izdejavanja impozantnog Jerka Marčića uz nebuloznu količinu psovki, u nekoliko navrata predstava ustvrđuje da Kerempuhova publika želi laku zabavu, skatološki humor i psovke, a ne, primjerice, mučnu dramu kakvu donosi *Šest likova* ili ozbiljno razmatranje političkih aktualnosti. Međutim, otkako je posljednji američki predsjednik sišao iz epizode *Simpsona* u stvarnost, čini se da se naša nepo-

sredna realnost natječe sa satiroom koja će biti grotesknija, a satirička djela poput ovog Frlijićevog uprizorenja imaju neugodnu naviku postajati samo sve aktualnijima. Krajem je 2017. godine svijetom odjeknula dosad najveća globalna kampanja za podizanje svijesti o raširenosti seksualnog zlostavljanja (što nije spriječilo optuženog zlostavljača da postane sudac Vrhovnog suca SAD-a godinu dana kasnije), dok je prošla jesen bila obilježena istupom saborske zastupnice, koji je pak potaknuo diskusiju o negativnim praksama i nepoštovanju prema ženama unutar državne ginekologije i opstetricije⁷. Svjedočanstva su očekivano naišla na nepovjerenje, odbacivanje i nelagodu uključenih patrijarha, koji su išli toliko daleko da ustvrde da su žene svoja stravična iskustva halucinirale od nevje-





V. Matula, J. Marčić, B. Perić

rojatne količine anestezije, koju ni ne znaju da su dobile uslijed liječničke nježnosti. Zanimljivo je također da se inače vokalne dušebrižničke organizacije nisu očitovale, u ime obitelji, na strani hrvatskih majki, pokazujući kontraintuitivnu tendenciju da se više brinu o porodu žena koje ne žele roditi, nego onima koje žele ili jesu rodile.

Nešto je od ovih društvenih previranja uključeno u kerempuhovsko uprizorenje, nadograđujući na Pirandellov lik Pastorka (Linda Begonja / Mirela Videk Hranjec) i njezin sukob s Ocem (Vilim Matula), drugim najsamosvjesnijim i najaktivnijim likom u predlošku. Uprizorujući donekle intergeneracijsku patrijarhalnu borbu, Pirandello je ipak jedini autonomni ženski glas dao tipu fetišizirane polupudljive prostitutke⁸ postrojavajući se tako u prepoznatljivi modernistički kod, koji je daleko od bilo kakve feminističke agende. Međutim, Frlić je ovu iskricu rodne problematike pogurnuo znatno dalje te kao kulminaciju uprizorenja postavio Redateljev pokušaj da siluje savršeno lucidnu Pastorku (sumanutu smijeh iz predloška izostaje), nakon čega pristižu ostali likovi, okružujući je hladnokrvno u polukrugu s jednoglasnom presudom da ona ne može biti silovana jer je ionako muškarac može kupiti. Nakon prvog vala nepovjerenja dvije glumice bezizražajno izgovaraju da su one proživjele isto, no nakon toga uslijedi samo mučna scena kolektivnog pokušaja silovanja, dok se Pastorka zalijeće u publiku i preklinje gledateljcu da im ne dopusti da je odvedu.

Čije nasilje?

Obitelj je institucija kroz koju se oduvijek provodi društvena kontrola. Sam okvir obitelji proizvodi jednu vrstu traume kroz reprodukciju dominantnih društvenih normi i interesa koje su maskirane tim normama. Obitelj je i prostor ur-fašizma jer privilegira biološke veze u odnosu na one stvorene u drugim oblicima socijalne interakcije.

Oliver Frlić⁹

U svome osvrtu Nataša Govedić piše: "Begonja, međutim, na sceni prekida ekonomiju prisilne ženske seksualizacije i doslovice 'poništava' (puca u) likove svojih tamničara", što faktički nije istina, budući da je najprije od silovanja spašava njezin brat, s kojim u konačnici odlazi sa scene, a upitno je prekida li se tako zaista "ekonomija prisilne ženske seksualizacije". Štoviše, ozbiljnije feminističko, odnosno rodno osviješteno razmatranje ne bi dopustilo paušalnu formulaciju *prisilne ženske seksualizacije*, osobito u slučaju Pastorka čija je pozicija vrlo nabijene tenzije između moći i nemoći bitan dio već Pirandellove drame,

a zatim i ove konkretne adaptacije. Tarantinovski *happy end* daje nešto prostora za pročišćenje nakon nekoliko mučnih prizora, ali preživljavaju ga i neke manje oslobađajuće implikacije. Iz načina na koji je prizor nepovjerenja izveden daje se zaključiti da se #metoo pokret, kao i srodne inicijative, smatraju tek nominalnom podrškom koja nema stvarne učinke te dopušta da se iste traume ponavljaju neprestano iznova. Među ženama na pozornici nema solidarnosti i empatije, postoji tek kompetitivnost i neminovna izdaja, a Pastorkina je konačna sloboda da izade iz neprestanog ponavljanja svoje mučne drame uvjetovana spasom koji joj donosi njezin poluprisutni brat s vatrenim oružjem. Završetak zadržava prvotnu ambivalentnost izlaska Pastorka iz kazališta, za koji znamo da nije i ne može biti stvarno oslobođenje od paradoksa neuhvatljivog autora.

Iako manje vokalna, Majka (Branka Trlin) u predstavi je barem jednako važna, osobito kao središte patrijarhalne obitelji o kojoj Frlić s ironijom progovara. Za Pirandella je majka potpuno pasivna, nesvjesna: "Ona je, ukratko, priroda. Slika prirode zaustavljena u liku Majke," piše Pirandello u svome predgovoru, prateći tipične patrijarhalne predodžbe o ne samo aseksualnom, nego posve neautonomnom identitetu majke. Pirandellovim riječima, "ta moja sirota Majka, budući u potpunosti srasla sa svojim prirodnim postupcima tipičnim za Majku, bez mogućnosti slobodnih duhovnih kretanja, to jest gotovo komad mesa savršeno živ u svim svojim funkcijama rađanja, dojenja, skrbi i ljubavi za svoj porod, bez ikakve potrebe da u tu svrhu pokrene mozak, predstavlja ostvarenje prvog i savršenog 'ljudskog tipa.'" U Frlića ova *mater dolorosa* dobiva tek jednu dodatnu dimenziju, a ta je uloga svjesne sudionice u izdaji i prodaji vlastite kćeri, štoviše, u finalnom prizoru silovanja Pastorka, preko nezaobilazne hrvatske zastave, majka je ta koja kćeri okrutno pridržava ruke.

OTAC: Ona nije žena, ona je majka!

No budući da se predstava odlučila pozabaviti spomenutom problematikom u trenutku kada je to zaista od iznimne važnosti s obzirom na rastuću otvorenu mizoginiju te permanentni problem nasilja nad ženama (trebamo li se

prisjećati i natezanja oko Istanbulske konvencije?), razočaravajuće je da najprovokativniji hrvatski redatelj svoju maštovitost nikada ne usmjeri k iznalaženju načina da se tematizira nasilje bez provođenja nasilja nad ženskim tijelom na pozornici. Jasno je da Frlić zna da su žene često objekti nasilja od strane muškaraca, da je to nasilje dio sustava, a možemo priznati i da u njegovu radu povremeno i muška tijela trpe nasilje, međutim, ipak je vječiti objekt (sic) neumornog drpanja, navlačenja, razvlačenja i simuliranog silovanja stalno iznova žena na pozornici kao nositeljica teške hrpe simboličkog patrijarhalnog balasta. Jezivo naturalistički prizori nasilja nad ženama u kazalištu nisu nova pojava niti je njihova učestalost dosad napravila osjetnu promjenu u načinu na koji patrijarhat vidi i tretira žene, štoviše, u ponovnom uprizorenju tog nasilja leži relativizacija, eksploatacija, pa i dopuštenje da se nastavlja praksa, da se žensko tijelo tretira kao rekvizit po kojemu je u redu udarati ako umjetnička vizija to nalaže. Pitanje je primarno Autorove lijenosti da se na nijansiraniiji i osvješteniji način pozabavi nasiljem nad ženama – pogotovo ako već pokazuje tendencije razmišljanja u tome smjeru – umjesto da sudjeluje u njegovoj normalizaciji.

Kompleks Frlić: kako pisati o radu Olivera Frlića?

[N]emoguće je povjerovati da se jedini razlog našega života sastoji u vječnoj patnji, koja nam se čini nepravednom i nepojmljivom. ... A što je to, za jedan lik, njegova vlastita drama?

Luigi Pirandello

Ali po meni, zadaća redatelja i mene kao umjetnika općenito je da proizvodim nesporazume, a ne društvene konzenzuse.

Oliver Frlić¹⁰

Predstava je na vrlo kreativan i pametan način prilagodila kanonski tekst današnjem vremenu i specifično kazalištu u kojemu se izvodi, isprela kazališne i izvankazališne elemente u višeznačno i slojevito tkanje, ostajući taman dovoljno vjerna Pirandellovu inicijalnom eksperimentu s paradoksom pozicije likova unutar fikcije koja nije «njihov»

va vlastita». Potencirajući osjećaj njihove egzistencijalne tjeskobe te pozivajući publiku da se zapita o različitim razinama životnih, društvenih i političkih performativa unutar kojih se krećemo, koje po inerciji prihvaćamo, predstava je efektna i iznimno dobro smještena. Sve u svemu, Kerempuhov je ansambl odradio odličan posao, oblikovanje pokreta (Ana Kreitmeyer), zvuka (Alen Sinkauz) i svjetla (Vesna Kolarec) uz kostime Sandre Dekanić stvaraju bogatu estetsku koheziju. No režijski predstava ima određene probleme s ritmom te se neki njezini aspekti čine nedomišljenima i zabrzanim, što je šteta, jer se čini da je u stvaranju predstave bilo intrigantnih ideja, zasigurno značajnim dijelom zahvaljujući dramaturgiji Nine Gojić. Početni je prizor satirizirane Bujančeve svadbe, koja je i u stvarnosti djelovala kao prilično elaboriran i napadan performans, apsolutno katarzičan za publiku koja ne podržava na pozornicu postavljene likove i nedjela. Konzervativni i isključivi nazori posvinjenih javnih ličnosti po temeljna su ljudska prava opasni te dokazano zastiru istinu u korist propagande čiji je cilj ograničiti slobode te zaštititi nerazumnu mržnju među različitim skupinama ljudi unutar društva kojemu svi skupa u Kerempuhovom gledalištu pripadamo. Upravo je stoga Frlijićeva prozivanja kao melem na ranu. Pritom je imenovanje ključno jer učinak ne bi bio ni približno toliko snažan da Frlijić ne poseže sustavno i redovito za navođenjem točnih imena i lica, datuma i događaja, uvlačeći i vlastitu "(auto)biografsku" osobu u predstavu, kao i glasove svojih kritičara¹¹. No kada je riječ o njegovom angažiranom radu, a uglavnom jest riječ o tome, Frlijić kao da postavlja varijacije na istu predstavu na različitim lokacijama, obračunajući se svaki puta izravno očekivanoj publici odabranog grada i pojedinog kazališta, suočavajući ih s kolektivnim odrazom koji mora biti neugodan. Činjenica je da Frlijić želi progovoriti u svakom pojedinom kazalištu o onome što će određenu publiku zaboljeti i to radi bez anestezije (stvarne i one fiktivne o kojoj govore ovih dana patrijarhalni hrvatski ginekolozi), no onome tko je zaista voljan poslušati bit će jasno da Frlijić temama pristupa s određenim poštovanjem i uvijek višedimenzionalno (iako ponekad daleko od idealnog), čak i kada je u egzekuciji, odnosno provedbi, prilično grub. Kada bi oni koji demonstriraju ispred kazališta ušli i pretpostavili da im s pozornice dopi-

re poziv na suočavanje s društveno potisnutim, ali i mogućnost abreakcije, bilo bi jasno da Frlijićev teatar ne želi biti teatar mržnje, nego oslobođenja. S obzirom na to koliko Frlijić uporno i beskrupulozno poziva ljude imenom i prezimenom za njihova djela i nedjela, frapantno je da mu baš nitko dosad nije na kreativan i polemičan način odgovorio te se negativne reakcije svode na rasute prijetnje i uvrede, cenzure i tiha zaobilaznja. Najslabija je točka Frlijićeva rada općenito sklonost da velikim gestama natkrili suptilnija značenja te mu povremeno potezi graniče s banalizacijom problematike, dok razmatranje njegova rada uvijek iznova upada u zamku razmatranja njegova kulta ličnosti i politike koja ga okružuje, čemu nije izbjegao ni tekst koji sada čitate. No, ako se prisjetimo najave u formi plakata s njegovim likom, ponekad namestljive «(auto)biografičnosti» te drskih poteza koji udaraju po glavi, no ne otvaraju bogzna kakav prostor za promišljanje nakon zatvaranja zastora, postavlja se pitanje je li ova predstava ikada uopće pozivala na drukčije čitanje i pisanje.

- 1 <https://www.vecernji.hr/kultura/zlatko-hasanbegovic-oliver-frlijic-luigi-pirandello-predstava-1221164>
- 2 Prema riječima samoga Olivera Frlijića: "Dizajner plakata Damir Gamulin i ja odlučili smo za šivaću mašinu posjesti moju osvjedočeno nacionalno-izdajničku malenkost i pustiti je da kroji pokušaje Hrvatske da otkine komadiće teritorija Bosne i Hercegovine. Naravno, to moje ukazanje na plakatu je i u vezi s čitanjem te Pirandellove drame danas i ovdje. Opsesivna potraga njezinih glavnih likova za identitetom i autorom sjajna je metafora za hrvatsko društvo koje već 26 godina traži svoj identitet. Što je sve postalo žrtva te potrage, možemo vidjeti i iz najnovije presude haškoj šestorci."
- 3 <https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/03/move-over-ivo-van-hove-europe-hottest-theatre-directors>
- 4 Vrijedi ponoviti da je Pirandello bio među potpisnicima fašističkog manifesta, što je u programu predstave sa zadovoljstvom istaknuto kao ironična izvankazališna kolizija, a vrijedi podsjetiti da nije jedini umjetnik, pa ni jedini nobelovac koji je za života dao svoju podršku fašističkim ideologijama.
- 5 <https://www.express.hr/kultura/haso-i-thompson-u-novoj-frlijicevoj-sok-predstavi-13874> ; <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/oliver-frlijic-obracunao-se-sa-svima-a-najgore-je-prosao-hasanbegovic-on-bitu-trebao-dici-spomenik-foto-20180112/print>
- 6 <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/oliver-frlijic-obracunao-se-sa-svima-a-najgore-je-prosao-hasanbegovic-on-bitu-trebao-dici-spomenik-foto-20180112/print>



nao-se-sa-svima-a-najgore-je-prosao-hasanbegovic-on-bitu-trebao-dici-spomenik-foto-20180112/print

7 Pretrpšle je jeseni najprije podignuta prilična buka oko sustavnog, čak institucionalnog seksualnog zlostavljanja u Hollywoodu. To je pak povuklo i #metoo pokret diljem internetskih društvenih mreža, unutar kojega su žene masovno ispisivale svoja iskustva seksualnog uznemiravanja, zlostavljanja i silovanja, demonstrirajući u bolnom kolektivnom kriku koliko je ta praksa raširena, a koliko prikrivena. Činjenica je da nema žene koja nije pretrpjela (barem) solidnu količinu lascivnog ljigavluka (barem) od ranog puberteta nadalje, ako ne i znatno gore stvari, kao što je činjenica da su te zlostavljajke prakse dijelom normalizirane, a dijelom zaštićene kompleksnom patrijarhalnom mrežom ucjena u neravnopravnim odnosima moći, prijetnjama nasiljem te stigmatizacijom onih koje su zlostavljajke pretrpjele. No ruku na srce, te su činjenice odavno i dobro poznate svakome tko nije životom prolazio s blinkerima. Dok smo zgroženo pratili kako se zbrajaju svjedočanstva poznatih, nepoznatih te žena koje poznajemo osobno, nismo bile iznenađene prirodom ni brojem svjedočanstava, no bilo je iznenađujuće bolno i oslobađajuće konačno preuzeti dio javnog diskursa za tu svrhu, progovoriti u harmoničnoj polifoniji o onome o čemu nije podobno govoriti. Jesenas je pak svjedočanstvo sabsorske zastupnice o traumatičnom događaju u zdravstvenom sustavu, konkretno o postupku kiretaže na živo prilikom spontanog pobačaja, potaknulo (ponovno) otvaranje teme iskustva žena prilikom poroda ili pobačaja, koje zaista pripadaju žanru horor, a ne javnom zdravstvu.

8 U didaskaliji komada stoji simptomatičan opis Pastorke: "drska i gotovo bezočna osamnaestogodišnjakinja. Preljepa, i ona nosi crninu, ali upadljive elegancije."

9 <https://pescanik.net/oliver-frlijic-intervju-9/>

10 <https://www.slobodnaevropa.org/a/intervju-oliver-frlijic/29491392.html>

11 Zanimljivo je primijetiti da je u svome osvrtu Nataša Govedić bila ponukana redom navoditi opravdanja pojedinim segmentima predstave, konkretno onima koji imenom prozivaju i prilično nesmiljeno satiriziraju pojedine javne ličnosti izrazito konzervativne desne ideološke pozicije. Uvjeravati javnost da su Frlijićevi umjetnički i politički izbori opravdani šteta je slovnih mjesta budući da će teško netko promijeniti tabor na osnovu ovog u suštini nepotrebnog dekodiranja motivacije. No simptomatično je da se takav pomak fokusa događa kada je riječ o Frlijiću i u iskusne kritičarke te razmjerno više medijskog prostora dobiva prvih desetak minuta (koliko god katarzične) provokacije od razmatranja strategija kojima se Frlijić u prilagodbi Pirandella koristio.