

**Dionizijeve** pristalice **Periklovoj** kćeri **Marini**. Prijetnja smrću može biti dijelom i zbog zagađenja – osobito **Periklovim** zagađenjem incestuoznom aferom između **Antioha** i njegove kćeri. Sam **Periklo** primjećuje da „**otkriven grijeh ko vjetar je što puše/I od drugih puni prašinom**“<sup>11</sup> Ta se potencijalna regresija u narcizam i incest tako doživljava kao vrsta kuge koja ugrožava **Periklovo**, **Taidino** kao i **Marinino** postojanje.

(...)

**Shakespeareovo** predstavljanje **Marine** čini se da utjelovljuje dva nasuprotna koncepta: s jedne strane, on je predstavlja kao subjektivnu umjetnicu u njezinu vlastitom svjetlu, lik koji se, poput njezina oca, velikodušno razvlašćuje za sljedeću generaciju, koja će zauzvrat obnoviti dio njezine obiteljske loze. U tom smislu ograničenje **Marinina** karaktera može se činiti kao dio ambicioznog obrasca za konstruktivno razvlaštenje koje uključuje muške kao i ženske karaktere: tako kao što vidimo da **Gower** ustupa svoje djelo **Shakespeareu** te **Periklov** otac odstupa za **Perikla**, koji je zauzvrat izbrisan likom **Marine**, upravo kao što će ona, kad se jednom uda, odstupati za buduće potomke. S druge strane, **Marinino** tiho stapanje u braku - šutnja koja je kontrastirana s **Periklovom** aktivnom afirmacijom njegove ljubavi za **Taidu** – sugerira da je **Shakespeare** bio, na kraju, nesposoban transcendirati konceptualne granice renesansne misli; iz tog razloga on ne predstavlja **Marinu** kao aktivnu sudionicu u sustavu egzogamije braka izvan određene društvene skupine.

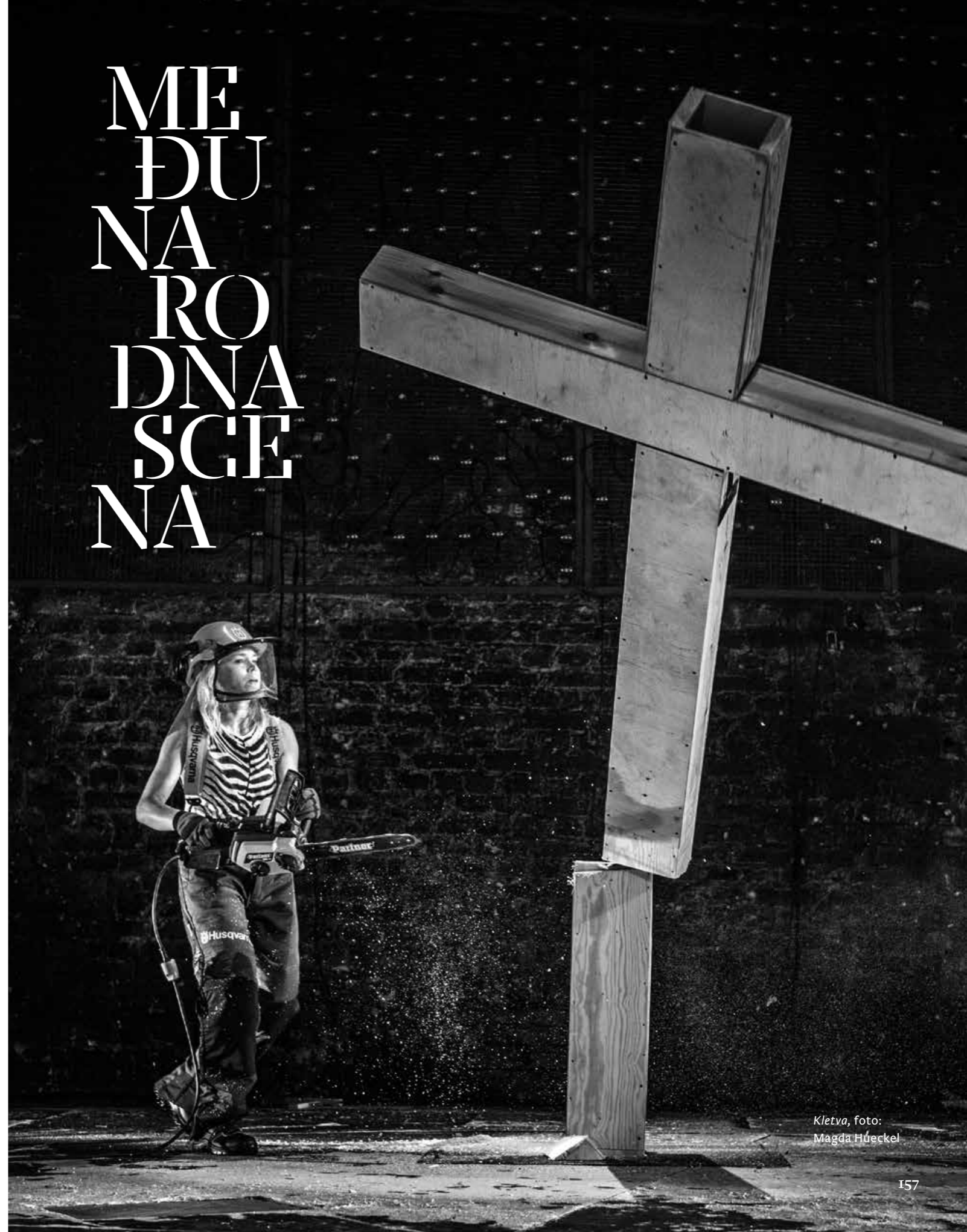
Sličan obrazac podcrtava **Shakespeareovu** prezentaciju njegove književne loze. Usprkos velikodušnom priznanju svojega *auctora*, **Shakespeare** predstavlja **Gowera** na ponešto samoposlužujući način: činjenica da uzima svoju priču iz djela autora koji, kako sugerira, nikada nije bio očaravajući, dopušta mu da se odmakne od izazova savladavanja teškog književnog prethodnika. I premda **Shakespeare** priznaje **Gowerov** utjecaj, također ga marginalizira – ograničavajući njegovu prisutnost na okvirne dijelove teksta. Njegov odnos prema književnim sljedbenicima na sličan je način samozaštitnički jer on lukavo predstavlja svoje nasljednike kao publiku prije no moguće prijeteće autore koji bi ga mogli nadmašiti kao umjetnika stvarajući vlastite, snažnije verzije **Perikla**. (...)

Ulomak iz oglada - *Nastajanje Perikla* - Maria Terese Micaele Prendergast

S engleskoga prevela: Ljiljana Filipović

<sup>11</sup> Shakespeare, W. (1987) *Periklo*, op. cit. str. 49  
Shakespeare, W. (1968) *Pericles Prince of Tyre*, op. cit. str. 6  
„vice repeated is like wan’ring wind, /Blows dust in others’ eyes, to spread itself“ (l.i. 93-5)

# ME ĐU NA RO DNA SCJE NA



Kletva, foto:  
Magda Hüeckel

# Povijest triju skandala

O predstavama Olivera Frlića u Poljskoj

Oliver Frlić vjerojatno je najpoznatiji strani redatelj u Poljskoj. Njegova popularnost ne zaustavlja se samo na uskom krugu profesionalnih gledatelja i kazališnoj zajednici, znaju ga čak i oni koji tek sporadično posjećuju kazalište. Posljedica je to skandala koji su pratili izvedbe gotovo svih njegovih predstava – bilo gostujućih koje je radio u drugim zemljama, bilo premijera koje je radio za poljska kazališta. Ipak nije samo senzacionalnost tih kazališnih događaja (ionako medijski iskorištavana i politički manipulirana) vrijedna dubljeg promišljanja, nego i uzroci tako emocionalno snažnih reakcija poljskog društva te kulturno vrenje, koje Frlić tako uspješno izaziva u trenutku snažnog povratka konzervativizmu. Rastuća podrška desničarskim grupacijama rezultirala je 2015. godine dolaskom na vlast konzervativne političke stranke Pravo i Pravda (*PiS – Prawda i Sprawiedliwość*). Dio poljskog društva smatra je autoritarnom formacijom između ostalog zbog njenog čestog zadiranja u slobodu umjetničkog govora, kao i podupiranja aktivnosti koje streme ušutkavanju progresivne umjetnosti, one umjetnosti koja propituje poljsko kulturno naslijeđe i nasilnu ulogu Katoličke crkve.

## Predstava koje nije bilo. *Nebožanska komedija. Ostaci*

Sve je počelo u jesen 2013. godine, kada je Oliver Frlić s timom dramaturga i glumačkim ansambлом krakovskog Starog teatra (*Stary Teatr*) pripremao predstavu *Nebožanska komedija. Ostaci* koja se trebala referirati ne samo na dramu Zygmunta Krasińskog, jednog od najvećih pisaca poljskog romantizma koja je posljednjih desetak godina stalni dio školskog lektirnog kanona, već i na inscenaciju tog teksta u režiji slavnog i tragično preminulog autora – Konrada Swinarskog iz 1965. godine. Predstava se, s obzirom na njezin antisemitski sadržaj, trebala baviti problematičnim uvrštavanjem drame Krasińskog na popis školske lektire, ali i kolektivnom sviješću, legendarnim statusom redatelja i njegove slavne predstave te funkcioniranjem Starog teatra kao nacionalne scene. Do

premijere ipak nikada nije došlo: izmanipulirano curenje informacija s proba razbjesnilo je krakovske desničarske krugove koji su Frlića i glumački ansambl optužili za vrijeđanje nacionalnih osjećaja i klevetu dobrog imena Konrada Swinarskog. Direktor kazališta Jan Klata odlučio je zaustaviti probe i pod pritiskom ogorčenih konzervativaca otkazati premijeru.<sup>1</sup>

Što se događalo na probama? Frlić je inicirao – ponekad žustru, političku, svjetonazorsku – raspravu s glumcima o njihovim vlastitim sjećanjima ili pak o posredno stečenom znanju o predstavi Swinarskog i o predstavljenoj u njoj slici Židova kao rogatih vragova s pajkelesima koji žele uništiti civilizaciju. Redatelj je propitivao zbog čega Swinarski nije revidirao tu sliku iz teksta Krasińskog i zašto je Židove prikazao na taj način, te je li itko ikada tu njegovu odluku doveo u pitanje. Istraživanje teme poljskog antisemitizma i samog Konrada te emocionalne reakcije koje je to istraživanje izazvalo vrlo su brzo otkrili Frliću bolnu točku zajednice, koja je pak mogla postati temeljni sadržaj njegove predstave. Ta su izazivačka pitanja trebala pridonijeti dubinskom promišljanju kolektivnih predrasuda koje su se očuvale u načinu govorenja o Židovima i njihovoj reprezentaciji u *Nebožanskoj komediji* Krasińskog prepunoj nepravednih stereotipova, koji su i danas opće poznati i društveno prihvaćeni zahvaljujući između ostalog i jačanju pozicije te drame u povijesti poljske književnosti kroz njeno višegodišnje prisustvo na popisu lektire.

Cijela stvar buknula je zbog spleta nekoliko okolnosti: kao prvo, problem holokausta koji poljsko društvo nije razradilo već je u više navrata u Poljskoj predstavljao ishodišnu točku sukoba neovisno o kontekstu u kojem se pojavljivao. I dalje prisutna sjena holokausta te aktivno sudjelovanje Poljaka u njemu još uvijek se poriču u korist dominantnog narativa o poljskim stradanjima i traumama vezanim uz Drugi svjetski rat. Kao drugo, s obzirom na vrijeme u kojem je Konrad Swinarski stvarao te s obzirom na pripisivanu mu u tadašnjoj političkoj situaciji ulogu, lik tog redatelja neodvojivo je povezan s realijama komunističke Poljske u kojoj su autoriteti iz svijeta kulture trebali donijeti utjehu i stvoriti mikroprostore slobode. Kao treće, tragična, neočekivana, racionalno nepojmljiva smrt Konrada Swinarskog u katastrofalnoj zrakoplovnoj nesreći u kolovozu 1975. godine još je dodatno učvrstila status redatelja kao mitskog nacionalnog junaka, a njegov je život, svjetonazor i prerano prekinuto umjetničko djelovanje učinila nedodirljivim, što je uvelike otežalo realizaciju tematske preokupacije cijele sezone Starog teatra koja je bila posvećena njegovom liku i djelu. Sugeriranje da se Swinarski u svojoj predstavi uopće mogao poslužiti stereotipnim reprezentacijama Židovima pokazala se kao vrsta kulturne blasfemije bez obzira na cilj koji je Frlić eventualno imao.

Povijest Swinarskog i njegova statusa u suvremenoj svijesti postaje tako priča o kolektivnom zaboravu koji služi konstruiranju svijeta uređenog po principu binarnosti, koje pak na jednu stranu stavljaju klevetnika poljske svetosti Frlića, a s druge svetog Swinarskog – „avatara u ideološkoj bitci krakovskog desničarskog kruga i novog ravnatelja“<sup>2</sup>. Nijansiranje vrlo ugodne crno-bijele slike Konrada možda bi sačuvalo njegovu ljudskost, ali bi oslabilo performativnu snagu njegova mita. Taj pak – kako je pokazala stvar Frlićeve predstave

<sup>1</sup> Dio naznačenih motiva razvijam u svojoj knjizi *Performativni arhiv teatra. Posljedice predstave „Nebožanska komedija. Ostaci.“ Olivera Frlića*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020.

<sup>2</sup> A. Adamiecka-Sitek, *Poljaci, Židovi i estetsko iskustvo. O nerealiziranoj predstavi Olivera Frlića*, „Polish Theatre Journal“ 01, <https://studylibpl.com/doc/1150112/polacy--%C5%BCydz-i-i-do%C5%9Bwiadczenie-estetyczne.-o-niezrealizowanym> [pristup: 13 VII 2020].



▲  
Naše nasilje, vaše nasilje,  
foto: Alexi Pelekanos

– u sebi sadrži toliko bitne sastavnice poljskog kolektivnog identiteta, poput ljubavi prema žrtvovanju, poricanja krivnje, konstruiranja kulturnih spomenika ili pak nedostataka kritičkog promišljanja nacionalnog romantičarskog kanona.

No sjećanje na Swinarskog s godinama se zapravo iskrivilo. Naime, umjesto da dobije etiketu progresivnog provokatora, ovaj je redatelj postao predmet nekritičnog obožavanja konzervativnih krugova koji su u njegovo stvaralaštvo neprestano učitali zagovaranje nacionalnih i religijskih vrijednosti, iako kritike iz tog vremena svjedoče o tome da su gledatelji često imali problema s prihvaćanjem njegovih predstava. Arhivski dokumenti i izvještaji s predstava uz glasove oduševljenja, donose i otpor, kako prema *Nebožanskoj komediji*, tako i prema drugim predstavama Swinarskog. Analizom dokumentacije njegova stvaralaštva moguće je uočiti više sličnosti s drskim i provokativnim Frlićem, nego – kako bi to htjeli poljski konzervativni krugovi – s tradicionalistima koji se na pojednostavljen način pozivaju na nacionalno-katoličke vrijednosti. Ipak, upravo su se te druge predodžbe pokazale učinkovitije u društvenom kontekstu.

Oliver Frlić s jedne je strane, po svojem običaju, udario u osjetljive točke poljske kolektivne svijesti i dirnuo u osinje gnijezdo, započevši raspravu koja je probila granice hermetične kazališne zajednice. S druge strane, njegova je predstava stvorila opasan presedan cenzuriranja kazališta koji ne predstavlja samo jednokratni čin ograničavanja umjetničke slobode govora, nego označava početak nove ere u poljskoj umjetnosti koja sve češće trpi udarce od sve brojnijih podržavatelja desničarske vlasti, te na kraju i od onih koji je realno i provode.

Planirana Frlićeva predstava potvrdila je temeljne točke poljskog nacionalnog identiteta i njegova nerazriješena područja. Kako se pokazalo, inficirana prisutnost Swinarskog u poljskoj kolektivnoj svijesti dovodi u pitanje ne samo



▲  
Naše nasilje, vaše nasilje,  
foto: Alexi Pelekanos

neke događaje iz povijesti kazališta, nego i problematične trenutke poljske povijesti općenito, poput rata, holokausta ili komunizma. Označava moguće sfere i principe korištenja baštine izvedbenih umjetnosti, ali također postaje meta-komentar o načinu nastajanja i funkcioniranja sjećanja, zaborava, arhiva i mita.

Sezona posvećena stvaralaštvu Konrada Swinarskog, koja je trebala slaviti njegov genij i ponovno oživjeti prisutnost tog umjetnika u suvremenoj svijesti, razotkrila je mračne odnose između sjećanja i mržnje te poštovanja i političke manipulacije. Potvrdila je ispravnost intuicije o izvedbenom ili narativnom potencijalu stvaralaštva i legendarnog statusa Konrada koji je trebao odjeknuti u različitim remiksevima sezone Swinarskog. Ipak, naposljetku nije toliko naznačila novo tematsko područje inspirirano uvijek univerzalnim redateljskim strategijama Swinarskog ili pak otvorenost njegovih predstava za stalne aktualizacije, koliko je razotkrila specifičnu vrstu njegove posmrtno egzistencije i objelodanila cijeli spektar društvenog tabua.

### **Mi i oni. Naše nasilje, vaše nasilje.**

Tri godine nakon otkazane premijere, za vrijeme jednog od najvažnijih poljskih kazališnih festivala *Festivala praizvedbi (Festival Prapremier)* u Bydgoszczu, Frlić se predstavio izvedbom *Našeg nasilja, vašeg nasilja* (Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, premijera 13. listopada 2016). Tada su i on i njegovi suradnici te vodstvo Poljskog kazališta (*Teatr Polski*) u Bydgoszczu optuženi za povredu vjerskih osjećaja, a cijela je stvar završila kod državnog tužitelja. Iako su na kraju istrage članovi ansambla bili oslobođeni optužbi, ta su događanja i rasprava koja se oko njih razvila i danas vrlo prisutni, a problemi o kojima predstava raspravlja postaju sve aktualniji.

Predstava *Naše nasilje, vaše nasilje* – slično kao i ostale predstave Olivera Frljića – igrana je u mnogim europskim zemljama i gotovo su uvijek reakcije gledatelja bile prilično emocionalne. Ipak, temperatura rasprava koje bi uslijedile nakon igranja predstava ovog redatelja nigdje nije tako uzavrela kao u Poljskoj. Ni ovu predstavu nisu zaobišle oštre reakcije, iako se tema kojom se bavi – pitanje muslimanskih izbjeglica koji migriraju u Europu te političke i ekonomske ovisnosti između „Istoka“ i „Zapada“ – ne odnosi u velikoj mjeri na Poljsku s obzirom na neznatnu prisutnost izbjeglica i emigranata iz muslimanskih zemalja.<sup>3</sup> Zbog čega je onda predstava koja propituje europske ideale u kontekstu odnosa kršćanskog Zapada i islamskog Istoka bila tako problematična za poljske gledatelje?

Očigledno je upotreba religijskih i nacionalnih simbola u Poljskoj ostala upravo garancija skandala: nije bolna scena mučenja Sirijca, nego su prije svega one scene u kojima lik koji podsjeća na Isusa siluje ženu u hidžabu ili ona u kojoj glumica koja igra muslimanku izvlači iz vagine zastavu, izazvale gnjev, proteste, a kao ishod i pokretanje sudskog postupka. Scena naturalistički prikazanog nasilja nad likom Sirijca nije ni u jednom trenutku dovedena u pitanje jer je svima bilo jasno da je očigledno fiktivna i metaforična, da pripada kazališnom okviru. Ipak, razmišljanje u kategorijama kazališnih znakova prestalo je biti obvezujuće kada je bila riječ o simbolima veće afektivne moći – tako Kristovo silovanje muslimanke nije bilo iščitano u kategorijama metafore nasilne, simbolične i ekonomske dominacije bijelog, kršćanskog Zapada nad islamskim, izrabljivanim Istokom, već je bilo tretirano kao napad na svetost. Scena sa zastavom – koja se mijenja ovisno o tome u kojoj se zemlji predstava igra – nije interpretirana kao citat rada *Interior Scroll* Carolee Schneemann ili kao metafora „rođenja“ europskih nacionalnih identiteta koje se pak uvijek odvijalo u odnosu na fantazmagoričnog Drugog, već kao difamacija poljskosti.

To je povezano s načinom na koji se oduvijek oblikovao poljski nacionalni identitet: u antagonističkom odnosu prema agresoru, u pozivanju na mučeničku poziciju Poljske kao žrtve, poziciju koja je učvršćivana kroz niz kolektivnih trauma i sjećanja na pretrpljene nepravde – one stvarne, doživljene (i zamišljene), ali ne i one počinjene. Ukazivati na krivnju Poljske (a okrivljavanje usmjereno prema kršćanskom moralu u katoličkoj zemlji poistovjećuje se s izravnim vrijeđanjem poljskosti) uvredljivo je jer dovodi u pitanje taj utvrđen i ugodan status, pogotovo kada se u tu svrhu upotrebljavaju kršćanski simboli. A figura izbjeglice, zlog i opasnog stranca, poslužiti će kao idealno žrtveno janje: ne zbog toga što emigranti iz islamskih zemalja predstavljaju svakodnevni problem bilo koje vrste, nego upravo zbog toga što ih nema. Zahvaljujući tome što su nepoznati, mnogo ih je lakše smjestiti u fantazmagorični model ugroze poljskog identiteta i opravdavanja vlastitih neuspjeha.

Brisanje sjećanja i nametanje europske kulture jest upravo ono o čemu piše Magdalena Środa u kontekstu kolonizacije: „(...) iza sedam gora, iza sedam mora živio je „stranac“, bio je divlji, crn, neinteligentan, lišen jezika, sjećanja, povijesti, ali onda je stigao bijeli Europljanin i on ga je obrazovao, obogatio,

<sup>3</sup> Razlog toga što ih nema moguće je pronaći u djelovanjima konzervativnih političara koji vrlo uspješno obeshrabuju Poljake u prihvaćanju izbjeglica, ali i činjenici da ni oni sami ne žele emigrirati u Poljsku: „(...) za one, koji su ovamo stigli prije nekoliko godina, Poljska je bila – srećom ili nažalost – tranzitna zemlja (...) Poljska nije bila, nije i vjerojatno nikada neće biti atraktivna za izbjeglice“. I. Klementowska, *Koža. Dobrodošli, izbjeglice*, Karakter, Krakov 2019, str.130

obdario ga religijom, demokracijom i darom konzumerizma. Jednom riječju, humanizirao ga je. Europljanin je napravio sve da od „životinjske“ figure (...) napravi čovjeka: dobroćudnog (*gentle*), gotovo bijelog, gotovo pametnog, gotovo civilizacijski korisnog<sup>4</sup>. Novi stranac, političkom manipulacijom uvučen u *ordo caritatis*<sup>5</sup> – izbjeglica, imigrant – pretvoren je u neprijatelja kako bi mogao realizirati određene političke interese: „Stranac“ je postao korisna i vrlo prikladna retorička figura, nužna za konsolidaciju (konzervativnih) političkih sila. U retoričkoj verziji amalgama „stranac-izbjeglica-terorist“ počeo je ispunjavati funkciju neprijatelja – postao je alibi silama koje šire svoju vladavinu<sup>6</sup>. Identificiranje „stranca“ učvršćuje funkcionalnu podjelu na „mi“ i „oni“, koji – kako je dokazao Zygmunt Bauman – znače više nego supostojanje dviju grupacija: to je sudar „(...) dvaju nepokolebljivo različitih stavova: emocionalnog odnosa i antipatije, povjerenja i sumnjičavosti, samouvjerenosti i straha, spremnosti na suradnju i neprijateljstva“<sup>7</sup>. Iz straha od poništavanja ili oslabljivanja stabilnog nacionalnog identiteta – konstruirana je figura imigranta kojeg se trebamo kloniti. Imigranta koji je rado viđen samo ako prihvaća naše principe. Nerado viđen kako bi nam ostao nepoznat, a samim time i politički koristan. Nerado viđen, ali i neophodan da bismo naš nacionalni identitet formirali kroz neprijateljski odnos prema njemu. Samim time podjela na „mi“ i „oni“ dobiva novu, djelotvornu, odnosno performativnu dimenziju.

#### **Novo čitanje klasike. Kletva**

Motiv poljske ksenofobije i odbojnosti prema muslimanima adresiran u predstavi *Naše nasilje, vaše nasilje* je, bez obzira na sve, naznačen vrlo suptilno: većina scena predstavlja kazališne, metaforične slike, koje se – iako prikazivane u Poljskoj i uz pomoć detalja prilagođene njenom kontekstu – ne odnose neposredno na Poljsku, jer su nastale u Sloveniji i na identičan su način igrane u svim zemljama. No ta se tema ipak vratila u *Kletvi*, još važnijoj predstavi, koja je naoko posvećena drugim pitanjima. Predstava je rađena u Teatru Powszechnom u Varšavi 2017. godine i inspirirana je dramom *Kletva* još jednog klasičnog i kanonskog poljskog pisca Stanisława Wyspiańskiego (1899.). Referirajući se na motiv ljubavnog odnosa svećenika i seoske djevojke sadržan u tekstu, s kojom ovaj u tajnosti ima dvoje djece, Frljić se vrlo direktno prihvatio teme pedofilije u poljskoj Katoličkoj crkvi – pitanja koje se u Poljskoj sve glasnije postavlja, ali koje je i dalje vrlo osjetljivo. Predstava se bavila problemom dvostrukog morala kod teme zlostavljanja, trauma mladih ljudi, nekažnjavanja duhovnih lica i prije svega osudom prešutnog odobravanja tog zlostavljanja od strane Ivana Pavla II. kojeg je u Poljskoj pratio osobiti kult „poljskog pape“. Ponovno su krajnje desničarski krugovi s agresivnim odredima pseudonavijača izrazili svoje neslaganje s postavljanjem takvih pitanja takvim kazališnim jezikom – najveći bijes izazvala je scena u kojoj glumica Julia Wyszynska izvodi *fellatio* na gipsanoj figuri pape koji je potpisan kao „zaštitnik pedofilije“. Razina protesta i agre-

<sup>4</sup> M. Środa, *Stranci na našim vratima. Humanizam u zamci?*, (v:) *Prognoziranje sadašnjosti. Mišljenje iz unutrašnjosti krize*, red. P. Czaplinski, J. B. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdanjsk 2018, str. 89-90.

<sup>5</sup> „Ljubav bližnjega, kršćanski sveobuhvatni *caritas*, jest zapravo ograničen principom *ordo caritatis*, koju vrlo rado koriste na primjer političari koji žele zalupiti vrata strancima, da bi – navodno – ljubili svoje“. M. Środa, isto, str 114.

<sup>6</sup> Isto, str.118.

<sup>7</sup> Z.Bauman, *Sociologija, Znak i S-ka*, Poznanj 1996. str. 47





▲  
Kletva, foto:  
Magda Hueckel

sije koja ih je pratila premašila je sve dotad viđene razine, ponovno je odvela redatelja pred poljski sud i predstavlja povijesni trenutak najvećeg skandala u poljskom kazalištu nakon 1989. godine. Ponovno se rasprava o predstavi svela na potpirivanje skandala, ali je istovremeno još jednom osigurala alternativnu predstavu – društvenu predstavu o kolektivnom poljskom identitetu, njegovim temeljima i mehanizmima koji njime upravljaju.

Motiv imigranata vratio se u jednoj vrlo uznemirujućoj i neočekivanoj sceni, koja je – slično kao i scena zlostavljanja Sirijca – u medijskom skandalu prošla gotovo nezapaženo, iako redatelj u njoj korača po tankom ledu. U poetici rušenja četvrtog zida tipičnoj za Frljića jedan od glumaca iz predstave, Jacek Beler, staje pred gledatelje i razotkriva proces rada na predstavi. Govori o raspravi koja se vodila na temu dekreta predsjednika Donalda Trumpa od 26. siječnja 2017. godine, koji muslimanima iz sedam zemalja zabranjuje ulaz na teritorij SAD-a. Govori o tome kako bi to rado i sam napravio u Poljskoj: „Ja sam Poljak, katolik i branit ću te vrijednosti. Vidimo da se stranci, prije svega muslimani šire po našoj zemlji poput neke bolesti. Prolili smo toliko krvi da bismo ponovno imali našu domovinu. Toliko smo često bili ugnjetavani, a naša je zemlja toliko godina bila podijeljena. Toliko je poljskih života palo na oltaru slobode govora kako bih ja sada mogao slobodno reći: ne želim muslimane u svojoj zemlji“. Izražava svoj strah, jer iako su muslimani koji žive u Poljskoj ljubazni, nikada ne možemo biti sigurni ne planiraju li možda teroristički napad.



▲  
Kletva, foto:  
Magda Hueckel

Govori da se poljska vlada ne snalazi dobro s tim problemom, pa će ga on pokušati riješiti na vlastitu ruku. U društvu psa koji izgleda prilično opasno i kojeg vodi na povodcu počinje hodati po gledalištu tražeći muslimane. Kada nekog odabere, vrijeđa ga rasističkim izjavama: „Misli da je baš civiliziran i kulturn jer je došao u kazalište. Da se može izgubiti u masi. No ovaj pas raspoznaje muslimane po mirisu. Ako životinja prepozna tvoj miris, to znači da nisi mnogo bolji od životinje“. Svoj istup zaključuje općepoznatom mudrošću: „Recimo to jasno i glasno, nisu svi muslimani teroristi, ali su svi teroristi muslimani“.

U toj je sceni kao u leći koncentrirano sve: nacionalni identitet koji se temelji na mučeničkoj viziji „poljskosti“, katolicizam, stereotipna i rasistička uvjerenja o muslimanima kao divljacima, bližim životinjama nego ljudima, opsesija neovisnošću i borbom sa strancima koji nas ugrožavaju i prodiru na naš teritorij, očekivanje potpune asimilacije koja briše sve kulturalne razlike, i naposljetku prijetnja realnog nasilja. Frljić i Beler pred poljsku publiku postavljaju ogledalo, pokazujući najrašireniji model narativa o imigrantima. Koriste svakodnevni agresivan jezik internetskih komentara, desno orijentiranog tiska i usputnih uličnih diskusija kako bi s kazališne scene odjeknula njihova agresivnost. Ta je strategija, naravno, kazališni postupak, a ne izricanje autentičnih uvjerenja bilo koga od autora, ali čini se mnogo kontroverznijom nego npr. igra s religijskom simbolikom. Ipak, u ovom je slučaju redateljski postupak bio svima jasan, nije uvrijedio konzervativne krugove koji su optuživali Frljića,



▲  
Kletva, foto:  
Magda Hueckel

nitko mu nije zamjerio bilo kakvo zloupotrebljavanje, što je samo potvrdilo postavljene teze te scene.

Strah od stranca koji bi mogao dovesti u pitanje naš identitet ne odnosi se samo na imigrante iz predstave Olivera Frlića, već i na samog redatelja. On je također stranac koji dolazi izvana, iz Europe, ali iz onog njenog dijela s kojim se zapadna Europa nerado poistovjećuje. Svojom nas umjetnošću prisiljava da odgovorimo na pitanja koja nam postavlja i da sudjelujemo u političkoj raspravi. Ta pitanja nisu laka. Što to znači biti Poljak? Što to znači biti religiozan? Što to znači biti domoljub? Što je to poljska gostoljubivost? Odgovori na ta pitanja predstavljaju izazov ugodnom nacionalnom i europskom identitetu i zbog toga predstave balkanskog redatelja u Poljskoj privlače interes medija i podižu buru. Trijada problema naznačena kroz tri Frlićeve predstave – antisemitizam, fantazmagorični stranac te Katolička crkva – predstavlja horizont poljskih neuralgičnih točaka, kompleksa i mržnji, koje se u velikoj mjeri nalaze u temeljima poljskog nacionalnog identiteta, a umjetnost, pogotovo umjetnost autora poput Olivera Frlića, pokazuje njihov specifičan aktivitet. Kako je rekla Joanna Wichowska, poljska dramaturginja i Frlićeva suradnica, redatelj provodi „(...) svoj napad na društveni konsenzus, na prešućivanje krivnji i slavljenje žrtava, na manipuliranje sjećanjem i poviješću, na patriotske diskurse koji isključuju ne samo sve strance, nego i one koji se usuđuju sumnjati“<sup>8</sup>. Frlić: stranac, žrtveno

8 J. Wichowska, *To nismo mi*, „Didaskalija“ 2013, br 113, str. 115.

janje s vlastitim pravilima i umjetničkim jezikom postaje istovremeno i meta i katalizator agresije prouzrokovane unutarnjim problemima određene zajednice, njenim strahovima i mržnjama. I unatoč načelnom neslaganju, čini se da nema ništa protiv toga – tako uzavrela temperatura rasprave oko njegovih predstava koja se nigdje drugdje ne može susresti jest garancija realizacije temeljnih ciljeva njegovog stvaralaštva: iznošenje konflikta izvan fikcionalnih odnosa dramskih likova i revidiranje kolektivne svijesti. ■

\* Teatrolonja, kritičarka, znanstvenica i docentica na Katedri za kazalište i medijsku umjetnost na Sveučilištu Adama Mickiewicza u Poznanju. Autorica knjige *Performativni arhiv kazališta. Posljedice predstave „Nebožanska komedija. Ostaci“ Olivera Frlića*. Pripada znanstvenom krugu „Performativnost i studija prijevoda“ (Odsjek Humanistike UMK). Njeni se znanstveni interesi kreću u smjeru kazališta i suvremene drame te njihovih kulturalnih i društvenih implikacija, kao i memorijalnog i arhivskog zaokreta u suvremenoj kulturi i humanistici.

#### LITERATURA:

Adamiecka-Sitek A., *Poljaci, Židovi i estetsko iskustvo. O nerealiziranoj predstavi Olivera Frlića (Polacy, Żydzi i doświadczenie estetyczne. O niezrealizowanym spektaklu Olivera Frlijcia)*, „Polish Theatre Journal“ 01, <https://studylibpl.com/doc/1150112/polacy--%C5%BCydzi-i-do%C5%9Bwiadczenie-estetyczne.-o-niezrealizowanym> [pristup: 13 VII 2020].

Bauman Z., *Sociologija (Socjologia)*, Znak i S-ka, Poznań 1996.

Klementowska I., *Koza. Dobrodošli, izbjeglice (Skóra. Witamy uchodźców)*, Karakter, Kraków 2019.

Rewerenda M., *Performativni arhiv teatra. Posljedice predstave „Nebožanska komedija. Ostaci“ Olivera Frlića (Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków“ Olivera Frlijcia)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020.

*Prognoziranje sadašnjosti. Mišljenje iz unutrašnjosti krize (Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu)*, red. P. Czapliński, J. B. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.

Wichowska J., *To nismo mi (To nie jesteśmy my)*, „Didaskalija“ 2013, br 113.

S poljskoga prevela: *Jelena Kovačić*