



JASNA NOVAKOV SIBINOVIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD  
2017



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI  
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

PITANJE GLUMAČKE IDENTIFIKACIJE  
I BREHTOVOG KONCEPTA POLITIČKOG POZORIŠTA  
U AUTORSKIM PROJEKTIMA OLIVERA FRLJIĆA

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: vanr. prof. dr Ivan Medenica

Kandidat: Jasna Novakov Sibinović  
Index broj: 3/2010d

Beograd, 2017.

## Apstrakt

U ovom radu se glumačka igra tumači kroz prizmu pojmova empatija i simpatija, a stavovi Darka Suvina o ovim pojmovima polazna su osnova daljih istraživanja. Empatija se primenjuje na model glume Stanislavskog, dok se simpatija dovodi u vezu sa Brehtovom pozorištem, pre svega V-efektom i kritičkim promišljanjem. Ova studija usmerena je na dokazivanje hipoteze da se u autorskim projektima Olivera Frljića javljaju empatijska i simpatijska identifikacija; prva u odnosu između glumaca i reditelja, a druga u vidu glumačkog prihvatanja ideološkog stava u vezi sa društvenim okolnostima, tj. temom predstave. Pozicija glumca između reprezentacije fikcionalnog sveta i „čistog“ scenskog prisustva u Frljićevim autorskim projektima tumači se na osnovu određenja *jednostavne glume* Majkla Kirbija.

Deo o političkom pozorištu, pokazaće sintezu Brehtovog i Lemanovog koncepta političnosti u Frljićevim autorskim projektima, tako što se ona sprovodi i tematizovanjem društveno-političke stvarnosti i „načinom scenskog predstavljanja“. Ipak, posebno težište je stavljeno na pozorište kao sredstvo političke borbe što predstavlja pokušaj reafirmacije društvene funkcije pozorišta, čime se Brehtov koncept nameće kao dominantniji.

Analiza *studije slučaja*, koja treba da dokaže početne hipoteze, biće izvedena metodom *analize izvedbe* na reprezentativnom uzorku od šest odabranih predstava i zasniva se na rezultatima istraživanja, pre svega intervjuima sa glumcima i rediteljem.

Ključne reči: empatija, simpatija, (glumačka) identifikacija, predstavljanje, prisustvo, političko pozorište, V-efekat, *jednostavna gluma*, ideološki stav

## Abstract

This paper aims to interpret the art of acting through the prism of the concepts of empathy and sympathy taking the standpoints expressed by Darko Suvin on these concepts as the basis for further research. Empathy is applied to the acting model of Stanislavski, while sympathy is correlated to the Brecht theatre, primarily through V-effect and critical thinking. The study is directed at proving the hypothesis that in the projects by author/director Oliver Frlić both empathic and sympathetic identification are to be found; the former between the actors and the director, the latter in the shape of actors' adopting an ideological attitude in relation to the social circumstances, i.e. the topic of the play. The position of the actor between the representation of fictional world and "pure" stage presence in Frlić's projects is interpreted on the basis of Michael Kirby's definition of *simple acting*.

The section of this paper relating to the political theatre will illustrate the synthesis of Brecht and Lehmann's concept of politics in theatre present in Frlić's projects. This is carried out through a thematic treatment of the relevant socio-political reality and through "modes of stage representation". However, a special focal point is the theatre as vehicle of political struggle that represents an attempt to reaffirm its social function. This makes the Brecht's concept more dominant.

The *case study* analysis aiming to prove the starting hypothesis will be conducted by the *performance analysis* on a representative sample of six selected plays and is based on the research findings, drawn primarily from interviews with the actors and the director.

**Key words:** empathy, sympathy, (actors') identification, representation, presence, political theatre, V-effect, *simple acting*, ideological attitude.

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	5
1.1. Predmet rada .....	6
1.2. Pojmovno-teorijski okvir .....	10
1.3. Hipotetički okvir .....	12
1.4. Ciljevi .....	13
1.5. Struktura .....	14
1.6. Metode .....	14
<b>2. GLUMAČKA IDENTIFIKACIJA U KONTEKSTU POJMOVA EMPATIJA I SIMPATIJA</b> .....	16
<b>2.1. Empatija i simpatija – pojmovna razgraničenja</b> .....	16
2.1.1. Empatija i simpatija: <i>Darko Suvin</i> .....	20
2.1.2. Simpatija: filozofski izvori .....	24
2.1.2.1. Simpatija od komunikacije do morala: <i>Dejvid Hjum</i> .....	25
2.1.2.2. Simpatija kao društveni osećaj: <i>Adam Smit</i> .....	28
2.1.2.3. Simpatija kao procena okolnosti: <i>Maks Šeler</i> .....	30
2.1.2.4. Teorije procene: jedan psihološki pristup .....	31
2.1.3. Empatija – nastanak i razvoj pojma .....	34
2.1.3.1. Emocionalna identifikacija kao emocionalna zaraza: <i>Maks Šeler</i> .....	37
2.1.3.2. Emocionalna zaraza: psihološki pristup .....	40
2.1.3.3. Od mimikrije do preuzimanja uloga: <i>Martin Hofman</i> .....	43
2.1.3.4. Emocionalna empatija, kognitivna empatija i simpatija: <i>Danijel Goleman</i> .....	49
<b>2.2. Stanislavski: Empatija i identifikacija</b> .....	55
2.2.1. Psihotehnika kao kognitivna empatija .....	55
2.2.2. Fizička radnja i empatijska identifikacija .....	61
<b>2.3. Breht: Simpatija i distanca</b> .....	63
2.3.1. Simpatija kao konfrontacija .....	63
2.3.2. Odnos emocija i razuma .....	65
2.3.3. V-efekat i <i>gestus</i> .....	68
<b>2.4. Oliver Frljić: dva tipa identifikacije</b> .....	76
2.4.1. „Jednostavna gluma“ .....	78
2.4.2. Glumac: emocije i energija .....	85
2.4.3. Empatijska identifikacija .....	89
2.4.4. Simpatijska identifikacija .....	94
<b>3. POLITIČKO POZORIŠTE OLIVERA FRLJIĆA</b> .....	97
<b>3.1. Brehtov koncept političkog pozorišta</b> .....	97
3.1.1. Primena V-efekta .....	97
3.1.2. Pozorište kao sredstvo političke borbe .....	101
3.1.3. Klasna borba .....	110
3.1.4. Etika i estetika .....	113

<b>3.2. Leman: političko kao način predstavljanja</b> .....	118
<b>3.3. Političko pozorište u nacionalnim institucijama</b> .....	123
<b>4. ANALIZE PREDSTAVA</b> .....	128
<b>Uvodna napomena</b> .....	128
<b>4.1. Turbofolk</b> .....	131
4.1.1. Koncept političnosti: Breht i Leman .....	131
4.1.2. Dva tipa identifikacije ..	144
<b>4.2. Proklet bio izdajica svoje domovine</b> .....	148
4.2.1. Koncept političnosti: Breht i Leman .....	148
4.2.2. Dva tipa identifikacije .....	159
<b>4.3. Kukavičluk</b> .....	164
4.3.1. Koncept političnosti: Breht i Leman .....	164
4.3.2. Dva tipa identifikacije .....	175
<b>4.4. Zoran Đinđić</b> .....	180
4.4.1. Koncept političnosti: Breht i Leman. ....	180
4.4.2. Dva tipa identifikacije .....	189
<b>4.5. Izbrisani/Autorski projekat 25.671</b> .....	194
4.5.1. Koncept političnosti: Breht i Leman. ....	194
4.5.2. Dva tipa identifikacije .....	203
<b>4.6. Aleksandra Zec</b> .....	209
4.6.1. Koncept političnosti: Breht i Leman .....	209
4.6.2. Dva tipa identifikacije .....	217
<b>5. ZAKLJUČAK</b> .....	221
<b>Literatura</b> .....	226

## 1. UVOD

*Ja ne vidim kazalište kao cilj nego kao sredstvo i ne mislim da kazalište time išta gubi.*

Oliver Frljić

Oliver Frljić je pozorišni reditelj. Posle završenih studija filozofije i religije (2002) na Sveučilištu u Zagrebu, diplomirao je i pozorišnu režiju i radiofoniju (2008). Profesionalno se bavi režijom još od vremena studija na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, a vrlo brzo stiče regionalnu i međunarodnu afirmaciju. Režira širom prostora bivše Jugoslavije, najviše u Hrvatskoj, Sloveniji i Srbiji, ali i u drugim zemljama (Austrija, Poljska, Nemačka...). Dobitnik je velikog broja nagrada i priznanja, među kojima su: dva Gran prija „Mira Trailović“ BITEF-a za predstave *Zoran Đinđić* 2013. godine i *Aleksandra Zec* 2014. godine, kao i Sterijinu nagradu za režiju za predstavu *Kukavičluk* 2011. godine.

Deo javnosti stoji na stanovištu da je on jedan od najradikalnijih, najsmelijih i najinventivnijih reditelja na prostoru bivše Jugoslavije. Istovremeno, Oliver Frljić i Borut Šeparović<sup>1</sup>, kao tvorci „novog političkog pozorišta“ ne smatraju se danas u Hrvatskoj „dovoljno sofisticiranim autorima“, jer pred očima gledatelja drže permanentne političke skandale, koje navodno ne bi smjela ni trebala obrađivati kazališna pozornica, već isključivo sudnica.“<sup>2</sup> Ipak, uvid u recepciju stručne javnosti, pre svega u kritičke i

---

<sup>1</sup> Borut Šeparović je reditelj i koreograf, bio čest saradnik Olivera Frljića u njegovim autorskim projektima, prevenstveno kao dramaturg.

<sup>2</sup> Nataša Govedić, „Hoće li nas istina oslobodit“, u *Teatron*, 2011, br. 154/155, str. 26-33. (str. 28)

analitičke tekstove o Frljićevim predstavama, kao i činjenica da su one redovno prisutne na najrenomiranijim festivalima u regionu, gde su osvajale najznačajnije nagrade, idu u prilog tezi da je Frljić dao značajan doprinos savremenom teatru na našim prostorima, otkrivajući nove aspekte političkog pozorišta danas u domenu scenskog izraza i društvenog uticaja. Istovremeno, njegove predstave, u zavisnosti od teme, često nastaju pod velikim pritiskom javnosti. Primeri za to su ulični protesti tokom premijere predstave *Aleksandra Zec* u Rijeci, kao i zabrana *Nebožanske komedije* u Poljskoj, predstave koja nikada nije doživela premijeru. Njegov pozorišni rad u skladu je s njegovim vrlo aktivnim, ličnim angažmanom na polju društvene odgovornosti, pa on i pozorište smatra sredstvom političke borbe.

Važno je i, posebno, istaći da je Oliver Frljić jedan od teorijski najutemeljenijih savremenih pozorišnih stvaralaca. Njegovi teorijski radovi, iz oblasti teorije pozorišta zastupljeni su u stručnim časopisima i na brojnim konferencijama. Njegov ukupan rad otvara široko polje za polemično, te stoga izazovno i, moguće je, plodno naučno istraživanje sa fokusom prevashodno na poziciju, ulogu i moć političkog pozorišta danas, kao i specifičnosti glumačke igre u tom kontekstu.

### 1.1 Predmet rada

Predmet ovog rada jesu autorski projekti reditelja Olivera Frljića, i to u dva povezana segmenta: u fokusu prvog segmenta teorijskog dela rada je glumačka igra, a u okviru nje složeno pitanje glumačke identifikacije. Iako je vrlo teško u analizi odvojiti ono što glumac na sceni čini od efekta koji to ima na gledaoce, što je posebno izraženo u političkom pozorištu, ipak moramo istaći da težište ovog rada nije na recepciji. Preciznije, odnos glumac-publika će se analizirati pretežno iz aspekta same glumačke igre, a ne iz ugla publike. Analiza recepcije publike bi neophodno uključila u rad i prethodno pomenute proteste i pritiske, a to bi (prema proceni autorke rada) u značajnoj meri preusmerilo cilj i namere ove studije. Još važnije, neke od predstava koje čine reprezentativni uzorak nisu više na redovnom repertoaru, pa bi najvažniju metodu prikupljanja podataka u vidu iskustava i stavova gledalaca bilo nemoguće realizovati.

U ovom radu ispitujemo odnos glumca i reditelja u procesu rada na predstavi, kao i odnos glumca prema društvenim, političkim i ekonomskim okolnostima u kojima



predstava nastaje, a naročito prema konkretnoj temi predstave. Ovo pitanje glumačkog odnosa problematizuje se u vidu simpatijskog razumevanja koje glumci razvijaju prema temi predstave, a koja najčešće podrazumeva neki društveni problem, kao i empatijske identifikacije za koju pretpostavljamo da se javlja između glumaca i reditelja u toku rada na predstavi. Oliver Frljić svojim autorskim projektima skreće pažnju na aktuelne probleme u datoj sredini, čime se reafirmiše društvena funkcija pozorišta i poziva zajednica na odgovornost. Predstave se uvek bave aktuelnim, često i proskribovanim temama jednog društva pa je cilj da se publika, kao uža društvena zajednica, konfrontira sa svojom odgovornošću.

Druga vrsta odgovornosti, koja je takođe važna u njegovom pozorištu, a koja je još bitnija za naš rad, jeste pitanje glumačke odgovornosti. Sam proces glumačkog rada u Frljićevim autorskim projektima uključuje aktivan kreativni doprinos glumaca, gde oni prvo osvajaju, a potom i, javno, na sceni, izlažu sopstveni stav o toj temi. U tom smislu predmet ovog rada jeste preispitivanje položaja i uloge glumca na sceni u tim autorskim projektima i pokušaj pronalaženja odgovora na pitanje gde je postavljena granica između glumca kao umetnika i glumca kao privatne osobe, naime – može li ikada glumac na sceni biti privatno lice koje govori/iznosi svoje stavove? U tom kontekstu postavlja se pitanje na koje ćemo tražiti odgovor, da li u Frljićevim autorskim projektima dolazi do glumačke identifikacije i, ako dolazi, o kakvoj je specifičnoj identifikaciji reč. Pitanje glumačke identifikacije posmatra se kroz prizmu pojmova empatije i simpatije, kako ih je odredio teoretičar Darko Suvin, od čijih stavova polazimo u ovom radu.

U drugom segmentu teorijskog dela, predmet rada, suštinski neodvojiv od pitanja identifikacije, jeste tumačenje političnosti Frljićevih autorskih projekata, koje se, na primarnom nivou, sastoji od tematizovanja društveno-političke stvarnosti. U ovom delu ispitujemo na koji način Frljić pozorište promišlja kao sredstvo političke borbe, te se u tom smislu direktno nametnulo povezivanje Brehtovog i Frljićevog političkog pozorišta. Uz to, preispitujemo ulogu pozorišta u savremenom društvu, te mogućnost njegove reafirmacije u domenu aktivne društvene prezentacije moći, posebno ako se ima u vidu dominacija medija u tom pogledu. Kada govorimo o političnosti, namera je takođe da u ovom radu pokažemo kojim sredstvima Oliver Frljić u svojim autorskim projektima primenjuje shvatanje poznatog nemačkog teatrologa Hans-Tisa Lemana (Hans-Thies

Lehmann) da se političnost savremenog pozorišta ostvaruje u načinima, a ne sadržajima scenskog predstavljanja. Iako se, na tragu Brehta, direktno bavi političkim temama, njegovo pozorište i preispituje scenska rešenja, problematizuje ličnu odgovornost autora, ali i odgovornost publike i glumaca, iskušava teatarsku situaciju (odnos glumci–publika, kao i odnos glumac–lik), te se u tom kontekstu može posmatrati kao prihvatanje i primena određenih segmenata lemanovskog koncepta postdramske političnosti u smislu ispitivanja načina teatarske komunikacije. Skrenućemo pažnju i na to kojim se argumentima Frljić u svojim teorijskim radovima suprotstavlja Lemanovim stanovištima. Važno je ovde spomenuti nespornu činjenicu da Leman pozorištu osporava značajniju društvenu moć i upravo to omogućava pretpostavku da je Frljić ipak bliži Brehtovom konceptu političkog pozorišta.

\*

Ovako postavljena tema rada isključuje mogućnost da se u okviru studije slučaja razmatraju one predstave u kojima Frljić režira tuđe dramske tekstove. Za preispitivanje ovako postavljenih tipova glumačke identifikacije važan je preduslov da glumac ne uspostavlja odnos prema dramskom liku, niti prema a priori zadatom književnom predlošku. Takođe je važno da sam tekst predstave u autorskim projektima kojima se mi bavimo u ovom radu nastaje u toku proba i da i glumci, pored reditelja i dramaturga, aktivno učestvuju u realizaciji predstave. U tom smislu, reprezentativni uzorak uključuje sledeće autorske projekte Olivera Frljića:

*Turbofolk* – Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca iz Rijeke. Režija, izbor muzike, scenografija: Oliver Frljić. Dramaturg i scenografija: Borut Šeparović. Premijera 31. maj 2008.

*Proklet bio izdajica svoje domovine (Preklet naj bo izdajelec svoje domovine)*– Slovensko mladinsko gledališče iz Ljubljane. Režija, scena, kostim, izbor muzike: Oliver Frljić. Dramaturgija: Borut Šeparović / Tomaž Toporišič. Premijera 3. mart 2010.

*Kukavičluk* – Narodno pozorište iz Subotice. Režija, koncept scene i kostima: Oliver Frljić. Premijera 10. decembar 2010.

*Zoran Đinđić* – Atelje 212 iz Beograda. Autor i reditelj: Oliver Frljić. Dramaturg: Branislava Ilić. Premijera 18. maj 2012.

*Izbrisani (Avtorski projekt 25.671)*<sup>3</sup> – Prešernovo gledališče iz Kranja. Režija i scenografija: Oliver Frljić. Dramaturgija: Marinka Poštrak. Premijera 21. mart 2013.

*Aleksandra Zec* – HKD Teatar iz Rijeke. Autor i reditelj: Oliver Frljić. Dramaturg: Marin Blažević. Premijera 15. april 2014.

Vremenski okvir navedenih predstava pokriva period od 2008, kada je održana premijera predstave *Turbofolk*, prvog Frljićevog autorskog projekta u jednoj nacionalnoj pozorišnoj instituciji. Period se završava 2014. godine, jer je tada ovaj rad bio u završnoj fazi te više nije bilo moguće razmatrati nove projekte. U tom periodu ostvarena su još dva Frljićeva autorska projekta koja nisu ušla u reprezentativni uzorak. O razlozima neuključivanja predstave *Mrzim istinu* (premijerno izvedena 2011. godine u Teatru &TD u Zagrebu) može se polemisati, ali je činjenica da se ona izdvaja kao jedan vrlo osoben Frljićev pozorišni iskorak, pre svega jer se radi o njegovoj ličnoj, porodičnoj priči. Postojanje narativne strukture i činjenica da svi glumci tokom cele predstave igraju određene likove (članove porodice Frljić), izdvajaju ovu predstavu u odnosu na druge iz reprezentativnog uzorka. Takođe sve druge predstave, samim izborom teme, predstavljaju vid političke borbe autora i glumaca, čime se cela društvena zajednica poziva na odgovornost u odnosu na neki društveni fenomen ili događaj. Političnost se u ovoj predstavi prelama kroz porodičnu priču autora i naše je mišljenje da u analizi ove predstave ne bi mogla adekvatno da se obradi simpatijska identifikacija glumaca, onako kako smo je mi definisali. Smatrali smo da prihvatanje određenog političkog/ideološkog stava od strane glumaca, što je u kontekstu ovog rada u osnovi simpatijske identifikacije, nije kompatibilno sa činjenicom da se slogan drugog talasa feminizma „lično je političko“ može u najvećoj meri primeniti samo na autora u ovom slučaju. Izostavljena je i predstava *Pismo 1920* (premijerno izvedena 2011. u Narodnom pozorištu u Zenici). Odluka za neuključivanje ove predstave motivisana je formalnim razlozima. Ovo je jedini autorski projekat koji u osnovi ima književni predložak – istoimenu priču Ive Andrića. Bez obzira na to što je u samoj predstavi ovaj tekst prisutniji kao idejni predložak i temelj

---

<sup>3</sup> Predstavu ćemo ubuduće navoditi samo pod nazivom *Izbrisani*.

samog sadržaja nego kao tekst predstave, koji se prenosi na scenski jezik, ipak ju je ova specifičnost izdvojila iz onih predstava koje su za analizu odabrane metodom studije slučaja.

I, na kraju, završni argument za odabir navedenih predstava jeste mogućnost njihove klasifikacije u dva ciklusa. Sam Frljić je prve tri predstave (*Turbofolk*, *Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Kukavičluk*) svrstao u trilogiju pod zajedničkim nazivom „Ciklus o raspadu“<sup>4</sup>. Vezuje ih upravo to što se na različite načine bave fenomenom raspada zemlje i međunacionalnim odnosima. Druge tri (*Zoran Đinđić*, *Izbrisani*, *Aleksandra Zec*) mogu se uvrstiti u jedan za sada neimenovani ciklus predstava koje obrađuju tragične događaje iz recentne prošlosti zemlje u kojoj se predstava postavlja, a koji su imali ili imaju znatne posledice na razvoj te zemlje nakon tog zločina. Reč je dakle o ubistvu premijera u predstavi *Zoran Đinđić*, ubistvu srpske devojčice u Zagrebu tokom rata u predstavi *Aleksandra Zec* i ukidanje prava na identifikaciju ljudima koji potiču iz drugih zemalja bivše Jugoslavije u predstavi *Izbrisani*.<sup>5</sup>

## 1.2. Pojmovno-teorijski okvir

Mi polazimo od stavova profesora i teoretičara Darka Suvina o empatiji i simpatiji i u odnosu na ova dva pojma tumačimo glumačku igru u autorskim projektima Olivera Frljića, a pre toga Brehta i Stanislavskog. Suvin empatiju definiše kao emocionalnu zarazu, misleći pri tom na potpuno poistovećivanje bilo s verskim ili političkim pokretom, bilo s vođom, dok simpatiju određuje kao simpatizirajuće razumevanje u smislu neophodne distance koja omogućuje razumevanje i kritičko promišljanje. Teorijski izvori na osnovu kojih Suvin dolazi do određenja simpatije i empatije jesu stavovi Dejvida Hjuma (David Hume), Adama Smita (Adam Smith) i Maksa Šelera (Max Scheler). Na osnovu stavova ovih filozofa, Suvin simpatiju smatra ključnim pojmom filozofije morala i ona implicira iznad svega kritičku procenu okolnosti, na osnovu kojih dolazi do reakcije, koja zapravo podrazumeva potrebu da se drugom pomogne. Ovakvo određenje simpatije uputilo nas je da napravimo iskorak iz Suvinovog zadatog teorijskog

---

<sup>4</sup> Oliver Frljić, „Čemu redatelj?“ u *Teatron*, br. 152/153, jesen/zima 2010, str. 75 – 78.

<sup>5</sup> Oliver Frljić je potvrdio mogućnost klasifikacije ovih šest predstava u dva ciklusa tokom razgovora sa autorkom u Beogradu 25.06.2016. (drugi razgovor).

okvira i ukažemo na sličnosti između ovako shvaćene simpatije i dominantnih teorija emocija danas – teorija procene.

Suvin se samo ovlaš dotiče pojma empatije pa je obrada tog pojma za potrebe ove studije zahtevala nešto širi opseg teorijskih izvora. O načinu na koji je značenje ovog pojma iz estetike ušlo u rečnik psiholoških pojmova saznajemo iz teorijskih radova psihologa Edvarda Bredforda Tičnera (Edward Bradford Titchner) i Teodora Lipsa (Theodor Lipps). U ovom kontekstu, bilo je važno napraviti razliku između projekтивne empatije, koja se povezuje s estetikom i empatijom kao uosećanjem i identifikacijom, pri čemu je emocionalna zaraza najbliža potpunoj identifikaciji. Ovu razliku između empatije (shvaćene) kao emocionalne zaraze i empatije kao emocionalne identifikacije Suvin pronalazi kod Šelera. Emocionalna zaraza je zapravo nesvesni prenos osećajnih stanja od jedne osobe ka drugoj i predstavlja afektivni, kratkotrajni spoj, dok je emocionalna identifikacija u Šelerovom određenju dugotrajniji čin sjedinjenja jedne osobe s drugom i u tom smislu granični slučaj emocionalne zaraze.

Pojam empatije možemo analizirati iz dominantno afektivnog pristupa, kada smo na terenu nesvesnog i govorimo o emocionalnoj zarazi, ili iz kognitivnog pristupa, kada uključujemo razumevanje kako se ta druga osoba oseća. I u jednom i u drugom slučaju kod empatije dolazi do poistovećivanja osećanja i tada jedna osoba preuzima osećanja druge osobe u jednom vrednosno neutralnom procesu. Psiholog Martin Hofman (Martin Hofmann) bio nam je značajan teorijski izvor za preispitivanje pojma empatije, otkrivajući mehanizme na osnovu kojih ona nastaje. Ovi mehanizmi se kreću u rasponu od mimikrije, kao najbržeg procesa koji se ostvaruje imitacijom fizičkih radnji, pa sve do preuzimanja uloga što podrazumeva u kvalitativnom smislu složeniji kognitivni doprinos. Empatija dakle može biti shvaćena kao uživljavanje, identifikacija u kojoj dve osobe preživljavaju istu emociju. Kognitivni deo može uključivati razumevanje kako se druga osoba oseća i to i dalje pripada empatiji, dok se može primeniti i na procenu okolnosti, i donošenje vrednosnih sudova, što dovodi do simpatije koja podrazumeva aktivnost i brigu za drugog.

U pozorišnom smislu empatija i identifikacija se koriste kao sinonimi, pa bi u tom smislu identifikacija bila potpuno uživljavanje glumca u lik, i to je bio razlog zašto smo u ovom radu ovaj empatijski odnos između glumca i lika povezali sa Stanislavskim.

Simpatija je ključ za razumevanje brehtovskog pozorišta jer ona podrazumeva distancu i kritičko razumevanje, a pre svega društvenu uslovljenost, jer uključuje procenu okolnosti. Identifikacija u simpatijskom smislu podrazumeva napuštanje psihološkog koncepta i koristimo je u značenju svesnog prepoznavanja i prihvatanja ideološkog okvira; reč je o identifikaciji sa stavom, idejom, ideologijom, mišlju o datoj temi predstave. Identifikacija sa stavom ili ideologijom ponovo bi nas vratila na shvatanje identifikacije kako ju je odredio Darko Suvin, kao nekritičko poistovećivanje sa verskim ili političkim stavovima. No, ovde to nikako nije slučaj, jer je u simpatijskom odnosu primaran kognitivni doprinos, kritičko promišljanje i svesno prihvatanje ideološkog okvira.

Frljićevo političko pozorište (definisano kao sredstvo političke borbe) pre svega je kritičko. Brehtovski segment političnosti podrazumeva taj kritički i distancirani odnos prema stvarnosti, u kojem se primećuju problemi i skriveni mehanizmi, a potom se uključuje i poziv na promenu. Frljića će s Brehtom i u ovom segmentu povezati to što je uticaj Brehta evidentan pre svega na nivou diskursa, ali se u Frljićevim radovima paralelno postavlja i lemanovski pristup političnosti pozorišta koji se sastoji od drugačije, provokativnije razmene iskustva, čiji cilj nije prenos informacijâ, već energijâ.

### 1.3. Hipotetički okvir

Osnovna hipoteza je da glumci u Frljićevim autorskim projektima ostvaruju svojevrsnu vrstu sinteze empatije i simpatije i to tako što dolazi do dva tipa identifikacije: Prva je empatijska identifikacija između glumaca i reditelja, koja se odvija na telesnom, čulnom, energetskom, afektivnom nivou. Druga podrazumeva prepoznavanje i svesno prihvatanje ideološkog stava, ideje, misli o nekoj društvenoj pojavi ili događaju koji je tema predstave. Ovi procesi se isključivo odvijaju na probama predstave.

Takođe ćemo pokušati da pokažemo da glumačka igra odgovara *jednostavnoj glumi* prema klasifikaciji teoretičara i istoričara pozorišta Majkla Kirbija (Michael Kirby), pri čemu je njena pozicija opet dualna i to između predstavljanja i ličnog prisustva. Glumac na sceni izlaže svoje stavove, do kojih je došao tokom proba, ali on

ipak glumi, jer to radi za publiku i na način koji podrazumeva izazivanje povratnog efekata publike.

U kontekstu političnosti Frljićevog pozorišta, namera nam je da u radu ukažemo na to da se u njegovim projektima spajaju elementi brehtovskog i lemanovskog koncepta političnosti, pa bismo Lemanovu tvrdnju da je u postdramskom pozorištu pozorišni diskurs „više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego pripćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego oznaćavanje, više energetika nego informacija“<sup>6</sup> mogli preoblikovati u spajanje svih ovih elemenata.

#### 1.4. Ciljevi

Naš je primarni cilj da u ovom radu s naućnog stanovišta fokus usmerimo na umetnićki postupak u segmentu glumaćke igre u Frljićevim autorskim projektima, s namerom da pokažemo da taj proces dijalektićke konfrontacije kojim glumac prolazi tokom proba ovih autorskih projekata, jeste i sućtina političnosti Frljićevog pozorišta, što povezuje dva tematska segmenta ovog rada. Do sada je težište u recepciji Frljićevih autorskih projekata uglavnom bilo na posledicama i efektima, na opravdavanju ili osporavanju izbora tema; nasuprot tome, namera ovog rada jeste da utvrdi ono što se takvim pristupom zanemarilo, a to je da je težište Frljićevog kreativnog postupka upravo u radu sa glumcima, što naravno ne iskljućuje društvene promene, kao pokretaće i ciljeve njegovih predstava.

Još jedan od važnih ciljeva jeste ukazivanje na ćinjenicu da političnost i kritićnost njegovog pozorišta ne iskljućuju, kao ni kod Brehta, snaćnu ulogu emocija. Zato je i teorijski deo rada koji se tiće glumaćke igre, zapravo dat iz ugla empatije i simpatije, pri ćemu nam je namera bila da empatijsku identifikaciju karakteristićnu za psiholoćki realizam (a u radu primenjenu na pozorište Stanislavskog), dislociramo iz odnosa glumac–lik na odnos glumac–reditelj. Preduslov za to je prethodno navedeno razlićito odrećivanje pojma identifikacija. Potrebno je da istaknemo da ne postoji vrednosno razlikovanje izmeću dva tipa idnetifikacije. Naime, empatijsko,

---

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd, CDU- Centar za dramsku umjetnot, TkH-Centar za teoriju i praksu izvođaćkih umetnosti, 2004, str. 110.

neposredno, nesvesno deljenje emocija i energije ne možemo u vrednosnom, već samo eventualno u kvalitativnom smislu razlikovati od deljenja emocija posle kognitivnog procesa procene i tumačenja okolnosti kako su te emocije nastale. U tom kontekstu, naknadna fuzija empatijske i simpatijske identifikacije kod Frljića izjednačava u vrednosnom smislu složenost procesa ostvarivanja obe identifikacije.

### 1.5. Struktura

Prvi, teorijski deo rada, sastoji se od dve velike celine. U prvoj celini, kojoj je tema glumačka igra, polazimo od pojmovnog razgraničenja empatije i simpatije i potom odmah prezentujemo stavove Darka Suvina o ova dva pojma, kako bismo imali jasan okvir daljeg istraživanja. Komparativna analiza pojmova empatija i simpatija, uz hronološki pristup, tema je sledeća dva poglavlja. Prvu celinu čine još i tri poglavlja u kojima definisani pojam empatije primenjujemo na odnos glumac–lik kod Stanislavskog, a simpatije na Brehtovo epsko pozorište. Svojevrsnom sintezom dva tipa identifikacije u autorskim projektima Olivera Frljića završavamo prvi segment teorijskog dela rada. Drugi segment se bavi Frljićevim političkim pozorištem u odnosu prevashodno na Brehtovo i Lemanovo shvatanje političnosti u teatru. Kada je u pitanju Brehtov koncept političkog pozorišta, možemo da izdvojimo celine poput klasne borbe, primene V-efekta, odnosa estetike i etike. Poseban deo pripada upućivanju na specifičnost Frljićevog političkog teatra u vezi s njegovim radom u nacionalnim institucijama. U Drugom delu predstavljamo rezultate istraživanja do kojih smo došli prevashodno na osnovu intervju a i analizu izvedbe primenjujemo na studiju slučaja pokušavajući da dokažemo prethodno navedene hipoteze i da ostvarimo cilj rada.

### 1.6. Metode

Ova tema zahtevala je složen interdisciplinarni metodološki pristup, koji je povezoao teatrologiju, sociološke analize istorijskog konteksta nastanka predstava, psihologiju i filozofiju.

Teorijski referentni okvir čine koncepti pozorišta Stanislavskog, političnost u kontekstu Brehtovog pozorišta i Lemanovog postdramskog pozorišta. Za empatiju i simpatiju koristili smo dijahronijsku komparativnu analizu ovih pojmova. Budući da smo



početne teze zasnovali na stavovima Darka Suvina, teorijski okvir je uključivo filozofski pristup ovim pojmovima, ali je on bar u izvesnoj meri morao biti proširen na odgovarajuća psihološka istraživanja, pre svega na opšte uvide u stavove onih psihologa koji su se bavili emocionalnom zarazom u okviru afektivne teorije emocija, kad je u pitanju empatija, i teorije procene u okviru kognitivnih teorija emocija, kad je u pitanju simpatija. Imajući u vidu da je predmet rada glumačka igra i odnos glumaca i reditelja, bilo je potrebno koristiti metode prikupljanja podataka kvalitativnim pristupom, što podrazumeva deskriptivne metode, poput razgovora i intervjuja s glumcima i rediteljem. Odabrali smo autorske projekte koji će biti reprezentativni uzorak za analizu studije slučaja („case study“), koja se u našem radu svodi na analizu izvedbe („performance analysis“). Među brojnim teatrološkim izvorima kojima smo se služili izdvajamo video-snimke odabranih predstava, pozorišne kritike kao i druge analitičke tekstove. U procesu analize predstava u radu je primenjena analitičko-deduktivna metoda. U okviru metoda analize kombinovane su deskriptivna i eksplikativna metoda.

## 2. GLUMAČKA IDENTIFIKACIJA U KONTEKSTU POJMOVA EMPATIJA I SIMPATIJA

### 2.1. Empatija i simpatija – pojmovna razgraničenja

Pojmovi 'simpatija' i 'empatija' u današnje vreme su u širokoj upotrebi, ali je njihova distinkcija složena. Razlika je toliko zamagljena da definicije ova dva pojma, a ima ih bezbroj, ne mogu biti unikatne i univerzalne. Oni imaju različite istorijske okvire, raznovrsne upotrebe u brojnim naučnim i nenaučnim oblastima.

Nas u ovom radu prevashodno zanima mogućnost primene ovih pojmova u teatrologiji, ali pre toga važno je da se pozabavimo, bar u kratkim crtama, njihovim poreklom, pa su u tom smislu za naš rad bitni – filozofski i psihološki pristup. Kada je u pitanju filozofija, ovi pojmovi imaju značajno uporište u estetici i etici. Osnovi korena simpatije nalaze se u filozofiji morala. A suštinski pojam empatije će se razviti u psihologiji.

Iako veliki broj teoretičara njihova značenja poistovećuje, tj. navodi osobine i karakteristike jednog govoreći o drugom, ipak i samo etimološko poreklo ovih pojmova ukazuje na potrebu za njihovim razlikovanjem i upućuje u kom smeru bi trebalo tumačiti njihovu distinkciju.

Oba pojma potiču od grčke reči *pathos*, koja pak dolazi od *pathein*: patiti, trpeti. U reči *empathia*, prefiks *em* znači *u*. Sudeći prema brojnim grčkim izvorima, ova reč bi označavala izuzetno snažno osećanje, bivanje u povišenom emotivnom stanju nasuprot apatiji, to jest emotivnoj neutralnosti. Na taj način tumačeno, empatično stanje ne implicira u tom originalnom značenju reči odnos prema drugom, već samo suprotnost jednom apatičnom stanju. Tek kasnije empatija postaje odnos prema drugom i to bez distance i s ciljem poistovećivanja i identifikacije. Za razliku od empatije, simpatija ima prefiks *sym* što znači *sa*, tj. prevodi se kao saosećanje i odmah navodi na odnos prema drugom, preciznije na distancu i razliku u odnosu na Drugog. Kod empatije se teži izjednačavanju emocija kod različitih osoba i težište je na unutrašnjem, dok kod simpatije emocije između onog ko posmatra i onog ko oseća mogu ostati različite i težište je na spoljašnjem.

Na sajtu Internetske filozofske enciklopedije (IEP, Interent Encyclopedia of Philosophy) u delu o simpatiji i empatiji u etici<sup>7</sup> navodi se da su u starom grčkom aluzije na empatiju retke i marginalne i da su izrazi koji su se povezivali sa empatijom bili: „strastveno osećanje“, „u stanju intenzivne emocije“, „pod velikim uticajem“, što u većem broju slučajeva ne može biti u vezi sa onim što danas označava taj pojam. Nasuprot tome, još od Eshila, Aristofana, Aristotela, Demostena, pa i dalje od tog perioda do Šekspira, na primer, brojna je upotreba reči simpatija ili nekih drugih izraza koji referišu na pojam simpatija, tj. imaju isto značenje, kao što su sažaljenje, saosećanje, sugestivnost. Ta prevlast simpatije dugo traje u istoriji i oličava se u tome što reč empatija nije ni postojala, na primer, u engleskom jeziku do početka 20. veka, a i kada se pojavila, bila je prevod nemačke reči koja je prvi put upotrebljena krajem 19. veka.

Budući da je psihologija kao naučna disciplina nastala tek krajem 19. veka, jasno je zašto se pojam simpatije vezuje pre svega za svakodnevnu upotrebu, a u naučnom smislu pre svega za filozofiju. Ovaj pojam u društvene nauke uvode Dejvid Hjum i Adam Smit. „U okviru istorijskog pregleda razdvajaju se dve tradicije. Prva je angloamerička i datira od Hjuma i Smita, a druga je kontinentalna, u koju spadaju Huserl, Hajdeger, Maks Šeler.“<sup>8</sup> Mi ćemo u ovom radu pokušati da na osnovu stavova Dejvida Hjuma, Adama Smita i Maksa Šelera damo relevantan prikaz ovog pojma u istorijskim okvirima.

Ono što pravi znatne teškoće u pokušaju jasnog razlikovanja značenja i upotrebe ova dva pojma jeste prevlast pojma empatija u savremenim psihološkim istraživanjima te zaposedanje u većoj meri domena koji je nekada pripadao pojmu simpatija. Čitajući, na primer, savremenog psihologa Danijela Golemana (Daniel Goleman), tvorca značajnog pojma *emocionalna inteligencija*, ne može se naići na termin simpatija. On ističe da je empatija okosnica, osnova emocionalne inteligencije, ali mnogi aspekti ovog pojma mogli bi se primeniti i na ono što se nekada nazivalo simpatijom.

U gore pomenutoj filozofskoj enciklopediji u odeljku o simpatiji i empatiji u etici pravi se jasna razlika između ova dva pojma. Simpatija je pre svega usmerena na društveno ponašanje, koje uključuje pomaganje drugima. Ova enciklopedija simpatiju ograničava samo na negativne emocije, na patnju. S obzirom na to da simpatija uključuje

---

<sup>7</sup> “Empathy and Sympathy in Ethics” dostupno na <http://www.iep.utm.edu/emp-symp/> (pristupljeno poslednji put 22.12.2015. godine).

<sup>8</sup> *Ibid.*

prevashodno taj socijalni aspekt, brigu za drugog, akciju, pomoć, podrazumeva se da se ona odnosi na reakciju na negativna osećanja, jer se briga i pomoć ne pojavljuju u slučaju da primetimo da je druga osoba srećna, na primer. Nasuprot tome, empatija uključuje reagovanje i na pozitivna i na negativna osećanja drugih, ali je „relativno neutralna kada je u pitanju prikupljanje podataka o iskustvima drugih“.<sup>9</sup>

Slične elemente razlikovanja ova dva pojma možemo naći i kod Lorena Vispea (Lauren Wispe). Ovaj psiholog u svom članku „The Distinction Between Sympathy and Empathy: To Call Forth a Concept, A Word is Needed“ („Razlika između simpatije i empatije: Izgovoriti koncept, traži se reč“) daje detaljan istorijski pregled ova dva pojma uz zapažanje da su se oni često mešali i različito definisali. U ovom uvodnom delu referišemo se baš na ovaj članak, jer je ovaj američki istraživač jedan od retkih koji temeljno upoređuje ta dva pojma (uključujući, hronološki, gotovo sve psihologe i filozofe i njihove sažete stavove relevantne za tumačenje simpatije i empatije). Takođe, u tom se članku nude neka rešenja koja će doprineti cilju da se u ovom radu ta dva pojma razgraniče. U zaključku navedenog teksta Vispe daje svoje definicije empatije i simpatije na osnovu istorijskog preseka, pa simpatiju određuje kao „svest o patnji druge osobe koju treba olakšati“.<sup>10</sup> On dalje navodi da postoje dva aspekta u ovom stavu: povećana osetljivost u odnosu na emociju druge osobe, kao i potreba da se preduzmu određene aktivnosti u vezi sa tim. Njegovo određenje empatije: „pokušaj jedne samosvesne osobe da razume i pozitivna i negativna osećanja druge osobe“<sup>11</sup>, zahteva naše dodatno tumačenje. Pošto je empatija, kojom se u ovom radu bavimo, specifična i određena kao emocionalna zaraza, ovo izjednačavanje empatije i razumevanja može naizgled biti sporno. No treba imati u vidu da ćemo i mi, docnije, u nastavku rada, uvesti pojam kognitivne empatije koja upravo podrazumeva imaginativni doprinos empatijskom odnosu. S druge strane, u ovom tumačenju, koje ni kod Vispea nije dato kao konačna definicija, već pre kao njegov izbor na osnovu sumiranja svih prethodnih različitih stavova o empatiji, za nas je važno da se razlika između simpatije i empatije bazira na tome da simpatija uključuje tuđu dobrobit, potrebu da se drugome pomogne, dok je

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Lauren Wispe, „The Distinction Between Sympathy and Empathy. To Call Forth a Concept, A Word is Needed“ u: *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 50(2), Feb 1986, str. 314-321.

<sup>11</sup> *Ibid.*

empatija unutrašnji proces razmene ili prepoznavanja osećanja. Za naš dalji rad je i važno da istaknemo distinkciju koju podvlači Vispe – da je empatija često uzajamni proces u kojem dve osobe ili grupa ljudi prepoznaju emociju jedni kod drugih i gde dolazi do poistovećivanja osećanja, dok je simpatija jednosmeran proces u kojem jedna osoba pati, a druga preuzima određene aktivnosti kako bi joj pomogla, na osnovu prethodne procene da je patnja opravdana.

Jasnu distinkciju između empatije i simpatije pronalazimo i u radovima naših savremenih psihologa. Među trideset šest ukratko opisanih emocija, Tijana Mandić u knjizi *Komunikologija* navodi saosećanje i određuje ga kao „osećanje koje podrazumeva ne samo primećivanje i razumevanje osobe ili osoba, već podrazumeva i emocionalno učestvovanje, brigu, želju da se bude pozitivan i da se pomogne koliko to objektivno mogućnosti dozvoljavaju. Tako razlikujemo simpatiju od empatije u kojoj primećujemo i razumemo, ali ne moramo emotivno pozitivno da reagujemo ka drugom čoveku, niti da išta uradimo u vezi sa tim.“<sup>12</sup> Iz ovako navedenog određenja moglo bi se zapravo pomisliti da empatija uključuje veću distancu, jer se ograničava na primećivanje i razumevanje. Ipak, ukoliko za simpatiju imamo u vidu da je istaknuta briga, pomoć, aktivnost, želja da se pomogne, to zapravo znači da postoje različite emocije kod onoga koji oseća i onog koji sa-oseća, što uključuje distancu imanentnu socijalnom aspektu simpatije. Kod empatije se pak uvek dešava poistovećivanje osećanja.

Predrag Ognjenović i Bojana Škorc u knjizi *Naše namere i osećanja* kažu da se saosećanje razlikuje od empatije po tome što postoji distanca između izvornih osećanja i onoga ko oseća. „Sposobnost empatije podrazumeva da osećanja jedne osobe mogu da budu preneti drugoj osobi koja ih proživljava kao da su njena lična. To se događa procesom uživanja u drugu osobu, u njen unutrašnji doživljajni svet. U empatiji osoba oseća 'kao da je onaj drugi' i kao da su osećanja drugog čoveka istovremeno i njena sopstvena. Svet se vidi iz perspektive druge osobe, iz njenog iskustva i razumevanja.“<sup>13</sup> Ovakvo određenje empatije koja podrazumeva identifikaciju dve osobe značajno će biti primenjeno u daljem toku našeg istraživanja, a naročito bismo ovde apostrofirali rečenicu da se svet vidi iz perspektive druge osobe. Kod empatije kao da se dva subjekta stapaju u

---

<sup>12</sup> Tijana Mandić, *Komunikologija: psihologija komunikacije*, Beograd, Clio, 2003, str. 134.

<sup>13</sup> P. Ognjenović, B. Škorc, *Naše namere i osećanja: Uvod u psihologiju motivacije i emocija*, Zemun, Gutenbergova galaksija, 2005, str. 309

jedan koji proživljava osećanja. Zato se ovaj oblik, kako autori ove studije ističu, retko sreće kod odraslih ljudi, mada je indikativno da ga oni, među ostalim primerima, pripisuju upravo glumcima, pre svega, u njihovom građenju uloge. Za simpatiju, tj. saosećanje, oni navode da se razlikuje od empatije u tome „što postoji distanca između izvornih osećanja i onoga ko saoseća. Tu postoji jasna granica između dva subjekta – jedan proživljava, a drugi saoseća.“<sup>14</sup>

Pored tog osnovnog povezivanja empatije sa identifikacijom, a simpatije sa distancom, kritičkim razumevanjem i akcijom, pokušaćemo da ukažemo na to da je empatija pre svega intrapersonalni psihološki pojam, te da se pretežno odnosi na individualne doživljaje i osoba koje osećaju i onih koje empatišu, na njihovo unutrašnje, lično iskustvo, dok je kod simpatije bitan taj socijalni aspekt, analiza okolnosti i potreba da se drugom pomogne.

Ono što se mora uraditi na početku jeste da se zanemari svakodnevna upotreba pojmova empatija i simpatija. Empatija u svakodnevnoj upotrebi, kao i u psihološkim tekstovima, jeste ono što je u našem određenju obuhvaćeno i pojmom simpatija. Dok je simpatija u svakodnevnoj upotrebi daleko od onog značenja koje joj mi ovde dajemo i na kojoj zasnivamo našu tezu.

### **2.1.1. Empatija i simpatija: *Darko Suvin***

Kao što je navedeno u Uvodu, pretpostavke u ovom radu zasnivamo na stavovima Darka Suvina o empatiji i simpatiji, a sa ciljem da kroz prizmu tih pojmova tumačimo autorske projekte Olivera Frlića, a pre toga Brehta i Stanislavskog, tako što ćemo simpatiju povezati sa Brehtovim, a empatiju sa pozorištem Stanislavskog. Na početku, važno je istaći da se Suvin ne bavi psihološkim tumačenjem ovih pojmova. Mi ćemo u radu u vrlo ograničenom obimu referisati na određene psihologe i njihova stanovišta, ali više u funkciji potkrepljivanja pretpostavki o mogućnosti primene ovih pojmova na teoriju i praksu ovih pozorišnih stvaralaca.

Suvin u tekstu „Emocije, Breht, empatija naspram simpatije“ prvo problematizuje odnos emocija i razuma, što je važno za dalje postavke, pre svega u vezi sa simpatijom. Upozorava nas da je terminologija o emocijama „neprohodna prašuma suprotstavljenih,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 309

stručnih, pa čak i osobnih semantika. Stoga svatko tko se odluči baviti tom temom treba utrti vlastiti put i držati ga se“.<sup>15</sup> Ovim upozorenjem čitaocima, Suvin zapravo pronalazi način da objasni razloge zbog kojih je u tekstu koji se bavi emocijama, gotovo najdominantnijim pojmom u psihologiji, izbegao psihološki teorijski okvir. On posebno podvlači da emocije ne definiše već samo daje „orijentacijske napomene o njima“. Suvin je bliži kognitivističkom shvatanju emocija, prema kojem emocije „ne obuhvaćaju samo osjećaje, nego i orijentaciju i intenciju.“<sup>16</sup>, što je svakako na tragu budućeg određenja simpatije. Upućuje nas na podelu na kratkotrajne i primitivnije emocije (afekte) i one drugotrajnije, složenije i za njih navodi da „imaju evaluacijsku, očito spoznajnu dimenziju“<sup>17</sup>. Imajući u vidu snažno isticanje potrebe za kritičkim promišljanjem, što je Brehtova tekovina, koju Suvin primenjuje, on tvrdi da se „spoznaja i emocija ne nalaze nužno u suprotnosti [...i da – *prim.aut.*] emocije učestvuju u spoznajnom procesu“<sup>18</sup>. Suvin jasno zagovara stanovište da se mora „odbaciti štetna kartezijska podjela na cogito i osjetilno tijelo“<sup>19</sup> i u tom smislu tvrdi da emocije nisu nikada nužno nesvesne niti isključivo svesne i namerne.

Nakon ovih Suvinovih ograničenja, kojima je on usmerio i omeđio svoje bavljenje emocijama pre fokusiranja na empatiju i simpatiju, mi bismo dodatno odredili našu poziciju kada je ova tema u pitanju. S obzirom na to da svoje istraživanje u ovom radu baziramo na Suvinovim stavovima, njegova određenja i usmerenja nužno su odredila i tokove našeg istraživanja. U pokušaju da izmirimo, s jedne strane, bavljenje dominantno psihološkim pojmovima empatija i simpatija i, s druge strane, polazne postavke koje u potpunosti isključuju psihološki pristup, mi se, uz par osnovnih osvrtâ, nećemo detaljno baviti psihološkim osnovama emocija, njihovim uzrocima, neurološkom osnovom, podelama i karakteristikama. U terminološkom smislu, korišćićemo emocije i osećanja kao sinonime, svesni njihovih razlika prema određenim teorijskim postavkama, ali s uverenjem da je za potrebe našeg rada nepotrebno da se upuštamo u tako složenu tematiku. Ipak, naša je namera da napravimo par psiholoških osvrtâ na pojmove empatija

---

<sup>15</sup> Darko Suvin, „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije“ u: *Frakcija*, br. 58/59, ljeto 2011, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, str. 14-26

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 16.

i simpatija, jer je Suvinovo određenje pre svega empatije u toj meri neodređeno, da ga smatramo nedovoljnom osnovom za dalje istraživanje. U tom smislu, imaćemo vrlo ograničen uvid u afektivne i kognitivne teorije emocija, zbog bližeg određenja empatije i simpatije. Naime, ovaj teatrološki pristup empatiji i simpatiji mogao bi se slobodnije tumačiti kao teatrološka interpretacija višedecenijskog sukoba između afektivnih i kognitivnih teorija emocija.

Da se vratimo na Suvinove stavove. Ono što je za naš rad takođe važno i što će Frljić direktno preuzeti, o čemu će tek biti reči, jeste da su „emocije društveni konstrukti“. Taj socijalni aspekt i ovaj odnos emocija i razuma zapravo je uvod u određenje simpatije koju Suvin povezuje s Brehtovim pozorištem. On preuzima glavne indikacije za definisanje pre svega empatije, ali i simpatije, od nemačkog filozofa Maksa Šelera iz njegovog poznatog dela *Bit i oblici simpatije* koje je u vreme objavljivanja (početak 20. veka) imalo veliki autoritet. Iako priznaje da je ta Šelerova studija zastarela i ponekad čak nerazumljiva iz današnje perspektive, Suvin ipak podvlači da ona ostaje vrlo važan i nezaobilazan izvor za one koji se bave navedenim pojmovima. O Šelerovom delu i na šta je tačno Suvin referisao govorićemo u nastavku, u delovima o empatiji i simpatiji.

Suvin navodi da je danas „korisno razlikovati tri stajališta: ravnodušnost bez emocija, potpunu emocionalnu zarazu, [...] koja se obično naziva empatijom i suosjećanje za koje predlažem da koristimo termin simpatija“.<sup>20</sup> On u nastavku dodatno pojašnjava šta misli pod simpatijom i kaže da se to najbolje može prikazati u smislu „spoznajne (idejne i takođe emocionalne) razdaljine između opažatelja i opaženoga, promatrača i promatranih događaja“<sup>21</sup>. Ova distanca je neophodna da bi se ostvarilo razumevanje i Suvin to povezuje sa efektom začudnosti kod Brehta, gde gledalac treba prema onome što se događa na sceni „zauzeti razdaljinu koja je prikladna za razumijevanje [...] ni ravnodušnost ni potpuno poistovijećivanje“<sup>22</sup>. U izrazu 'simpatizirajuća razdaljina', oba termina su važna, jer, prema Suvinu, znače da „vrijednosni sudovi i interesi agensa nužno sadrže i odobravanje i kritiku, iako u sasvim različitim razmjerama u skladu sa situacijom i njegovim ili njezinim interesima“<sup>23</sup>. Ovde je vrlo važno da ukažemo na to da Suvin

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 23.

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 23.

<sup>22</sup> *Ibid.*, str. 23.

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 23.



ističe vrednosne sudove kao sastavni deo simpatije, jer smo ranije napomenuli da je empatija potpuno vrednosno neutralna i da isključuje procenu s kakvom se osobom empatiše. Suvin se u nastavku poziva i na Adama Smita čije određenje simpatije smatra relevantnim bez obzira na vreme njegovog stvaranja. Možemo reći da je Suvin jasno postavio okvire i odredio šta misli pod pojmom simpatije. Pri tom je i naveo izvore na osnovu kojih je došao do tih stanovišta. To su Dejvid Hjum, Adam Smit i Maks Šeler. Iznad svega, povezo je pojam simpatije s osnovom Brehtove pozorišne teorije i prakse. U tom smislu ćemo vrlo lako slediti ovu putanju, kako bismo i sami dodatno pojasnili, a potom i odredili pojam simpatije u kontekstu našeg rada.

Daleko je veći problem sa empatijom, to jest s tim pojmom onako kako ga određuje Suvin. Stiče se utisak da se Suvin empatijom bavio samo površno, tek toliko da može jasnije da definiše simpatiju, ako je suprotstavi ovom pojmu. Kao „brehtologu“, opravdano je da je Suvinu u fokusu određenje simpatije, jer je u vezi s tim društveni kontekst i kritičko promišljanje, ali ćemo mi pokušati da na osnovu njegovog štuorog određenja empatije pokažemo važnost i ovog pojma. Suvin i empatiju određuje na osnovu Šelerovih stavova, preuzimajući i sam model tretiranja ovog pojma. Naime, i Šelerova osnovna tema je simpatija i on zapravo o empatiji govori kao o onome čemu se suprotstavlja. Karakteristike empatije u funkciji su distinkcije ova dva pojma. U tom kontekstu, Suvin ističe da je Šeler kritički pisao o „projekcijskoj empatiji“ koja se zasniva na mogućnosti da se dve osobe u emotivnom smislu poistovete. „Potpuno duhovno i praktično posvećivanje nekom cilju i/ili osobi, na primjer, u vjerskom ili kripto-vjerskom poistovjećivanju poput nacionalizma i fašizma, Scheler naziva 'emocionalnom zarazom'“. <sup>24</sup> Jasno je da Suvin preuzima od Šelera izjednačavanje empatije i emocionalne zaraze, u ovom smislu potpunog poistovećivanja, identifikacije. U ovom kontekstu upućuje i na Brehta, kome je u fokusu bila borba protiv fašizma, pa se njegov rad pretvorio, kako to Suvin navodi, u „životnu borbu protiv hegemonijske empatije.“ Breht je govorio o pasivnoj publici koja se emocionalno uvlači u kožu veličanstvenog pojedinca na pozornici. „Breht je sasvim ispravno prepoznao da je to središnji mehanizam 'teatralike' ili sporazumnog povezivanja vođe i vođenoga u fašističko

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 23.

jedinstvo<sup>25</sup>. Suvin ne odlazi mnogo dalje od ovog Brehtovog suprotstavljanja empatiji kao nekritičkoj identifikaciju u političkom ili religioznom smislu, kada navodi da ovakvo shvatanje ni danas nije zastarelo, pre svega zahvaljujući filmskoj i televizijskoj tehnologiji. „Nekritička uporaba emaptije, od obožavanja junaka do okreta prema 'stvarnosti kao spektaklu' u doba kasnog imperijalizma, arogantno odriče drugome status osobe koja je poput mene [...] ali drugačija od mene.“<sup>26</sup>

Da bi bliže odredio empatiju, Suvin koristi pojmove poistovećivanje i identifikacija, a baš kao sinonim izraz – emocionalna zaraza. Upotreba ovih pojmova u njegovom slučaju više je kolokvijalna. Jedini referentni teorijski okvir za ovakvo shvatanje empatije, prema Suvinu, jeste Šeler i to u kontekstu Brehta koji se empatiji suprotstavlja. Za pojam simpatije koji potiče iz društvenih nauka i temelji se u filozofiji morala bilo je moguće izostaviti psihološke izvore, ali je to znatno teže kod empatije. U tom smislu ćemo, ali samo u kontekstu našeg rada, ne udaljavajući se mnogo od početnih postavki, koristiti odabrane psihološke izvore, da bismo na jednostavan način objasnili vezu između empatije i pojmova identifikacije i emocionalne zaraze, što jeste preduslov da bismo mogli da nastavimo rad sa ciljem povezivanja ovih pojmova sa navedenim pozorišnim stvaraočima.

### **2.1.2. Simpatija: filozofski izvori**

Iako je struktura našeg rada postavljena tako da se prvo bavimo empatijom, pa onda simpatijom, pre svega u primeni ovih pojmova na pozorište Stanislavskog, Brehta i Frljića, u poglavljima o istorijskim izvorima koji slede, prvo će biti obrađena simpatija, pa potom empatija. Pošto nam je cilj jasna distinkcija ovih pojmova, neophodno je ustanoviti kako se razvijao njihov međusobni odnos, što pretpostavlja isticanje da je simpatija znatno stariji pojam od empatije, u značenjima koje mi u radu koristimo, pa je to uslovalo i ovaj raspored. Dejvid Hjum i Adam Smit zvanično uvode pojam simpatija u društvene nauke, pre svega kao ključni pojam filozofije morala, te je on od 18.veka, pa sve negde do početka 20. veka mnogo više zastupljen od termina empatija. U vreme kada oni objavljuju svoja dela, psihologija kao naučna disciplina još uvek ne postoji. Pojam

---

<sup>25</sup> *Ibid*, str. 24.

<sup>26</sup> *Ibid.*, str. 25.

empatije ulazi tek kasnije u fokus i zapravo će zauzeti veći deo osnove koja se prethodno odnosila na simpatiju. Direktno ili posredno empatijom se bavio veliki broj psihologa iz različitih psiholoških grana, a simpatija se u savremenim psihološkim radovima gotovo i ne pominje. Zato u ovom poglavlju prvo pišemo o simpatiji i počinjemo filozofskim izvorima, jer tu i jeste temelj i poreklo ovog pojma u naučnom smislu.

### 2.1.2.1. Simpatija od komunikacije do morala: *Dejvid Hjum*

„Nijedna osobina ljudske prirode nije upadljivija, sama po sebi i po svojim posledicama, nego što je ta sklonost koju imamo da saosećamo sa drugima, i da primamo komunikacijom njihove naklonjenosti i osećanja.“<sup>27</sup> Hjum ističe značaj komunikacije, te da se ozlojeđenost, mržnja, poštovanje, ljubav, hrabrost, veselost i seta više osećaju usled komunikacije negoli usled svoje naravi i raspoloženja. Taj komunikacijski aspekt simpatije jeste prvo značenje koje Hjum pripisuje simpatiji da bi ga kasnije razvio u drugim smerovima.

Delo *Rasprava o ljudskoj prirodi* Hjum počinje definicijom utisaka i predstava, jer on sve opažaje ljudskog uma deli u te dve različite vrste. „One opažaje koji ulaze u najviše jačine i silovitosti možemo nazvati utiscima - a pod tim imenom ja podrazumevam sve naše osete, strasti i emocije kakvi su pri njihovom prvom javljanju u duši. Pod predstavama podrazumevam blede slike ovih utisaka pri mišljenju i umovanju.“<sup>28</sup>

Na početku odeljka o strastima, on deli utiske na utiske oseta i refleksije. „Od prve su vrste svi utisci čulâ i sve telesne boli i zadovoljstva; od druge su strasti i druge njima slične emocije.“<sup>29</sup> Kako i sam ističe, sve te podele, daleko su od toga da budu egzaktne, te ih se ni mi nećemo striktno držati. Ono što je za nas važno jeste da Hjum na ovom mestu ističe kako utisci prethode svojim odgovarajućim predstavama. On zapravo tu objašnjava proces razumevanja, pri čemu oseći neposredno pogađaju naš um i prodiru u svest, a potom nastaju predstave o tim utiscima.

U delu o simpatiji, Hjum ovaj proces razumevanja preokreće i navodi da „saosećanje [...] nije ništa drugo doli preobraćanje predstave u utisak pomoću snage

<sup>27</sup> Dejvid Hjum, *Rasprava o ljudskoj prirodi*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1983, str. 276.

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 243.

uobrazilje“.<sup>30</sup> Simpatija, dakle, nasuprot razumevanju, gde idu prvo utisci pa onda predstave, izaziva prvo predstave, tj. ideje, koje se onda transformišu u utisak. On ističe da se intenzivna predstava nekog objekta približava samom utisku. Za to daje primer da ukoliko često mislimo na neku bolest, mi snagom uobrazilje možemo dovesti do toga da osetimo samu bol, tj. da na izvestan način tu bolest učinimo stvarnom. Dajući ovakve primere, on zaključuje da je u tome priroda i uzrok saosećanja.

Očevidno je odista da kad saosećamo sa strastima i osećanjima drugih, ti pokreti pojavljuju se najpre u našem umu kao puke predstave, i mi poimamo da one pripadaju drugoj osobi kao što poimamo svaku drugu prostu činjenicu. Isto tako očevidno je da se predstave čuvstava drugih pretvaraju u same one utiske koje predstavljaju, i da strasti nastaju u saobraznosti sa slikama koje obrazujemo o njima. [...] U saosećanju postoji očevidno preobraćanje predstave u utisak. To preobraćanje nastaje iz odnosa objekata prema nama.<sup>31</sup>

Hjum u nastavku piše o načinima na koje prepoznajemo tuđa osećanja, misleći pre svega na sličnost među ljudima i da postoji nešto što će drugi teoretičari kasnije nazvati *unutrašnji model*.

Očevidno je da je priroda sačuvala veliku sličnost među svim ljudskim stvorenjima, i da nikad ne uočavamo neku strast ili princip u drugih, a da, u ovom ili onom stepenu, njihovu paralelu ne bismo mogli otkriti u sebi. Slučaj je isti sa građom uma kao i sa građom tela. Ma kako se delovi mogu razlikovati oblikom i veličinom, njihova struktura i sastav uopšte su isti. Postoji vrlo upadljiva sličnost, koja se održava usred sve njihove raznovrsnosti; a ta sličnost zacemento doprinosi veoma mnogo da nam pomogne da uđemo u tuđa osećanja i da ih prigrlimo s lakoćom i zadovoljstvom.<sup>32</sup>

Hjum ističe da se ovde ne radi o prenošenju osećanja sa jedne na drugu osobu, već da naša osećanja zavise od nas samih i od našeg uma, tj. pre svega nastaju iz uobrazilje, tj. mašte. Upravo je u mašti priroda i uzrok saosećanja i to je način na koji možemo da ulazimo u osećanja drugih. „Saosećanje tačno odgovara radnjama našeg shvatanja“.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 364.

<sup>31</sup> *Ibid.*, str.278/279.

<sup>32</sup> *Ibid.*, str. 277.

<sup>33</sup> *Ibid.*, str. 279.

On ističe značaj pretvaranja tuđeg osećanja u našu predstavu, jer tvrdi da nas tuđa osećanja nikada ne mogu dirnuti, ako ne postanu naša vlastita, a on smatra da je bez toga nemoguće automatski preneti osećanje od jedne osobe na drugu.

U Hjumovom shvatanju simpatije, um lako prelazi od predstave koju imamo o nama samima ka predstavi o ma kojem drugom objektu. Podvlačimo reči poimanje, tj. razumevanje koje Hjum vrlo često koristi kada objašnjava simpatijski postupak.

Kad vidim posledice strasti u glasu i pokretima nekog lica, moj um odmah prelazi sa tih posledica na njihove uzroke, i obrazuje tako živu predstavu o strasti da se ova odmah pretvara u strast.<sup>34</sup>

On daje primer u kojem navodi da bismo prilikom nekog hirurškog zahvata, pre nego što bi se on desio, već kod samih priprema, osetili najjaču samilost, jer mi tumačimo ono što će se desiti i analiziramo uzroke i posledice. Tumačenje, rad uma, prepoznavanje, analiza uzroka i posledica dovode do utisaka, tj. emocija, osećanja.

On ističe da je jasno da strast i osećanja pripadaju drugoj osobi, jer se radi o saznanju šta druga osoba oseća. Ovo prisustvo drugog, komunikacijski aspekt, jeste nešto što u velikoj meri ističe distancu, razumevanje s distancom. Hjum naglašava da je suprotno ovome automatsko, direktno prenošenje osećanja, što ćemo kasnije nazvati emocionalnom zarazom, koja predstavlja primarni oblik empatije.

Već ovde vidimo ono što nam je za rad posebno bitno. Kod simpatije, kako to Hjum navodi, postoji jasno istaknuta kognitivna komponenta; ne radi se o pukom prenošenju i deljenju emocija među ljudima, već o razumevanju i saznavanju ne samo kako se druga osoba oseća, već i okolnosti i situacija u kojima se ona nalazi. To dovodi do predstave o Drugom, a ta predstava omogućava pojavu naših osećanja, a potom i delovanja u skladu sa tim. Nema identifikacije, distanca dovodi do razumevanja.

No, ono što je važno za filozofiju morala, jeste to što simpatija podrazumeva dobročinstvo, dobrobit, te povezivanje jedinki i obezbeđuje etičnost zajednice. Samo ako je simpatija način povezivanja s Drugim, ona postaje svojevrsni izvor moralnosti.

Hjum svakako u 18. veku nije bio u mogućnosti da razvija precizne psihološke definicije pojma simpatija. U toj nepreciznosti, ona će varirati od komunikacijske veštine do temelja morala, ali kasnije ipak i do puke sugestivnosti, čemu se u početku suprotstavljao.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, str. 487.

No, za našu temu, dovoljno je što smo izdvojili one Hjumove stavove u kojima on ističe značaj razumevanja i distance u simpatijskom odnosu, te da je saosećanje, shvaćeno kao čovečnost i ljudskost, a sa ciljem činjenja dobra drugome, u osnovi filozofije morala.

### 2.1.2.2. Simpatija kao društveni osećaj: *Adam Smit*

Adam Smit se direktno oslanja na Hjumov doprinos u tumačenju pojma simpatija. U svom slavnom delu *Teorija moralnih osećanja* (*The Theory of Moral Sentiments*), on svoje tumačenje simpatije stavlja u odeljak „Moralna osećanja“, te na tragu Hjuma vezuje ovaj pojam za moral. Simpatija je bila centar pažnje Smitovih istraživanja dok se Hjum, pored simpatije, bavio mnogim drugim osećanjima i stanjima.

„Simpatija ne nastaje u tolikoj meri od onog što vidimo, već od situacije koja je to izazvala“.<sup>35</sup> Prema ovom Smitovom stavu opet možemo zaključiti da simpatija nije direktno prenošenje emocija, već da saznanje prethodi saosećanju. U retkim prilikama, tvrdi Smit, simpatiju može izazvati samo pogled na određenu emociju druge osobe. U tom slučaju kao da se osećanje prenosi s jedne osobe na drugu. Ali to svakako nije univerzalno pravilo i, prema Smitu, veći deo osećanja ne izaziva nikakvu simpatiju dok nemamo u vidu okolnosti kako je do toga došlo. Dalje, Smit navodi da „simpatija prema radosti i tuzi druge osobe jeste nesavršena sve dok nismo informisani o uzroku“.<sup>36</sup>

Stav Adama Smita da nikada ne može doći do potpune identifikacije, te da se uvek radi o distanci spram emocije onog Drugog, potvrđuje se u sledećim redovima:

Posmatrač mora nastojati, koliko je to u njegovoj moći, da stavi sebe u situaciju drugog i da prenese kod sebe najmanju okolnost onoga što se drugom desilo, mora usvojiti slučaj onog drugog.<sup>37</sup>

Treba obratiti pažnju na reči koje Smit koristi – 'situacija', 'okolnost', 'slučaj'. Ovde su jasno emocije druge osobe u drugom planu, a radi se pre svega o percipiranju okolnosti i situacije radi razumevanja uzroka pojavljivanja tuđe ili radosti, na primer. „Ljudi, iako po

---

<sup>35</sup> Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, str. 7. Ovo svoje kapitalno delo A.Smit je napisao 1759, a do 1790.godine je doživelo nekoliko izdanja. To poslednje, šesto izdanje, dostupno je na internetu u nekoliko elektronskih verzija koje su u potpunosti verne originalu. U ovom radu korišćen je sledeći izvor: [https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA\\_MoralSentiments\\_p.pdf](https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_MoralSentiments_p.pdf) (poslednji put pristupljeno 28.07.2016.).

<sup>36</sup> *Ibid.*, str.7.

<sup>37</sup> *Ibid.*, str.16.

prirodi saosećajni, nikada ne mogu pojmiti šta se dogodilo drugom“.<sup>38</sup> Taj intenzitet saosećanja kod posmatrača nikada ne može dostići nivo onoga koji pati ili koji se raduje, jer je drugom „prenet“ imaginacijom. A ta zamišljena situacija nije realna. Ako posmatramo odnos onoga koji oseća i onoga koji posmatra, Smit insistira na tome da posmatrač zauzima poziciju sigurnosti i to je ono što ga ne samo „štiti“, već i zapravo obezbeđuje poziciju Drugog i da se stoga on nikada ne može identifikovati sa onom osobom koju posmatra, tj. koja oseća. Radi se o ideji osećanja, predstavi osećanja koju posmatrač ima u situaciji kada saoseća, mada to, iako je slabije, nije u potpunosti različito.

Simpatija u Smitovom tumačenju uvek uključuje i procenu, tj. povratnu informaciju o tome da li je ponašanje osobe prema kojoj se oseća simpatija dobro ili loše, preciznije opravdano ili neopravdano. U tome se zapravo i ogleda ta procena uzroka. Simpatija izostaje, ako je neko nije zaslužio. Ovo je pravi primer u kojoj meri simpatija kod Smita uključuje distancu i analizu pre bilo kakvog prenošenja osećanja, tj. pre nego što primalac oseti bilo šta prema osobi koja pati.

U tom smislu se potvrđuje njegov stav koji podrazumeva funkciju uspostavljanja komunikacije, komunikativnosti osećanja. I, u skladu sa njegovom osnovnom temom, to jeste osnova moralnih osećanja, jer osećati simpatiju prema nekome, zapravo znači procenjivati ispravnost njegovog ponašanja.

Na sajtu Stanfordove filozofske enciklopedije u odeljku o Adamu Smitu stoji da simpatija nije samo način da delimo osećanja sa drugima, već da ona istovremeno otvara procep između njihovih i naših osećanja. I upravo taj procep dovodi nas do ključnog zaključka Smitove teorije da određena osećanja nisu primerena situaciji, a određena jesu i tu je temelj moralnosti i veze simpatije i filozofije morala.<sup>39</sup>

Aleksander L. Makfi (Alexander Lyon Macfie) posebno skreće pažnju na odnos racionalnosti i emotivnosti simpatije kod Smita. On ističe da Smit zapravo govori o opravdavanju i o neopravdavanju kao konstitutivnim elementima simpatije. On ne preuzima tugu druge osobe, već opravdava ili ne opravdava postojanje tuge kod drugog, da bi to usmerilo njegove dalje postupke prema toj osobi. Prema Makfiju, „bez objektivnog gledaoca,

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, str.16.

<sup>39</sup> Videti detaljnije: “Adam Smith’s Moral and Political Philosophy”, dostupno na sajtu <http://plato.stanford.edu/entries/smith-moral-political>, (pristupljeno poslednji put: 20.09.2015).

bez razumnog prosuđivanja, simpatija je beznačajna<sup>40</sup>. I za Hjuma i za Smita, nastavlja Makfi, simpatija je suštinsko društveno osećanje. Smit je posebno isticao racionalnu stranu simpatije u odnosu na emocionalnu. Ovaj aspekt razumevanja u konceptu simpatije koji podrazumeva distancu biće važna odrednica na koju ćemo se u nastavku rada često pozivati.

### 2.1.2.3. Simpatija kao procena okolnosti: Maks Šeler

Prema Maksu Šeleru, svako iskustvo podrazumeva socijalnu dimenziju – iskustvo s drugim. Pošto smo i kod ovog autora u domenu filozofije morala, on tvrdi da „etika simpatije polazi od toga da moralna vrijednost ne zavisi primarno od bitka i načina ponašanja ličnosti, njihovog ličnog bitka i takobitka, djelovanja i htijenja [...] nego tek hoće da je izvede iz ponašanja posmatrača (ili onoga koji osjećajno reaguje na doživljaj i ponašanje drugoga).<sup>41</sup> Ovu komplikovanu rečenicu filozofskog diskursa mogli bismo tumačiti na sledeći način: ukoliko jedna osoba nešto oseća, tek onaj koji to posmatra procenjuje opravdanost njenih osećanja, te donosi procenu o moralnoj vrednosti. Istovremeno, opravdanost ili neopravdanost reakcije posmatrača nosi u sebi moralnu vrednost.

Iz rečenice „Svako saosjećanje suštinski je reaktivno<sup>42</sup> (što je na tragu stavova Adama Smita), zaključujemo da tako shvaćeno saosećanje zapravo jeste odgovor. Da bi došlo do simpatije mora postojati: od-mene-različit-Drugi, distanca, uvid u njegovu emociju, procena situacije i okolnosti i reakcija.

„Doživljaji sažaljenja i saosjećanja, dakle, uvijek se nadovezuju na prethodno razumljeni i shvaćeni doživljaj drugih<sup>43</sup>.“ Ovaj stav nedvosmisleno potvrđuje da se kod ovako shvaćene simpatije, osećanja koja pripadaju Drugom, prvo putem distance razumevaju tako što se tumače okolnosti i uzroci, pa se potom doživljava sopstveno osećanje iz kojeg se deluje s ciljem brige i pomoći.

---

<sup>40</sup> Alexander L. Macfie, „Adam Smith's Moral Sentiments“ u *Oxford Economic Papers*, Oxford University Press, New Series, Vol 11, No3, Oct 1959, str. 209 – 228.

<sup>41</sup> Maks Šeler, *Bit i oblici simpatije*, Banja Luka, Filozofsko društvo Republike Srpske, Filozofski fakultet, 2013, str. 17.

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 19

<sup>43</sup> Treba uporediti str. 19 izdanja na srpskom jeziku i str. 8. izdanja na engleskom jeziku Max Scheler, *The Nature of Sympathy*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1954. Sasvim je neadekvatno što prevodilac izdanja na srpski jezik prevodi sa „pravo saživljavanje“ izraz koji u engleskom jeziku glasi „true emotional identification“, jer je identifikacija u ovom slučaju jedini adekvatan termin. Treba samo dodatno napomenuti da je prevodilac izdanja na srpski Radivoje Kerović knjigu prevodio s nemačkog.



Bitno je istaći razliku između reprodukcije osećanja i iskustva, s jedne strane, i saosećanja, s druge strane. U svakodnevnom životu, ističe Šeler, razdvaja se puko „podražavanje“ i „razumevanje“. Značajan deo njegovog rada o simpatiji zapravo je isticanje suprotnih slučajeva i situacija, da bi u toj distinkciji i navođenju onoga što simpatija nije, došao do gorenavedenih stavova koji predstavljaju njeno određenje. U tom smislu navodi i emocionalnu zarazu i istinsku emocionalnu identifikaciju, pri čemu se emocionalna zaraza najviše razlikuju od saosećanja, jer je to nevoljni „proces koji se prikazuje samo kao prenos određenih osećajnih stanja i ne pretpostavlja nikakvo znanje o tome kako se druga osoba oseća.“<sup>44</sup> Za emocionalnu identifikaciju Šeler kaže da je granični slučaj emocionalne zaraze. O tome ćemo više govoriti u delu o empatiji. Važno je samo da istaknemo da Šeler posebno insistira na razlikovanju saosećanja, s jedne strane i identifikacije, s druge strane.

#### 2.1.2.4. Teorije procene: jedan psihološki pristup

Simpatija je usmerena na akciju, a Suvin u svom određenju simpatije opet upućuje na Brehta koji je, kako kaže,

sasvim ispravno uvidio da se među najosnovnijim kategorijama u raspravi o bilo kakvoj psihologiji koja je usmjerena na akciju nalaze vrednovanje, promatranje i naposljetku namjera. Ne samo da se oni ne mogu razlučiti jedno od drugoga, nego je sve troje usko povezano s emocijama.<sup>45</sup>

Suvin pojašnjava da je i vrednovanje i percepcija u sprezi s namerama i u vezi sa interpretacijskim okvirima. „Promatranje je aktivnost odabira i interpretacije.“ Ovakvo određenje simpatije, koje podrazumeva procenu okolnosti, situacije, koje vode do daljih aktivnosti, zapravo je nešto šira i slobodnija definicija teorije procene (*appraisal theory*), pa se nužno nametnula potreba za kratkim osvrtom na ovaj savremen i dominantan pristup u tumačenju uzroka i načina pojavljivanja određenih emocija.

Ova složena teorija najčešće zahteva korišćenje množine, jer uključuje veliki broj različitih modela. Za potrebe ovog rada izdvojićemo samo pojedine aspekte ove teorije

---

<sup>44</sup> Max Scheler, *The Nature of Sympathy*, *op.cit.*, str. 15

<sup>45</sup> Darko Suvin, „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije“, *op.cit.*, str. 16.

koji nam mogu biti korisni za dodatno razumevanje našeg određenja simpatije, odnosno za primenu pojma simpatija u daljoj teatrološkoj analizi u ovom radu.

Za teorije procene ključno ime je Magda Arnold, koja je sredinom prošlog veka zapravo uspostavila temelje prve kognitivističke teorije emocija. Arnoldova je ukazivala na to da je kognitivni doprinos neizostavan u emocijama, a tu se pre svega misli na razmatranje situacije u kojoj se čovek nalazi, tj na procenu. „Tako su emocije, po Magdi Arnold, u stvari sklop: a) fizioloških promena, b) procena značaja situacije i c) akcija koje slede.“<sup>46</sup> Ovo bi se doslovno poklopilo za našim prethodnim određenjem simpatije.

Značajno prisutne u savremenim psihološkim raspravama i potekle od kognitivnih teorija emocija, teorije procene pružaju odgovor na neke dileme i probleme koji su se javljali u otkrivanju uzroka i načina nastajanja određenih emocija u drugim teorijama. Jedno od takvih je pitanje - kako je moguće da se na isti stimulus reaguje različitim emocijama?

Na primer, kao odgovor na kraj ljubavne veze, neko će osećati tugu, neko bes, a neko krivicu. Olakšanje, nada i odsustvo bilo kakve emocije takođe su moguće reakcije. Pored toga, emotivni odgovor jedne osobe može se menjati vremenom (od krivice do besa, od olakšanja do tuge itd.). Prema mišljenju psihologa koji zastupaju ove teorije, različitost reakcija na isti događaj kod različitih osoba i kod iste osobe u različitim vremenskim periodima teško je objasniti teorijama koje tvrde da stimuli direktno izazivaju emocije.<sup>47</sup>

Od brojnih odgovora na ova i slična pitanja, izdvojićemo stav Ajre Rouzmena (Ira J. Roseman) da je interpretacija događaja ono što uzrokuje emocije, a ne događaj po sebi. Upravo zato što procene posreduju između situacija i emocija, različite osobe koje procenjuju istu situaciju na različite načine osećaću povodom toga različite emocije. U prilog ovakvom shvatanju ide i podatak da emocije zavise od vremena procene, tj. da isti događaj u jednom trenutku može izazvati jednu emociju, a usled različitih okolnosti taj isti događaj može biti procenjen potpuno drugačije, pa i izazvati druge emocije. Prema Rouzmenu teorije procene se slažu u tome da se događaji procenjuju u odnosu na lične

---

<sup>46</sup> P. Ognjenović, B. Škorc, *Naše namere osećanja, op.cit.*, str. 288

<sup>47</sup> I. Roseman, C. Smith, "Appraisal Theory" u K. Scherer, A. Schorr, T. Johnstone, eds., *Appraisal Processes in Emotion*, New York, Oxford University Press, 2001, str. 4.

ciljeve, potrebe i brige.<sup>48</sup> U pitanju je, dakle, subjektivni, kontekstualni pristup razumevanju emocija.

Treba pomenuti da teorije procene imaju primenu i u estetskom iskustvu. Pol Silvija (Paul Silvia) navodi da u ovakvom shvatanju estetskog doživljaja težište nije na objektu koji izaziva odgovor. Za dalju primenu pojma simpatija u pozorištu, moglo bi biti značajno da na ovom mestu istaknemo ono do čega je i Silvija došao na osnovu eksperimenata i istraživanja u ovoj oblasti, a to je da ljudi više uživaju u umetnosti ukoliko mogu da dosegnu značenje. On tako povezuje znanje i emociju, pri čemu taj kognitivni element postaje integralni deo afektivnog elementa.<sup>49</sup>

Ovim primerom začinjemo jedan od problema teorija procene, a to je zahtev za jasnom distinkcijom da li je procena nešto što uzrokuje emociju ili što je čini, i njen je sastavni deo, a brojni su se psiholozi bavili upravo ovom temom. Iako su teorije procene vodeće teorije emocija danas, i one se neprestano suočavaju s brojnim izazovima. Imajući u vidu „nerazumne“, pa samim tim neobjašnjive emocije, koje se ponekad javljaju bez kognitivne obrade, što je ostala tačka sukoba između kognitivnih teorija gde spada teorija procene i afektivnih teorija, osnivač moderne teorije procene Marta Arnold je od samog početka isticala da je „procena intuitivno određivanje kako data situacija izgleda 'sada i ovde', a ne pažljivo smišljen, racionalni proces.“<sup>50</sup> Brojni psiholozi poput Ričarda Lazarusa (Richard Lazarus) tvrdili su da procena može uključivati složen, svestan, viši nivo kognitivnog procesa, ali takođe može uključivati i jednostavne nesvesne procese procene.

Iz brojnih primera u navedenom tekstu koji predstavlja presek glavnih tačaka teorija procene, autori zaključuju da se shvatilo da „kognicija sama nije dovoljna da bi izazvala emociju“,<sup>51</sup> pa u skladu s tim i Kerol Izard (Carroll Izard) tvrdi da se „emocije mogu izazvati na nekoliko načina: 1) neurološkim procesima (endogeno putem hormona i neurotransmitera i egzogeno farmakološkim sredstvima); 2) senzomotornim procesima (

---

<sup>48</sup> Videti detaljnije: *Ibid.*, str. 6.

<sup>49</sup> Videti detaljnije: Pual J. Silvia, “Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion”, u *Review of General Psychology*, 2005, Vol 9, No 4, 342-357.

<sup>50</sup> I. Roseman, C. Smith, , *Appraisal Theory*, *op.cit.*, str. 9.

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 17.

putem ekspresivnog i instrumentalnog ponašanja); 3) motivacionim procesima (kao što su glad, žeđ i bol); i 4) kognitivnim procesima (opisivanjem i procenom).<sup>52</sup>

Na svaki od izazova zagovornici teorija procene pronalaze određene argumente. Mi svakako u ovom trenutku ne možemo da ulazimo u složenu raspravu, ali možemo da zaključimo da nema konačnih odgovora i konsenzusa između različitih psiholoških teorija emocija. Mogli bismo reći da je i za svrhu našeg rada važno zaključiti da teorije procene mogu biti vrlo korisne za tumačenje nastanka emocije i da je taj kognitivni doprinos bitan za naše razumevanje simpatije i njenu primenu u daljem radu. Istovremeno, shvatanje empatije kao emocionalne zaraze ne isključuje, bar ne za sada, mogućnost da emocije nastanu i neposredno, tj. bez složenog kognitivnog doprinosa, kako to kaže Lazarus.

### 2.1.3. Empatija – nastanak i razvoj pojma

Bez obzira na to što je bila u upotrebi još u antičkoj Grčkoj, svoje današnje značenje empatija je dobila tek u psihologiji, i u tim naučnim istraživanjima najviše je zastupljena. Psiholog Edvard Bredford Tičner prvi je u engleskom jeziku upotrebio reč empatija, prevodeći tako nemačku reč *Einfühlung*.

Ne samo da ja vidim veličinu i skromnost i oholost i ljubaznost i dostojanstvo, već ja to osećam i to činim [...] To je proces humanizovanja objekata, kada u njima osećamo i učitavamo sebe. To je, ja pretpostavljam, jednostavan primer empatije, ako bismo tako mogli skovati taj pojam prevodeći reč *Einfühlung*.<sup>53</sup>

Takođe, prema istom izvoru, termin *Einfühlung* su skovali filozofi, prvo nemački filozof Robert Višer (Robert Vischer), pa potom Teodor Lips (Theodor Lipps). I kod jednog i kod drugog ovaj pojam bio je usko povezan sa estetikom. Robert Višer se u svojoj doktorskoj disertaciji bavio problemom poznatim kao „emocionalna projekcija“ ili *Einfühlung*, doslovno prevedeno u-osećanje.

*Einfühlung* je etimološki potpuni ekvivalent pojmu *empathia* (συμπάθεια): *ein* je *u*, a *fühlung* *osećanje*. Prevodi se kao u-življavanje i podrazumeva i taj lični individualni

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, str. 15/16

<sup>53</sup> Edvard B. Titchner., *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*, Ney York, Macmillan, 1909, str. 21.

doživljaj povišenog osećanja, ali istovremeno i odnos prema objektu koji izaziva ta osećanja ili sa kojim ih delimo. Ali, izvesno je da je pod *Einfühlung* Lips upravo mislio u-osećanje, kako terminološki i stoji kada se ova reč prevede. U antičkoj Grčkoj imali su u vidu to povišeno ekstatičko stanje kao jedinu karakteristiku empatije. Lips je to preuzeo, s tim što je dodao i da ta iskustveno intenzivna emotivna stanja pripadaju nekom drugom objektu izvan, koji ih izaziva. Ovaj pojam se u njegovom tumačenju odnosio na estetske doživljaje, gde je težište uvek na umetničkom objektu koji taj doživljaj izaziva, tako da i kod Lipsa, budući da se oslanja na tu tradiciju, ovaj pojam podrazumeva nameru onoga koji posmatra da projektuje sebe u objekat posmatranja. Na taj način je preko estetike uvedena psihološka dimenzija u pojam empatije. Drugim rečima, empatija u psihologiju stiže iz estetike. Iako je pojam *Einfühlung* uveden u kontekstu umetnosti, njegova primena daleko se proširila. Lips je to odredio kao ključ za problem koji je dugo mučio filozofe, a potom i psihologe, kako mi dolazimo do saznanja o tome šta se dešava u umovima drugih. Naime, on je prvo govorio o estetskoj projekciji, projekciji ljudskih osećanja u objekte prilikom estetskog doživljaja, da bi kasnije to proširio i na emocije drugih osoba.<sup>54</sup> Tičner je želeo da prevodeći *Einfühlung* rečju *empatija* zadrži ovu dimenziju projekcije, pre svega tumačeći empatiju kao način da se zna emocija druge osobe, mada će on kasnije proširiti značenje ovog pojma.

Pozivanje na Tičnera i Lipsa bilo nam je značajno da bismo stekli uvid u sam istorijski razvoj ovog pojma, ali treba napraviti jasnu razliku između projektivne empatije, koja preko estetike i odnosa prema objektu dolazi ovde u fokus i empatije kao uosećanja i identifikacije, pri čemu je emocionalna zaraza najbliža potpunoj identifikaciji, kao najosnovniji oblik empatije.

Za ovu temu nam može biti vrlo značajan tekst Dejvida Depjua (David Depew) „Empathy, Psychology and Aesthetics“ („Empatija, psihologija i estetika“), jer on s jedne strane ističe kako je upravo to što je empatija definisana preko estetskog doživljaja objekta, a posredstvom estetske projekcije zapravo i omogućilo da ona kasnije postane jedan od ključnih pojmova psihoterapije, ali i etike. Depju se zapravo u ovom tekstu bavi

---

<sup>54</sup> Videti detaljnije: Gustav Jahoda, „Theodor Lipps and the shift from 'sympathy' to 'empathy'“ u: *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, Volume 41, Issue 2, Spring, 2005, str. 151-163.

otkrivanjem uzroka koji su doveli do toga da se prekine nit između empatije i njenih estetskih korena.

To gubljenje niti moglo je biti intenzivirano prvim prevodom Frojda na engleski jezik tokom dvadesetih godina dvadesetog veka. Kao i Lips, Frojd je uključivao u reč *Einfühlung* psihološku projekciju. Ali ona nije bila estetska. Možda je upravo zahvaljujući njegovom prevodu, empatija prvo ušla u psihoanalitički, a potom i psihoterapeutski diskurs, što su očigledno koreni današnjeg značenja. Dakle, u slučaju da empatiju shvatimo kao estetsku projekciju, tada je osećanje osobe koja posmatra u estetskom doživljaju projektovano u objekat. Do našeg vremena, ističe Depju, empatija je ograničavana na ono što možemo da *u-osećamo* kod drugih ljudi, ili eventualno retkih životinja. Tako se teorija *Einfühlung* bukvalno „okrenula naglavačke“. Sada su ljudi postali ekskluzivni objekti empatije. U estetskom doživljaju, tj. projekciji mi smo naša osećanja projektovali na objekte estetskog doživljaja, a sada se stvar obrće te smo mi u empatiji pod uticajem onog drugoga koji oseća, mi se identifikujemo sa drugima stupajući u kontakt sa osećanjima koja oni imaju. Ovde bismo mogli reći da više nije u pitanju projekcija, već introjekcija. Depju dalje navodi da je empatija postala odbačeni pojam u estetici, ali da je preuzeta u humanističkoj psihologiji i da je prešla poslednjih decenija i u univerzalnu etiku. Empatija povezuje ljude i usko podseća na ono što je simpatija označavala u vreme romantičarskog idealizma. Na osnovu svega ovoga Depju zaključuje da je empatija skovana da zameni i redefiniše pojam simpatije.<sup>55</sup>

Nakon što smo u ovom uvodu o empatiji napravili važnu i jasnu distinkciju između empatije kao estetske projekcije i empatije kao identifikacije, što jeste naša tema i zaključili da je empatija shvaćena prvenstveno kao odnos koji podrazumeva poistovećivanje osećanja dve osobe, podsećamo se da Suvin empatiju izjednačava sa emocionalnom zarazom, koristeći taj pojam da opiše nekritičku identifikaciju u religijskom, političkom, medijskom smislu. Navešćemo ovde za početak stavove Šelera o empatiji na koje se poziva Suvin i od koga preuzima izraze emocionalna zaraza i empatijska identifikacija. Iako to Suvin nema u vidu, pokušaćemo ipak da emocionalnu zarazu predstavimo u osnovnim okvirima iz ugla psihologa koji su se bavili tom temom.

---

<sup>55</sup> Videti opširnije: David Depew, “Empathy, Psychology and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept“, *Poroi* 4, Iss. 1, 2005, str. 99-107.

Svođenje empatije na emocionalnu zarazu dovešće nas do mimikrije za koju je psiholog Martin Hofman, jedan od naučnika koji su se najtemeljnije bavili pojmom empatije, rekao da je to „jedini mehanizam za izazivanje empatije koji osigurava slaganje između posmatračevih i žrtvinih osećaja i njihovo izražavanje“.<sup>56</sup> Dakle, ovaj stav savremenog psihologa poklapa se sa Šelerovim određenjem – identifikacija je granični slučaj emocionalne zaraze. Nama je zapravo u ovom radu potrebno da pokažemo da empatija, kako je mi shvatamo, podrazumeva identifikaciju, tj podudaranje osećanja između dve osobe, da bismo kasnije to primenili na odnose u pozorištu, pre svega na odnos glumac–reditelj. Ipak, pošto nam empatijska identifikacija otkriva samo jedan segment empatije, a za njeno povezivanje s pozorištem Stanislavskog, što nam je namera, potrebna nam je kognitivna empatija, mi ćemo ovaj teorijski segment o empatiji, nešto kasnije, završiti stavovima američkog psihologa Danijela Golemana.

### **2.1.3.1. Emocionalna identifikacija kao emocionalna zaraza: *Maks Šeler***

Emocionalna zaraza se, prema Šeleru, najviše razlikuje od simpatije. To je nevoljni „proces koji se prikazuje samo kao prenos određenih osećajnih stanja i ne pretpostavlja nikakvo znanje o tome kako se druga osoba oseća“.<sup>57</sup> Za emocionalnu zarazu daje primere situacija u kojima je čovek u kafani u veseloj atmosferi i on preuzima tu radost gotovo mehanički i nevoljno. Mi bismo dodali – fiziološki, neposredno. On nas podseća na izraz da je smeh zarazan i to zapravo znači da kada se neko u našoj okolini smeje, dešava se da mi počinjemo da se osmehujemo bez ikakvog uticaja svog emocionalnog stanja ili uvida u razloge tuđeg smeha na to. Emocionalna identifikacija predstavlja „istinsko značenje emocionalnog jedinstva, čin sjedinjenja jednog jastva s drugim“ i to je, prema Šeleru, „najviši oblik, granični slučaj emocionalne zaraze“.<sup>58</sup> Radi se o situaciji „kada je osoba preplavljena emocijama u meri da se zajedno s drugima gubi u tome“.<sup>59</sup> U identifikaciji ne postoji distanca, kao da je *ja* transponovano u drugog i Šeler daje brojne primere emocionalne identifikacije. Ona dakle jeste u osnovi emocionalna zaraza, ali predstavlja njen savršeniji oblik, jer se emocije emocionalnom

---

<sup>56</sup> Martin Hofman, *Empatija i moralni razvoj: značaj za brigu i pravdu*, Beograd, Dereta, 2003, str. 50.

<sup>57</sup> Max Scheler, *The Nature of Sympathy*, str. 15.

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 18.

<sup>59</sup> *Ibid.*, str. 18.

zarazom prenose kratkotrajno i nevoljno. Pri identifikaciji dolazi do dugotrajnijeg i stalnijeg oblika emocionalnog jedinstva. Dakle, kada Suvin kaže, kako smo u radu već naveli, da Šeler emocionalnom zarazom naziva duhovno i praktično posvećivanje nekom cilju, ili osobi, kako vidimo na primerima širenja nacionalizma i fašizma, on tu zapravo misli na emocionalnu identifikaciju, kao granični slučaj emocionalne zaraze.

Identifikacija, nastavlja Šeler, jeste „proces u kojem strano Ja biva sasvim upijeno vlastitim, u njega preuzeto, u njegovom bitku i takobitku biva za svijest takoreći razbaštinjeno i obespravljeno“.<sup>60</sup> On upravo misli na slučajeve religijskog poistovećivanja. Šeler dalje navodi primere potpune identifikacije kod primitivnih naroda – identifikacija jednog člana plemena sa totemskom životinjom. Ovaj vid primitivne identifikacije koji opstaje kroz istoriju zapravo je fenomen masovne identifikacije sa vođom i vrlo je važan i za nastavak našeg rada.

Identifikacija svih članova grupe sa vođom, idiopatski nametnuto [...] i k njemu pripadno uzajamno stapanje članova (posredovano kumulativnom i refleksivnom zarazom) u jednoj afektivno-nagonskoj struji koja onda vlastitom ritmikom uslovljava ponašanje svih dijelova.<sup>61</sup>

Navodeći slučajeve prave identifikacije Šeler koristi odlomak iz Frojdove knjige *Psihologija mase i analiza ega*. Celo sedmo poglavlje ove knjige posvećeno je identifikaciji.

Za potrebe ovog rada irelevantno je i nemoguće da ozbiljnije tumačimo jedan od ključnih pojmova psihoanalize, ipak ono što je Frojd naveo u tom poglavlju o identifikaciji nedvosmisleno je na tragu naše teze o empatiji, tj. empatijskoj identifikaciji i to kao uvodu u simpatiju, tj. saosećanje. To je situacija, kako navodi Frojd,

kada identifikacija potpuno zanemaruje objekatski odnos prema kopiranoj osobi. [...] Devojka [...] dobije pismo koje izazove njenu ljubomoru i na koje ona reaguje histeričnim napadom, neke od njenih prijateljica koje znaju za pismo dobiće takođe histeričan napad, što je, kako mi kažemo, posledica psihičke infekcije.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Maks Šeler, *Bit i oblici simpatije*, op.cit., str. 30.

<sup>61</sup> *Ibid.*, str. 37.

<sup>62</sup> Sigmund Frojd, *Psihologija mase i analiza ega*, Beograd, Fedon, 2006, str. 169.



Ovo je vrlo blisko određenju empatije kao emocionalne zaraze. „U tom slučaju reč je o mehanizmu identifikacije na temelju mogućnosti ili želje da se staviš u istu situaciju“<sup>63</sup> Mi bismo mogli da u ovim navodima Frojdovih stavova, uprkos neodređenim definicijama, pronađemo uporište za naše tumačenje empatije i simpatije. „Jedan ego je u jednoj tački primetio znatnu analogiju s drugim egom - u našem primeru u spremnosti na isto osećanje [...] u toj tački nastaje identifikacija“<sup>64</sup> Prema Frojdu, ovakva vrsta identifikacije nije posledica saosećanja, već „saosećanje nastaje tek iz identifikacije.“<sup>65</sup>

Ono što je ovde za nas još bitnije, jeste da Frojd ističe da upravo „uzajamna veza članova mase ima karakter takve identifikacije zasnovane na važnoj afektivnoj zajedničkoj crti i možemo pretpostaviti da ta zajednička crta leži u prirodi veze s vođom.“<sup>66</sup>

No, važno je uočiti da Frojd na ovom mestu zapravo dovodi u direktnu vezu identifikaciju i empatiju, praveći razliku između nešto ranije pomenute simpatije (saosećanja) i empatije, a kada je u pitanju empatija, prevodilac srpskog izdanja, Božidar Zec, termin *Einfühlung*, kako stoji u originalu prevodi sa u-osećanje, što etimološki odgovara pojmu empatija. Uosećanje je termin koji nama ovde odgovara kao sinonim za empatiju, jer ističe primarnu identifikaciju s drugim subjektom. Dalje, Frojd navodi da identifikacija, shvaćena kao empatija, ili obrnuto, „igra glavnu ulogu u našem razumevanju onog što je u drugim ljudima suštinski tuđe našem egu“.<sup>67</sup> Dve su stvari ovde bitne kod Frojda: stavljanje u kontekst empatije i simpatije tako da empatija predstavlja preteču, preduslov simpatije, ali istovremeno i podjednako značajno u analizi identifikacije članova grupe s vođom isticanje da se radi o identifikaciji zasnovanoj na zajedničkoj afektivnoj crti. To je upravo ono na šta je mislio Suvin ističući da u tom odnosu prema vođi postoji tzv. prava identifikacija, kod koje najčešće izostaje kognitivna komponenta, u smislu brehtovskog kritičkog promišljanja, i zato je nazivamo emocionalnom zarazom, kao najnižim oblikom empatije.

To će nam koristiti u razmatranju odnosa između glumca i reditelja, gde ćemo pretpostaviti postojanje emocionalne identifikacije.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, str. 169.

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 170.

<sup>65</sup> *Ibid.*, str. 170

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 170.

<sup>67</sup> *Ibid.*, str. 170.

### 2.1.3.2. Emocionalna zaraza: psihološki pristup

Iako se Suvin uopšte ne bavi psihološkom osnovom izraza emocionalna zaraza, koju koristi kao sinonim za empatiju, mi ćemo u narednim redovima dati kratak osvrt na značenje ovog izraza u psihološkim okvirima. Psiholozi Hatfield, Kačopo i Rapson (E. Hatfield, J. T. Cacioppo i R.L. Rapson) u svojoj studiji *Emotional Contagion* (*Emocionalna zaraza*) kažu da je u njoj fokus na rudimentarnoj, primitivnoj emocionalnoj zarazi koja je relativno automatska, nenamerna i nekontrolisana i u velikoj meri nedostupna za svest. Hatfield definiše emocionalnu zarazu kao „težnju da se automatski imitiraju i podražavaju izrazi lica, glasovi, stav i pokreti druge osobe i, u skladu s tim, da se emocije usklade i izjednače“.<sup>68</sup>

Ne može se mimikrija samo svesti na izraze lica, te ovi psiholozi ističu da postoje i govor, te pokreti tela i ponašanje. Pozivajući se na naučnike iz oblasti sociologije, socijalne psihologije, neurologije, biologije, navođenjem raznih eksperimenata, došli su do zaključaka da je moguće preneti emociju direktno i automatski s jedne osobe na drugu, i da time isključimo bilo kakvu kognitivnu aktivnost u toj fazi.

Mark Dejvis (Marc Davis) je, prema navodu iz *Emocionalne zaraze*, naglasio da ljudi verovatno nisu u stanju da druge uspešno svesno imitiraju, zato što je to previše složeno i previše brzo. Mohamedu Aliju je bilo potrebno 190 milisekundi da detektuje signal i 40 milisekundi da uzvratu udarac. Postoji razuman dokaz da ljudi automatski imitiraju i usklađuju svoja lica, govor, stav i pokrete.<sup>69</sup>

Na lično emotivno iskustvo iz trenutka u trenutak utiče ili aktivnost i/ili fodbek mimikrije. Ono što tvrde ovi psiholozi, a što je nama značajno, jeste da je emocionalno iskustvo, preciznije, da su emocionalni doživljaji oblikovani mimikrijom, tj. sinhronizacijom izraza lica, glasa i stava. „Naučnici su dokazali da su emocije i telesni izraz usko povezani.“<sup>70</sup> Ono što je zapravo teza koju ćemo mi izvući iz ovih stavova jeste – emocije i fizička radnja su usko povezani. Dakle, ako postoji veza između emocije i fizičke radnje, a ako je čovek sklon da automatski imitira fizičku radnju druge osobe (čime su obuhvaćeni izrazi lica, glas i pokreti tela), onda to znači da se emocije procesom

---

<sup>68</sup> E. Hatfield, T. Cacioppo, R.L. Rapson, *Emotional Contagion: Studies in Emotion & Social Interaction*, Cambridge University Press, 1994, str. 5.

<sup>69</sup> *Ibid.*, str. 38.

<sup>70</sup> *Ibid.*, str. 49.

imitacije lako, brzo i automatski prenose s osobe na osobu. Posebno skrećemo pažnju na tezu o vezi emocije i fizičke radnje, jer je to deo koji će nam omogućiti da to u ovom radu primenimo na kasnu fazu stvaralaštva Stanislavskog.

U pokušajima da pronađu istorijske osnove za ovakav stav, Hatfield, Kačopo i Rapson pozivaju se na Čarlsa Darvina, tj. ističu njegove stavove da su emocionalni doživljaji pod uticajem fidebeka facijalnih mišića.

Oslobađajući emocionalni izraz spoljnim signalima pojačava emociju. S druge strane, sputavanje svih spoljašnjih znakova ublažava emociju. Onaj koji ima agresivne pokrete povećavaće ljutnju, a onaj koji ne kontroliše znakove straha iskusiće još veći strah, i onaj koji se ne pokreće kada je ophrvan tugom gubi svaku šansu da povрати elastičnost uma.<sup>71</sup>

Oprilike u to isto vreme američki filozof i psiholog Vilijam Džejms (William James) izjavljuje da „osećamo tugu jer plačemo, ljutnju jer udaramo i strah jer se tresemo“<sup>72</sup> Među brojnim navodima koje ovi naučnici iznose u svojoj studiji, nalazi se i stav Silvana Tomkinsa iz već druge polovine 20. veka koji je tvrdio da je svaka emocija udružena sa drugačijim izrazom lica, te da radost drugačije osećamo od tuge, jer je smeh drugačiji od izraza namrštenosti.

Ovakav jedan pregled svakako ne može izostaviti Pola Ekmana (Paul Ekman), savremenog psihologa, i njegovim istraživanjima posvećen je značajan deo studije o emocionalnoj zarazi. Pol Ekman i njegove kolege dokazali su da su i emocionalni doživljaj i aktivnosti nervnog sistema pod uticajem facijalnog fidebeka. U njihovom eksperimentu učestvovali su naučnici i profesionalni glumci od kojih se tražilo da proizvedu šest emocija (iznenađenje, gađenje, tuga, ljutnja, strah i sreća) ili oživljavanjem trenutka kada su imali u iskustvu ta osećanja ili aktiviranjem mišića lica u određene položaje.

Kada je traženo da ožive ranije iskustvo, njihova osećanja su se odražavala na licima i imali su unutrašnje doživljaje tih emocija. Kada su glumci jednostavno pratili iskustva i mehantički pomerali svoje mišiće oni su takođe doživljavali potpuno iste emocije, a što je najvažnije njihovo uzbuđenje je bivalo čak i snažnije.<sup>73</sup>

Svi ovi navedeni stavovi služe autorima knjige *Emocionalna zaraza* da potkrepe tezu da su emocionalni doživljaji i izazvani ili spontani izrazi lica usko povezani. No,

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, str. 49

<sup>72</sup> *Ibid.*, str. 49.

<sup>73</sup> *Ibid.*, str. 59

naravno, oni to proširuju, kao što smo pomenuli, i na govorne izraze i pokrete tela. Potvrđuju, pritom, da određene glasovne osobenosti datih emocija takođe mogu izazvati imitiranje i pojavu tih emocija kod osobe koja sluša. Kada govorimo o stavu i pokretima tela, i tu se smatra, što autori potkrepljuju eksperimentima, da kada osoba prihvati određene položaje tela, određeni stav koji pripada datoj emociji, uskoro počinje da doživljava tu emociju. Kada ih neko postavi u tužan položaj, oni počinju da se osećaju upravo tužno, ne ljuto ili uplašeno.<sup>74</sup>

Možemo da pomenemo još i Edit Stajn (Edith Stein) koja je početkom 20. veka u knjizi *On the problem of Empathy* izjednačila pojam emocionalne zaraze i empatije prevodivši nemačku reč *Einfühlung*, ne kao empatija, već baš kao emocionalna zaraza, tumačeći tako prvi prevod Tičnera. Goleman je upravo stavove Tičnera približio tom tumačenju empatije kao emocionalne zaraze u kojoj dolazi do identifikacije: „Po Tičnerovoj teoriji empatija potiče od vrste fizičke imitacije tuđeg bola koji potom izaziva ista osećanja kod drugog bića.“<sup>75</sup>

Tražeci dalje dokaze, navode se stavovi američkog psihologa Gordona Olporta (Gordon Allport) da preuzimanje emocija drugog uključuje imaginarni prenos sebe u misli, osećanja i ponašanje druge osobe i imitativno preuzimanje pokreta tela i izraza lica, kao i stav Gardnera Marfija (Gardner Murphy) koji navodi da je motorna mimikrija uzrok zbog kojeg neko oseća isto ono što osećaju i drugi.<sup>76</sup>

Empatija je vrlo značajna tema u psihoanalizi, u odnosu terapeuta i pacijenta. Bez namere da detaljno ulazimo u ovu kompleksnu temu, koristimo kao ilustraciju za naš rad podatak da se neretko u okviru teme emocionalne zaraze, navodi teza Vilhelma Rajha (Wilhelm Reich) da terapeuti mogu imati uvid u misli, osećanja i osobine klijenata pažljivim zapažanjem i imitacijom njihovih izražajnih pokreta.

Pacijentovi izražajni pokreti neizbežno će dovesti do imitacije u našem organizmu. Imitiranjem tih pokreta, mi osećamo i razumemo doživljaje u sebi, pa samim tim i u pacijentu.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Videeti detaljnije: *Ibid.*, str. 62.

<sup>75</sup> Danijel Goleman, *Emocionalna inteligencija*, Beograd, Geopoetika, 4. izdanje, 2015, str. 95.

<sup>76</sup> Videti detaljnije o ovim autorima u *Emotional Contagion*, *op.cit.*, str. 81.

<sup>77</sup> Citat preuzet iz *Emotional Contagion*, *op.cit.*, str. 91

U istom smislu Frida Fromm Rajhman (Frida Fromm-Reichman) savetovala je mladim terapeutima, kada nisu sigurni šta osećaju njihovi klijenti, da imitiraju njihove spoljašnje izraze i pokrete u nameri da steknu uvid u njihove emocije. Desmond Morris (Desmond Morris) je takođe tvrdio da terapeuti mogu opustiti klijente tako što će oponašati njihove pokrete.<sup>78</sup>

U ovom delu rada pokušali smo da pokažemo da je moguća emocionalna zaraza koja podrazumeva da se imitacijom spoljašnjih izraza i putem fidebeka, ista emocija javlja kod osobe koja posmatra, te da kao posledica dođe do empatije, kao identifikacije u smislu sinhronizacije emocija. Važno je za nastavak našeg rada da smo pokazali način na koji može doći do povezanosti fizičkih radnji i emocija, u smislu mogućnosti da prethodna fizička radnja može da izazove emociju kod jedne osobe, a da onda, na osnovu imitacije, može kod druge osobe izazvati istu emociju, pa se tako ostvaruje identifikacija kao emocionalna zaraza i samim tim primarna, automatska empatija.

### **2.1.3.3. Od mimikrije do preuzimanja uloga: *Martin Hofman***

Martin L. Hofman je psiholog u čiju najužu sferu interesovanja spada empatija. Odmah na početku knjige *Empatija i moralni razvoj* on podseća da psiholozi empatiju definišu na dva načina:

Empatija je kognitivna svesnost o unutrašnjim stanjima druge osobe, tj. njenim mislima, osećanjima, opažanjima i namerama i empatija je posredovana emotivna reakcija na drugu osobu. Ova knjiga se bavi empatijom definisanom na ovaj drugi način: kao afektivna empatija.<sup>79</sup>

Ova afektivna empatija može se jednostavno i razumljivo opisati na sledeći način:

osoba empatiše u onoj meri u kojoj su njena osećanja identična osećanjima druge osobe. [...] Ključni zahtev empatijskog reagovanja je uključenost psiholoških procesa koji rezultiraju kod osobe pojavom osećanja koja su u većoj meri saglasna sa situacijom druge osobe nego sa sopstvenom.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Videti detaljnije o ovim autorima u *Emotional Contagion*, *op.cit.*, str. 203.

<sup>79</sup> Martin Hofman, *Empatija i moralni razvoj*, *op.cit.*, str. 37.

<sup>80</sup> *Ibid.*, str. 38.

Moglo bi se, dakle, reći da je ovako shvaćena empatija - izazivanje afekata u posmatraču kao reakcija na situaciju ove posmatrane osobe. Hofman navodi pet osnovnih načina za izazivanje empatije:

Tri neverbalna načina koji su po svojoj prirodi automatski i nevoljni načini reagovanja: motorna mimikrija i odgovarajući fdbek, klasično uslovljavanje, direktna asocijacija signala od strane žrtve ili njene situacije sa sopstvenim prošlim bolnim iskustvom. Empatija nastala na ova tri načina je pasivno, nevoljno emotivno reagovanje, zasnovano na vidljivim elementima, i zahteva najplići nivo kognitivne obrade. Ovi jednostavni oblici su važni zbog toga što dokazuju da je ljudskim bićima dato da snažno odreaguju na emocije drugih ljudi – da je njihova uznemirenost često u skladu ne sa sopstvenim već sa tuđim bolnim iskustvima. Tri neverbalna načina izazivanja empatije su od suštinske važnosti za pojavu empatije u detinjstvu, posebno u direktnim situacijama, licem u lice, i kao takvi nastavljaju da funkcionišu i empatiji pripajaju značajnu dimenziju tokom celog života. Ova tri načina ne samo da nagone osobu da reaguje na određene situacije, već je takođe nagone da to uradi automatski, bez svesnosti.<sup>81</sup>

Ukoliko krenemo od pretpostavke da je empatija isto što i emocionalna zaraza, tu postoje dva bitna težišta. Jedno je sama identifikacija, kao posledica potpune sinhronizacije osećanja dve osobe ili grupe osoba a drugo je taj automatski, direktni, nekognitivni put koji dovodi do empatije kao emocionalne zaraze. S jedne strane, stoga, moramo pokušati da dokažemo, kojim mehanizmom i na koji način je moguće da se bez kognitivne obrade, neposredno, emocija prenese s jedne na drugu osobu i zbog toga se i bavimo mimikrijom, a s druge strane, kako to konkretno dovodi do identifikacije i šta ona zapravo u ovom slučaju podrazumeva. Ako govorimo o mimikriji zapravo je tema imitacija fizičkih radnji i pretpostavka da je potpuna identifikacija moguća jedino u slučaju tzv. primitivne empatije, tj. empatije kao emocionalne zaraze, koja se postiže imitacijom fizičkih radnji u širem značenju, a pod tim zapravo podrazumevamo izraze lica, glas, stav, pokrete. Ovo je vrlo važno da apostrofiramo, jer će nas na ovaj način teza da je empatija emocionalna zaraza direktno dovesti do mogućnosti da takvo shvatanje empatije povežemo s jednim

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, str. 14.

aspektom tumačenja metoda Stanislavskog, tj. njegovim shvatanjem odnosa glumac–lik u kasnijoj fazi njegovog stvaralaštva, što je tema jednog od narednih poglavlja.

Dakle, prema Hofmanu, jedan od tri neverbalna načina za izazivanje empatije, koji su automatski i nevoljni jeste mimikrija. Govoreći o mimikriji, Hofman će nas svojim navodima ponovo vratiti na ranije pomenutog Teodora Lipsa, koji je još 1906. godine empatiju definisao kao unutrašnju, nevoljnu, izomorfnu reakciju na emocionalnu ekspresiju druge osobe. Lipsa navode u gotovo svim enciklopedijama i istorijskim presecima nastanka i razvoja pojma empatije i tu se naglašava, kao što smo ranije pomenuli, estetska dimenzija. Hofmanov značaj za našu temu jeste što posebno skreće pažnju na one delove Lipsovih tekstova u kojima on pominje empatiju kao automatsko, direktno prenošenje emocija sa osobe na osobu. Lips je isticao dva sukcesivna koraka koja čine empatiju. Prvo je automatsko imitiranje kojim se usklađuje facijalna ekspresija, glas i stav jedne osobe sa istim elementima druge osobe. Potom te promene dovode do emotivne povratne informacije, koja izaziva osećanja koja su saglasna sa osećanjima druge osobe.<sup>82</sup>

Hofman ova dva koraka naziva imitacija i fidebek, a zajedno ih obuhvata pojmom mimikrija i potvrđuje da je

mimikrija neurološki zasnovan mehanizam za izazivanje empatije, čija dva koraka, imitacija i fidebek, primaju direktne komande od centralnog nervnog sistema. [...] brzo aktivirajući mehanizam koji omogućava bebama da empatišu sa osećanjima drugih a da nisu imale lični doživljaj tih osećanja. [...] Mimikrija je isuviše složena i brza da bi bila pod svesnom kontrolom.<sup>83</sup>

Pored mimikrije, Hofman još i klasično uslovljavanje i direktnu asocijaciju svrstava u nevoljne i direktne. Klasično uslovljavanje je važan mehanizam za pojavu empatije u detinjstvu, pre razvoja govora. Kada odrasle osobe istovremeno dožive opasan signal, na primer, elektrošok i vide uplašeni izraz lica druge osobe, javlja se strah u prisustvu uslovne draži (uplašeni izraz lica) i kada je odsutan opasni signal (elektrošok). Direktna asocijacija podrazumeva da ono što doživljava jedna osoba predstavlja zapravo niz signala koji podsećaju posmatrača na sopstveno iskustvo

---

<sup>82</sup> M.Hofman o T.Lipsu videti detaljnije u *Empatija i moralni razvoj*, op.cit., str. 44.

<sup>83</sup> *Ibid.*, str. 50.

prošlosti i to rezultira pojavom osećanja koja odgovaraju osećanjima žrtve<sup>84</sup>. Direktna asocijacija se razlikuje od uslovljavanja zbog toga što ne zahteva prethodna iskustva u kojima je sopstvena uznemirenost spojena sa znacima uznemirenosti drugih. Jedini zahtev je da je posmatrač imao u prošlosti određene doživljaje bola ili neprijatnosti koji sada mogu ponovo biti izazvani bilo znacima uznemirenosti žrtve bilo signalima iz situacije koji podsećaju na sopstvenu.<sup>85</sup>

Nakon *posredovane asocijacije*, gde jezik ima ulogu posrednika, tj. osoba ne reaguje direktno na žrtvu ili njenu situaciju, već postoji proces kodiranja i dekodiranja, tj. semantička obrada, Hofman navodi *preuzimanje uloga* kao peti način za izazivanje empatije. Tu je već uključen, kako on tvrdi, „veliki stepen kognitivne obrade“, jer se jedna osoba stavlja na mesto druge i zamišlja kako se on ili ona osećaju. Na osnovu istraživanja Ezre Stotlenda (Stotland), Hofman tvrdi da postoji preuzimanje uloga usmereno na sebe i na druge, kao i kombinacija te dve mogućnosti. Kad posmatramo nekog u nevolji, možemo zamišljati kako bismo se mi osećali u toj situaciji, a možemo i zamišljati kako se druga osoba oseća.

Rezultati prethodnih istraživanja kao i mojih intervjuja podržavaju moje mišljenje da preuzimanje uloga usmereno na sebe dovodi do intenzivnije empatijske uznemirenosti nego preuzimanje uloga usmereno na druge.<sup>86</sup>

Ovde nam je vrlo važno da istaknemo zamišljanje, ulogu mašte ili imaginacije u ovom petom načinu za izazivanje empatije. Hofman navodi da upravo zahvaljujući sposobnosti ljudi da zamišljaju sebe na tuđem mestu, kao i uopšte zbog stvaranja mentalnih slika i predstava i njihove moći da izazovu emocije, dovoljno je samo da zamislimo neku lošu situaciju ili samu žrtvu i već možemo osetiti empatijsku uznemirenost.

---

<sup>84</sup> M. Hofman koristi termin „žrtva“ što se vidi u citatima obeleženim fusnotama 56 i 81. Mi preuzimamo taj termin, ne u kolokvijalnom značenju osobe koja je stradala u nesrećnom događaju, već, kao Hofman, u značenju osobe koja ima određenu emociju, najčešće negativnu, da bi se jasnije pravila razlika između onog ko oseća i onog ko posmatra.

<sup>85</sup> Videti detaljno o klasičnom uslovljavanju i direktnoj asocijaciji u M. Hofman, *Empatija i moralni razvoj*, *op.cit.*, str. 51.

<sup>86</sup> *Ibid.*, str. 59.



Iako smo objasnili na koje načine može empatija biti izazvana, ostaje pitanje kojim se bavi Hofman, zašto mehanizmi za izazivanje empatije dovode do toga da posmatrač ima slična ili ista osećanja kao posmatrani.

Zbog toga što postoje strukturalne sličnosti u ljudskim fiziološkim i kognitivnim sistemima reagovanja, pri čemu slični doživljaji izazivaju slična osećanja.<sup>87</sup>

Pozivajući se na istraživanje drugih psihologa, Hofman zaključuje da postoji povećani fiziološki sinhronicitet kod ljudi koji provode dosta vremena zajedno i on daje primere pacijenata i njihovih terapeuta, potom majke i bebe, a mi možemo dodati, imajući u vidu temu kojom se bavimo, glumce i reditelje u toku pripreme jednog projekta. Možemo se ovde podsetiti stava P. Ognjenovića i B. Škorc koji smo naveli, a u kojem oni empatiju povezuju s potpunom identifikacijom i ističu da je to situacija kao da se dva subjekta stapaju u jedan koji proživljava osećanja. Oni podrazumevaju da je to karakteristično za najraniji uzrast deteta, ali ipak posebno izdvajaju i glumce i kažu da se oni koriste empatijom u odnosu prema ulozi. Svakako su ovde mislili pre svega na metod Stanislavskog, a mi ćemo u drugom delu rada pokušati da ukažemo na to da se u pojedinim projektima ovaj empatijski odnos glumca ne dešava samo u njegovom odnosu prema ulozi, već i prema reditelju i zbog toga se ovde podsećamo mesta koje smo ranije posebno podvukli u određenju empatije kod ova dva autora, a koje se odnosi na to da jedna osoba na osnovu empatije vidi svet iz perspektive druge osobe, odnosno iz iskustva i razumevanja te druge osobe.

\*

Kada smo ranije napomenuli da savremeni psiholozi gotovo uopšte ne koriste reč simpatija u značenju „brige za drugog“, te da pod empatijom označavaju i identifikaciju sa osećanjima drugih i socijalni aspekt, dobar primer smo našli u ovim Hofmanovim navodima:

Kada deca razviju doživljaj odvojenosti sebe i drugih, njihova vlastita empatijska uznemirenost, koja je paralelna reakcija - to jest, više ili manje tačna replika žrtvine stvarne ili pretpostavljene uznemirenosti – može da se, bar delimično, transformiše u

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, str. 65.

recipročno osećanje brige za žrtvu; a motiv da sebe uteše se u skladu s tim transformiše u motiv da se pomogne žrtvi. Ova razvojna transformacija [...dovodi do – *prim. aut.*] saosećajnosti, ili ono što ja nazivam saosećajnom uznemirenošću prema žrtvi, zajedno sa svesnom željom da joj se pomogne. [...] Isto napredovanje u diferencijaciji ja i drugi, koje decu pokreće s egocentričnog ka kvaziegotričnom doživljaju empatije, dovodi do kvalitetne transformacije empatijske u saosećajnu uznemirenost.<sup>88</sup>

Hofman tvrdi da dolazi do transformacije od empatije do saosećanja, koristeći izraz saosećajna uznemirenost. Iako se stiče utisak, kada se to ovako navede, da je u pitanju zapravo samo podvrsta empatije, on zapravo empatiji pridodaje osobenosti simpatije, ne praveći jasnu razliku između ta dva pojma, što mi ipak činimo. Ovaj navod kao da potvrđuje stav iz uvodnih napomena da su se psiholozi odlučili za pojam empatije i da su simpatiju i njene osobenosti stavili samo u podvrstu empatijskog osećanja.

Ovde bismo mogli primetiti izvesnu nedoslednost u stavovima Hofmana koji idu u prilog potrebi za jasnom distinkcijom između empatije i simpatije za šta se mi zalažemo. Na samom početku ovog poglavlja naveli smo njegov stav da „osoba empatiše kada su njena osećanja identična osećanjima druge osobe.“ Ili nešto umerenije da je „ključni zahtev empatijskog reagovanja uključenost psiholoških procesa koji rezultiraju kod osobe pojavom osećanja koja su u većoj meri saglasna sa situacijom druge osobe nego sa sopstvenom“. Ipak on nešto kasnije navodi da empatija ne podrazumeva u svim slučajevima slaganje osećanja i to se odnosi na ove faze u kojima je potrebna kognitivna obrada. Ove neverbalne, automatske reakcije uvek podrazumevaju istu emociju. To bi značilo da kognitivna obrada dovodi do brige za drugog i uključivanje distance i razumevanja okolnosti, što je, prema našem određenju, nešto što pripada saosećanju, tj. simpatiji.

Govoreći o transformaciji empatijske u saosećajnu uznemirenost, navodi se da mi istovremeno i mislimo pored toga što osećamo (afektivni i kognitivni aspekt su istovremeni prema ovom navodu) te se moraju imati u vidu opšti uslovi života drugih ljudi. „Neki ljudi se kreću između empatisanja sa žrtvinim osećanjima i empatisanja s njenim životnim uslovima.“<sup>89</sup> Ukoliko posmatrač tokom procesa kognitivne obrade informacija postaje svestan životnih uslova žrtve i to stavlja u prvi plan, tada se efekat

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, str. 87.

<sup>89</sup> *Ibid.*, str. 83.

njenih neposrednih osećanja smanjuje. Tada više nemamo empatiju prema žrtvinim osećanjima već se to transformiše u empatiju prema žrtvinim životnim uslovima. I tu se sada pojavljuje distanca u pravom značenju te reči. Iako Hofman tvrdi da čak i u slučaju tzv. potpune identifikacije, osoba oseća intenzivnu empatijsku uznemirenost, ali uvek i zna da nije ona ta osoba koja to doživljava, te da je nemoguće da se unutrašnji svet jedne osobe u potpunosti stopi s tuđim, ipak u slučajevima emocionalne zaraze distanca se stvarno svodi na minimalni nivo i poistovećivanje emocija između dve osobe se dešava u velikoj meri. U slučaju distance koju smo pomenuli kada dolazi do transformacije empatije, posmatrač stvara mentalne slike o toj osobi i ne reaguje na neposredne signale. Ovo je zapravo pravi primer simpatijskog reagovanja u osnovi filozofije morala, kada jedna osoba tumači uzroke i okolnosti zbog kojih je nastala određena emocija kod druge osobe, pa onda procenjuje da li je ta emocija opravdana ili ne, tj. da li će se uopšte i na koji način reagovati u toj situaciji. Tada dolazi do transformacije empatijske u saosećajnu uznemirenost. Iako to naziva saosećajnom uznemirenošću, jasno je da se radi o simpatiji što i jeste etimološki identična reč.

#### **2.1.3.4. Emocionalna empatija, kognitivna empatija i simpatija: *Danijel Goleman***

Danijel Goleman, tvorac pojma „emocionalna inteligencija“, smatrao je empatiju najznačajnijom komponentom tog pojma. Prema njegovom mišljenju, empatični ljudi se veštije navikavaju na skoro nevidljive društvene signale kojima se nagoveštava šta je drugim ljudima potrebno i šta žele. On ovde govori o primeni empatije u smislu njene korisnosti za određene poslove koji podrazumevaju brigu o drugima, podučavanje, trgovinu, menadžment. Mi bismo možda mogli to protumačiti kao stav da je empatija uslov za brigu o drugome, dakle da je empatijsko prepoznavanje zapravo uvod u simpatiju, shvaćenu kao brigu o drugom.

Goleman daje svoj doprinos raspravi koja traje do danas a koja uključuje nepomirljivost različitih psiholoških pristupa, npr. fiziološkog i kognitivnog, gde se utvrđuje da li je moguća pojava emocija bez uloge kognitivnog, što je i za nas značajna tema. On to ispituje neurološki i kaže da postoje osećanja koja direktnim putem prolaze kroz amigdalnu i ona su najprimitivnija i najmoćnija. Ona preskaču neokorteks i pokazuju moć emocija da prevaziđu racionalnost. Žozef Ledu (Joseph Ledoux), jedan od

najznačajnijih istraživača neurofiziologije emocija, koga Goleman citira, navodi da „neke emocionalne reakcije i emocionalno pamćenje mogu nesvesno da nastanu bez uloge kognitivnog.“<sup>90</sup> Goleman dalje navodi da je Leduovo istraživanje revolucionarno za razumevanje emocionalnog života. Na osnovu Leduovih istraživanja, nakon što primimo emocionalni stimulus, senzorna informacija koristi dva puta: jedan je subkortikalni, nesvestan, (Ledu doslovno kaže prljav) koji omogućava brzu reakciju, a drugi je kortikalni, sporiji i pedantiji u proceni. Oba puta od talamusa idu u amigdalu, ali je značajno da je Ledu ukazao da „ova manja i kraća staza [...] dopušta da amigdala prima neke od direktnih ulaza od čula i počinje da reaguje pre nego što ih neokorteks u potpunosti registruje.“<sup>91</sup> Prvi put dakle daje brzu reakciju organizma, a drugi donosi analizu situacije.

Dalje dokazujući postojanje empatijskog odnosa i prenošenja emocija bez kognitivne obrade, on navodi sledeće primere u odeljku „Ekspresivnost i emocionalna 'zaraznost'“:

Postoji prećutna razmena informacija koja se dešava pri svakom susretu. Mi jedni od drugih primamo osećanja kao vrstu društvenog virusa. Mi nesvesno oponašamo emocije koje drugi ispoljavaju, preko nesvesne mimikrije lica, pokreta, tona glasa i drugih neverbalnih emocionalnih markera. [...] Putem ove imitacije ljudi u sebi rekonstruišu raspoloženje druge osobe – jednostavnija verzija metoda Stanislavskog po kom se glumci prisećaju gestova, pokreta i drugih oblika izražavanja emocija koji su u prošlosti snažno preživljeni i još jednom prizivaju ista osećanja.<sup>92</sup>

Indikativno je da Goleman daje primer baš Stanislavskog za emocionalnu zarazu, s tim što u emocionalnoj zarazi ljudi preuzimaju osećanja jedni od drugih putem mimikrije. Kako to on navodi, ljudi nesvesno oponašaju te pokrete, a onda u sebi rekonstruišu to osećanje druge osobe. Prilikom tumačenja sistema Stanislavskog, Goleman svodi odnos između glumca i uloge na odnos emocionalne zaraze pri čemu se glumci prisećaju svojih pokreta. Izgleda kao da Goleman čitavu metodu Stanislavskog svodi na fizičku radnju smatrajući da se imitacijom fizičkih pokreta postiže jedinstvo glumca i uloge.

---

<sup>90</sup> Danijel Goleman, *Emocionalna inteligencija, op.cit.*, str. 18.

<sup>91</sup> *Ibid.*, str. 17.

<sup>92</sup> *Ibid.*, str.111.

Istovremeno, on jasno nagoveštava to prisećanje, imaginaciju i zamišljanje, tako da implicira stanovište da glumci zapravo zamišljaju situacije iz svoje prošlosti i da iz toga proizlazi njihov doživljaj uloge, odnosno ti „odgovarajući pokreti“, kako ih Goleman naziva. Svakako ovaj stav traži dodatnu analizu u odeljku o Stanislavskom, u kojem ćemo kasnije u radu odrediti značaj fizičke radnje. Goleman taj značaj stavlja u prvi plan, doduše neprecizno u kontekstu emocionalnog pamćenja i u domenu emocionalne zaraze koja bi morala biti nesvesno prenošenje emocija.

No, ukoliko govorimo o Golemanu i ako zanemarimo njegov odnos prema Stanislavskom, važno je da istaknemo da on veliki značaj daje emocionalnoj zarazi te psihofiziološkim osnovama mogućnosti takve pojave. U vezi sa tim, on se poziva na stavove socijalnog psihofiziologa Kačopa, jednog od autora knjige *Emocionalna zaraza*, o čemu smo već govorili i podseća na njegove tvrdnju da

samo posmatranje nekog ko izražava određenu emociju može da izazove isto takvo raspoloženje, bez obzira na to da li zapažate da oponašate tuđ izraz lica. To nam se događa sve vreme – kao igra, međusobno usaglašavanje, prenos emocija<sup>93</sup>

Kačopo pretpostavlja, a to je u skladu sa Golemanovim stavovima, da jedna od odrednica interpersonalnog uspeha pokazuje s kolikom spretnošću ljudi izražavaju emocionalnu usagalašenost. Ovde je vrlo važno da se u empatijskom procesu koji se svodi na emocionalnu zarazu ističe ta identičnost osećanja – poistovećivanje osećanja, odnosno identifikacija, a ne sam proces kako se do toga dolazi. U skladu s tim, Goleman nam skreće pažnju na empatiju, shvaćenu kao identifikaciju, koja se u vidu emocionalne zaraze prenosi od onoga ko ima autoritet ka drugima, a koja bi nam u nastavku mogla biti vrlo značajna ako je primenimo na eventualni empatijski odnos reditelja i glumca.

Osobenost uticajnog vođe ili zabavljača: u njihovoj je sposobnosti da pokrenu na hiljade ljudi u željenom pravcu [...] Uspostavljanje emocionalnog u određenom odnosu je, na neki način, znak dominacije na dubljem i prisnijem nivou: to znači upravljati emocionalnim stanjem druge osobe.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, str. 111.

<sup>94</sup> *Ibid.*, str. 112.

\*

U najnovijoj knjizi *Fokusiranost* Goleman uvodi podelu empatije na: emocionalnu empatiju, kognitivnu empatiju i empatičnu brigu. Kod emocionalne empatije „pridružujemo se drugoj osobi i imamo ista osećanja kao ona. [...] Takva usklađenost se odvija preko automatskih, spontanih, donjih moždanih struktura“.<sup>95</sup> To su upravo one prve tri faze kod Hofmana i važno je što im Goleman ovako jasno određuje poziciju u neurološkom smislu. Kognitivnu empatiju on tumači kao sposobnost da pojмимо mentalno stanje drugog ali i da istovremeno upravljamo vlastitim emocijama. Na kraju postoji saosećanje, briga za dobrobit drugih. Ta empatična briga pokreće nas da pomognemo drugima.

Taj saosećajni stav gradi donje primitivne sisteme vezivanja u mozgu mada se oni kombinuju sa promišljenijim, gornjim strukturama koje procenjuju koliko nam je stalo do njihove dobrobiti.<sup>96</sup>

Kognitivna ili emocionalna empatija podrazumevaju da prepoznamo šta druga osoba oseća i to se prenosi na nas, ali to još uvek ne znači da će doći do saosećanja (simpatije) i brige za drugog. Goleman dalje navodi da do emocionalne empatije dovode neuralne strukture koje se nalaze ispod korteksa u delovima mozga koji „misle brzo“ ali ne i dubokoumno. Te strukture izazivaju emocionalno stanje primećeno kod druge osobe, tvrdi Goleman. Za empatičnu brigu zaduženi su, prema Golemanu, viši moždani centri.

Iako koristi različite termine, mi bismo mogli za potrebe našeg rada da kažemo da su ove tri vrste empatije (emocionalna empatija, kognitivna empatija i empatična briga) zapravo identifikacija, razumevanje i simpatija. Emocionalna empatija je ono primarno značenje empatije, koje ide iz donjih moždanih struktura, kako to tvrdi Goleman, i to podrazumeva identifikaciju osobe koja empatiše sa onom koja „nosi“ emociju. Da bi uveo pojam simpatije, tj. saosećanja, pojam koji podrazumeva brigu za drugog i potrebu da se pomogne, što je osnova simpatije, Golemanu je potreban kognitivni „doprinos“, tj. razumevanje onoga što drugi oseća, jer se emocionalna empatija dešava spontano, ali naša odluka da nekome pomognemo zavisice od naše procene situacije i okolnosti, te razumevanja druge osobe, ali i kako to on kaže, sposobnosti da upravljamo vlastitim emocijama. Kada na ovaj način

---

<sup>95</sup> Danijel Goleman, *Fokusiranost*, Beograd, Geopoetika, 2015, str. 89.

<sup>96</sup> *Ibid.*, str. 89.

uključi pojam razumevanja, između jedne automatske emocionalne empatije, s jedne i simpatije, kao brige za drugog, s druge strane, ostaje nejasno čemu zapravo taj kognitivni element pripada – empatiji ili simpatiji i da li je moguće, osim na nivou neurološkog, imati emocionalnu empatiju shvaćenu kao emocionalnu zarazu? Za odgovor na ovo pitanje može nam značajno pomoći to što u gorenavedenom određenju sam Goleman deli kognitivnu empatiju na prepoznavanje osećanja, tj. razumevanje osobe koja oseća, te na procenu situacije i okolnosti koja podrazumeva kontrolu naših vlastitih emocija, pa stoga i distancu i odluku o eventualnoj pomoći. Dakle, mogli bismo reći da postoje dve vrste kognitivne aktivnosti. Jedna bi podrazumevala razumevanje osobe koja oseća i uvid u njene emocije, namere i to bi se pripisalo empatiji i to zato što i dalje podrazumeva prenošenje osećanja i poistovećivanje sa težištem na unutrašnjem životu i jednog i drugog subjekta. Druga bi se odnosila na procenu okolnosti, kako navodi Goleman, što podrazumeva da jedna osoba određuje da li je opravdano ili neopravdano ispoljavanje određene emocije kod drugog. Samim tim između posmatrača i žrtve ne moraju da se podudaraju osećanja. Ova vrsta kognitivne aktivnosti koja uključuje procenu okolnosti pripisivala bi se simpatiji, koja podrazumeva socijalni aspekt, reakciju i odgovor na emociju subjekta.

Potvrdu za ovakvo tumačenje možemo naći i kod Hofmana, koji navodi da je jedna od definicija empatije – kognitivna svesnost o unutrašnjim stanjima druge osobe, njenim mislima, osećanjima, opažanjima i namerama. U tom slučaju akcenat je na unutrašnjim stanjima. Glavna odlika kognitivnog aspekta empatije je moć uobrazilje, sposobnost predstavljanja sebi stanja druge osobe, sposobnost uživljanja u situaciju te osobe, zamišljanje kako se ona oseća ili kako bi se mi osećali na njenom mestu. Uz emocionalnu zarazu koja predstavlja direktan prenos osećanja, ovi kognitivni elementi u empatiji i dalje dovode do poistovećivanja osećanja i usmerenosti na unutrašnji život i jedne i druge osobe, i žrtve i posmatrača. S druge strane, kognitivni aspekt koji uključuje procenu spoljašnjih okolnosti, životnih uslova, kako to navodi Hofman, gde mi procenjujemo uzroke i okolnosti nastanka emocija i samim tim donosimo sud da li je ta emocija opravdana ili ne, te na osnovu toga donosimo odluku da li ćemo pomoći ili ne, ta vrsta kognitivne obrade bila bi vezana za simpatiju, tj. za socijalni aspekt koji podrazumeva aktivnost i reakciju.

Bez obzira na to što u savremenoj psihološkoj literaturi, pa evo i ovde kod Golemana, saosećanje, tj simpatija postaje deo empatije, tj. naziva se empatična briga, svakako se ovako definisana empatična briga u potpunosti poklapa sa značenjem pojma simpatija kako su ga odredili još u 18. veku. Ovo je još jedna potvrda da su se psiholozi, kao što smo to ranije naveli, naprosto „odlučili“ za pojam empatije izbacivši simpatiju kao pojmovni poseban okvir u njihovom diskursu, ali su pod određenom vrstom empatije, u ovom slučaju empatičnom brigom, opisivali i definisali tačno ono što jeste simpatija, tj. saosećanje, ili bar to što je bila.

\*

Da sumiramo - ukoliko govorimo o emocionalnoj zarazi iz psihološkog ugla, izvesno je da se radi o fiziološkom ili neurološkom nivou, kako je to istakao i Goleman, te čak i ako je moguće da postanemo tužni ako imitiramo nečiji izraz lica, radi se o kratkotrajnom, afektivnom stanju. Mogli bismo zapravo celu ovu raspravu i svesti na decenijski sukob afektivnog i kognitivnog pristupa emocijama – u ovom slučaju empatiji i simpatiji – da li kognicija dovodi do emocije ili su kognitivno i afektivno uvek istovremeno prisutni u emociji.

Mi se ipak u ovom radu zapravo bavimo empatijom i simpatijom kao načinima za izazivanje emocije u odnosu na druge osobe, koje u ovom slučaju bivaju stimulusi, te bi nam taj kognitivni pristup, u smislu analize i procene, bio povezan sa simpatijom, a afektivni, uz deo kognitivnog doprinosa, sa empatijom.

Ono što je svakako nama važno jeste da smo pokazali da u izvesnim slučajevima postoji mogućnost da se emocija prenese imitacijom fizičke radnje, što će nam koristiti u daljem radu, ali da empatija, pre svega, podrazumeva, identifikaciju u smislu poistovećivanja osećanja između različitih osoba, a uz to i način da razumemo drugog, tako što ćemo se putem imaginacije staviti u njegov položaj i podeliti osećanja s njim. Mi se u ovom radu zalažemo za jasno razgraničavanje pojmova empatija i simpatija. Iako se ovakva podela psihologa poput Golemana, koji simpatiju svrstavaju u najslabiju podvrstu empatije naizgled kosi sa našom namerom, upravo nam ta podela otvara mogućnost da empatiju i simpatiju na uslovni način gradiramo, te u tom nizu prvo dolazi primarni afektivni nivo – empatija shvaćena kao potpuna identifikacija u kojoj se samo dele emocije druge osobe.



Potom se uključuje kognitivni nivo u dva aspekta – distanca i razlikovanje Ja od Drugog, razumevanje onoga šta drugi oseća, potom sledeći kognitivni nivo koji podrazumeva procenu okolnosti, odnosno opravdanost ili neopravdanost postojanja date emocije i, na kraju, dolazi socijalni aspekt – simpatija, koja zahteva ovu najdublju kognitivnu obradu, a koja na osnovu prethodne kognitivne aktivnosti, podrazumeva brigu za drugog i u skladu s tim akciju ili preciznije, reakciju. Ovde se ne radi ni o kakvom gradiranju u vrednosnom smislu, nego bismo to pre mogli odrediti kao gradiranje po vrsti i dubini kognitivne obrade, što čini razliku u kvalitativnom, sadržinskom smislu. U nekoj situaciji bi ovaj nesvesni, nekognitivni aspekt empatije bio složeniji za tumačenje od onog koji je rezultat delovanja razuma.

Sagledavanje empatije, na tom primarnom nivou, kao identifikacije, kako ju je shvatio i Suvin, pokušaćemo kasnije u radu da primenimo na odnos glumac–reditelj, dok ćemo emocionalnu empatiju udruženu uz kognitivnu empatiju koja i dalje podrazumeva istovetnost osećanja, ali i razumevanje i prepoznavanje osećanja druge osobe, primeniti na odnos glumac–uloga kod Stanislavskog. Ipak, ako imamo u vidu poznu fazu stvaralaštva Stanislavskog u kojoj je težište na značaju fizičke radnje, pokušaćemo da primenimo i empatiju shvaćenu kao emocionalnu zarazu, u smislu prenošenja osećanja direktno i neposredno upravo putem fizičke radnje.

## **2. 2. Stanislavski: Empatija i identifikacija**

### **2.2.1. Psihotehnika kao kognitivna empatija**

Ako govorimo o glumi koja se zasniva na uživljanju, uosećanju, identifikaciji i empatiji, onda je svakako u pitanju realistična gluma, koja se najčešće vezuje za Stanislavskog. Prema Šekneru, u realističnoj glumi, glumac „nestaje u ulozi“.<sup>97</sup> Ako glumi realistično, u stilu „proživljanja“, on postupa po metodu koje je Stanislavski postavio i koji je u osnovi ostao psihološki realizam, bez obzira na različite nastavljake i interpretacije.

Pošto sa Stanislavskim prelazimo na oblast pozorišta i primenu pojma empatija, u ovom slučaju, na teoriju i praksu jednog pozorišnog stvaraoca, potrebno je da posebno

---

<sup>97</sup> Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York/London, Routledge, 2006, str. 179

istaknemo da se u pozorištu empatija povezuje isključivo sa identifikacijom. Pod odrednicom *identifikacija* kod Patrisa Pavis (Patrice Pavis), empatija tj. *Einführung* se pojavljuje kao sinonim – „proces obmanjivanja (iluzija) gledatelja koji zamišlja sebe na mjestu prikazanog lika (ili glumca koji je potpuno „stopljen“ s likom koji tumači)“.<sup>98</sup> Primer modela ovako „stopljenog“ glumca s likom glavna je odlika glume kod Stanislavskog.

Mi se u ovom poglavlju, a pretežno i u celom radu, bavimo odnosima glumac–lik, (kasnije i odnosom glumac–reditelj) i, bez obzira na to što se empatija često povezuje s odnosom gledalaca i glumaca, recepcija neće biti glavna tema ovog poglavlja. U ovom radu bitno nam je da povežemo način glume po metodu Stanislavskog sa onim elementima empatije koje smo istakli u prethodnim poglavljima i pri tome bi spoj emocionalne i kognitivne empatije mogao biti pravi primer za tumačenje odnosa glumac–lik kod Stanislavskog.

Sistem Stanislavskog je metoda glumačkog rada koja omogućava glumcu da stvori ulogu koja može pripadati liku. Lik je širi pojam od uloge. Jednom liku može pripadati nekoliko uloga. Glumac treba

da otkrije u njoj život ljudskog duha i da ga prirodno ostvari na sceni u lepoj umjetničkoj formi [...] Moj Sistem dijeli se na dva glavna dijela: 1) unutarnji i vanjski rad glumca na sebi i 2) unutarnji i vanjski rad na ulozi. Unutarnji rad na sebi sastoji se u izradi psihofizičke tehnike koja omogućava glumcu da izazove u sebi stvaralačko samoosjećanje u kojemu mu najlakše dolazi nadahnuće. Vanjski rad na sebi sastoji se u pripremanju tjelesnog aparata za ostvarenje uloge i točno prenošenje njezina unutarnjeg života. Rad na ulozi sastoji se u izučavanju duhovne biti dramskog djela, onoga zrna iz koje je ono stvoreno i koje određuje njegov smisao, kao i smisao svake od njegovih sastavnih uloga.<sup>99</sup>

Stanislavski insistira na značaju podsvesnog stvaralaštva, a do njega se dolazi svesnom psihotehnikom. „Osnovni zadatak psihotehnik: dovesti glumca do takvog

---

<sup>98</sup> Patris Pavis, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, Akademija dramskih umetnosti, Centar za dramsku umetnost, 2004, str. 128.

<sup>99</sup> K.S. Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*, Zagreb, Omladinski kulturni centar, 1988, str. 371.

samoosjećanja u kojem se može zametnuti podsvjesni stvaralački proces organske prirode.“<sup>100</sup>

Preko psihotehnike, koja je pre svega svesna aktivnost, glumci dolaze do podsvesnog stvaralaštva organske prirode, tj do istine i vere koja mora da se prikaže na sceni. Cilj je da glumac razvija svoj duhovni i fizički život na sceni potpuno prirodno, da ne primećuje kako se oseća i ne misli o tome šta radi, da sve dolazi samo po sebi. Da bi se to desilo, on mora ovladati psihotehnikom koja će omogućiti podvesno stvaralaštvo i organsko jedinstvo tela i misli.

Način glume za koji se zalaže Stanislavski jeste proživljavanje. To je proces u kojem se stapa dramski lik i glumac u jedan nov realitet.

Načelo proživljavanja uloge moglo bi se, dakle, odrediti kao sjedinjavanje intelektualno-afektivno-voljnih elemenata, od kojih je sagrađen glumčev značaj, s planom strukturne organizacije značaja dramskog lika.<sup>101</sup>

Da bi se ostvarilo to proživljavanje uloge, Stanislavski se zalaže za postojanje četvrtog zida i zanemarivanje svega što se nalazi izvan tog imaginarnog sveta na sceni. Ta zbivanja na sceni postaju jedina realnost i ona nisu imitacija realnosti, već jedna samostalna realnost ispunjena istinom i verom. Težište je na glumcu, a ne na ostalim elementima pozorišta – scenografija i kostimografija su u funkciji glumca koji treba da oživi okolnosti iz dramskog teksta u toj sceni zatvorenoj u sferu fikcije, imaginacije. A za to su važna glumčeva istinita osećanja, koja se ostvaruju u stupnjevima:

1) početni impuls u pronalaženju unutrašnjih opravdanja za svaku manju scensku radnju [...]glumcu pruža takozvana 'kad bi' - pretpostavka o najvjerojatnijem neposrednom uzroku radnje i njezinoj svrsi. [...] 2) 'kad bi' - pretpostavku obično veoma općenitu pisac, redatelj, scenograf i kostimograf dopunjuju i materijaliziraju u 'datim okolnostima' to jest u priči, činjenicama, stanjima, prostornim i vremenskim određenjima radnje, mizansceni. 3) Ni 'kad bi' - pretpostavka ni 'date okolnosti' ne mogu međutim pokrenuti istinite emocije bez pomoći stvaralačke *glumčeve imaginacije* [...] 4) u imaginacijom osmišljenom imaginarnom svijetu drame satkanom od 'kad bi' pretpostavki i 'datih

---

<sup>100</sup> K.S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, Zagreb, Omladinski kulturni centar, 1989, str. 323.

<sup>101</sup> Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost, 1984, str. 94.

okolnosti', glumac, održavajući složenom psihotehnikom kontinuitet osjećaja istinitosti tog svijeta, proživljava svoju ulogu.<sup>102</sup>

Dakle, upravo se na imaginaciji zasniva ovaj prvi stupanj psihotehnike „kad bi“ i on podrazumeva da glumac zamišlja kako bi reagovao kad bi..... Onda se te zamišljene situacije dopunjuju „datim okolnostima“, što u stvari predstavlja ono što dolazi iz teksta, književne strukture, a to su smernice za lik. U ovoj tački neophodne imaginacije glumca nalazi se osnova povezivanja glume Stanislavskog sa empatijom u našem tumačenju, pre svega kognitivnom empatijom.

U empatijskom odnosu, onako kako je to naveo Hofman, osoba koja empatiše zamišlja kako bi se ona osećala u toj situaciji i na taj način kod nje nastaju emocije koje odgovaraju više situaciji „žrtve“ nego njenoj ličnoj situaciji. Kao što smo istakli u poglavlju o empatiji, mnogo je jače poistovećivanje osećanja između dve osobe, ukoliko posmatrač zamišlja sebe u situaciji drugog, nego kad samo zamišlja kako je drugoj osobi. U svakom slučaju, u kognitivnoj empatiji, na osnovu zamišljanja kako se druga osoba oseća i kako bismo se mi osećali u istoj ili sličnoj situaciji, dolazi do identifikacije osećanja između te dve osobe. Naravno, kod Stanislavskog se ne radi o odnosu dve osobe, u pitanju je odnos glumca i lika. Pre toga, samo da skrenemo pažnju na važnu odrednicu emotivnog pamćenja. Tokom stupnja psihotehnike „kad bi“, glumac zapravo oživljava sopstvene emocije iz prošlosti prouzrokovane sličnim ili istim situacijama koje zahtevaju zadate okolnosti dramskog teksta. Stanislavski je ovde bio pod uticajem psihologije. Žan Benedeti (Jean Benedetti) navodi precizno i knjigu francuskog psihologa i pedagoga Teodula Riboa (Théodule Ribot) *Problèmes de Psychologie Affective* (1910) iz koje je, kako on tvrdi, Stanislavski

naučio pojam afektivne memorije, kasnije razvijene u emocionalno pamćenje. [...] Moguće je oživeti sećanje, prošle događaje. [...] Sećanje na određeni događaj može probuditi slična osećanja. Ukoliko glumac može da definiše emocije koje se traže od njega i da stimuliše analogno osećanje iz svog ličnog iskustva, onda njegova

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, str. 98.

interpretacija može da dostigne novi nivo realnosti i procep između glumca kao ličnosti i glumca kao performerera može biti premošćen. Glumac i lik će postati jedno.<sup>103</sup>

Ovo skladište emocija, koje se može aktivirati imaginacijom predstavlja osnovu empatijskog odnosa u kojem osoba koja posmatra drugog zamišlja sebe u toj ili sličnoj situaciji i aktivira emocije pohranjene u mozgu, koje će onda obezbediti slaganje između osećanja te dve osobe.

Mi prije svega mislimo o unutrašnjoj strani uloge, tj. o njezinu psihičkom životu koji stvaramo uz pomoć unutarnjeg procesa proživljavanja [...] treba proživjeti ulogu, tj doživeti istovjetna osjećanja s njom svaki put.<sup>104</sup>

Cilj empatije, kako smo više puta istakli jeste empatijsko jedinstvo, dakle podudaranje emocija. Bilo da se dešava automatski i direktno ili putem složenije kognitivne obrade, ono uvek u sebi ima aktiviranje afektivne, tj. emocionalne memorije, jer jedan subjekt ne može preuzeti tuđu emociju. On oseća svoju emociju, koja zbog podudaranja okolnosti i zamišljanja situacije odgovara emocijama druge osobe. Imaginacija uvek podrazumeva kognitivnu empatiju, što sada i jeste naša tema.

Metod glume Stanislavskog moguće je povezati sa ovakvim shvatanjem kognitivne empatije uz važnu distinkciju u vezi sa odnosom glumac–lik. Gluma Stanislavskog se nesumnjivo određuje kao gluma uživanja i identifikacije, potpunog utapanja glumca u lik. Ali, kao što smo već istakli, lik je samo okvir, skup fikcionalnih okolnosti, a tek lična emocionalna građa glumca u spoju sa tim artefaktima lika daje ulogu. Lik shvaćen kao skup književnih okolnosti pruža mogući okvir za glumačko konstituisanje uloge. Spoj lika kao književne strukture i glumca sa vlastitim emocijama daju ulogu. Glumac ulogu gradi tako što proživljava svoje emocije, one koje je jednom iskusio i koje su najpribližnije emocijama koje bi mogle da budu izazvane okolnostima dramske radnje, situacije i odnosa.

Iz duše čovjeka glumca koji stvara, pronalazi se njegov vlastiti, živ, unutarnji materijal, podudaran sa ulogom. Taj materijal je jedini odgovarajući za stvaranje žive duše osobe

---

<sup>103</sup> Jean Benedetti, *Stanislavski An Introduction*, New York Routledge, Tylor and Francis e-Library, 2005, str. 46/47.

<sup>104</sup> Stanislavski, *Rad glumca na sebi I, op.cit.*, str. 33.

koju igramo. Taj proces se zbiva potpuno saglasno našoj prirodi, normalno i većinom podsvjesno<sup>105</sup>

Ako ovako shvatimo odnos glumca i lika kod Stanislavskog, tu naizgled nije moguće govoriti o empatiji, jer lik, ukoliko je samo dramski konstrukt, nema emocije i ne postoji mogućnost da se glumac identifikuje s njim. Ipak, u empatiji je važno da emocije onog koji posmatra budu u skladu sa okolnostima u kojima se nalazi druga osoba, pre nego sa svojim ličnim. Dakle, čak i ako lik protumačimo kao konstrukt i okvir okolnosti, to jeste jedan zadati sistem koji će iz afektivne memorije izvući samo one emocije koje odgovaraju okolnostima koje pruža lik. Prema tome, ipak dolazi do prilagođavanja emocije glumca zadatim okolnostima, te izvesnog oblika empatijskog jedinstva, tj. identifikacije.

Istovremeno, bez obzira na to što ne možemo zanemariti savremene književne teorije po kojima je lik konstrukt, ipak treba imati u vidu i da postoje delovi tekstova samog Stanislavskog u kojima kao da je moguće intepretirati da lik ipak ima određene osobenosti sa kojima glumac može uspostaviti neki odnos.

Suosjećanje čovjeka glumca u osjećanje osobe iz komada dešava se samo po sebi. Onaj prvi čovjek-glumac može se tako duboko unijeti u položaj onog drugog (to jest lika drame) da reagira u njegovo ime, da se osjeća na njegovom mestu.<sup>106</sup>

Ovaj citat može nas navesti na pomisao da postoji jasno određen „položaj“ lika drame, koji podrazumeva određene reakcije i osećanja, sa kojima se onda glumac u procesu proživljavanja identifikuje. Još jedan primer je:

Osim toga, u životu govorimo o onome i pod uticajem onoga što realno ili u mislima vidimo oko sebe, o onome što istinski osjećamo, o čemu stvarno mislimo, što u zbilji postoji. Na sceni smo primorani govoriti ne o tome što sami vidimo, osjećamo i mislimo, nego o tome što doživljavaju, što vide, osjećaju i misle osobe koje prikazujemo.<sup>107</sup>

Ovde bi se možda moglo pokazati da se lik udaljava od navedenog konstrukta. Likovi sada prerastaju u *osobe* koje vide, osećaju i misle i, u tom slučaju, primenljiva je u potpunosti situacija empatijskog poistovećivanja dve osobe, jedne glumčeve u ulozi i jedne od strane lika.

---

<sup>105</sup> K.S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi II*, Zagreb, Cekade, 1991, str. 281.

<sup>106</sup> Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, *op.cit.*, str. 220.

<sup>107</sup> Stanislavski, *Rad glumca na sebi II*, *op.cit.*, str. 62.

Za povezivanje glume „po Stanislavskom“ i empatije kako smo je mi definisali, značajna bi bila mogućnost razmene emocija između glumca s jedne i lika s druge strane, gde bismo onda imali poistovećivanje emocija i gde bi se glumac, baš kao u situaciji između dve osobe, identifikovao sa osobinama lika. No, bez obzira na navedene citate, moglo bi se reći da oni pripadaju retkim izuzecima, jer Stanislavski u svim svojim delima pretežno koristi reč uloga, a ne lik, te u tom slučaju možemo govoriti o identifikaciji glumca kao ličnosti i uloge koju on gradi u skladu sa datim okolnostima lika.

### 2.2.2. Fizička radnja i empatijska identifikacija

U gornjem poglavlju smo metod glume Stanislavskog doveli u vezu sa kognitivnom empatijom. Ali tu je i onaj segment u našem odeljku o empatiji gde smo pokazali da postoji izvesna povezanost fizičke radnje i emocije, tj. da je moguće da se emocije prenose imitiranjem izraza lica i pokreta tela. U tom smislu bi samo na osnovu istovetnih fizičkih radnji došlo do empatijske identifikacije između dve osobe, a na primeru Stanislavskog, između glumca i uloge.

U vezi sa tim, Žan Benedeti je isticao da je u poslednjih pet godina života Stanislavskog, njegova praksa pretrpela značajnu promenu. Stanislavski je bio nezadovoljan i izgledalo mu je da treba ponovo uspostaviti integritet sistema. Prema sistemu, glumac je ulogu tvorio svojim ličnim sećanjima i iskustvima posredstvom mašte koja budi emocionalno pamćenje.

Ipak, ne tako retko evociranje prošlih iskustava proizvodilo je negativne efekte – tenziju, iscrpljenost, ponekad histeriju. [...] Stanislavski je uvek bio svestan da izazivanje emocija mora biti veoma oprezno. Nesvesnim se ne može upravljati.<sup>108</sup>

I tako dolazi do toga da Stanislavski u kasnijoj fazi svog stvaralaštva menja pristup i navodi glumca da polazi od onoga što mu je odmah dostupno, a to je njegovo telo. U ranijim probama i predstavama MHAT-a, fizička radnja je dolazila na kraju i to nakon iscrpnih analiza samog teksta. U drugom periodu njegovog stvaralaštva od 1930 do 1933. godine, rad na *Otelu* je počinjao čitanjem i potom su usledile fizičke radnje bez analize teksta. U trećem periodu, 1936. i 1937. godine studenti su odmah uključeni u istraživanje

---

<sup>108</sup> Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, op.cit., str. 90.

fizičkog aspekta. Dakle, u ovom slučaju „kad bi“ ne podstiče imaginaciju, odnosno buđenje emocionalnog pamćenja, već se u datim okolnostima teksta odmah postavljaju pokreti koje bi neko napravio u tim okolnostima i onda se na osnovu fizičke radnje izazivaju emocije. To je vrlo blisko shvatanju empatije kao emocionalne zaraze, gde se emocije prenose mimikrijom, tako što se samo imitira fizička radnja.

U prvim fazama rada Stanislavski je isticao da je kopiranje, imitacija, oponašanje, potpuno suprotno stvaralaštvu. Ono pripada predstavljanju kao načinu glume, kojem se on suprotstavlja, nasuprot poželjnom proživljavanju. Treba, međutim, praviti razliku između glumačkog mimezisa u stilu „predstavljanja“ i kasnijeg insistiranja Stanislavskog na značaju fizičke radnje. U kasnijoj fazi se radi o izvođenju fizičke radnje lika, koje zapravo jeste put da se dođe do tog istinskog doživljaja emocije, jer će se to ispostaviti kao jedan od načina za ostvarenje identifikacije, što podrazumeva preuzimanje emocije drugog. Iako sledimo stavove teoretičara koji ističu da su se ovakvi stavovi kod Stanislavskog javili u poznom periodu njegovog stvaralaštva, brojni su napisi iz ranijeg perioda koje možemo dovesti u vezu sa značajem fizičke radnje za izazivanje emocija:

Gdje tražiti i kako stvarati istinu i vjeru u samom sebi? Da li u unutarnjim osjećanjima i radnjama, to jest u domeni psihičkog života čovjeka - glumca? Ali unutarnja osjećanja odviše su složena, neuhvatljiva, kapriciozna i teško ih je fiksirati. Tamo u duševnoj oblasti, istina i vjera ili se rađaju same po sebi, ili se stvaraju putem složena psihotehničkog rada. Najlakše je naći ili probuditi i istinu i vjeru u domeni tijela, u najmanjim, jednostavnim fizičkim zadacima i radnjama. Oni su pristupačni, postojani, vidljivi, opipljivi [...] Uz to se lakše fiksiraju. Upravo stoga se najpre obraćamo njima, da bismo uz njihovu pomoć prišli ulogama koje stvaramo.<sup>109</sup>

Za mogućnost da empatiju shvaćenu kao emocionalnu zarazu baziranu pre svega na imitaciji, tj. izvođenju fizičkih radnji povežemo sa Stanislavskim, zaslužni su teoretičari i interpretatori sistema Stanislavskog koji su u svojim analizama ukazivali na dijalektičnost sistema u neprestanom razvoju. Na jedan deo njih ukazala je i Tina Perić ističući značaj pravilno izvedene fizičke radnje koja može izazvati odgovarajuću emociju,

---

<sup>109</sup> Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, op.cit., str. 162.



kao i da je to bilo moguće uočiti i u prvoj fazi njegovog rada.<sup>110</sup> Ona citira V.O. Toporkova koji je u knjizi *Stanislavski na probi*, naveo da nasuprot ranijem insistiranju na emocionalnom pamćenju, „odvlačeći pažnju glumca od čula, psihologije, usmeravajući ga da izvrši 'čisto fizičku' radnju, on pomaže glumcu da na organski, prirodni način pronikne u sferu osećanja kojima su ove radnje ispunjene“.<sup>111</sup> Nama je vrlo važno da podvučemo ovaj prirodni način „ovladavanjem“ ili „preuzimanjem“ osećanja koji se pominje u prethodnom citatu. Namera nam je bila da poseban fokus stavimo na one rečenice u kojima Stanislavski u svim fazama svog rada insistira na idealnom načinu – spontanog, automatskog, direktnog preuzimanja emocija.

Ipak, izvesno je da je i u svakodnevnom životu, pa tako i u sistemu glume Stanislavskog, ta potpuna, nesvesna identifikacija putem mimikrije, ako se i ostvari, kratkotrajna, dok je dugotrajna identifikacija na osnovu ovih mehanizama retka ili čak nemoguća. Imajući to u vidu, nikako se ne može zanemariti kognitivni doprinos empatiji, koji u slučaju Stanislavskog podrazumeva ulogu mašte i aktiviranje emocionalnog pamćenja.

Za Stanislavskog je vrlo bitno emocionalno jedinstvo i ono se u njegovom pozorištu, prema tvrdnji Marije Ševcove, postiže empatijom.<sup>112</sup> Ona doduše govori o empatiji između gledalaca i onoga što se dešava na sceni, no to emocionalno jedinstvo takođe je bitno i za odnos između glumca i lika. Empatija, tj emocionalna identifikacije je put do emocionalnog jedinstva.

## 2.3. Breht: Simpatija i distanca

### 2.3.1. Simpatija kao konfrontacija

Sučeljavajući pojmove empatija i simpatija i dajući empatijskoj identifikaciji negativni predznak, Suvin posredno, iako imena ne pominje, ima u vidu one pozorišne stvaraoce koji se u svojoj teoriji i praksi pozivaju na identifikaciju glumca i lika. Stoga

---

<sup>110</sup> Tina Perić, „Sistem Stanislavskog: Od psihološkog pristupa do metoda fizičkih radnji i aktivne analize“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Br. 27, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2015, str. 73-87(str. 75).

<sup>111</sup> *Ibid.*, str. 79.

<sup>112</sup> Videti u: Marija Ševcova, „Od glumca do performer/delatnika: od Stanislavskog do Grotovskog i Teatra Zar“ u *Teatron* br.158/159, proleće/leto 2012, str. 18-25.

smo mi takvo shvatanje empatije povezali sa glumom Stanislavskog. S druge strane, Suvin drugom pojmu – simpatiji, tj „simpatizirajućem razumevanju“, kako ga naziva, daje značaj onoga na čemu se zasniva Brehtovo pozorište; pozorište koje se oštro suprotstavlja empatiji, kao nekritičkoj identifikaciji. Breht veći deo svog teorijskog diskursa kada je empatija u pitanju bazira na odnosu publika – događaji na sceni, tj. gledalac–glumac, a mi ćemo Brehtovo suprotstavljanje empatiji pokušati da primenimo na odnos glumac–lik. Ipak, mora se imati u vidu da Breht samu glumačku igru i odnos glumca i lika tumači uglavnom iz ugla efekta koji taj odnos ostavlja na gledaoca, pa je istovremeno i nemoguće zanemariti recepciju u teorijskom osvrtu na Brehta.

Nasuprot dramskom, aristotelovskom pozorištu, Brehtovo pozorište je epsko. Taj pojam datira odranije i srećemo ga kod Aristotela, ruskih formalista, ekspresionista, savremenika Ervina Piskatora (Erwin Piscator), koji pre Brehta svoje pozorište naziva epskim. Osobnosti Brehtove scenske poetike, koje se odnose na glumačku igru, a u kontekstu epskog teatra, su – opisi, pripovedanje, prikazivanje, komentarisanje. Ove tehnike scenskog izvođenja jasno upućuju na Brehtovo suprotstavljanje tradiciji dramskog pozorišta i to pre svega Aristotelovog. Ono što Breht negira jeste uživljavanje gledalaca. Svako uživljavanje koje vodi efektu katarze, a podrazumeva zapravo, drugim rečima, identifikaciju gledalaca sa onim što se dešava na sceni, Breht svrstava u aristotelovsko pozorište. Brehtovo pozorište je, a on to nasleđuje od Piskatora, didaktično, socijalno i kritičko i traži gledaoca koji prosuđuje, kritički ocenjuje i koji će u pozorište dolaziti da bi prvo spoznao, pa onda, na osnovu sopstvene osvešćenosti, menjao svet. Breht u šemi iz 1931. godine jasno navodi razlike između dramske i epske forme teatra, pa je za epsku, među ostalim karakteristikama, izdvojio da budi kod gledaoca sposobnost za akciju, zahteva da gledalac odluči, da se suočava i studira to što vidi.<sup>113</sup> Pored navedenih razlika, Breht dramskoj formi pripisuje da se publika projektuje u sam događaj, a kada je u pitanju epska forma, da je publika konfrontirana s onim što se dešava na sceni. Ovaj termin konfrontacija bio bi posebno značajan u našoj nameri da pojam simpatije povežemo sa Brehtovom teatarskom poetikom. Kod simpatije je uključeno kritičko razmatranje. Ako analiziramo Suvinovu sintagmu

---

<sup>113</sup> Detaljnije tabelu videti u Slobodan Selenić, *Dramski pravci 20. veka*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film radio i televiziju, 2002, str. 123

„simpatizirajuće razumevanje“, ona uključuje, prema njegovim rečima, i odgovor i kritiku. Suvin svakako ima u vidu Šelerov stav da je svako saosećanje zapravo reaktivno, te da uključuje odgovor. U ovom smislu mogli bismo reći da simpatija na taj način funkcioniše kao oblik konfrontacije nasuprot identifikaciji. Konfrontacija je, u širem značenju, upoređivanje, sravnjivanje, suočavanje dve strane. Dok se kod empatije teži identifikaciji, jedinstvu, spajanju, poistovećivanju, asimilaciji jednog u drugo, dotle kod simpatije tek distanca, shvaćena kao konfrontiranje, dovodi do razumevanja i eventualnog povezivanja.

### **2.3.2. Odnos emocija i razuma**

Ukoliko je naš cilj da ukažemo na one elemente Brehtovog epskog teatra koji omogućavaju povezivanje sa pojmom simpatija, onda je to svakako svojevrsni spoj emocije i razuma. Ako se podsetimo nekih odrednica u odeljku o simpatiji koje su dovele do toga da Suvin simpatiju definiše kao idejnu i emocionalnu razdaljinu, možemo krenuti od Hjumovog stanovišta da saosećanje, tj. simpatija odgovara radnji našeg shvatanja, naime da ne postoji identifikacija, već tumačenje, rad uma, prepoznavanje. Adam Smit je to konkretizovao izrazom – „saznanje prethodi saosećanju“. Simpatiju zapravo suštinski čini spoj emocije i razuma.

Ako nam argumentacija ide u ovom smeru, pre svega moramo razbiti jednu predrasudu, a to je da se Brehtovo pozorište isključivo vezuje za kritičko promišljanje, tj. rasuđivanje, ili, nešto blaže, presudnu ulogu razuma, čime se neopravdano ukida njegova istovremena emotivnost. Spoj emocija i kritičkog razmišljanja sadržan je u Suvinovom pojmu simpatija, koja postaje mesto prevazilaženja sukoba razuma i emocija, i upravo ga to mesto, suprotno uvreženom stanovištu, povezuje s Brehtovim pozorištem. Da vidimo koji su Suvinovi argumenti u prilog ovoj tezi:

Suvin se vrlo detaljno u više svojih tekstova bavi odnosom emocija i razuma kod Brehta. On smatra ne samo pogrešnom nego i zbunjujućom činjenicu da je Breht suprotstavio razum emocijama i nazvao se klasikom razuma. Istražujući detaljno trideset

tri sveske najnovije velike zbirke Brehtovih sabranih dela, zaista je pronašao, kako tvrdi, dva ili tri mesta ranijeg datuma koja suprotstavljaju emocije i razum.<sup>114</sup>

No u važnom pismu koje je jula 1939. godine poslao nekom „drugu M.“ iz Švedske, Breht komentariše kako su ljudi pogrešno tumačili njegove stavove u „Beleškama uz operu *Uspon i pad grada Mahagonija*“ („Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“), koje je on zajedno sa P. Zurkampom (Peter Suhrkamp) objavio 1930. godine:

ljudi su iz njega iščitali da sam zauzeo stranu 'protiv emocionalnog i za racionalno'. To, dakako, nije slučaj. Ne znam kako bi se mišljenje moglo odvojiti od emocija. Čak niti onaj dio suvremene književnosti koji je, kako se čini, pisan bez razuma (Verstand), rijetko odvađa inteligenciju od emocije. U njemu je emocionalno jednako trulo kao i racionalno... Ne bih ti sve ovo pisao da moja djela u stvari ne sadrže formulacije koje bi mogle gurnuti raspravu u smjer iz kojeg ništa neće proizaći. Jer rasprava tipa 'emocija ili razum' zamagljuje glavni rezultat koji se može pronaći u mojim djelima (bolje rečeno pokušajima): da se pojava koja se do sada smatrala estetski konstitutivnom, empatija, u zadnje vrijeme više ili manje izgubila u nekim umjetničkim delima. (To očito nipošto ne znači da se izgubila emocija.)<sup>115</sup>

Potom sledi i beleška pisana 4. marta 1941, koju Suvin navodi u celosti u tekstu „Haltung (Bearing) and Emotions“, a delove prenosi u tekstu „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije“ u časopisu *Frakcija*:

Odnos ratio-emoio treba precizno istražiti u svim njegovim proturječjima, i ne smijemo dopustiti da naši protivnici prikazuju epski teatar naprosto kao racionalan i antiemocionalan. S jedne strane nalaze se nagoni, automatizirane reakcije na doživljaje koje su postale oprečne našim interesima. Zamućene, jednostrane emocije koje više ne kontrolira razum. S druge strane, emancipirani ratio fizičara s njihovim mehaničkim formalizmom... Epska načela jamče kritičku poziciju i u publici, ali ta je pozicija eminentno emocionalna. Tu kritiku ne treba brkati s kritikom u isključivom, znanstvenom smislu; ona je daleko inkluzivnija i uopće nije specijalizirana, nego je daleko praktičnija i elementarnija.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Videti detaljnije u: Darko Suvin, „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije“, *op.cit.* str. 18

<sup>115</sup> Darko Suvin, „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije“, *op.cit.*, str. 18

<sup>116</sup> *Ibid.*, str. 20

Brecht je objašnjavao okolnosti koje su dovele do toga da je u počecima svog stvaralaštva zagovarao dualizam emocija – razum i ukidao značaj emocijama, a isticao značaj razuma. U tom smislu kaže da se otpor prema emocijama zapravo podudara sa otporom prema fašizmu koji je paradoksalno imao naglasak na emocionalnom. Uz to i „određena dekadencija racionalnog elementa marksističke doktrine“ podsticala ga je da u svojim radovima naglašava značaj racionalnog. „Međutim upravo ta najracionalnija forma, 'poučna drama' pokazuje najemocionalnije učinke“<sup>117</sup> Epsko pozorište je pre svega usmereno na gledaoca. Ono je didaktičko pozorište koje treba da kod gledaoca probudi političku svest.

Za Brehta je pozorište prilika za racionalno razmišljanje, a ne za emocionalnu katarzu. Ali to nikako ne znači da je njegovo pozorište beskrvno i bez strasti. To nije intelektualno pozorište bez osećanja.<sup>118</sup>

Treba naravno uvek imati u vidu da će Brecht do kraja svog stvaralaštva biti protiv uživanja i nekritičke identifikacije, kao i da će ostati dosledan stavu da je kritičko promišljanje uvek iznad emocija.

Mogli bismo reći da njegovo pozorište čini emotivnim to što je u osnovi društveni angažman, briga za društvenu zajednicu. Za njega je pozorište pravo mesto za preispitivanje društvene stvarnosti i taj proces uključuje buđenje emocija kod gledalaca. Istovremeno prisustvo i osvešćenosti i brige, kao uvoda u konkretan društveni angažman, zajednička je odlika i glumca i gledaoca u Brehtovim predstavama.

Ovo isticanje emocija i razuma, a opet postavljanje ovih pojmova u odnos koji imaju u Brehtovom teatru možda je najuspešnije izrazio Suvin:

Ja mislim da se konstantan pravac kod Brehta može naći i u odbrani određene vrste fleksibilnog ali kritičkog razuma, odbijanju nekritičkog utapanja u glupost i zavodljivost emocija, i pokušaj kontradiktornog pomirenja emocija i razuma u odgovarajućem *haltungu*/ stavu. [...] Centralno mesto preuzeće pažljivo odmeren opseg emocionalnog *haltunga*/držanja, stava između simpatije i empatije, ali nikada ravnodušnosti. [...] Kao

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, str. 20

<sup>118</sup> Carol Martin, Henry Bial, Introduction u: C. Martin, H. Bial, eds., *Brecht Sourcebook*, London/New York, Routledge, 2000, str. 2

što je naglasio u pismu iz 1939, Brehtova glavna namera od 30-tih je bila pojašnjenje u smislu zbaciti iluzionističku, sentimentalnu-nekritičku pseudo-saosećajnu empatiju.<sup>119</sup>

### 2.3.3. V-efekat i *gestus*

Dva ključna pojma kada govorimo o samoj tehnici glumca kod Brehta su V-efekat i *gestus*. V-efekat ili efekat začudnosti je postupak kojim se ono što se događa na sceni i što deluje poznato i razumljivo distancira od gledalaca, tako što se čini neobičnim i čudnim. Kada objašnjava V-efekat, Breht kaže da je i antički i srednjovekovni teatar činio svoje likove začudnima, ali pomoću ljudskih i životinjskih maski na primer. Kada se primenjuje V-efekat, stvari i likovi nisu neprepoznatljivi. Njegove „začudnosti treba samo da događajima [...] oduzmu obilježje intimno poznatoga koje ih danas štiti od zahvata.“<sup>120</sup>

V-efekat ima ulogu razlaganja, otvaranja jedne situacije da bi o njoj moglo da se razmišlja. To ima direktne veze sa simpatijom, kako smo je mi odredili. Začudnost se opire identifikaciji i to uvođenje distance potvrđuje postojanje kognitivnog aspekta u smislu procene situacije.

U Brehtovom pozorištu V-efekat se sprovodi na različite načine: fragmen'tarizacijom, intervalima između scena, songovima, natpisima, takozvanom literarizacijom teatra, kojima je cilj razaranje iluzije. Valter Benjamin (Walter Benjamin) tvrdi da oni zapravo „paralizuju spremnost publike na empatiju“<sup>121</sup> V-efekat se konkretno u samoj glumačkoj igri ostvaruje tako što se glumci ne uživljavaju u lik, ne identifikuju se s njim. Brehtov glumac pokazuje, prikazuje i komentariše lik držeći ga na distanci.

Glumačka igra kod Brehta u funkciji je efekta koji ostavlja na gledaoce, jer je pozorište sredstvo političke borbe i cilj je da se gledaoci podstaknu na društvene promene na osnovu toga što će se na sceni razotkriti i rasvetliti društveni problemi. Iako kod Brehta glumac nije nosilac komada, već važnu ulogu imaju i muzika, dekor, kostimi... kojima se takođe ostvaruje V-efekat, ipak možemo reći da je upravo distanca koju

---

<sup>119</sup> Darko Suvin, *Haltung (Bearing) and Emotions*. Neobjavljeni članak. Izvor: interna e-mail komunikacija sa Darkom Suvinom, januar 2015.godine

<sup>120</sup> Bertolt Brecht, „Mali organon za teatar“ u *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1966, str. 230

<sup>121</sup> Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London/New York, Verso, 1998, str. 21

glumac postavlja prema liku, jedan od najvažnijih elemenata Brehtove scenske poetike kojom se onemogućuje identifikacija gledalaca.

U proživljavanju, što je glavna osobenost glume kod Stanislavskog, radilo se o identifikaciji glumca i lika. Za takvog glumca smo rekli da empatijsko jedinstvo postiže tako što iz svog emotivnog pamćenja preuzima one emocije koje odgovaraju zadatom konstruktumu lika i okolnostima kojima se potpuno povinuje kreirajući ulogu. Emocije su u pozorištu psihološkog realizma imale ključni značaj. Zadatak glumca bio je da autentično i uz potpuni preobražaj što vernije i istinitije prikaže emocije koje on izražava na sceni na osnovu zadatog okvira i okolnosti lika. Kod Brehta, glumac više nije usmeren na okvir lika; on ima kritički stav, posmatra i razume. To su nedvosmisleno elementi simpatijskog odnosa glumca prema liku. Benjamin nas podseća da glumac na sceni kod Brehta pokazuje i događaj i lik, ali i sebe. Ovde je možda zanimljivo da se zadržimo na pojmu „spremnosti na empatiju“. Otuda opravdanje za to što Suvin vezuje empatiju za emocionalnu zarazu. Postoji sklonost ka nekritičkom preuzimanju emocija. O tome smo već govorili, a Breht se tome suprotstavlja ne tako što ukida emocije, već ovako shvaćenu empatiju. Isticanje da je identifikacija imanentna ljudskoj prirodi, nailazimo i kod Selenićevih zapažanja o Brehtu: on smatra da je kod Brehta svrha začudnosti „da spreči gledaoca u njegovom prirodnom impulsu identifikacije“<sup>122</sup> A u prilog simpatiji koja podrazumeva razdaljinu, Benjamin pak, kaže da su „distance namenjene da publika usvoji kritičko mišljenje, da ih natera da misle“,<sup>123</sup> što se opet može primeniti i na glumce i njihov odnos prema liku.

Suvinovo tumačenje Brehtovog odnosa emocije i razuma svodi se na Brehtovo odbacivanje empatije i to ukoliko je svedena na emocionalnu zarazu, tj identifikaciju. U kontekstu naše teme, on odbacuje preklapanje emocija između glumca i lika u predstavi. Empatija dovodi u izvesnom smislu do gubljenja sebe i zato nije moguća kod Brehtovih glumaca, jer, kao što navodi, Eli Konijn (Elly Konijin)

oni ne predstavljaju samo likove, već predstavljaju i sami sebe, njihova stvarna bića na sceni i imaju mišljenje o likovima.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 124.

<sup>123</sup> W. Benjamin, *Understanding Brecht, op.cit.*, str. 38.

<sup>124</sup> Elly Konijn, *Acting Emotions*, Amsterdam, University Press, 2000, str. 39

Filip Oslander (Philip Auslander) upoređuje Brehtovo i pozorište Stanislavskog u ovom kontekstu:

Da bi glumac mogao da komentariše lik i da igra iz odgovarajuće sociološke perspektive, on mora utemeljiti svoj komentar u ličnom socijalnom iskustvu, onom vrstom iskustva koje je onoliko važno Brehtu koliko je Stanislavskom lično emocionalno iskustvo.<sup>125</sup>

Glumac ulogu gradi iz lične, ali ne emotivne, već socijalne perspektive. Važan element simpatijskog odnosa jeste briga, potreba da se drugome pomogne. Brehtovo pozorište treba da motiviše pre svega publiku da promeni nešto u sopstvenom društvu zarad dobrobiti i pojedinca i šire zajednice. Glumac, načinom svoje igre, razotkriva probleme društva i podstiče promene i njegovu dobrobit i time dokazuje da je u simpatijskom odnosu prema društvu, a onda i prema liku koji je deo šireg društvenog konteksta i društveno uslovljen.

Glumac mora da istraži svoj lik u svim traženim detaljima, [...] ali kriterijum izbora među njegovim otkrićima ostaje socijalno ponašanje lika [...] ne govori o tome šta lik jeste, već šta radi [...] Breht retko govori o pojedinačnim likovima izolovano. On, radije, pobuđuje njegove glumce da stvaraju likove dijalektički jedni s drugima, da reaguju, pre nego da glume.<sup>126</sup>

To više nije ona dvosmerna linija koja povezuje glumca i lik koji su usmereni jedno na drugo. Ovde glumac ne treba da objašnjava čoveka kojeg prikazuje, već zbivanja.

Želim li videti Rikarda III, ne želim da osjećam kao on već želim da taj fenomen ugledam u čitavoj njegovoj stranosti i nerazumljivosti.<sup>127</sup>

Uočavamo dva aspekta: prvo, Brehtov glumac prikazuje likove i u odnosu na njih ima dijalektički odnos. No, s druge strane, podjednako važno, glumac više nije usmeren na jedan lik, već na društvene okolnosti u najširem kontekstu.

---

<sup>125</sup> Philip Auslander, „Just be Yourself“, u Phillip B Zarrilli ed., *Acting (Re)Considered*, London/New York, Routledge, second edition, 2002, str. 56

<sup>126</sup> John Rouse, „Brecht and the Contradictory Actor“ u: P. Zarrilli, ed., *Acting (Re)Considered*, str. 257

<sup>127</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 102



Martin Esslin (Martin Esslin) u svom tekstu „Some Reflections on Brecht and Acting“ („Zapažanja o Brehtu i glumi“) navodi da se gluma kod Brehta može razumeti jedino u poređenju sa onim tipom glume kojem se suprotstavljao u nemačkom teatru onog vremena. Zajedničko za naturalistički i ekspresionistički stil, na primer, bilo je težište na intenzitetu glume, koji je bio svojevrsan atak na čula, pa gledaoci nisu mogli kritički da promišljaju. Breht je, s druge strane, bio naklonjen onom tipu izvođenja koje se moglo videti u populističkom teatru, kabareu ili cirkusu čak, gde su ti umetnici imali određene veštine, ali se nisu pretvarali da su neko drugi.

Ono što su ti stilovi izvođenja imali zajedničko je što su izvođači tako očigledno prikazivali činjenicu da izvode nešto, ono što je Breht zvao *Gestus des Zeigens* [Gestus pokazivanja – *prim. aut.*].<sup>128</sup>

Esslin u nastavku pojašnjava ovaj tip glume gde izvođač poručuje: pogledaj me, ovo vam pokazujem. Drugi element, koji je zajednički za izvođenja u kabareu, cirkusu i popularnom pozorištu jeste što se gledalac divi tim specijalnim veštinama. To što glumac u Brehtovom pozorištu izvodi, mora biti dobro uvežbano, da se prepozna rad iza toga, da ne deluje prirodno. Esslin navodi da je čak i Stanislavski, kao tipični predstavnik psihološkog realizma u pozorištu, bio taj koji je naglašavao da ako na sceni neko treba da glumi da spava, najgora stvar koju može da uradi jeste da zaspi. Za Brehta je svaka umetnost umetnička i on oštro odbacuje „bilo kakav pokušaj da se zamagli granica između umetnosti i stvarnosti.“<sup>129</sup>

Odsustvo identifikacije između glumca i lika postojalo je i pre Brehta. Esslin navodi Indiju, Daleku Aziju, ali i elizabetinsku glumu, kao i pozorište antičke Grčke sa maskama i horom.

Presudna tačka razlikovanja između tih stilova glume i Brehtovih ideja ne leži tu, već u samoj upotrebi ovih procesa neidentifikacije i distanciranja. Ako bi gestus pokazivanja u drugim stilovima značilo: Gledaj me. Ja ti pokazujem šta su Hamlet, Lir, Otelo i Fedra uradili, u Brehtovom slučaju treba reći: Ja ti pokazujem šta su

---

<sup>128</sup> Martin Esslin, „Some Reflections on Brecht and Acting“ u: Pia Kleber, Colin Visser eds., *Re-Interpreting Brecht, His Influence on Contemporary Drama and Film*, New York, Cambridge University Press, 1990, str. 138

<sup>129</sup> *Ibid.*, str. 138

uradili i tako ti pokazujem da su možda uradili nešto loše. Ja te pozivam da pogledaš te radnje kritički.<sup>130</sup>

Breht efekat začudnosti postiže i „istorizacijom“, odnosno smeštanjem likova u prošlost, gde se ostvaruje ta uloga epskog pozorišta; događaji se opisuju i ukida se utisak da se na sceni nešto događa u ovom trenutku. Eslin dalje navodi da je, prema Brehtu, potrebno ukrštati različite stilove glume, i to tako da se, na primer, kritičko izvođenje velike herojske klasične drame ne igra kao tragedija već kao komedija ili čak farsa.

\*

Ako kažemo da su likovi strukturirani kao sveukupnost društvenih odnosa, i da su neodvojivi od svojih i vladajućih društvenih ideja, onda govorimo o drugom suštinskom pojmu glumačke igre kod Brehta – *gestusu*.

Svrha V-efekta je da društveni gestus koji je osnova svih zbivanja učini začudnim. Pod društvenim gestusom se podrazumijeva mimički i gestični izraz društvenih odnosa u kojima stoje ljudi određene epohe.<sup>131</sup>

U pitanju su spoljašnji znakovi društvenih odnosa, u ovom slučaju odnosa među likovima i, kako to kaže Breht, taj društveni *gestus* uključuje mimične, gestične izraze, ali i stav, držanje, intonaciju. Principi začudnosti prvo problematizuju, a onda kritički spoznaju *gestus*, koji se razume kao suština društvenih odnosa. U tumačenju *gestusa*, Selenić će istaći Brehtov stav da „predstava ne treba da izražava osećanja, već mora da iznosi stanovišta“. I dodatno objašnjava da su u stvari osećanja

'eksternalizovana' tako da se ceo emocionalni potencijal komada pretvara u 'gestični materijal', sistem znakova koji imenuje emocije, otprilike tako da i komad kao celina mora da počiva na 'bazičnom gestu' sastavljenom i uslovljenom montažom pojedinačnih gestova.<sup>132</sup>

Što se tiče emocija, zadatak glumca je da sve osećajno dovede na površinu, da pronade spoljašnji izraz, radnju koja to prikazuje, pa on upravo time i emocije, kao i sve drugo, kritički promišlja. Ovde je prve svega u fokusu međusobni odnos likova. Kroz držanje tela, intonaciju, izgled lica, mimiku, način govora, zapravo se na primarnom nivou iznosi suština

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, str. 140

<sup>131</sup> Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 117

<sup>132</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 127

socijalnog odnosa među likovima. Glumac posmatra lik u njegovoj protivurečnosti u odnosu na celinu komada.

Tumačeći takav gestični materijal, glumac ovladava likom time što ovladava fabulom. Tek polazeći od nje, od ograničenog sveukupnog zbivanja, on može kao u jednom skoku doći do svog konačnog lika, koji u sebi prevladava sve pojedine crte.<sup>133</sup>

U nedavno objavljenoj studiji *Brecht in Practice*, Dejvid Barnet (David Barnett) navodi stavove Meg Mamford (Meg Mumford) koja objašnjava

da gestovi pojedine osobe, ili u stvari položaj tela, mogu govoriti o onome što je izvan pojedinca i otkrivati važne stvari o njegovom položaju u pogledu društvene i ekonomske situacije.<sup>134</sup>

Konkretno, Meg Mamford daje primer prema kome naručivanje, primanje i pijenje boce vina u restoranu može publici da obezbedi veliki broj informacija o socijalnom statusu osobe bez ijedne izgovorene reči.

V-efekat nam omogućuje da preko gestusa vidimo svet kao izmenljiv i stoga je odnos glumca prema liku dijalektičan, u procesu, a ne zaokružen, celovit i jedinstven. Ako o glumačkoj igri govorimo u kontekstu simpatije, glumac razumeva i procenjuje šta je lik i on te svoje procene i odluke prikazuje na sceni. Konkretnije, ovde prepoznajemo određenje simpatije koje smo dali na kraju odeljka o teorijama procene, prema kojem ona podrazumeva distancirani, interpretirajući okvir posredovanja između okolnosti i odgovora, što podrazumeva složeni oblik kognitivnog doprinosa. Postavlja se pitanje o kakvoj interpretaciji je reč kada je u pitanju odnos glumca i lika

On [glumac - *prim aut.*] prikazuje gledaocu zbivanje kakvo se ono, po njegovom mišljenju, u stvarnosti odigralo ili moglo odigrati. [...] kako se ne poistovećuje s licem koje prikazuje, on može, nasuprot njemu, odabrati određeno stanovište, odavati svoje mišljenje o licu, i gledaoca, koji sa svoje strane takođe nije pozvan da se poistovjeti, pozvati na kritiku prikazanog lica.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Brecht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 239

<sup>134</sup> David Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, London/New York, Bloomsbury, 2015, str. 94

<sup>135</sup> Brecht, *Dijalektika u teatru, op.cit.* str.117

U ovom specifičnom obliku dijalektičke konfrontacije između glumca i lika, lik gubi onu definisanost i određenost koju ima u dramskom komadu i čije okolnosti glumac treba u potpunosti da asimiluje. Vreme i spoljašnje okolnosti, te „nezaustavljive i neprestane mene u psihi modernog čoveka“<sup>136</sup> dovele su do toga da pojedinac (ili, u kontekstu o kojem sada govorimo – lik) više ne može biti tako homogen, fiksiran i definitivan, a upravo te njegove osobine čine preduslov za uživljavanje i identifikaciju. Umesto toga, u Brehtovom pozorištu glumac i lik zajedno su na sceni.

Sukobi individualističke dramatike temelje se na zastareloj psihologiji prema kojoj je svaki 'karakter' nedeljivi atom, iznutra homogen.<sup>137</sup>

Kod Brehta likovi nisu homogeni, s njima se ne možemo identifikovati, oni su „proturečno, povijesno određeno polje sila“.<sup>138</sup> Lik je odraz društvenog stanja i prikazuje se u svojoj nestalnosti, ambivalentnosti i promenljivosti, jer će upravo to omogućiti gledaocu da rasvetli mogućnost da se njegov lični život i društveni život može promeniti.

Da bi se ostvarila ova distancirana pozicija glumca, Breht navodi tri sredstva. Ta tri sredstva mogu da „izjave i radnje lica koje treba prikazati učine začudnima: Prevođenje u treće lice, prevođenje u prošlost i sugovorenje uputa za glumu i komentara.“<sup>139</sup>. Dakle, glumac izvodi tekst kao citat. On govori tekst ne u direktnom već u upravnom govoru. Piter Tomson (Peter Thomson) navodi jedan Brehtov citat i daje zapravo primer kako se javljala potreba za upravnim govorom.

Postoji indikativni odlomak iz dnevnika, napisan dok se približavala premijera *Majke Hrabrost* u izvođenju Berliner ansambla: 'Uvrstio sam prvi put u jedanaestu scenu epsku glumačku probu. Gerda Muller i Dunskus kao seljanke bile su decidirane da ne mogu da urade ono što sam od njih tražio. Ja sam ih zamolio da dodaju rekao je čovek i rekla je žena nakon svake replike. Odjednom scena je postala jasna i Muller je pronašla realističan pristup.'<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 151.

<sup>137</sup> Darko Suvin, *Uvod u Brehta*, Zagreb, Školska knjiga, 1970, str. 162

<sup>138</sup> *Ibid*, str. 162

<sup>139</sup> Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 116

<sup>140</sup> Peter Thomson, „Brecht and Actor Training“ u: Alison Hodge ed., *Actor Training*, New York, Routledge, 2010, str. 124/125

Tomson u nastavku precizira da glumac istovremeno i predstavlja i ispituje ponašanje lika, ali tako da i publiku natera na preispitivanje. On vrši poređenje i kaže da „glumac kod Stanislavskog u sam lik smešta objašnjenje za određeno ponašanje, dok brehtijanski glumac traži to objašnjenje u okolnostima.“<sup>141</sup> I u ovoj rečenici možemo pronaći potvrdu da se stavovi ova dva pozorišna stvaraoaca mogu povezati s određenjem empatije i simpatije. Glumac je u dijalektičkom odnosu prema liku, koji podrazumeva aktivnost. Komentari su važno sredstvo V-efekta. Breht ističe da je odnos glumca prema publici direktan i slobodan; on joj saopštava i prikazuje zahvaljujući ukidanju četvrtog zida i pozorišne iluzije.

Stanovište koje glumac zauzima je društveno-kritičko stanovište. Pri svom pristupu zbivanjima i karakteriziranju lica on razrađuje one crte koje spadaju u delokrug društva. Tako njegova gluma postaje kolokvij (o društvenim stanjima) s publikom kojoj se obraća.<sup>142</sup>

Kod Brehta je napušteno individualno psihološko uživanje „u korist pokazivanja stvarne situacije i alternativa njenog rešavanja.“<sup>143</sup> Kao što smo rekli, kada govorimo o uživanju glumca u lik, te zapravo identifikaciji i empatiji, nalazimo se na terenu individualnog, psihološkog, a kod simpatije i distance, ulazimo u oblast, socijalnog, društvenog, kritičkog.

S tim što treba skrenuti posebnu pažnju da će Breht u kasnijim fazama svog stvaralaštva dozvoliti izvestan oblik uživanja, tj. empatijskog odnosa glumca prema liku tokom proba predstave. Breht navodi da će glumac „proizvesti akt uživanja samo u nekom predstadiju, negdje pri obradi uloge na pokusima.“<sup>144</sup> I dodaje da se to svakome od nas dešava svakodnevno kada želimo da nekome pokažemo ponašanje druge osobe. Iz toga što empatiju i bilo kakav oblik uživanja ograničava isključivo na period tokom proba, Breht potvrđuje da je zapravo cilj glumačke igre isključivo izazivanje odgovarajućih efekata kod gledalaca, jer taj empatijski odnos nikako ne sme da bude vidljiv u fazi izvođenja predstave.

U vezi sa ovim, Piter Tomson ističe da je Breht delio rad na predstavi u tri faze:

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, str. 125

<sup>142</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 117

<sup>143</sup> Suvin Darko, *Uvod u Brehta*, op.cit., str.67

<sup>144</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 114

U prvom stadijumu proba glumci treba da budu upoznati sa likovima, druga faza je faza empatije i 'treća faza je ona u kojoj pokušavate da vidite lik spolja, iz ugla društva'.<sup>145</sup> i upravo se u ovom prelazu iz druge u treću fazu odvija ovladavanje svim glumačkim sredstvima V-efekta kako bi se na pravi način postigli ciljevi Brehtovog društveno-angažovanog teatra.

U Brehtovom pozorištu se otvara grupna dimenzija, alternative, aspekti; socijalni kontekst nudi slobodu i mogućnost procene.

Breht hoće da njegova publika vidi situaciju iz različitih uglova tako da oni mogu da se ogledaju u tim brojnim aspektima, umesto što će jednostavno da izgube sebe u empatiji sa jednom jedinom tačkom gledanja<sup>146</sup>

Iako se ovaj citat Rona Dženkinsa (Ron Jenkins) odnosi na publiku, ovo se može primeniti i na Brehtovog glumca.

Na kraju, sasvim je izvesno da procena okolnosti, kritička distanca, primat socijalnog u odnosu na psihološko, snažan kognitivni aspekt, čine Brehtov teorijski diskurs bliskim određenju simpatije.

## 2.4. Oliver Frljić: dva tipa identifikacije

Namera nam je da pokažemo da je glumačka igra u autorskim projektima Olivera Frljića svojevrsna sinteza empatije i simpatije, s tim što ćemo pod empatijom podrazumevati pre svega identifikaciju kao „preuzimanja emocija“ i poistovećivanje osećanja. Podsećamo da empatija može da bude afektivna i tada je na primarnom, fiziološkom, čulnom, telesnom nivou, a može da uključuje i kognitivni doprinos i da podrazumeva imaginaciju i razumevanje kako se neko drugi oseća. I u jednom i u drugom slučaju preuzimaju se osećanja druge osobe. S obzirom na to da se radi o kreativnom procesu tima ljudi, možemo da kažemo da se empatijskom identifikacijom obezbeđuje saglasje na tom osećajnom nivou, što podrazumeva i energetska usklađivanje. Iako, kada govorimo o empatiji, imamo u vidu pre svega preuzimanje i poistovećivanje osećanja kod

---

<sup>145</sup> Peter Thomson, „Brecht and Actor Training“ u: Alison Hodge ed., *Actor Training, op.cit.*, str. 124

<sup>146</sup> Ron Jenkins, „Dario Fo: The roar of the clown“ u P. Zarilli, *Acting (Re)Considered, op.cit.*, str. 264

različitih osoba, mi ovde podrazumevamo i razmenu energije, jer energiju, etimološki, razumemo kao povišeno afektivno stanje, stanje uzbuđenja.

Za potrebe tumačenja pojma simpatija u kontekstu Frljićevih predstava izdvajamo sledeće pomenute i obrađene aspekte ovog pojma: simpatija je odgovor – procena situacije i reakcija, aktivnost, pomoć, briga, što sve predstavlja borbu za dobrobit i etičnost zajednice. Istovremeno, sam pojam simpatije kako ga je odredio Suvin, kao simpatizirajuće razumevanje, tj. saosećanje kao posledica razumevanja i procene, podrazumeva spoj emocije i razuma. Ovako shvaćene emocije uvek su društveno uslovljene, što jeste jedna od glavnih Frljićevih teza.

Mi ćemo pokušati u ovom radu da pokažemo da u Frljićevim autorskim projektima dolazi do dva tipa identifikacije: prva je empatijska identifikacija reditelja i glumaca, koja se dešava na osećajnom/čulnom/energetskom nivou i predstavlja zapravo jednu vrstu energetskog i emocionalnog jedinstva koje se osvaja tokom proba. U odsustvu dramskog lika i narativne dramske strukture, druga vrsta identifikacije zapravo je posredna i podrazumeva simpatijski odnos prema društvenim okolnostima ili događajima koji su tema predstave. Ovde je dakle u pitanju jedna specifična „simpatijska identifikacija“ sa stavom, sa idejom, sa mišlju, koja predstavlja okvir razmišljanja o toj temi. Da bismo mogli da spojimo dva načelno suprotstavljena pojma u jednoj sintagmi (simpatijska identifikacija) ovde se jasno moramo distancirati od strogo psihološkog pojma identifikacije shvaćene u pozorišnim okvirima kao potpuno uživljavanje između publike i glumaca, odnosno glumaca i likova. Naša pretpostavka, koju ćemo u radu pokušati da pokažemo jeste da svaki Frljićev autorski projekat ima u osnovi ideološki okvir, a da glumci taj ideološki okvir prihvataju simpatijski. Radi se, dakle, o svesnom i promišljenom prihvatanju jedne ideološke platforme, a na osnovu prethodno stečenog znanja, procene, uvida u razloge, okolnosti i kontekste. Identifikaciju dakle ovde koristimo u njenom izvornom značenju, kao prepoznavanje i prihvatanje tog ideološkog okvira. Istovremeno, pokušaćemo da pokažemo da je to takođe ono što dele glumci i reditelj predstave, tako da i u ovom simpatijskom smislu, dolazi do poistovećivanja između njihovih stavova ili preciznije, artikulacije tih stavova u pozorištu. Ovako shvaćena

identifikacija, za razliku od empatijske, podrazumeva postojanje distance i kritičkog promišljanja, koje do nje dovode.

Frljić je, prema sopstvenim izjavama, načelno protiv konzistentnosti bilo kakve vrste, njegove predstave zapravo nastaju iz konflikta, ali ono što se teško može poreći jeste da one ipak predstavljaju emotivno, energetsko, ideološko jedinstvo pozorištaporuke. Za sve ove pretpostavke pokušali smo dobiti potvrdu u razgovoru sa glumcima što će biti navođeno u analizi predstava. Pošto smo ovde na „terenu“ simpatije, a ovaj ideološki stav podrazumeva samo onaj deo koji se odnosi na *razumevanje* u Suvinovom određenju simpatije kao *simpatijskog razumevanja*, podrazumeva se da nije izostavljen ni ovaj aspekt saosećanja koji se kod glumaca javlja prema određenim likovima i događajima koji su predmet predstave, ali to naravno zavisi od same teme.

U ovim autorskim projektima i to pre svega u glumačkoj igri, dolazi do određenih spajanja prethodno suprotstavljenih ili bar separatnih pojmova: istovremeno su zastupljene i empatija i simpatija. Za empatiju smo rekli da je pre svega usmerena na intrapersonalno i da se radi o poistovećivanju osećanja koja uključuju unutrašnji život i osobe koja nosi osećanje i ona koja preuzima. Simpatija je s druge strane usmerena na spoljašnje okolnosti, procenjuje ih i prema tome određuje da li će delovati i kako. U brehtovskom smislu dolazi do spajanja emocija i razuma, preciznije emotivnog i kognitivnog odnosa prema okolini i prema drugom. U predstavama se kombinuje fikcija i dokumentarna građa, a u načinu glumačke igre elementi performansa i mimetičkog teatra.

#### **2.4.1. „Jednostavna gluma“**

U Frljićevim autorskim projektima se, u brehtovskom duhu, tematizuje aktuelna društveno-politička problematika, specifičnosti tog društva i tog vremena u kojem se predstava prikazuje.

Dok kod Brehta imamo odnos glumca prema liku i fabuli, i u tom smislu kritičku distancu, kod Frljića, u nedostatku likova, distancirano simpatijsko razumevanje, koje Suvin pripisuje brehtovskim glumcima, ovde predstavlja definiciju odnosa glumca prema društvenim okolnostima ili određenom događaju, koji su teme predstave.



Glumci u njegovim predstavama direktno se obraćaju publici, a tokom predstave, grupno ili pojedinačno, povremeno ulaze ili izlaze iz likova. Iako smo upravo naveli da kod Frljića nema likova, a sada da glumci ulaze i izlaze iz likova, ne radi se o kontradiktornosti. Moramo biti vrlo precizni i reći da u Frljićevim autorskim projektima uglavnom nema klasičnih dramskih likova, gde bi jedan glumac u predstavi igrao jedan lik, mada i tu postoji jedini izuzetak – predstava *Aleksandra Zec*, u kojoj glumica od početka do kraja igra naslovnu ulogu. U pokušaju da ilustrujemo kakvi se likovi pojavljuju u njegovim predstavama, možemo pomenuti predstavu *Izbrisani* u kojoj glumci u pojedinim scenama igraju neimenovane članove porodice izbrisanih, komšije Slovence ili agresivne predstavnike vlasti. Istovremeno, bitno je istaći da identifikacija između glumca i lika ne može da se dogodi jer likovi nemaju nikakvu određenost i definisanost, više su predstavnici određene grupe ili prototipovi. U prilog tome ide i to što različiti glumci u istoj sceni izgovaraju replike istog lika, odnosno grupe koju taj lik predstavlja. U *Turbofolku* takođe postoje ratnici, muškarci-nasilnici, žene-žrtve nasilja... Pravilo je da se svaka naznaka linearne naracije ili identifikacije s likovima odmah prekida brzom, ritmičnom smenom scena. U tom smislu ne možemo govoriti niti o postojanju distance niti o nemanju distance u odnosu glumca prema liku, jer tog odnosa faktički kod Frljića nema. Zato se odnos uspostavlja prema reprezentovanom događaju i širim društvenim okolnostima.

U duhu Brehtovog pozorišta, kao što je to rekla E. Konijin, „glumci na sceni predstavljaju sebe i imaju stav o likovima“,<sup>147</sup> u ovom slučaju, o događajima koje predstavljaju na sceni. U odbacivanju Aristotelove pozorišne ostavštine, Breht, a i Frljić, u potpunosti odbacuju uživljavanje kao tip odnosa na relaciji glumac–lik, odnosno glumac–gledalac. Kod Brehta likovi postoje i podređeni su komadu. S obzirom na to da je zadržao značaj fabule, njegovi glumci mogu odigrati ulogu tek ako u vidu imaju celokupan komad.

Kod Frljića se glumac i predstava zajedno razvijaju u odnosu na temu. Bez unapred zadatog tekstualnog predloška, sa govornim tekstom i scenama koje nastaju tokom proba, glumac se gradi zajedno s predstavom. On prelazi glumački put od

---

<sup>147</sup> E. Konijin, *Acting Emotions*, *op.cit.*, str. 39

formiranja do javnog scenskog izražavanja određenog stava i to dijalektikom konfrontacije s rediteljem, društvenom zajednicom, ali pre svega sa samim sobom.

Frljić poziciju glumca određuje na sledeći način:

Oni su glumci, izvođači i aktivisti u isto vreme. Ovo je projekat u kojem oni treba da zauzmu stav prema nekim stvarima, svoj privatni stav, a onda da ga javno kažu, što nije uvek jednostavno, jer glumac je uvek zaštićen tekstem, ili na neki drugi način. Ovde sam ja od njih tražio da elaboriraju ono što misle o nekim stvarima i iz toga smo izgradili strukturu predstave.<sup>148</sup>

Iako je ovo izjavio povodom predstave *Zoran Đinđić*, ova izjava može da se odnosi na sve Frljićeve autorske projekte. U njima se razotkrivaju i raslojavaju društvene okolnosti, koje želi da prikaže na sceni. Važnije od toga je što se razotkrivaju glumci. Maske se ukidaju i stvarnosti i glumcima i Frljić traži od glumaca da stav o temama kojima se predstave bave, a koje su najčešće tabu-teme datog društva, javno izraze.

Istovremeno, Frljić nas često u intervjuima podseća da je „osnovni kazališni aksiom – sve što je na sceni je fikcija. Koliko god da je istina, u trenutku kad je na sceni postaje fikcija.“<sup>149</sup> U tom kontekstu glumac na sceni u Frljićevom autorskom projektu opet je u dvostrukoj poziciji. Na sceni su uvek u isto vreme - glumac koji izlaže svoje lične stavove i glumac koji koristi svoja glumačka sredstva da bi ispunio određeni glumački zadatak. Time zapravo započinjemo temu da li glumac na sceni može biti privatno lice koje izgovara svoj stav.

Majkl Kirbi navodi da je gluma podvrsta izvođenja, tj. da ne može svako izvođenje biti gluma. Tu pre svega Kirbi ima u vidu hepening, gde glumci ne oličavaju nikog drugog, već jesu oni sami. On je sačinio skalu od ne-glume do složene glume, pri čemu prva tri oblika ne svrstava u glumu, dok prvi oblik koji spada u glumu jeste *jednostavna gluma* i njene osobenosti mogu biti fizičke ili emocionalne. Dovoljno je da izvođač bilo šta predstavlja, simulira, prikazuje, to jeste gluma. Kirbi ističe da se gluma može postići najjednostavnijim radnjama koje uključuju pretvaranje – od pokreta ostavljanja jakne koja ne postoji, do situacije kada se neko pretvara da je bolestan. I to je

---

<sup>148</sup> Izjava Olivera Frljića povodom predstave *Zoran Đinđić*, u: *Zoran Đinđić je politički teatar*“ dostupno na [http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav\\_id=609461](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav_id=609461) (poslednji put pristupljeno 23.06.2016.) Izvor: Tanjug, 15.05. 2016.

<sup>149</sup> „Između etike i estetike“, Intervju sa Oliverom Frljićem, *Novi magazin*, 24. 5. 2012. (autor intervjuja nije naveden).

ono što Kirbi naziva fizičkim karakteristikama koje određuju *jednostavnu glumu*. Međutim, ona se može bazirati i na emocijama.

Taj emotivni aspekt *jednostavne glume* mogao bi nam možda pomoći da osvetlimo i protumačimo glumu kod Frljića iz tog ugla. Kirbi daje primer poznatog segmenta izvođenja predstave Living teatra *Raj sada* („Paradise Now“), kada glumci hodaju kroz gledalište i direktno publici govore: „Nije mi dozvoljeno da putujem bez pasoša“, „Nije mi dozvoljeno da pušim marihuanu“, „Nije mi dozvoljeno da se skinem“. Pitanje koje Kirbi postavlja jeste da li oni uopšte tada glume, pošto istinski deluju uznemireno i ljutito. Ono što je izvesno jeste da oni ne oslikavaju nikakve karaktere. Oni lično to sve izgovaraju i sve to što govore jeste tačno. Dakle, oni sve to zaista misle, oni potpuno veruju u to što govore, ali, tvrdi Kirbi, oni ipak glume i to tako što „gluma postoji u načinu na koji prezentuju svoju emociju.“<sup>150</sup> On potom navodi da mi u svakodnevnom životu srećemo ljude za koje osećamo da glume.

Ali to ne znače da oni lažu, da su neiskreni, da žive u nerealnom svetu ili nužno daju lažnu sliku svojih karaktera i ličnosti. Izgleda da su oni samo svesni publike – da su na sceni – i da oni odgovaraju na tu situaciju tako što energično projektuju svoje ideje, emocije i lične osobine, naglašavajući ih i teatralizujući zbog publike. To upravo rade izvođači u *Raju sada*. Oni glume svoje sopstvene emocije [...] U kojoj se tački pojavljuje gluma? U tački kada se emocije 'poguraju' zbog publike.<sup>151</sup>

Možemo primetiti da ovo donekle odgovara onome što rade glumci u Frljićevim autorskim projektima – oni predstavljaju svoja uverenja i emocije, ali ono što ih čini glumcima na sceni, a ne privatnim licima, jeste sam način izvođenja, koji je prilagođen publici i dešava se zbog publike. Na ovaj način mogli bismo da pomirimo Frljićeve stavove, koji deluju kontradiktorno, da glumci na sceni izgovaraju samo ono što zaista misle, ali da je sve što se dešava na sceni uvek pozorište. Ovde nam je posebno značajno, u skladu s našom temom, što se težište stavlja na emotivni deo, jedino je bitno da skrenemo pažnju na to da Kirbi navodi da oni „glume emocije“. To bi naizgled bilo sporno mesto koje nikako ne možemo primeniti na Frljićeve glumce, za koje se insistira da moraju verovati u ono što ispoljavaju na sceni. Kirbi ipak kaže da „bez obzira da li je

---

<sup>150</sup> Michael Kirby, „On Acting and Not-Acting“, u: Phillip Zarrilli, ed., *Acting (Re)Considered*, Routledge, str. 43 (svi navedeni stavovi M. Kirbija u ovom delu radu preuzeti su iz ovog teksta).

<sup>151</sup> *Ibid.*, str. 43

verovanje kod glumca već prisutno ili ga dostiže, gluma ne nestaje.[...jer...] nema objektivnog načina da se izmeri iskrenost i posvećenost.“<sup>152</sup>

Kirbi ističe da poslednjih godina dolazi do generalnog pomeranja stila glume u savremenom pozorištu prema kraju njegove skale na kojoj se nalazi „ne-gluma“. To ne znači samo da u izvođenjima više nema glume u značenju kako je Kirbi određuje, već generalno

gluma postaje sve manje složena. [...] tekst je izgubio značaj, predstave se stvaraju kolektivno, fizički odnos publike i predstave se menja na razne načine i postaje sastavni deo predstave...[...] Pojednostavljivanje glume je tipično za veliki broj radova u savremenom teatru.<sup>153</sup>

Mi bismo mogli da dodamo da je moguće i u istoj predstavi kombinovati različite stilove izvođenja po Kirbiju, od ne-glume koja predstavlja intimne ispovesti u kojima se glumci predstavljaju imenom i prezimenom i činjenice da kod Frlića gotovo uvek igraju bez ikakvih kostima, pa sve do elemenata totalne glume u nekim scenama na primer predstavâ *Aleksandra Zec* ili *Izbrisani*. No, da rezimiramo, kod Frlića ipak ne možemo reći da se radi o tome da glumci isključivo na sceni igraju sami sebe. Istovremeno, oni treba da izlažu svoje stavove i gotovo nikada ne predstavljaju neki lik i u tom smislu bi određenje *jednostavne glume*, koje zapravo podrazumeva da se na sceni dešava specijalan energetski i emotivan naboj glumaca zbog publike, odgovaralo najviše (od ponuđenih tačaka na Kirbijevoj skali) izvođenju glumaca u Frlićevim autorskim projektima.

U ovom kontekstu možemo da navedemo i stav psihološkinje Konijn da je glumac na sceni uvek izvođač i da nikada ne može biti samo privatno lice nalazimo. Uvod u taj njen stav predstavlja njena podela stilova glume. Imajući u vidu da smo mi još kod Stanislavskog uveli jasnu distinkciju između lika i uloge, skrećemo pažnju da prilikom citiranja i parafraziranja stavova E. Konijn nećemo praviti tu razliku, jer ona to ne čini. Naime u njenim teorijskim raspravama lik može imati emocije i govori se o podudaranju emocija između glumca i lika, na primer. Dakle, ona deli stilove glume na: metod koji je razvio Stanislavski, pri čemu uživljavanje kao stil glume podrazumeva da

---

<sup>152</sup> *Ibid*, str. 48

<sup>153</sup> *Ibid*, str. 50

glumac mora uvući sebe u emociju lika koji predstavlja s namerom da pokaže mogućnost spontanog pojavljivanja emocije. Iako se stil glume „po Stanislavskom“ vezuje za potpunu identifikaciju i asimilaciju glumca od lika, Konijn podseća da je Stanislavski stalno isticao, naročito u prvim fazama svog rada, da glumac na sceni uvek mora ostati glumac i da uvek mora pronaći svoje unutrašnje modele na osnovu kojih će se identifikovati sa likom. Drugi stil glume je brehtovski i podrazumeva da glumac ne doživljava iste emocije kao lik, jer je na sceni i komentariše ga s jasno izraženom distancom i, na kraju, pristup Grotovskog i Bruka gde lik služi samo kao sredstvo za glumčevo samoizražavanje što je potpuno suprotno uživljavanju, ali se zanemaruju i demistifikuju i maske u predstavi i maske u realnosti.<sup>154</sup>

Prema E. Konijnin, „glumac nikada ne izlazi iz predstave kada jednom dođe na scenu. Glumac ulazi iz uloge jednog lika i ulazi u ulogu sebe samog“.<sup>155</sup>

Ipak, čini se da se ne možemo složiti sa ovom psihološkinjom kad je u pitanju njen stav da „zadata situacija sprečava potpunu identifikaciju između glumca i lika i stoga sprečava pojavljivanje istinskih emocija kod glumca“.<sup>156</sup> Prema njenom mišljenju, kod glumca se mogu pojaviti samo zadate emocije i to pre svega zbog toga što ona smatra, poput Stanislavskog, da su glumcu u predstavi nametnute teme i okolnosti koje od njega traže određene emocije.

Nasuprot tome, kao što smo već istakli, Frljić traži prisustvo samog glumca na sceni, koji će sa te scene izgovarati sopstvene stavove do kojih je prethodno došao tokom proba predstave. Takođe, on će pokazivati i snažan emotivni odnos prema datoj temi. Pozicija glumca kod Frljića je između reprezentacije i „čistog“ scenskog prisustva, što omogućava da se na dijalektičan način pokaže glumčev odnos prema liku, tj., u ovom slučaju, okolnostima koje predstavlja. Kod Frljića je veoma važno to što je zadata situacija koja se glumcu „nameće“ na sceni, zapravo isto što i realna društvena situacija glumca kao privatnog lica. Ovde mislimo na širi društveni kontekst, a ne na ličnu i životnu glumčevu priču. Podrazumeva se da u predstavi *Izbrisani* glumci na sceni nisu sami Izbrisani, ali oni žive u tom društvu i deo su te realnosti. Stvarnost je zajednička glumcu kao privatnom licu i glumcu kao izvođaču, a to je važno, jer on, u nedostatku

---

<sup>154</sup> Videti detaljnije u E. Konijnin, *Acting Emotions*, op.cit., str. 63.

<sup>155</sup> E. Konijnin, *Acting Emotions*, op.cit., str. 40.

<sup>156</sup> *Ibid.*, str. 86.

dramske radnje i lika, jedino na tu stvarnost referiše. Ono što Frljić, pored ostalog, i radi sa glumcima tokom proba jeste da ih podstiče da neprestano otkrivaju aktuelnu društvenu stvarnost, sve njene skrivene mehanizme koji su u vezi s datom temom i zauzimaju stav upravo o tome da bi to igrali na sceni. Uloga ovakvog pozorišta jeste da i kod publike i kod glumaca izazove osećaj odgovornosti, dok su, naravno, primarne ideje i poruke koje se prenose preko pozorišne predstave. Ono što suštinski njegovi autorski projekti poručuju u toj je meri transparentno i direktno, da se stiče utisak da je ono što čini pozorište, tj. pozorišni elementi, songovi, koreografija, kostimi, u funkciji sredstva da se ta poruka prenese. U odeljku o političkom pozorištu videćemo kako za Frljića pozorište i jeste sredstvo političke borbe.

Ipak, ovde je zapravo autorova namera ne samo da ukaže na određeni društveni problem iz zadanog ugla, već da preispituje i ističe ulogu pozorišta. Namera je da pozorište dobije ulogu mesta u kojem će se problematizovati ovakve teme i da se na taj način preispituje njegova moć. Dakle, s jedne strane pozorište ima ulogu sredstva autorove političke borbe, što implicitno znači da glumci prenose sa scene određene poruke jasno zauzetim stavom u odnosu na dati problem ili temu, a s druge strane, socijalni problemi se koriste da bi se ispitivala, a potom i revitalizovala moć pozorišta. O tome ćemo opširnije u sledećem poglavlju. Bitno je da zbog svega navedenog, u ovom tipu glume, na čemu insistira reditelj i autor projekata, suštinski nema razlike između stavova i emocija glumca kao ličnosti i glumca kao izvođača. Na osnovu Kirbijevog određenja, a kako smo to mi primenili, samo način izražavanja emocija pravi razliku između glumca na sceni i njegovog ličnog okruženja van scene. Glumci su, za razliku od gledalaca, osvešćeni, prepoznali su svoju odgovornost i trude se da u pozorištu tu misiju prenesu i preko četvrtog zida. Spoljašnje okolnosti glumca kao privatnog lica i glumca na sceni potpuno su identične, jer on na sceni prikazuje društvene okolnosti, koje su u datom trenutku zajedničke reditelju, glumcima i publici a, naravno i široj društvenoj zajednici kojoj se zapravo autor i obraća.

U pozorištu Stanislavskog imali smo likove u njihovoj realnosti, kod Brehta preovladava moć fabule u kojoj i dalje likovi imaju svoje značajno mesto. Naravno u različitom su odnosu glumci prema likovima kod ova dva pozorišna stvaraoaca. Kod Frljića nema fabule ni druge imaginarne realnosti, prikazuje se događaj iz realnog života

glumaca, gledalaca i reditelja. Ali, istovremeno, svima je zajedničko to što je na sceni direktno ili posredstvom emotivnog sećanja uvek prisutan sam glumac. S tim što bi se taj odnos mogao gradacijski ovde postaviti. Kod Stanislavskog od glumca se uzima samo „materijal“ koji služi da bi se izgradila uloga koja ima veće i značajnije prisustvo na sceni i tu je, rečnikom Erike Fišer Lihte (Erika Fischer-Lichte), fenomenološko telo glumca u službi semiološkog tela uloge. Kod Brehta su glumac i lik zajedno i ravnopravno na sceni, dok kod Frljića, u nedostatku fabule i likova, i u skladu s potpunim razaranjem aristotelovskog pozorišta, glumac dobija dominantnije mesto. Zahvaljujući Kirbijevom određenju *jednostavne glume* pokazali smo na koji način im je omogućeno da prenose svoja lična uverenja, a da se to uvek naziva glumom. Ovo se pre svega odnosi na one stavove i uverenja koji se tiču društvenih problema kojima se predstava bavi.

No, određenje *jednostavne glume* svakako nije dovoljno da se do kraja razume na koji način Frljić apostrofira pozorište i pravi granicu između realnosti i pozorišne scene. Njegova je namera da preispituje okolnosti i načine scenskog predstavljanja, što se, pored ostalog, postiže pozicijom glumca koja je uvek na toj granici između realnog i fikcionalnog. Ukoliko uzmemo za primer scene koje imaju najjači predznak dokumentarnog – intimne ispovesti glumaca, što on često koristi u svojim projektima, Frljić uvek u te scene ubacuje fikcionalni sadržaj, ali tako da publika, koja je inače uvek (s izuzetkom „Turbofolka“) u njegovim predstavama u gledalištu (doduše osvetljena) ne može da odredi tačnu granicu realnosti i fikcije. Frljić kaže da bi reditelj, ukoliko primenjuje taj postupak, morao da kaže publici: „Vi sad odlučujete o statusu ovoga što gledate.“<sup>157</sup> Ovde se zapravo preispituje i „iskušava“ odnos glumac-gledalac, gde i gledalac preduzima odgovornost za pozorišni čin koji se odvija na sceni. Pored toga što je ovo odlika postdramskog teatra, o čemu ćemo govoriti u delu o Lemanu koji tek sledi, ovim on dosledno ispunjava jedan od svojih najvažnijih ciljeva da svakom predstavom ispituje moć i ulogu pozorišta.

#### **2.4.2. Glumac: emocije i energija**

Da bismo prešli na deo u kojem pokušavamo da pokažemo da između glumaca i reditelja u Frljićevim autorskim projektima dolazi do empatijske identifikacije, potrebno je

---

<sup>157</sup> Razgor autorke sa Oliverom Frljićem, (drugi razgovor).

da posebno apostrofiramo značaj emocija. Iako su teme političke, i mada je kritičko promišljanje aktuelne situacije koju on problematizuje u svojim radovima na prvom mestu, ipak uticaj na gledaoce i širu društvenu zajednicu jeste baziran na emocijama. Takođe, u toku proba predstave snažan emotivni aspekt prisutan je i u radu s glumcima pre svega zbog izbora tema koje su uvek sporne i bolne društvene tačke, ali i zbog načina na koji Frlić radi svoje projekte, imajući u vidu pre svega to što očekuje od glumaca. Složili smo se, kad smo govorili o Kirbijevoj *jednostavnoj glumi*, da se emocije u pozorištu drugačije prezentuju jer su namenjene publici. Ovde bismo mogli da ukažemo na snažan energetski doprinos koji svaki glumac mora da uloži u predstavu i da tu energiju prenese publici.

Ukidanje teatra iluzije svakako otvara mogućnost za direktni kontakt glumac–gledalac. U predstavama koje su predmet naše analize ovaj kontakt ima širok dijapazon varijanti – od nepostojanja kontakta do ulaženja u publiku i provociranja. Bez obzira na aktivan i dinamičan odnos gledalaca i glumaca, ne bismo mogli reći da je ovde u pitanju *hepening*, u kojem je izvođenje neponovljivi događaj razmene među ovim akterima. Frlić vrlo jasno uvek pravi pozorišno delo, koje se bez mnogo improvizacija ponavlja iz večeri u večeri i tom repetitivnošću fiksiranog sadržaja obezbeđuje autonomnost pozorišta.<sup>158</sup> Gledaoci su-proizvode Frlićeve predstave bilo tako što odgovaraju na pitanja (*Kukavičluk*), trpe uvrede i slušaju opis kako bi ih neko silovao (*Proklet bio izdajica svoje domovine*), daju novac ili pristaju na rezanje ličnih karata (*Izbrisani*) ili ustaju i napuštaju pozorište prilikom čitanja imena srebreničkih žrtava (*Kukavičluk*).

Upravo ovim direktnim kontaktom glumaca i publike, Frlić, osim ostalog, pokušava da ukaže na moć pozorišta i iznalaženje načina da se izbori za svoju poziciju u borbi protiv medijske dominacije, koji je jedan od glavnih problema pozorišta danas. Na taj problem sasvim direktno ukazuje teatrolog Ivan Medenica:

Pozorište se nalazi u značajnom zaostatku za brzinom, vizuelnom atraktivnošću i ubojitošću novih medija. Ako želi politički da deluje [...] pozorište treba aktivno da preispituje vlastite umetničke strategije. [...] živo prisustvo i energetsku razmenu.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Izuzetak bi mogla biti samo predstava *Izbrisani* gde gledaoci mogu da utiču na efekat, ali ne i na tok predstave u trenutku kada treba da donesu odluku da li će pristati da im se unište lične karte – *Prim. aut.*

<sup>159</sup> Ivan Medenica, „Novi vidovi političkog u pozorištu: slučaj ex-YU“ u *Teatron*, br.154/155, proleće/leto 2011, str. 9-13



U ovom kontekstu, a u vezi s dinamičnim odnosom glumaca i publike kod Frljića, njegovo političko pozorište ima za svrhu da probudi pasivne uspavane gledaoce i tu posebno skrećemo pažnju na poslednje dve sintagme Medenice: živo prisustvo i energetska razmena. Stoga, nije samo diskurzivno-značenjski aspekt predstave ono što je namenjeno njihovom aktivnom tumačenju i kritičkoj proceni, već Frljićeve predstave „prvo udaraju u stomak pa tek onda u glavu“<sup>160</sup>. One menjaju percepciju gledalaca, utičući na njihova čula i oni ne treba samo da tumače predstavljeni sadržaj i demontiraju „značenjske bombe“, već da svojim telima, čulima i osećajima primaju dati sadržaj što treba da utiče na njihovu energiju i senzibilitet i na taj način ih takođe trgne iz pasivnosti. Dalje u tekstu se u ovom kontekstu kao primer pominju ritmički pokreti tela i ritmički horski govor. Brz ritam i snažna energija odlike su svih Frljićevih autorskih projekata. Brza smena scena, snažna muzika, horsko pevanje, horski govor, ponavljanje scena – sve su to elementi koji pomažu glumcu da svoje fenomenološko telo pretvori u energetsko telo, s tim što ovu „estetiku atmosfere“ nećemo suprotstaviti „značenjskoj dimenziji“, već ćemo ih videti u simbiozi u Frljićevim predstavama.

Kada govorimo o značaju energetskog u glumačkoj igri kod Frljića, možemo pomenuti njegovu izjavu datu autoru ovog rada u kojoj upućuje na Artoov uticaj na njegovo pozorište i potvrđuje važnost čulne percepcije i telesne recepcije koju smo pomenuli:

Meni je blizak koncept Artoovog teatra koji ima jednu lepu metaforu koja kaže da bi se teatar trebao primati kroz tijelo kao što zmije kojima fakir svira, muziku primaju kroz tijelo preko vibracija.<sup>161</sup>

U povezivanju Artovoog i Frljićevog teatra mora se biti veoma oprezan i razlike su izuzetno velike da bismo tome posvećivali značajno mesto u ovom radu. Teško je povezati Frljića sa pozorišnim stvaraocem za koga su oni koji ga nisu dovoljno razumeli, prema Seknerovom navodu, govorili da je pozorišni vizionar „koji levitira u nedohvatnim sferama, daleko od prakse i povijesne zbilje“.<sup>162</sup> Pokušaćemo samo da ukažemo na one segmente njegovog pozorišta koje su nama bitni u ovom delu rada. Arto se „obrušavao“ na sva uporišta ondašnjeg društva, ali mu nije sama tema bila cilj, već pre svega način

<sup>160</sup> Igor Burić, „Telo i zastave“, *Dnevnik*, 22.05.2012, str. 14.

<sup>161</sup> Prvi razgovor autorke sa Oliverom Frljićem, vođen u 18.03.2016. godine u Rijeci.

<sup>162</sup> Boris Senker, *Redateljsko kazalište, op.cit.*, str. 222.

izvođenja pozorišne predstave. Jaki zvuci, efektne scene, snažne, brutalne do gađenja sekvence opravdavaju su naziv „pozorište surovosti“ koje je obnavljalo značaj magijskog, obrednog, ritualnog u pozorištu..

Prvo objašnjenje reči surovost imamo u izjavi da „sve što je akcija jeste surovost. Obnavljanje pozorišta treba da se zasniva upravo na toj ideji do kraja dovedene, ekstremne akcije.“<sup>163</sup> Postoji još jedno slično objašnjenje, samo u kontekstu odnosa reditelja, glumca i gledaoca: „Surovost [...] znači ići od kraja u svemu što reditelj može da učini u odnosu na senzibilitet gledaoca i glumca“.<sup>164</sup> U ovom Artoovom citatu nam je važan izraz „ići do kraja“. To je izraz koji se najčešće pominje u razgovoru sa svim glumcima u Frljićevim autorskim projektima. Prema Artou umetnost je – „Arto, istina, ne bi rekao 'umjetnost' nego rađe 'zbivanje', 'akcija', 'čin' – sposobna da prodre duboko u čovjeka, da probije sve slojeve njegove obrambene ljuštore, razori sve naslijeđene navike, stavove, uvjerenja, predrasude, vrijednosti i strahove, opustoši mu cio unutrašnji svijet te ga zatim ispuni novi, istinitim i životnim sadržajem.“<sup>165</sup> Iskre ovog ritualnog pročišćenja kod glumaca u pozorištu surovosti preuzima Frljić pre svega u skidanju svih ljuštura sa glumaca i ogoljavanju svih maski. On glumcima ne dozvoljava da se skrivaju iza maski, već zahteva da dođu do najskrivenijih delova sebe i tu otkrivaju osećaje i misli vezane za temu predstave u kojoj igraju. Takođe, on glumce tera da idu do kraja, u smislu energije i brzine. To je posebno vidljivo u predstavi *Turbofolk* o čemu ćemo detaljnije pisati prilikom analize te predstave.

„Cilj Artoovog pozorišta nije ležao u otkrivanju značenja kroz simbole već u postizanju efekata“.<sup>166</sup> Ili kako to Filip Oslender (Philip Auslander) nešto kasnije još preciznije kaže: „Arto je smatrao da je važnije za glumca da simboličkim gestovima proizvede efekat, nego da njima prenosi diskurzivna značenja“<sup>167</sup>

Frljić ne odbacuje iskustvo, znanje i promišljanje, a posebno mu je važno da prenosi diskurzivna značenja, jer je njegovo pozorište političko i bavi se aktuelnim temama. Frljić sigurno ne preuzima od Artoa odnos prema političkom, tj aktuelnom, kao ni njegovo težište na mitskom i religijskom. To artoovsko izmirenje pozorišta sa

---

<sup>163</sup> Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, Novi Sad, Prometej, 1992, str. 118.

<sup>164</sup> Antonen Arto, *O pozorištu i filmu*, Novi Sad, Prometej, 1996, str. 96.

<sup>165</sup> Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, op.cit., str. 233.

<sup>166</sup> Philip Auslander, *From Acting to Performance*, New York, Routledge, 1997, str. 20.

<sup>167</sup> *Ibid.*, str. 22.

univerzumom, previše je udaljeno od jasnih političkih problema u jednoj društvenoj zajednici koje Frljić pokušava da reši i pozorištem, kao odabranim sredstvom.

Ono što još jednom treba posebno da istaknemo jeste da se čini da je Frljiću važno ovo prisustvo i snažan energetska uticaj na čula što preuzima iz Artoovog pozorišta. Uključivanjem ovih elemenata u glumačku igru i postavljanje scena, Frljić pojačava njihovu efikasnost, jer na ovaj način pronalazi put da pozorište povрати moć koje gubi u odnosu na savremene medije.

Taj pozorišni direktni kontakt gledalaca i glumaca, osećaj telom, kako je to posebno istakao Frljić, a mi naveli na početku ovog poglavlja, potencijalno moćan uticaj na čula vizuelno snažnim scenama je način na koji će, prema Frljićevom mišljenju, publika biti podstaknuta da se probudi iz svoje pasivnosti.

Ovaj telesno, čulni, energetska aspekt Frljićevih projekata relevantan je zbog uticaja na publiku, ali se mi njime ovde bavimo i zbog odnosa glumaca i reditelja, da bismo videli kroz kakvu vrstu emocionalnog i ideološkog preobražaja dolaze glumci tokom igranja u ovakvim autorskim projektima i kakve su osobenosti njihovog međusobnog odnosa.

Kad govorimo o tom odnosu i načinu Frljićevog rada, od svih glumaca sa kojima smo razgovarali saznali smo da Frljić izuzetno brzo postavlja predstave. To bi možda mogla biti još jedna tačka preseka između Artoa i Frljića, više kao uzgredna zanimljiva opaska, nego kao značajna informacija za naše istraživanje.

Kazalište postoji radi predstava. Predstava - dakle susret gledalaca s gotovim scenskim djelom – jedino je što u to doba zanima Artauda. On pokazuje nestrpljenje na pokusima. Žuri mu se da što prije dovede glumce do cilja, da što prije dogotovi djelo. Jasno vidi cilj, jasno zna što hoće i zašto to hoće.<sup>168</sup>

### **2.4.3. Empatijska identifikacija**

Teško je imati psihološku distancu radeći u Frljićevim predstavama. Naročito ako je u pitanju predstava o ubistvu devojčice, na primer. Mogli bismo i da pretpostavimo da ove snažne emocije imaju ulogu i da, među ostalim, održe tako snažnu motivaciju i

---

<sup>168</sup> B. Senker, *Redateljско kazalište, op.cit.*, str. 225

odlučnost da se predstave, koje su često izložene ozbiljnim napadima društvene zajednice, ipak završe do kraja.

Frljićev pristup je takav da teme koje bira i stavovi za koje se zalaže, pokreću snažne emocije i kod saradnika, te oni koji ostaju u projektu moraju biti „inficirani zarazom“. I u ovom slučaju, osećanja se tokom proba između glumaca i reditelja mogu preneti mimikrijom, koja podrazumeva fiziološki nivo, ali i uključivanjem empatijskog kognitivnog doprinosa o kojem je govorio Goleman, što podrazumeva razumevanje kako se taj neko drugi, u ovom slučaju reditelj, oseća i to na osnovu imaginacije.

Kada je govorio o empatiji kao emocionalnoj zarazi, Suvin je posebno ukazao na situaciju religijskog slepog verovanja, hipnoze, ili generalno odnosa prema vođi. Bez namere da izvršimo bilo kakvo poređenje odnosa reditelj–glumac u Frljićevim autorskim projektima sa hipnotičkim odnosom ili odnosom prema verskom vođi, ovaj aspekt autoriteta kod reditelja može u izvesnoj meri da utiče na identifikaciju. Ovde ćemo svakako biti vrlo oprezni, jer Frljić uvek ističe da u autorskim projektima glumci postaju ravnopravni u pogledu autorstva, samim tim stiču i slobodu i odgovornost, što dovodi u pitanje moć i hijerarhijsku poziciju reditelja. Kada pak govorimo o segmentima u kojima se dešava uticaj reditelja na glumce, imamo u vidu ideološku poziciju reditelja kao potku koja se provlači kroz sve njegove predstave i ličnu javnu aktivnost koja obeležava sve što on radi. Potom, između realnih okolnosti koje se prikazuju i odgovora glumca koji treba to da razume i predstavi na sceni nalazi se interpretacija reditelja. I na kraju, najvažniji je energetska-afektivni nivo, u kojem dolazi do poistovećivanja između reditelja i glumaca, za šta smatramo da jeste nužan uslov za nastanak predstave.

Tijana Mandić navodi da je identifikacija viši oblik mehanizama odbrane.

Proces poistovećivanja ega jedne osobe sa egom druge osobe, koja se uzima kao uzor, sastoji se u tome što se ego osobe koja se poistovećuje, unošenjem uzora u sebe trajno modifikuje, saobražajući se svom uzoru.<sup>169</sup>

Frljić je obezbedio status jednog od najzanimljivijih i najprovokativnijih reditelja današnjice i glumci koji dolaze da rade sa njim i odazivaju se na njegov poziv u velikom broju slučajeva poštuju to što on radi i time se makar načelno obezbeđuje hijerarhijska

---

<sup>169</sup> Tijana Mandić, *Komunikologija, op.cit.*, str. 121.

pozicija. Scenski sadržaj jeste ono što kreiraju reditelj, dramaturg i glumci. Predstava ponekad zavisi i od toga na šta će glumci u projektu pristati da rade. Dešavalo se, kao u predstavi *Izbrisani*, o čemu ćemo detaljno pisati u analizi te predstave, da se početna ideja reditelja zbog neslaganja dela glumačke ekipe promeni. Ipak, iz razgovora smo saznali, da niko od glumaca ne osporava rediteljsku „dirigentsku palicu“, tj. činjenicu da i pored toga što insistira na slobodi svih učesnika u projektu, on je taj koji pre svega zastupa ideologiju koja je suština svake njegove predstave, donosi početne ideje i oblikuje materijal tokom proba u konačni proizvod koji odlazi pred publiku.

U ovakvom shvatanju empatijske identifikacije osvrnućemo se i na prethodno pomenuto Frojdovo tumačenje u kojem je isticao da u kolektivu gde imamo članove mase, u ovom našem slučaju nije baš masa, ali jeste kolektiv, nužno postoji jedna afektivna zajednička crta koja predstavlja prirodni način uspostavljanja veze s vođom, u ovom slučaju rediteljem koji, iako deli odgovornost sa glumcima i dozvoljava njihovo učešće u stvaranju materijala predstave, ipak vodi ceo proces.

Do pretpostavljene empatijske identifikacije dolazi u fazi proba. Dakle, ukoliko predstavu podelimo na faze, na tragu onoga kako je to činio Šekner,<sup>170</sup> u Frljićevim autorskim projektima postoji faza koja prethodi javnom izvođenju i tokom ovog procesa se uspostavljaju svi elementi predstave, pa i njen eventualni tekst. U tu fazu spadaju: istraživanje, prikupljanje dokumenata, razgovori, probe; potom ide samo izvođenje predstave i, na kraju, posledice, na čemu on posebno insistira kao integralnom delu projekta, jer on smatra da predstava nije uspela ukoliko nema posledica u užoj ili čak široj društvenoj zajednici. Ovo poređenje sa Šeknerovim fazama više je uočavanje određenog preklapanja nego suštinsko povezivanje dva izvođačka procesa, jer to ne bi bilo ni moguće.

Specifičnost Frljićevog rada u tome je što su kod njega izjednačene faza pripreme i faza proba, jer on tokom proba pribavlja materijal i razgovara s glumcima zato što je to zapravo najvažniji deo rada na predstavi. U odnosu na datu temu, koja može biti i ubistvo devojčice, nasilje u porodici ili nacionalna mržnja, svakako dolazi do prenošenja snažnih

---

<sup>170</sup> Richard Šekner, *Performance Studies*, str. 225. Šekner predstavlja tri faze izvođačkog procesa sačinjene iz nekoliko delova. Podrazumeva se da nisu sve obavezne, niti jasno odeljenje. Proto-izvođenje je prva faza i obuhvata sve ono što prethodi samom izvođenju (trening, radionice, probe). Glavna faza je izvedba i sastoji se od zagrevanja, javnog izvođenja, okolnosti, tj. konteksta u kojima odvija javno izvođenje i opuštanja. Treća, poslednja faza je Posledica i tu su kriičke analize, prikupljanje arhive, sećanja.

osećanja koja ima reditelj glumcima koji ostaju u projektu i koji su prihvatili taj način rada. Ova empatijska identifikacija obezbeđuje emocionalno jedinstvo o kojem je govorila Ševcova, što je pomenuto u poglavlju o empatiji. Vrlo je čest slučaj da prilikom prvih proba predstave, mnogi glumci napuštaju Frljićev projekat. Prema njegovoj tvrdnji, najveći broj glumaca napustio je predstavu *Zoran Đinđić*. Najmanji broj njih u njegovom dosadašnjem radu to čini u Rijeci. Iz razgovora sa glumcima, a i nakon uvida u način Frljićevog rada, mogli bismo reći da oni napuštaju projekat pre svega zbog neslaganja sa ideološkim stavovima koji su uvek u osnovi svake predstave, potom zbog samog načina rada na predstavi i zbog toga što se od glumaca traži da se ne sakrivaju iza maske lika<sup>171</sup> već da na sceni javno izlažu svoje stavove. U prilog našoj tezi, međutim, da je preduslov odigravanja svake predstave zapravo empatijsko-energetska identifikacija između glumca i reditelja, iznosimo objašnjenje Primoža Bezjaka, glumca u predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine*:

Ljudi izlaze jer se ne mogu napaliti za neku temu. [...] Reditelj treba da ima neku energiju, da ima neki entuzijazam koji probudi u ekipi, da stvara neke uslove za rad koji probude čitavu ekipu i da se ona napuni entuzijazmom za neku temu. E, to Oliver ima.[...]  
Puno teže je s njim raditi kad počne raditi.<sup>172</sup>

Prema ovoj izjavi, na samom početku rada na predstavi, dolazi do prenošenja energije i entuzijazma sa reditelja na glumce. Kako Bezjak to kaže, glumci tada treba da se 'napale' na temu, na rad na predstavi, a taj glagol bi, u našem tumačenju, upravo značio da se probude njihove emocije, da budu jako zainteresovani, da imaju snažnu energiju na početku rada na predstavi. Sve to im prenosi reditelj i od njega to zavisi. Oni, koji ne uspeju da ostvare to energetske emotivno jedinstvo sa rediteljem, pa potom i sa ostatkom ekipe izlaze iz projekta. Podrazumeva se, a mislimo da to podrazumeva i Bezjak, da ovde ne govorimo o glumcima koji imaju potpuno drugačije ideološke pozicije od Frljića. Iz tog razloga se možda izlazilo iz projekta na početku njegove karijere ili kada prvi put radi predstavu u nekoj sredini. On je sada već dovoljno prisutan u kulturnoj javnosti na ovim našim prostorima da su svi upoznati sa načinom njegovog rada i sa idejama koje promovise tim radom, tako da takvi glumci ne bi ni dolazili u priliku da počnu da rade na

---

<sup>171</sup> Ovaj izraz koristimo uslovno. Ranije smo objasnili da u Frljićevim autorskim projektima najčešće nema klasičnih likova. – *Prim.aut.*

<sup>172</sup> Razgovor autorke sa glumcem Primožom Bezjakom. Razgovor vođen preko skype-a, 28.mart 2016.

predstavi. Bezjak ipak daje ovu izjavu u trenutku kada Frljić već više predstava radi u njegovom pozorištu i svi glumci su upoznati s načinom njegovog rada, pa ne govori o ideološkom stavu kao preduslovu za rad na predstavi. On se zato fokusira na ovaj emocionalno energetski nivo i ostvarivanje jedinstva u tom smislu između reditelja i glumaca. Čak završava tu izjavu rečenicom da je mnogo teže sarađivati s njim kada počne rad, čime dodatno potvrđuje da je ova energetska i emotivna zainteresovanost primarni uslov koji se lako i brzo postiže na samom početku jer se očigledno i odigrava na tom emotivnom nivou razmene, koji je i čisto fiziološki, a ne samo kognitivan. Konflikti, prema Bezjaku, isključivo su stvar načina na koji će se nešto prezentovati.

Frljić ovako objašnjava na koji način dolazi do razmene emocija između njega i glumaca:

Moja emocija kolonizira njihov izvođački subjekt [...] ono što u tom nekakvom svom afektivnom polju nosim sigurno da to emitiram tamo i komunikacija sa glumcima se po meni dešava ponajmanje na racionalnoj razini. Mislim da je ona vrh ledenog brega. Puno više kad sam u stanju uspijevam iskomunicirati neverbalno. To ne znači da tučem glumce ili nešto tako, već je reč o jednoj specifičnoj energiji, jer ja mislim da to glavna kvaliteta onoga što radim.<sup>173</sup>

Na osnovu ovoga što je rekao Frljić, naša je pretpostavka da se kod glumaca javljaju osećanja koja su identična osećanjima autora projekta i ta osećanja se javljaju u procesu osvajanja osnovne ideje i poruke predstave, koja ima primat kod Frljića, kao fabula kod Brehta. Ali, ovde ističemo i da se radi o Frljićevoj namerni da i kod glumaca u toku rada budi i aktivira „do kraja“ njihovu telesnost, čulnost i energiju, kao što će to isto raditi predstava kod gledalaca kada bude gotova i kada krene njena recepcija.

U nekim predstavama poput *Zorana Đinđića* ili *Turbofolka*, težište je na telesnom i energiji jer ove predstave, naročito *Turbofolk* u pojedinim scenama, imaju elemente teatra pokreta i tu posebno dolazi do izražaja energetski transfer između reditelja i glumaca tokom celog rada na predstavi. Prema svedočenju glumaca, što ćemo takođe navoditi prilikom analize predstava, Frljić je vrlo energičan na svim probama i tu energiju, kako je to nazvao Miloš Timotijević – „energetsku loptu“, gotovo predsvesno

---

<sup>173</sup> Razgovor autorke sa Oliverom Frljićem, Rijeka, mart 2016. (prvi razgovor).

prenosi glumcima.<sup>174</sup> U drugim predstavama poput *Aleksandre Zec* ili *Izbrisani* koje govore o ubistvu devojčice i gubitku prava na identifikaciju grupe ljudi, u prvom planu je taj snažan emotivni aspekt, koji omogućava emotivnu identifikaciju svih učesnika projekta.

Kao što smo napomenuli, ovde pokušavamo da skrenemo pažnju više na onaj primarni nivo emocionalne zaraze i mogućnost poistovećivanja osećanja na telesnom, fiziološkom nivou. Ljudskim bićima je, što smo videli u poglavlju o empatiji, imanentno da snažno reaguju na emocije drugih ljudi, a Kačopo, kako navodi Goleman tvrdi da „samo posmatranje može da dovede do istog raspoloženja“<sup>175</sup>. Imajući to sve u vidu, moguće je pretpostaviti da u timskom radu, kakav je rad na probama, dolazi do razmene emocija. Ovde treba da imamo u vidu naše određenje empatijske identifikacije koje je pre svega podrazumevalo poistovećivanje osećanja i u tom smislu je naša pretpostavka da su emocije i energija glumaca i reditelja iste tokom proba Frljićevih autorskih projekata. Pritom, opet ponavljamo, imamo samo u vidu glumce koji ostaju u projektu do kraja.

Kada smo govorili o empatiji u teorijskom delu, uključili smo i kognitivni doprinos koji podrazumeva da empatija obezbeđuje i razumevanje kako se druga osoba oseća na osnovu toga što se preuzimaju njena osećanja. Tokom proba u Frljićevim autorskim projektima svakako je važno i to razumevanje među glumcima i rediteljem koji obezbeđuje nastavak rada na predstavi.

#### **2.4.4. Simpatijska identifikacija**

U skladu sa Frljićevim stavom, koji u potpunosti preuzima od Brehta, da je svaka emocija društveno uslovljena, možemo da navedemo da se u procesu rada na predstavi javlja saosećanje prema temi kojom se bavi predstava. Kada kažemo saosećanje prema temi, tu zapravo mislimo na saosećanje prema ljudima čija je sudbina tema predstave ili generalno saosećanje u odnosu na neki događaj ili pojavu. U prethodnom poglavlju naveli smo da je empatijska identifikacija, prema našoj pretpostavci, preduslov rada na Frljićevim predstavama. Ako sada prelazimo na simpatiju u glumačkoj igri, onda imamo nekoliko nivoa – pre svega u nastavku rada na predstavi, glumci razumevaju temu

---

<sup>174</sup> Razgovor autorke sa Milošem Timotijevićem, Beograd, 1.april, 2016.

<sup>175</sup> Danijel Goleman, *Fokusiranost, op.cit.*, str.27.



predstave na osnovu razumevanja onoga što im autor, tj reditelj prezentuje o tome. Često se dešava, prema izjavama glumaca, da oni nisu znali gotovo ništa o problemu Izbrisanih, na primer ili Aleksandre Zec, pa su to saznali na osnovu materijala koji im je donosio Frljić. Dakle, u procesu zauzimanja stava prema datoj temi, ili, ako govorimo u okvirima simpatije, njihovo tumačenje stvarnosti i odgovor koji treba da se formira u odnosu na tu stvarnost, pod uticajem je razumevanja autora, tj usvajanjem njegove artikulacije datog događaja iz stvarnosti, koji je tema predstave.

Na ovaj način govorimo zapravo o posebnom statusu dokumentarnog u Frljićevim predstavama. On u fazi proba prezentuje glumcima iscrpnu dokumentarnu građu (snimci, materijali, novinski izveštaji, razgovori sa akterima događaja...) i to posebno ako je predstava o nekom događaju, poput ubistva premijera (predstava *Zoran Đinđić*) ili ubistva devojčice srpske nacionalnosti u Hrvatskoj tokom rata (predstava *Aleksandra Zec*). Ovde ne smemo ni prenebregnuti činjenicu da jedan deo dokumentarne građe Frljić prikuplja i od samih glumaca, koristeći njihova iskustva i utiske ukoliko ih o datoj temi imaju. U svakom slučaju, kao što smo ranije istakli, Frljić od glumaca očekuje da zauzmu stav o datoj temi nakon razumevanja, tj. uvida u iscrpnu građu i što bolje upoznavanje sa okolnostima.

Kada su glumci u pitanju, važno je da istaknemo i da se sam proces rada na predstavi često snima i to dokumentovanje često postaje građa same predstave, tako da postoji dvostruki nivo dokumentarnog – isecci iz same stvarnosti i isecci iz pripreme predstave koji postaju njen sastavni deo.

Dokumentiranje procesa, činjenica da ovaj tip dokumentacije u svakom trenutku može postati građa predstave, znači da se mora preuzeti i druga vrsta odgovornosti. Glumac se drugačije odnosi prema onome što govori i radi u ovakvoj situaciji. On nije sredstvo kojim dramski autor ili ja želimo nešto reći, već se aktivno bori za prostor u kojem se može, u odnosu na problem kojim se bavimo, jasno i konzekventno artikulirati.<sup>176</sup>

Frljić dalje dodaje da se u njegovim projektima ne preispituje samo moć pozorišta već se kritički ispituje i reflektuje pozicija glumaca u nametnutom reprezentacijskom sistemu. A ta politička subjektivizacija, kako je on naziva zahteva veću odgovornost nego rad na inscenaciji dramskog teksta.

---

<sup>176</sup> Milena Bogavac, „Kazalište kao sredstvo klasne borbe”, Intervju sa Oliverom Frljićem, *Scena*, br.4, okt-dec 2012, str. 33-38 (str.36).

Politička subjektivizacija nije scensko ponavljanje nekritički usvojenih uvjerenja i stavova. Ovakvi projekti glumce sukobljavaju sa onim što je u njima i njihovom scenskom mišljenju nereflektirano.<sup>177</sup>

Frljić u svojim predstavama kombinuje dokumentarno i imaginarno i to tako što, na primer, scene koje predstavljaju intimne i lične ispovesti glumca ili čitanje izveštaja sa suđenja, što su elementi dokumentarnog teatra, u brzim prelazima prekida naizgled klasičnom dramskom scenom u kojoj glumci igraju likove, odnosno arhetipove, da bi opet vrlo brzo sprečio bilo kakvu mogućnost identifikacije publike i samih glumaca te razbio tu naznaku narativnog opet nekom realnom scenom. Sve to ima veze i sa ritmom i brzim smenama kojima Frljić pojačava efekat uticaja na publiku što je važno u prethodno pomenutom kontekstu pokušaja osvajanja pozicije društvene moći od pozorišta. Ovakva postavka umnogome utiče na samu vrstu glumačke igre.

Brechtov glumac ima kritičku distancu prema likovima. Frljićevi glumci imaju kritičku distancu prema temi iz realne stvarnosti. Na osnovu materijala, oni zauzimaju stav prema događaju ili pojavi koju predstavljaju na sceni. Likovi su u klasičnom teatru zapravo samo okviri a glumac onda pronalazi svoja lična osećanja koja odgovaraju okolnostima dramske radnje i tako nastaje uloga. U slučaju autorskih projekata Frljića taj okvir je zapravo ideološki stav, ideja, misao. To je jedan generalni ideološki okvir, a glumac daje svoj lični pečat i svojim emocijama, kao i određenim intervencijama, ispunjava taj okvir. Tu ideju, misao ili stav, glumac samo delom usvaja u fazi empatijske identifikacije sa rediteljem koji jasno taj stav artikuliše otpočetka, ali mnogo više tokom rada na predstavi u smislu ostvarivanja simpatijskog odnosa, koji podrazumeva da se razumevanjem, uvidima u sve okolnosti, analiziranjem razloga, uzroka i konteksta, svesno i racionalno prihvata ta ideološka platforma i ostvaruje „simpatijska identifikacija“. Ovo je u skladu sa dubokim učešćem kognitivnog u simpatijskom odnosu. S obzirom na to da se uglavnom u Frljićevim autorskim projektima dešava da glumci prihvataju taj stav i da uz to imaju saosećanje prema sadržaju iz stvarnosti koji se tematizuje, procep između glumca kao ličnosti i glumca kao izvođača u njegovim projektima ne postoji. Iz toga se naravno razvija simpatijska briga i želja da se pomogne pa tako pozorište postaje sredstvo političke borbe.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, str.36.

## 3. POLITIČKO POZORIŠTE OLIVERA FRLJIĆA

### 3.1. Brehtov koncept političkog pozorišta

#### 3.1.1. Primena V-efekta

Svakako bismo najpre mogli naglasiti da ne postoji nijedan pozorišni projekat Olivera Frljića koji ne spada u domen političkog pozorišta. Ovo poglavlje će imati fokus na uticaj pre svega Brehtovog političkog pozorišta, a potom i Lemanovog koncepta političnosti na autorske projekte Olivera Frljića, uz njegove autopoetičke osvrte.

Mi smo u ovom radu u više navrata pisali o Brehtu, naročito u delu o simpatiji. Gotovo je nemoguće odeliti elemente Brehtovog teatra tako da se o nečemu može pisati kada se govori o glumačkoj igri, iz aspekta, u našem slučaju, simpatije, tj simpatizirajućeg razumevanja, a da to istovremeno ne budu i elementi Brehtovog političkog pozorišta. Drugim rečima, sve osobenosti njegovog epskog teatra posredno ili direktno pripadaju političkom kontekstu. Mi ćemo stoga pokušati da jedan deo onoga što je o Brehtu u radu prethodno pomenuto sada stavimo u kontekst političnosti, ali da uz to istaknemo i neke nove aspekte pre svega u odnosu na Frljićev politički teatar.

U delu o Brehtu i simpatiji detaljno smo pisali o najvažnijim elementima Brehtove scenske poetike – V-efektu i gestusu i sve je to primenljivo i na deo o političkom teatru.

Frljić ističe da je u svojim predstavama

[U] organizaciji scenske građe puno toga naučio od Brehta. Govorim o svim tim elementima epizacije u teatru, naročito ukoliko postoji neki narativ, pre svega mislim na to kako se taj narativ realizira na sceni.<sup>178</sup>

Dejvid Barnet (David Barnett) u svojoj nedavno objavljenoj knjizi *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance* ističe da „Breht nije pravio politički teatar, već da je politički pravio teatar.“<sup>179</sup> Drugim rečima, stvarao je pozorište na politički način. To se postiže prevashodno svim onim sredstvima koja dovode do V-efekta, a ovo „stvaranje pozorišta na politički način“ zapravo se odnosi na razumevanje

---

<sup>178</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

<sup>179</sup> D. Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, op.cit., str. 32

da je sve što se dešava na sceni rezultat pitanja 'Ko Šta čini i Kome?', zato što uključuje pitanje Iz kog razloga? U dijalektičnom teatru razlozi su povezani s društvenim kontekstom.<sup>180</sup>

U skladu s početnom postavkom političke angažovanosti da cilj političkog pozorišta nije samo da objasni svet već da ga i menja, Breht motivaciju za tu aktivnost nalazi u prikazanoj promenljivosti scenske realnosti i likova u njoj.

Svako Da suočeno je sa Ne kad se situacija promeni [...] okolnosti se ne mogu razumeti drugačije nego kao promena, kao kontradiktorni proces koji nikada neće dostići definitivan kraj.<sup>181</sup>

U vezi sa ovim, Slobodan Selenić ukazuje na Brehtovu dijalektičku trijadu (razumevanje– nerazumevanje – razumevanje) kojom se ostvaruje V-efekat:

Cilj ostvarivanja začudnosti je razumevanje, na dijalektičkoj liniji: razumevanje – nerazumevanje – razumevanje. Mi naime prepoznamo kao prirodnu jednu situaciju i apriori smo uvereni da je razumemo. Efekat začudnosti otvara nam oči, vidimo da situacija nije tako obična i jednostavna kako smo mislili, shvatamo da je ne razumemo ili da je nismo razumeli dobro. Tek tada smo u stanju da o njoj razmišljamo objektivno i da je razumemo onako kako treba. Efekat začudnosti je osnova kritičkog mišljenja.<sup>182</sup>

Brehtovo dijalektično pozorište preispituje sam pojam reprezentacije. Kao što se glumac ne uživljava u lik već ga prikazuje, tako i predstava nije lažna iluzionistička slika stvarnosti već stav o stvarnosti. Ona zauzima kritički stav prema stvarnosti, kao glumac prema liku i to publika treba da vidi. Kritički stav zapravo podrazumeva promenljivost, a ne radi se samo o promenljivosti i neutemeljenosti subjekta, već i celokupnog društva koje se sagledava u svojoj dijalektičnosti.

Glavni stavovi marksizma na koje se Breht oslanja u teoriji i praksi, upućuju na to da „svijest čovjeka ovisi o njegovom društvenom biću“<sup>183</sup>, a to znači da je društveno biće u stalnom razvoju i da stalno menja i tu svest. Pojedinaac je odraz vremena u kojem živi. Rejmond Vilijams (Raymond Williams) navodi da je Brehtova dramska forma

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, str. 35

<sup>181</sup> Darko Suvin, *To Brecht and Beyond*, New Jersey, Barnes&Noble Books, 1984, str. 67

<sup>182</sup> S. Selenić *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 123

<sup>183</sup> Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 201

u korenu dijalektička forma koja neposredno polazi od marksističke teorije istorije, u kojoj, u okviru datih ograničenja, čovek sam sebe stvara – čovek otkriva istinu o sebi time što otkriva svoju pravu okolinu <sup>184</sup>

Dakle, u modernom dobu se ne može govoriti o mimezisu u značenju reči koje je još Aristotel uveo. Taj dijalektički pristup, omogućio je da umetnost nikako ne može biti statičko podražavanje jedne fiksirane realnosti. Breht vidi umetnost kao jedno dinamično sredstvo koje prodire u mogućnosti okruženja, koje pronalazi različite uzroke ovih kontradiktornih procesa i omogućava kritičko razumevanje.

Ovakav stav pokušava da izdigne umetnost do ontološkog ili bar epistemološkog višeg nivoa kreativnog značenja nego što je to iluzionizam.<sup>185</sup>

Suvin upućuje na to da je Breht pojmove istorija, politika, ekonomija, što jesu bile teme njegovog pozorišta, svodio na apstrakcije sa željom da ljudi u njegovom pozorištu shvate da su to nadogradnje koje se zapravo baziraju na ljudskim postupcima, na ljudskim odnosima, na ljudskim idejama.<sup>186</sup> Jer saznanje o sopstvenoj mogućnosti da se utiče na tok istorije i na politiku otvara prostor za akciju koja je primarna u Brehtovom teorijskom diskursu. Razumevanje da sve što nam je loše i sve što nam je dobro dolazi od nas, a i da je sve podložno promeni, osnovni su postulati Brehtove političnosti.

Dijalektičnost, kao osobenost Brehtovog političkog teatra, neodvojiva je od V-efekta. Materijalistička dijalektika podrazumeva da su društvena stanja procesi koji se stalno kreću u svojoj protivrečnosti i upućivanje teatra na to može se postići samo zahvaljujući metodi začudnosti.

Prava duboka, delotvorna upotreba efekata začudnosti pretpostavlja da društvo svoje stanja smatra historijskim i ispravljivim. Pravi V-efekti imaju borbeni karakter<sup>187</sup>

U kontekstu Selenićevog određenja V-efekta trijadom razumevanje–nerazumevanje–razumevanje, možemo pomenuti da Suvin tvrdi da estetska tehnika izazivanja radoznalosti i čuđenja počiva na dijalektičkom kretanju u kojem je na prvom mestu teza, koja pred pogledom zatiče jedan zamrznuti svet u kojem je

---

<sup>184</sup> Rejmond Vilijams, *Od Ibzena do Brehta*, Beograd, Nolit, 1979, str. 316

<sup>185</sup> D. Suvin, *To Brecht and Beyond*, op.cit., str. 117

<sup>186</sup> Videti detaljnije: D. Suvin, *To Brecht and Beyond*, op.cit., str. 70

<sup>187</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 249.

normalno da je čovek otuđen, potom je tu antiteza – gde dominira čuđenje – koju zapravo pravi efekat začudnosti i koja vodi do sinteze u kojoj se javlja nova normativnost.<sup>188</sup> Frljićev scenski izraz gotovo uvek ide iz trijade koja je vrlo slična ovim Suvinovim navodima. Frljić često u radu na predstavama polazi od onoga što jeste vladajuće, nametnuto, opšteprihvaćeno stanovište o datoj temi, potom samim činom artikulacije i stavljanjem u drugačiji kontekst, on zapravo za gledaoce oneobičava ili demistifikuje utemeljeni stav, kako bi tek nakon toga probao da razvije novi diskurs i promenu u načinu razmišljanja o datoj temi, što nužno stvara sukob sa centrima moći i antagonizme u društvenoj zajednici.

V-efekat se može na različite načine sprovesti u predstavi. Sva pomoćna sredstva epskog pozorišta u službi su razumevanja onoga što Breht želi da poruči sa scene. Kritički odmak glumca od uloge i gledaoca od glumca neophodan za razumevanje Brehtove poruke, ostvaruje se i uz pomoć dodatnih sredstava kao što su songovi, pokazne table, natpisi i slično. Ova sredstva predstavljaju važnu tačku preseka Brehtovog i Frljićevog teatra, pa tako svaki Frljićev autorski projekat karakterišu brza smena nezavisnih scena, muzičke kratke sekvence koje imaju za svrhu promenu ritma, direktno obraćanje publici, natpisi, ... sve to spada u rušenje pozorišne iluzije tj u sredstva V-efekta. Pošto ćemo o ovome govoriti u narednom delu gde analiziramo predstave, ovom prilikom ćemo samo kratko, bez detaljnije analize, ilustrovati primenu sredstava V-efekta u nekim Frljićevim predstavama. Fragmentacija je važan segment njegovih predstava – sve su podeljene na scene, a svaka je po sebi zaokružena celina. U toj dinamici najčešće jedna na drugu kontrastno referišu, razotkrivajući smisao i upravo time se ostvaruje V-efekat. Primer za to je korišćenje zastava u predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine*. U jednoj sceni se njima paradira, a u sledećoj pokrivaju mrtvi.

Za prikazivanje događaja u neobičnom kontekstu, primer nam može biti predstava *Turbofolk*, Frljićeva prva institucionalna predstava. Polazimo od toga da u vreme kada on radi ovu predstavu, turbofolk, kao muzika koja dolazi iz Srbije, predstavlja ambivalentan pojam. Vlast turbofolk zabranjuje, a sve više ljudi ga sluša, naročito mladih. V-efekat se

---

<sup>188</sup> Videti detaljnije u Darko Suvin, *Praksa i teorija Brechta*, Predgovor u Breht, *Dijalektika u teatru*, str. 9-34

ostvaruje već samim tim što salom nacionalnog pozorišta odjekuje turbofolk muzika. To je već jedno oneobičavanje, stavljanje u drugačiji kontekst. Potom, ukoliko se turbofolk muzika opšteprihvaćeno vezuje za veselje i provod, najčešće u nekoj kafanskoj atmosferi, a Frljić turbofolk hitovima „muzički ilustruje“ scene brutalnog nasilja između muškaraca i žena, nedvosmisleno je da ovde imamo na snazi situaciju kada jedan od elemenata scenskog aparata, u ovom slučaju muzika, nije usklađen i u funkciji jednoznačnog prikazivanja date pojave, čime se ostvaruje V-efekat. Takođe, kod Frljića nema klasičnih likova, ali se direktnim obraćanjem publici, što često glumci rade u njegovim projektima, ostvaruje rušenje četvrtog zida.

U predstavi *Aleksandra Zec* na samom početku odigrava se scena kao u dramskom komadu – glumci igraju porodicu tokom uobičajene večeri, gde deca rade domaći, roditelji ih požuruju i šalju na spavanje. Svaki glumac igra svoju ulogu, ali u ovu scenu Frljić ubacuje dva glumca da igraju jednog od sinova. Iako je to važna rediteljska intervencija, u odnosu na sve ono što u ovoj predstavi sledi, mi ovde ističemo samo jedan aspekt kao primer V-efekta, jer postiže razbijanje pozorišne iluzije i gledaoca sprečava u procesu eventualnog uživanja. U predstavi *Izbrisani* publika sluša monolog jednog od glumaca koji iznosi argumente i opšteprihvaćene stavove o razlozima zbog kojih treba opravdati postupke državne vlasti u vezi sa slučajem koji je tema ove predstave. Mogli bismo reći da glumac jeste u ulozi neimenovanog predstavnika slovenačkog naroda koji brani državu i zastupa njene interese i njegov monolog većina ljudi u početku u publici (ovde imamo u vidu izvođenja u Sloveniji, a ne gostovanja) doživljava kao sasvim prihvatljivo, opštevažne i legitimno. Međutim, ova scena se naglo prekida i taj isti glumac u zaglušujućoj buci postaje nemilosrdni agresor prema nedužnim ljudima koji su pripadnici druge nacionalnosti. Ovaj nagli prelaz u kojem se onaj koji brani državu pretvara u agresora, primer je V-efekta koji ima cilj da publiku navede da razmisli o sopstvenim stavovima.

### **3.1.2. Pozorište kao sredstvo političke borbe**

Frljić ističe da je svako pozorište na izvestan način političko.

Postoji ovde, ali i svugde pokušaj zauzimanja apolitične pozicije, jer time mi kao štitimo svoj glumački integritet. Mislim da je to glupost. Svaka umetnost treba na ovaj ili onaj način da govori o društvu u kojem se događa.<sup>189</sup>

U jednom duboko politizovanom društvu, depolitizacija je, prema Frljićevom mišljenju, ili odsustvo stava i nedostatak hrabrosti ili zapravo slika situacije u kojoj politički nepismeni ljudi odlučuju o životu svih nas. Citat Brehta o političkoj nepismenosti nalazi se u programu predstave *Zoran Đinđić* i izgovara u samoj predstavi. Politička nepismenost i njene posledice u društvu česta su tema javnih Frljićevih nastupa pri čemu on kritikuje društveno uređenje u kojem o sudbini ljudi odlučuju politički nepismeni.

Mene pozorište zanima kao sredstvo političke borbe. Možda je ta borba već izgubljena. Možda je, kako kaže Roza Luksemburg, dio tog niza poraza pre opće pobeđe. Ja ne vidim kazalište kao cilj nego kao sredstvo i ne mislim da kazalište time išta gubi. Ljudi koji su razmišljali slično o kazalištu najviše su involvirali jezik kazališta. Tu pre svega mislim na Piskatora i Brehta. Na kojoj se fronti mi borimo i da li pobeđujemo ili gubimo, to je već drugo pitanje.<sup>190</sup>

Određivanje pozorišta kao sredstva političke borbe pokreće brojna pitanja, ali je nama bitno da Frljić nedvosmisleno ukazuje na Brehta, kao onog pozorišnog stvaraoca i teoretičara koji je, uz Piskatora, najznačajniji predstavnik ovako shvaćenog političkog teatra. Selenić ističe da opravdano smatraju Piskatora „pretečom Brehta“, bez obzira na to što su savremenici, te da je za razumevanje epskog pozorišta neophodno razumevanje ekspresionizma, jer je upravo „preko Piskatora, ekspresionizam stvorio pozornicu za Brehtov epski teatar“.<sup>191</sup> Imajući u vidu da je jedan od ciljeva našeg rada da ukažemo na elemente Brehtovog koncepta političkog pozorišta koji predstavljaju tačke preseka njegove teorije i Frljićevih autorskih projekata, stav da je pozorište sredstvo političke borbe verovatno je najpogodnija osnova za početak ovakve analize. Postojali su i ranije u istoriji pozorišta takvi pozorišni pravci ili pozorišni stvaraoci koji su svojim umetničkim delovanjem imali nameru da upućuju na određene društvene anomalije ili barem da reaguju na njih. No, kada umetnički doprinos autoru postane, uslovno rečeno, manje važan od političke borbe i efekta koji se njome u društvu postiže, tada etika postaje

---

<sup>189</sup> “Zoran Đinđić je politički teatar“ dostupno na [http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav\\_id=609461](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav_id=609461), *op.cit.*

<sup>190</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (prvi razgovor).

<sup>191</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka*, *op.cit.*, str. 116



neodvojiva od umetnosti ili čak prioriteta u odnosu na umetnost. Tako je, prema Frljićevom mišljenju, došlo do stvaranja jednog novog pozorišnog jezika i on je upravo njegov naslednik.

Frljićevu izjavu o neraskidivoj vezi politike i pozorišta pronalazimo kod Patrisa Pavisa koji u svom *Pojmovniku teatra* navodi da je „svako kazalište nužno političko“<sup>192</sup> pozivajući se pritom na etimologiju same reči, ali i dodaje da je izraz „političko pozorište“ predstavlja grupni naziv za različite pozorišne žanrove od kojih on navodi agitprop, dokumentarno pozorište, i, pre svega, brehtovski epski teatar. U ovoj pojmovnoj odrednici naglašeno je da je svim ovim vrstama pozorišta „zajednička želja da omoguće pobjedu neke teorije, nekog društvenog uvjerenja, nekog filozofskog projekta.“<sup>193</sup> Političko pozorište jeste dakle, u tom smislu, borba ideja, to jest svako prikazivanje dela stvarnosti na sceni zapravo je ideološki pogled na tu stvarnost.

Brecht i Piskator tvorci su tog novog pozorišnog jezika, kako kaže Frljić, a političnost koju Brecht od Piskatora preuzima, određuje cilj njegovog teatra da odražava

savremene i istorijske događaje objektivno i sa propagandnim i pedagoškim namerama u duhu marksiste koji neće samo da objasni svet već hoće svojom umetnošću da ga izmeni.<sup>194</sup>

Ukoliko politiku shvatimo, u najširem kontekstu, kao način na koji se organizuju i regulišu odnosi među ljudima, onda je ona prisutna makar posredno u svakom pozorištu. Ipak, suprotstavljanje, ili možda pogodnije, konfrontacija, imanentna je kritičkom odnosu prema društvu, pa samim tim i pozorištu koje pretenduje na to da ukaže na probleme zajednice, a ne da nastupa sa pozicije propagande datih društvenih okolnosti, postajući tako angažovano pozorište. Brecht i Piskator

zauzimaju otvoreni stav konfrontacije, koja nije samo politička već i estetska. [...], ovi autori tragaju za novim izražajnim mogućnostima scene – više nego drame – a koje bi bile u funkciji njihovih političkih ideja.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> P. Pavis, *Pojmovnik teatra, op.cit.*, str. 273

<sup>193</sup> *Ibid.*, str. 273

<sup>194</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 116

<sup>195</sup> Ivan Medenica, „Političko, postdramsko i rad Andraša Urbana“, u Attila Antal, *Političko u posdramskom pozorištu: recentni opus Andraša Urbana*, Subotica, Fokus, 2011, str. 9-16 (str. 11).

Kada Valter Benjamin govori o Brehtu, on ističe da su njegovi raniji stavovi bili pod uticajem Piskatora, gde je zapravo suprotstavljanje pozorištu iluzije nosilo taj politički predznak napada na buržoaziju. Iz aspekta marksističkog pogleda na svet, što jeste bila Brehtova pozicija, a protiv građanskog teatra, trebalo je pokazati kako stvari stoje u društvu. „Za publiku epskog teatra, scena više nije „daske koje život znače“ [...] već prigodan javni izložbeni prostor.“<sup>196</sup> Ovaj Benjaminov javni izložbeni prostor možda bismo mogli tumačiti kao mogućnost da se u pozorištu prikaže stanje društvene zajednice, da se prikažu okolnosti, ali ne u smislu proste reprezentacije, već razotkrivanja svih skrivenih slojeva i otvaranje prostora za prikazivanje istine. Na izložbenom prostoru se stvari pokazuju, a ne skrivaju.

Odlika epskog teatra jeste da se bavi temama koje odgovaraju vremenu u kojem nastaje. Aktualnost je važna za pozorište kojem je cilj otkrivanje istine ili stvaranje uslova da se do nje dođe.

Nafta, inflacija, rat, društvene borbe, porodica, religija, pšenica, mesna industrija, postali su predmeti teatarskog oslikavanja. Horovi su informisali publiku o činjenicama koje ona nije znala.<sup>197</sup>

Kako Suvin, recimo, navodi: „Breht je uporno nastojao da uperi dijalektični, dakle i kritički pogled na najosetljivija tabu-područja savremenog društva.“<sup>198</sup>

Ovo je stav u kojem se u oblasti političkog pozorišta Breht i Frljić preklapaju – reč je o dominantnoj nameri oba autora da najosetljivije tabu-teme, savremene i aktuelne, postave na sceni. Ukoliko je tema predstave osetljiva tačka društva, sasvim je izvesno da pozorište na taj način proizvodi vrstu sukoba sa centrima političke moći i sa širom društvenom zajednicom, što i jeste cilj ovakvog jednog političkog pozorišta.

Konfrontacija, ne samo kao tema, već i kao element scenske poetike, važna je i Brehtu i Frljiću. Za razliku od toga, građanski teatar često je prikazivao harmoniju i idealizovani sliku društva. Čak i kada to nije bio slučaj, na primer kod Ibzena čiji je, predbrehtovski teatar društveno vrlo kritičan, takva društvena stanja prikazivana su kao zaokružena i dosledna reprezentacija građanskog sveta zajedno sa svim konfliktima koji

---

<sup>196</sup> W. Benjamin, *Understanding Brecht*, *op.cit.*, str. 2.

<sup>197</sup> Bertolt Brecht, “Theatre for Learning” u: C.Martin, H. Bial, eds., *Brecht Sourcebook*, *op.cit.*, str. 23.

<sup>198</sup> Darko Suvin, *Uvod u Brehta*, *op.cit.*, str. 282.

se u njemu javljaju. Brehtu je cilj da razotkrije taj svet i on je to činio tako što je, osim ostalog, kao, na primer, u *Operi za tri groša*, ironijski, svet kapitalista prikazao kao svet kriminalaca i tako ga je „učinio začudnim, otkrio je njegove mehanizme i njegov moral i, ultimativno, razvio želju gledalaca da ga promene.“<sup>199</sup> Brehtov teatar je morao da napusti sve zatečene odlike građanskog teatra, a pre svega da prikaže stvarnost kao promenljivu što jeste njegov glavni poetičko-ideološki postulat

Breht je svoj prevashodni zadatak video u korišćenju pozorišta, da preko njega na videlo iznese istinu o društvu. U tom smislu „njegovo“ pozorište treba da neguje „realizam u funkciji direktne istine“ Taj realizam njegovog pozorišta nije psihološki realizam, već u tom kontekstu „realistično znači: otkrivanje društvenog uzročno – posljedičnog kompleksa – razotkrivanje vladajućih pogleda kao pogleda vladajućih.“<sup>200</sup>

Frljić posebno ističe da je iz Brehtovog odnosa prema realizmu naučio mnogo.

Realizam uključuje razumevanje procesa koji su izvan površinskih fenomena ali i ideju kako se društveni odnosi mogu menjati u tome.<sup>201</sup>

Suštinski se brehtovskim realizmom u potpunosti isključuje nekritički odnos prema stvarnosti i u tom smislu Frljić dodaje da je zato takav teatar uvek u konfrontaciji s društvenom zajednicom a naročito sa vlašću, jer je razumevanje i problematizovanje datog u sukobu sa

političkom pragmom kojom ste okruženi. Vrlo često se ide na diskvalifikaciju takvog kazališta jer mi bismo svi u konačnici trebali pristati na ove političke i ekonomske modele koji tu postoje. Oni nam se prikazuju kao najmanje loši i ja se s tim uopšte ne slažem.<sup>202</sup>

U prethodnim paragrafima smo više puta pominjali pojam istine. Ispostavlja se da je i kod Brehta i Frljića ovaj pojam neizostavni element njihovih komada.

Sve njegove predstave nužno prati negiranje, pljuvanje, brojanje krvnih zrnaca i pitanja zna li taj čovjek uopće režirati?

---

<sup>199</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 142

<sup>200</sup> Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 157

<sup>201</sup> Razgovor autorke sa Oliverom Frljićem, Beograd, 25.jun 2016. (drugi razgovor)

<sup>202</sup> *Ibid.*

Ali Frljić se ne obazire i ne odustaje! Dosljedno i beskompromisno rešeta svojom istinom po gledalištu, bilo da progovara o kompleksnim odnosima unutar vlastite obitelji [...], Izbrisanima u Sloveniji, ubojstvu Đinđića u Beogradu ili tragediji obitelji Zec.<sup>203</sup>

Ukoliko se pozorište odredi kao sredstvo političke borbe, što su učinili i Breht i, u naše vreme, Frljić, to bi moglo da znači da ono služi otkrivanju istine. Breht to jasno i determiniše, govoreći o težini dolaska do istine.

Budući da je posvuda ugušivana, istinu je teško pisati, pa većina misli da je stvar ličnog stava hoće li se pisati istina ili ne. Oni vjeruju da je za to potrebna samo smjelost. Oni zaboravljaju drugu teškoću – *nalaženje* istine. Nikako se ne može reći da je istinu lako naći.<sup>204</sup>

Decidiran je Brehtov stav u pogledu važnosti otkrivanja istine. Ako navede da se mora znati istina o fašizmu, to znači da se moraju pronaći uzroci nastanka da bismo mogli da razumemo posledice. I tako za svaku pojavu.

Ako se želi uspješno pisati istina o nekom lošem stanju, onda se ona mora napisati tako da je njegove izbjegive uzroke moguće spoznati. Kad su ti izbjegivi uzroci spoznaju, onda se tek može boriti protiv loših stanja.<sup>205</sup>

Može li se istina staviti kao cilj političkog teatra? Frljić smatra da je moguće staviti na scenu bazičnu istinu koja dobija status činjenice – da je Aleksandra Zec ubijena devojčica i da su je ubili pripadnici hrvatske vojske, ali onda postoje različite mogućnosti da se bavimo time i u tom smislu „svaka vrsta artikulacije već je ideološki kondicionirana.“<sup>206</sup>

Prema Brehtu, ništa na sceni nije lišeno vrednosne procene. Predstavljanje nikada ne može biti potpuno objektivno, uvek zadržava subjektivni pristup, jer se „bez nazora i namjera ne mogu praviti slike.“<sup>207</sup> U ovom kontekstu mogli bismo navesti i da Barnet dodaje da je fabula, za koju Breht kaže da je duša drame, zapravo „intepretativna verzija

---

<sup>203</sup> Nela Vlašić, „Mrzim istinu“, dostupno na [www.autograf.hr/mrzim-istinu](http://www.autograf.hr/mrzim-istinu) 28.11.2014. (poslednji put pristupljeno 15.06.2016).

<sup>204</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 144.

<sup>205</sup> *Ibid.*, str. 147.

<sup>206</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor)

<sup>207</sup> Breht, *Mali Organon u Dijalektika u teatru*, op.cit., str. 234.

dogadaja, a ne događaj sam“.<sup>208</sup> I da ona kao taj interpretativni okvir obezbeđuje opšte značenje svim pojedinačnim scenama, kao i gestičnim izrazima. Pojam interpretacija u ovom kontekstu, otvara nam prostor za kratku digresiju o tome kako je moguće različite delove našeg rada povezati sa pojmom simpatije, shvaćene kao interpretativni okvir posredovanja između okolnosti i odgovora.

Pol Hernadi (Paul Hernadi), profesor književnosti i teorije pozorišta, u svom tekstu „The Actors Face as the Authors Mask, on the Paradox of Brechtian Staging“ ističe da je zapravo Brehtova ideja da literarizacijom pozorišta, izgovorenim ili otpevanim songovima, obraćanjem publici i drugim formalnim sredstvima širi svoju autorsku viziju datog događaja ili odnosa prema likovima.

U svojim teorijskim i kritičarskim tekstovima, počeo je da zastupa stil glume koji stalno onemogućava iluziju gledalaca tako da autorova ili rediteljska zamisao, tj. njegovo gledište može jasno da zameni perspektivu svojstvenu predstavljenoj radnji.<sup>209</sup>

Kada se kaže da glumac predstavlja lik u brehtovskom pozorištu, Hernadi to tumači tako da „glumac vrlo jasno postavlja iznad njegovo razumevanje lika kojeg igra u odnosu na to kako bi lik sam sebe razumeo.“<sup>210</sup> Zato je bitno istaći tu moć glumca u brehtovskom pozorištu.

Realističnost prerasta u tačnost, u istinitost, kada Galilej, kakav se mogao pojaviti sebi i svojim savremenikima, iznenada bude zamenjen Galilejem onakav kakav je Breht želeo da ga 'glumac' i 'gledalac' razumeju kao istorijsku ličnost u svetlu društvenih okolnosti u vezi sa njegovim javnim odricanjem. Zaista brehtovski glumac mora se bez sumnje identifikovati sa autorom ili rediteljem bar onoliko koliko sa samim sobom, psihofizičkom osnovom lika kojeg igra. Ovo podrazumeva pomak u emocionalnoj posvećenosti, a ne odsustvo toga. Kao što svestan revolucionar ili radnik lojalan partiji mora staviti dobrobit zajednice, koju je obično odredila figura nekog 'autora' ili 'reditelja', iznad svog sopstvenog dobra i interesa, od brehtovskog glumca se očekuje da preuzme centralnu interpretaciju zapleta priče pre nego misli i osećanja jednog učesnika.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> D. Barnett, *Brecht in Practice, op.cit.*, str. 86.

<sup>209</sup> Paul Hernadi, "The Actor's Face as the Author's Mask: On the Paradox of Brechtian Acting", u: *Yearbook of Comparative Criticism* 7, 1976, str. 125-136

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*

Pol Hernadi ukazuje da se i kod Brehta, kao najvećeg zastupnika prikazivanja istine o stvarnosti u teatru, ipak radi o jednom interpretacijskom okviru. Ako polazimo od toga da su u Brehtovom pozorištu glumac i lik odvojeno na sceni, tj. da glumac sa distancom komentariše lik, onda možemo i da kažemo, u kontekstu teme ovog poglavlja, da gledaoci nemaju kontakt sa likom, već sa glumačkom interpretacijom lika. Kada govorimo o glumcu i liku, mogli bismo reći da je to uvek tako, jer i u komadima Stanislavskog glumac ostvaruje ulogu tako što u sebi pronalazi elemente koji je čine. Tu je ipak primat uloge jer na osnovu zadatih parametara glumac pretražuje svoje duhovno i emotivno iskustvo. Ovde se radi o političkom pozorištu i pre svega o političkom i ideološkom stavu i u tom smislu možemo to pojasniti na Frlićevom primeru.

U njegovim autorskim projektima postoji primat ideje, ideološkog stava, pa prikupljanje materijala i istraživanje koje prethodni predstavi zapravo postaje autorski interpretacijski okvir u kojem su istinitost i tačnost važne reference, kako to kaže Hernadi. Na konkretnom primeru, ako je zadatak da se u predstavi *Zoran Đinđić* prikažu okolnosti ubistva premijera, izbor sagovornika i izvora od kojih će se prikupljati materijal značajno usmeravaju predstavu.

Mi na sceni projiciramo našu ideju što nekakva stvarnosti i istina jeste.. Niče je rekao da je istina pokretna vojska metafora [...] istina je *adequatio intellectus et rei* (podudaranje mišljenja i stvari) ali je pitanje šta znači reč *adequatio* [...] Istina je još jedna ideološka kategorija (kao što je bio geocentrizam pa je heliocentrizam) pa su danas mnogo stvari kompliciranije; tako je i sa istinom na sceni. Samo u jednom trenutku u određenoj konstelaciji može se dobiti status istine.<sup>212</sup>

U postmodernom pozorištu nije zahvalno govoriti o istini na sceni, jer je upravo tekovina postmoderne – neuhvatljivost univerzalnih istina o stvarnosti koju čine simulakrumi, neutemeljeni identiteti, nepostojani označitelji.

Pozitivistička vera u empirijsku realnost, koja je dovela do pretpostavki o istinskoj vrednosti dokumenata, počela je da se raspada u postmodernizmu. Nemoć dokumenata da bez narativne intervencije ispričaju svoje priče.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Razgovor autorke sa O. Frlićem (drugi razgovor).

<sup>213</sup> Džanel Rajnelt, *Poiltika i izvođačke umetnosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti i Studio-Laboratorija izvođačkih umetnosti,, 2012, str. 128.

Ona vrsta pozorišta koje se kroz istoriju najviše bavila aktuelnim društvenim trenutkom i pokušajem da na sceni angažovano iznese objektivne podatke o datoj temi je dokumentarno pozorište koje povezujemo odmah s pojmom istine. Peter Vajs ga je definisao kao pozorište reportaže u kojem se koriste snimci, dokumenti, statistički podaci, izjave, govori, medijski izveštaji. Frljićevo pozorište mnogi svrstavaju u dokumentarni teatar, jer koristi u svojim radovima ovaj tip građe koji je gore naveden. On se, međutim, nikada ne zadržava samo na dokumentarnom i sve njegove predstave predstavljaju kombinaciju fiktivne i dokumentarne građe.

Svi pokušaji da se radi isključivo sa dokumentarnom građom nikada nisu uspevali u bilo kojoj grani umetnosti pa čak i umetnici koji su specijalizirali i rade isključivo sa dokumentarnom građom ne mogu zaustaviti proces fikcionalizacije koji sam medij radi.<sup>214</sup>

U ovom kontekstu, Frljić tvrdi da se iznošenje istine danas u pozorištu svodi na artikulaciju. Frljićeve predstave teže da pokrenu što veći broj društvenih subjekata kojih se data tema tiče, „ali preduslov za to je da se taj problem kojim se predstave bave jasno artikulira.“<sup>215</sup>

Bitno je da pozorište pokuša da proširi svoj uticaj izvan te zajednice koja se formira tokom predstave i zapravo se na primeru njegovih predstava i vidi da pozorište ima snage, bez obzira na to što bi se moglo reći da on svojim ličnim delovanjem i izjavama, a ne svojim predstavama, izaziva reakcije u javnosti. No, ipak ćemo ostati pri stanovištu da pozorište ima društvenu moć i nije zapravo reč o pronalaženju nekog novog nikad ranije neviđenog scenskog jezika, već je

bitno videti stvari koje su opšte poznate, a koje se niko ne usuđuje imenovati i upravo tu se događa prava društvena drama. To se dešava u svakom društvu, to nije specifikum Hrvatske, Srbije, Bosne, već i Nemačke i Poljske... gde god. Pitanje je samo da li autor to želi imenovati. Postoji sjajna rečenica u predstavi *Kasandra*<sup>216</sup>: Veći je zločin naš koji imenujemo zločin koji se dogodio, nego sam zločin.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Predstava u HNK Ivana pl Zajca u Rijeci u režiji Nade Kokotović, koja potpisuje i koreografiju. Ovom predstavom se Mira Furlan vratila na neku scenu nacionalnog teatra u ex-YU prvi put nakon 1991. godine. Premijera je bila 15.03. 2016.

<sup>217</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem.

Pozorište daje mogućnost da se obradi nešto što javnost i mediji u stvarnosti isključuju. Pored artikulacije, Frljić posebno podvlači da ga zanima odnos prema proizvedenom sećanju – šta nam je dozvoljeno, a šta nije dozvoljeno da se sećamo u pozorištu i zato se ona njegova politička borba svodi na borbu protiv zaborava.

Kazalište je prostor komemoracije u kojem se sećamo...i po meni tu je pozorište najučinkovitije kad se sjećamo onoga što je različitim postupcima izbrisano iz nekog kolektivnog sjećanja.<sup>218</sup>

### 3.1.3. Klasna borba

Prema Frljiću, jedno od najznačajnijih pitanja koje se može postaviti u vezi sa političkim pozorištem je - kome se obraća? Frljić će to, na primer, apostrofirati kao osnovni problem Brehtovog političkog teatra.

Moramo reći istinu o barbarstvu u našoj zemlji da bismo time stvorili mogućnost za akciju [...] to moramo reći onima koji najviše pate u tim odnosima, koji su najviše zainteresirani za njihovu promjenu, radnicima i onima koje možemo učiniti njihovim saveznicima.<sup>219</sup>

Dakle, Breht se obraća proletarijatu u borbi protiv buržoazije i to je primarni cilj njegove borbe. Brehta i Frljića deli malo manje od jednog veka. Taj dugačak vremenski period među njima trebalo bi da znači da je nemoguće porediti okolnosti delovanja, ali to nije slučaj. Breht stvara u turbulentnim vremenima rastućeg nacizma. Istovremeno, Breht uvek upućuje na ekonomsku osnovu i probleme koje radnici imaju u kapitalizmu smatrajući sve društvene promene direktno uslovljene takvom vrstom ekonomskog i industrijskog razvoja. Imajući u vidu kakva opasnost pretil celom svetu, što je Breht svakako prepoznao, to istovremeno znači da je on, izabravši pozorište za poprište svoje borbe, dao njemu moćnu ulogu.

Kroz klasne borbe dvadesetih, tridesetih, četrdesetih, kroz kritiku kapitalizma i borbu protiv pojave fašizma, Brehtovo pozorište je dobilo i umetničku i političku formu. Brehtova teorija i praksa su posledica njegovog aktivnog i posvećenog učešća u tim borbama.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, *op.cit.*, str. 154

<sup>220</sup> Joachim Tenschert, „The origins, aims, and objectives of the Berliner Ensemble“ u: P. Kleber, C. Visser eds., *Re-Interpreting Brecht, His Influence on Contemporary Drama and Film*, *op.cit.*, str. 39



U vreme kada Frljić stvara i tamo gde on stvara, na prostoru bivše Jugoslavije i dalje se osećaju posledice rata devedesetih i nacionalna netrpeljivost uvek je žarište koje dovodi do sukoba. Aktuelnost političke borbe Frljićevog pozorišta može se posmatrati u nešto širem kontekstu i to na dva načina: jedan je taj što se zapravo radi o borbi za opšte dobro i univerzalne vrednosti, o čemu ćemo govoriti u odeljku koji sledi o estetici i etici; drugi ugao gledanja uključuje to što Frljić ističe da

naše vreme strahovito podseća na tridesete godine 20. veka, jedina je razlika što smo mi 'kul' u odnosu na to i niko se nešto time posebno ne bavi [...] Ovo je robovlasnička demokratija, samo što toga ljudi nisu svesni.<sup>221</sup>

Frljić u sagledavanju današnjih problema, odgovor na mnoga pitanja pronalazi u istim onim odgovorima koje je Breht imao početkom veka. Zato je klasna borba i dalje aktuelna. Frljić navodi kao ozbiljan problem u našem vremenu što ne postoji profilisan radnički pokret.

Neprijatelj se promenio. Kapitalizam je sve rafiniraniji i rafiniraniji. Nacionalizam pomaže povećanju profita i to se na ovim prostorima ne razume već dvadeset pet godina, a neće ni sledećih dvadeset pet.<sup>222</sup>

S jedne strane bi uloga pozorišta dakle bila – otkrivanje pravih uzroka problema, razotkrivanje „neprijatelja“, shvatanje osnove političkih i društvenih procesa. S druge strane je problem jezika i kome se zapravo takvo pozorište obraća. Frljić upućuje na to da jezik može biti primarno sredstvo isključivanja i da

umjetnost koju mi danas poznajemo i jezik koji govorimo i koji se artikulira kroz tu umjetnost ne korespondira sa poljem očekivanja i iskustvima onih kojima mi želimo pomoći.<sup>223</sup>

Frljić je podsetio na taj isti problem koji je Breht imao prilikom izvođenja *Opere za tri groša*, jer je, po njegovim rečima, bio ljut što nisu dolazili radnici da to gledaju nego je tu dolazila buržoazija.

---

<sup>221</sup> Tatjana Nježić, „Frljić: Sve je kao tridesetih godina 20.veka, al' mi smo kul“. Intervju sa Oliverom Frljićem, Blic, 23.09.2015. (<http://www.blic.rs/kultura/vesti/frljic-sve-je-kao-tridesetih-godina-20-veka-al-mi-smo-kul/d9rvvw6>, (poslednji put pristupljeno 23.08.2016.)

<sup>222</sup> „Estetika otpora“, prezentacija projekta i debata u CZKD-u na kojem su učestvovali Borka Pavićević, Igor Štiks, Srećko Horvat i Oliver Frljić, Beograd, održana 6.02.2015; snimak dostupan na <https://www.youtube.com/watch?v=3JWglEbD3BQ>. Za sve navode sa ove debate ubuduće će biti naveden samo naziv *Estetika otpora – Prim. aut.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

Iako Frljić često ističe da ne pripada klasi za koju želi da se bori, on kaže da se njegova političko-pozorišna borba oličava u nameri da

ostvari te neke komunikacijske kanale koji su zatvoreni te da vidi kako je moguće generirati nešto drugačije od pasivne konzumacije koja se uglavnom događa.<sup>224</sup>

Frljić zapravo pokušava da ode korak dalje od ovih sukoba koje primarno vidimo i da pronade šta ih suštinski u jednom društvu izaziva. Problem se i sastoji od toga što se ne vidi pravi uzrok i što se na našem području

neprijatelj doživljava i dalje kao pripadnik druge nacionalnosti, dok se moć profita i ostale kobne posledice neoliberalnog kapitalizma prihvataju kao deo prirodnog i neupitnog civilizacijskog napretka.<sup>225</sup>

Ovako iznete ideje o pozorištu koje podstiče klasnu borbu, tj. socijalnu revoluciju deluju nerealno jer se u istoriji pozorišta ništa slično nije dogodilo. Priču o klasnoj borbi treba razumeti kao do kraja doveden imperativ da se u teoriji i pozorišnoj praksi ne samo predstavljaju pojave, već objašnjavaju krajnji uzroci.

Frljić citira Brehta koji je, kao navodi, rekao da

bismo svi htjeli jest teletinu ali ne bismo gledali kako se tele kolje i u tom smislu nemoguće je boriti se protiv fašizma, a ne protiv ekonomskog sistema koji ga je stvorio, a to je kapitalizam i ja se tu slažem.<sup>226</sup>

Frljić je upravo to probao tematizovati u predstavi *Nebožanska komedija* u Poljskoj. Ovo je jedini autorski Frljićev projekat koji je zbog pritisaka javnosti zabranjen i nikada nije izveden.<sup>227</sup> Tema te predstave je antisemitizam i odnos prema holokaustu u savremenom poljskom društvu, ali je zapravo u osnovi i prethodna priča o tome da je

holokaust krajnja točka kapitalizma, maksimalizacija profita radi aproprijacije svega, tu se i ljudsko telo koristi kao sirovina. To je zadnja faza, gdje ljudsko tijelo, goli život postaje još jedan proizvod.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

<sup>227</sup> Predstava *Nebožanska komedija* bila je pripremana krajem 2013. godine u Starom pozorištu u Krakovu, ali je zbog pritisaka javnosti upravnik odlučio da prekine rad na predstavi čime je ona faktički zabranjena. Ista situacija se dogodila sa predstavom *Bakhe* u Splitu koju je zabranio tadašnji upravnik Milan Štrljčić, ali se na pritisak Ive Sanadera, koji je tada bio običan građanin, sa očigledno snažnim uticajem, ipak odigrala. – *Prim. aut.*

<sup>228</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

Ovo su primeri razotkrivanja stvarnosti i pronalaženja novih okvira kroz koje možemo sagledavati tu stvarnost u kojoj živimo. U tom smislu, kada Frljić radi i predstavu o raspadu Jugoslavije, odnosno o ksenofobiji, tu svakako tema jeste i neoliberalni kapitalizam i svi ekonomski uzroci koji se mogu naći gotovo iza svake društvene pojave. Zabrana predstave u Poljskoj nije samo dokaz cenzure i nemoći pozorišnih upravnika pred pritiscima desničarskih organizacija u toj zemlji, već pre svega pokazatelj da je pozorište doprlo svojim delovanjem daleko izvan zdanja u kojem se dešava. Takođe i postavljanje predstave o devojčici Aleksandri Zec i demonstracije ispred zgrade pozorišta na dan premijere dovoljno govore o daleko širim posledicama koje ovaj tip pozorišta ostavlja u javnosti.

Teme koje Frljić bira, što je brehtovski pozorišni doprinos, kao i načini na koje to sprovodi, o čemu smo govorili u tipu glumačke igre, dovode do toga da se kod gledalaca inicira promišljanje koje može na individualnom planu dovesti do neke promene, a potom bi trebalo i na društvenom. Frljić veruje da je revolucija najbolji put ka menjanju društva, ali je i svestan, na osnovu iskustva, da pozorište ne može da utiče na socijalne revolucije, tako da on sprovodi ovu svoju pozorišnu revoluciju, koju tumači kao način da se pokrene

što veći broj društvenih subjekta koji imaju interes da se, kao prva faza u njegovom rješavanju, njihov problem jasno i glasno artikulira. Tu se aktivno radi na demistifikaciji pojmova kojima dominantna neoliberalna ideološka aparaturna u sprezi s kontrolirano-induciranim nacionalizmom guši svaki oblik mišljenja i djelovanja izvan svojih nametnutih matrica.<sup>229</sup>

#### **3.1.4. Etika i estetika**

Breht je u napisu „Ne bismo li likvidirali estetiku?“ naveo da za razliku od estete, sociolog ima skalu ocena u kojima ne postoji odnos između „dobrog“ i „lošeg“ nego između „ispravnog“ i „pogrešnog“. U ovom značenju „dobro“ i „loše“ deo je estetskog diskursa i ovde možemo govoriti zapravo o sukobu estetike i etike.<sup>230</sup>

Sličnu rečenicu možemo čuti i od Frljića:

---

<sup>229</sup> M. Bogavac, *Kazalište kao sredstvo klasne borbe*, Intervju s O. Frljićem, str. 33-38.

<sup>230</sup> Videti detaljnije u Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 43.

Sadržaji o kojima ja nastojim govoriti se ne mogu iskomunicirati kroz postojeće pozorišne forme i zato mene kazalište kao kazalište u smislu dobrih ili loših predstava ne zanima uopšte.<sup>231</sup>

I u ovom značenju „dobro“ i „loše“ se odnosi na estetski doživljaj i u tom smislu oba autora impliciraju da im je na neki način pozorišna borba prioritarna u odnosu na umetničku procenu vrednosti njihovog dela.

U osnovi svake političke borbe je ideološki, tj politički stav, pa bismo možda mogli reći da je takvo pozorište didaktički-etičko time što implicitno određuje šta je ispravno, a šta pogrešno. Politička borba shvaćena u marksističkom duhu trebalo bi da bude i svojevrsan poziv na akciju i određene društvene promene, pa bi ova podela na pogrešno i ispravno predstavljala zapravo i smernice za dalje aktivnosti. Iako ovakve teze nesumnjivo dovode do pretpostavke da je etika iznad estetike, to je ono što bi važilo, bar prema postojećim zapisima, samo za Brehta. Frljić pokušava tu staviti znak jednakosti – etika jednako estetika. „Tu volim citirati Lenjina koji kaže sadašnja etika je sutrašnja estetika.“<sup>232</sup>

Predstava *Zoran Dindić* je u kritičkoj recepciji imala najviše zamerki na račun izostanka estetskog doprinosa, pa je u odbrani svog umetničkog izraza Frljić morao biti najdirektniji kada je ova tema u pitanju:

Većini onih čija estetska tankoćutnost nije zadovoljena ovom predstavom, svima onima koji imaju problem 'etike protiv estetike' treba postati jasno da se ovdje uspostavlja znak jednakosti između etike i estetike.<sup>233</sup>

Vrlo je teško kod tih opštih, pre svega filozofskih pojmova, svesti značenje i odrediti u ovom slučaju šta misli pozorišni kritičar koji kaže da je etika uništila estetiku neke Frljićeve predstave. Estetika bi ovde trebalo da označava umetnički nivo predstave i to se svakako i u kritičkoj recepciji razlikovalo od predstave do predstave. Iako je to generalna zamerka Frljiću, daleko je toga više bilo u kritičkim osvrtima na predstavu *Zoran Dindić*, ako govorimo o srpskim predstavama, nego na predstavu *Kukavičluk*. Reč je pre svega o načinu upotrebe pozorišnih sredstava, o tome kako su scene postavljene. Ipak Frljić odgovara na takve optužbe osporavajući univerzalni estetski kriterijum. Kad

---

<sup>231</sup> „Estetika otpora“.

<sup>232</sup> Razgovor autorke sa Oliverom Frljićem (prvi razgovor).

<sup>233</sup> „Između etike i estetike“, Intervju sa O. Frljićem, *Novi magazin*.

preispituje razloge zašto mu se zamera nedostatak estetike i „pamfletski pristup“ on kaže da postoji

konzervativno-reakcionarna [...ideja... – *prim. aut.*] koja estetiku predstavlja kao vanvremensku kategoriju i nemerno zamagljuje njezinu klasnu uvjetovanost i interese koji iza nje stoje. Prividno braneći ideološku neutralnost svojih estetskih sudova, ova koncepcija kazališta, i umjetnosti općenito, reproducira sistem vrijednosti i socijalne razlike koje takav sistem vrijednosti proizvodi.<sup>234</sup>

Frljićeva lična pozicija i u tom smislu ideološka premisa njegovih projekata uvek je jasno određena. Oni koji napadaju njegovo pozorište, prema njegovim rečima, nisu osvestili svoju ideološku poziciju već smatraju da stoje na poziciji objektivnosti i neutralnosti i odatle „daju sebi za pravo da nameću estetski kriterijum“.<sup>235</sup>

Ovo naravno može biti tačno, ali takođe bi trebalo imati u vidu i da u umetničkom smislu postoje izvesne razlike između Frljićevih predstava. U delu koji sledi, analizi predstava, pokušaćemo da pokažemo da su neke predstave na nivou diskursa složenije, slojevitije, značenjski dublje, a na nivou energije koju prenose gledaocima snažnije, efektivnije. To svakako zavisi i od teme i od izbora rediteljskih sredstava, pa zaključujemo da je, može biti, u pitanju i svesna namera reditelja da u različitim situacijama bira različita sredstva. Ako i jeste tako, ipak se može praviti razlika u umetničkom doprinosu različitih predstava.

Ako govorimo i dalje o odnosu etike i estetike, vrlo često u Frljićevim izjavama, od kojih smo neke i citirali u ovom poglavlju, pronalazimo autorovu potrebu da istakne estetski doprinos, izjednačavajući estetiku i etiku. Kod Brehta kao da imamo drugačiju situaciju, jer je čest sadržaj njegovih izjava i zapisa upravo bio stav o etičnosti ispred estetike i značaju politike u odnosu na umetnost. Istovremeno, Breht je polemisao sa onima koji su njegov teatar nazivali moralnim, preciznije isključivo moralnim.

Mnogi su se okrenuli i protiv epskog teatra s tvrdnjom da je on previše moralan. [...] On je više želio proučavati nego moralizirati.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> M. Bogavac, „Kazalište kao sredstvo klasne borbe“, Intervju s Frljićem, str. 33-38.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 74.

Kada u nastavku Breht objašnjava da je cilj zapravo pronaći sredstava da se uklone ili promene teško podnosiva stanja onih koji su obespravljani ili na bilo koji način oštećeni, što, prema njegovim rečima, nije moralisanje u tom negativnom kontekstu, on dodatno udaljava estetsku dimenziju od svog pozorišnog izraza. Zaokupljen političkim ambicijama i uveren da se svet mora menjati i da je to primarno i nužno, Breht

pristaje da stvara teatar izvan umetnosti radije nego što bi pristao da umetnost ograniči političko delovanje teatra novog doba.<sup>237</sup>

Možda bi na ovom mestu mogli da se pozabavimo i odnosom etičnosti i didaktičnosti u pozorištu. I dok didaktičnost ne mora nužno biti etična, etičnost upućuje na to šta jeste ispravno, a šta nije i, u tom smislu, podrazumeva didaktični aspekt. Selenić ističe da „uvođenje ovog didaktičko-političkog elementa u njegovu [Brehtovu, - *prim. aut.*] teoriju, predstavlja ulazak, i Brehtove teorije i njegove dramaturgije u [...] propagandnu fazu.“<sup>238</sup> Propaganda, prema značenju pojma, predstavlja uticaj na tuđe emocije, stavove, uverenja i legitimni je deo političke borbe za koji se obojica zalažu.

Selenić podseća na to da je Breht u poslednjoj fazi svog rada, odustao od brojnih ekstremnih stavova, pa se u tom smislu trudio da upućuje na zabavu i uživanje kao one elemente u teatru od kojih navodno nikada nije odustao imajući u vidu zahteve publike za njima. Njegove izjave u tom periodu nastoje da pomire taj zahtev za zabavom i uživanjem sa didaktičnim imperativom „Teatar ovih desetljeća treba da zabavi, pouči i oduševi mase.[...] On treba, dakle, služiti istini, čovječnosti i ljepoti.“<sup>239</sup> Učenje je proglašavao izvorom istinskog zadovoljstva, a ukoliko to istinsko zadovoljstvo proširimo na istinsko umetničko zadovoljstvo, onda možemo reći da se radi o pokušaju pomirenja estetskih i etičkih paradigmi, bar u domenu recepcije.

Frljić ostvaruje vezu između politike i etičnosti u tom smislu što političnost svog pozorišta objašnjava time što je u osnovi svake predstave njegov jasan politički stav, ali tu nije reč o „političkom mišljenju koje se formira na dnevno-političkoj bazi, nego o jednom pokušaju da se na politiku misli kao na rad u interesu opšteg dobra.“<sup>240</sup> To bi onda

---

<sup>237</sup> S. Selenić, *Dramski pravci 20. veka, op.cit.*, str. 132.

<sup>238</sup> Ibid, str. 128.

<sup>239</sup> Breht, *Dijalektika u teatru, op.cit.*, str. 287.

<sup>240</sup> „Između etike i estetike“, Intervju sa O. Frljićem, *Novi magazin*.

opet bila ta univerzalna etičnost koja neguje opšteljudske vrednosti. Ili kako je to Suvin govoreći o Brehtovom teatru istakao:

Sve umjetnosti, pa i umjetnosti teatra vode prema najvišoj umjetnosti – umjetnosti življenja.<sup>241</sup>

Frljićevo široko shvatanje političnosti i etičnosti svog pozorišta možemo da potkrepimo stavom Zigfrida Melhingera (Siegfried Melchinger) koji tvrdi da je „politički moral temeljna tema političkog kazališta“ i dodaje da ono

ne mora biti zbog toga 'moralna ustanova' ali sasvim sigurno važe Šilerove reči da 'ingerencija pozornice počinje tamo gdje završava djelokrug pravosuđa.'<sup>242</sup>

U tom smislu je i Frljićeva namera bila da u predstavi *Zoran Đinđić*, a potom i u *Aleksandri Zec* i *Izbrisanima* pokuša da prikaže ono što je zadatak pravosudnih organa, tj. države. Izdvajamo predstavu *Zoran Đinđić*, jer u njoj i postoji scena suđenja, onog za koje autor predstave misli da je trebalo da se održi u javnosti. Druge dve predstave upućuju na to šta nije urađeno u državama do danas povodom tih zločina. Zato je kritika i osuda prema strukturama vlasti koje nisu dovoljno preduzele na procesuiranju onih koji su krivi za zločine, deo etičnosti političkog pozorišta.

Frljić se, kako sam tvrdi, u svojim predstavama bori za ostvarivanje elementarnih ljudskih prava i za elementarne vrednosti i u tom smislu se može reći da se radi o umjetnosti življenja, jer pozorište to jeste kao i put ka tome da se postane bolji čovek i to ne samo gledaoci već i glumci koji učestvuju u projektima. Ovaj stav da kada glume u Frljićevim projektima imaju osećaj da postaju bolji ljudi, potvrdile su nam u razgovorima glumica Tamara Krcunović iz predstave *Zoran Đinđić* i Jelena Lopatić iz predstava *Aleksandra Zec* i *Turbofolk*. O tome ćemo opširnije u analizi predstava. Očigledno da taj proces rada u kojem reditelj od glumaca traži da preispituju svoje stavove i da, skidajući sve maske, dolaze do svoje najdublje skrivene intimne sfere, omogućava da razvijaju odgovornost prema datoj temi predstave, ali i šire od toga, prema sebi i društvu, te je zato Frljić pitanje etičnosti povezao sa odgovornošću koja je tačka povezivanja svih njegovih autorskih projekata kojima se mi u ovom radu bavimo.

---

<sup>241</sup> Darko Suvin, *Uvod u Brehta, op.cit.*, str. 283.

<sup>242</sup> Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1989, str. 509

### 3.2. Leman: političko kao način predstavljanja

Lemanova rečenica: „Kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg *načina predstavljanja*.“<sup>243</sup> često je nailazila na reakcije u Frlićevim teorijskim tekstovima i intervjuima. Njegovo je mišljenje da su se na našim prostorima ovi i neki drugi stavovi shvatali dogmatski, bez uvida u to da je knjiga *Postdramsko kazalište* zapravo rezimiranje iskustava u jednog drugoj sredini. Frlić tvrdi da je u direktnom razgovoru sa Lemanom dobio potvrdu od njega da bi danas revidirao dosta stavova o političkom pozorištu.<sup>244</sup> On takođe misli da je štetna posledica dogmatske i nekritične primene Lemanovih stavova dovela na lokalnom nivou do depolitizacije jer se tematizovanje političkog nije smatralo postdramski prihvatljivo.

Po meni, adekvatna tematizacija političkog ne isključuje propitivanje reprezentacijskih modusa što je, prema Lemanovom shvatanju, prostor u kojem se političko u kazalištu događa.<sup>245</sup>

Ono što Frlić nije mogao da prihvati kod Lemana je što je ovaj negirao mogućnost da pozorište bude sredstvo političke borbe. Tri Frlićeve predstave čine Ciklus o raspadu: *Turbofolk*, *Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Kukavičluk*. Pored tematske veze, koja ih i svrstava u zajednički ciklus, da se na različite načinom bave raspadom Jugoslavije, u njima se preispituje pozorište i njegova uloga danas. Frlićevo je mišljenje da su upravo te antirepresentacijske tendencije u poslednjih tridesetak godina oduzele moć pozorištu u društvenim okvirima.

Postdramska paradigma političko u kazalištu ne vidi u njegovoj direktnoj tematizaciji, nego u kritičkoj reevaluaciji kazališnih modusa reprezentacije. Međutim, predstave iz ciklusa o raspadu predstavljaju upravo pokušaj da se kroz direktnu tematizaciju političkog dovedu u pitanje kazališni modusi reprezentacije koji su se pojavili, a postupno i institucionalizirali upravo u postdramskoj paradigmi.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, *op.cit.*, str. 334.

<sup>244</sup> Videti detaljnije u M.Bogavac, „Kazalište kao sredstvo klasne borbe“, Intervju sa O. Frlićem., *op.cit.*

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Oliver Frlić, „Čemu redatelj?“ u *Teatron* 152/153, *op.cit.*



U svom izlaganju na konferenciji „Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle“ koje je u celosti bilo posvećeno upravo mogućnostima političkog u postdramskom pozorištu, Frljić polemiše sa dva Lemanova stava koji se tiču toga da je pozorištu onemogućen svaki oblik revolucije unutar društvenog odnosa i to „zbog izmenjene procene njegove potencijalne efikasnosti, [...kao i to da...] politički sukobi sve više izmiču intuitivnom opažanju i spoznaji i, sledstveno tome, scenskom predstavljanju“.<sup>247</sup>

Praveći poređenje između komunističke hipoteze (onako kako to vidi Alen Badju/Alain Badiou/ u delu *Značenje Sarkozija*) i pozorišta on će izvoditi tezu da se pozorištu mora vratiti oduzeta mu uloga anticipatora ili akceleratora, pa čak i pokretača revolucije u okviru određenih društvenih okolnosti. Ako je to prevelik zahtev, treba da se stvore uslovi da pozorište može da dobije takvu ulogu, jer ne treba dogmatski prihvatiti postdramsko odbacivanje moći pozorišta uz aktuelnu depolitizaciju i nemogućnost da ovlada sveukupnim društvenim odnosima, tj da je izgubilo monopol u predstavljanju celovitosti društvene stvarnosti. Frljić ističe da je jasno da se pojam političkog razlikuje od antičke Grčke ili od vremena Piskatora i da u tom smislu možda treba da budu preformulisani zadaci i ciljevi, ali da se svakako ne može ukinuti pravo pozorištu na političnost i to u dva smisla: jedno je tematizovanje, a drugo mogućnost da pozorište na neki način utiče na društvenu zajednicu.<sup>248</sup>

U kontekstu ovih Frljićevih stavova koji vraćaju moć pozorištu ili bar čine legitimnim da na to pretenduje, a imajući u vidu da smo u ovom delu o političkom pozorištu pre svega isticali veze Frljića i Brehta, bitno je napomenuti da u istom ovom tekstu on navodi da je

pozorište u okviru šireg sagledavanja umetnosti bilo prepoznato kao sredstvo kojim se mogu menjati društveni odnosi, a da je delo Bertolta Brehta u ovoj oblasti moglo da bude označeno kao najozbiljnije i najartikulisanije.<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> Frljić citira Lemanove stavove u: Oliver Frljić, „Političko i postdramsko“, u *Teatron*, br. 154/155, proleće/leto 2011, str. 53-56. (Konferencija održana na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u septembru 2009. Ovaj tekst objavljen je i u zborniku radova s te konferencije Ivan Medenica ed., *Dramatic and Postdramatic Theater: Ten years after*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2011, ali je tu predmetni tekst na engleskom jeziku pa se autorka odlučila da citate preuzima iz prevoda na srpski tog teksta u *Teatronu*. – *Prim. aut.*)

<sup>248</sup> Videti detaljnije u Oliver Frljić, „Političko i postdramsko“ u *Tetaron*, br. 154/155, 2011, str. 53-56

<sup>249</sup> *Ibid.*

U svakom slučaju, ostaje stav da je pozorište kao sredstvo političke borbe u Brehtovo vreme bilo moguće i prihvaćeno, a da su zahvaljujući mnogim nepromenjenim okolnostima i uprkos razlici od skoro jednog veka, isti zadaci pozorišta i dalje mogući. S tim što nas ta pozorišna istorija od jednog veka, čini skeptičnima prema mogućnosti da se iz pozorišta pokrene društvena revolucija, ali nas u isto vreme i upućuje na to da se ne sme odustati od toga da ono može biti sredstvo određenih društvenih promena.

Frljić svakako ne spori izuzetan značaj Lemanovih teorijskih rasprava na razvoj savremenog pozorišta, te u tom smislu, on odbacuje samo minimiziranje političke moći pozorišta ali u potpunosti prihvata tvrdnju da i načini predstavljanja jesu važni elementi političkog u pozorištu pa to i sam primenjuje praveći na taj način svojevrsnu fuziju Brehtovog i Lemanovog pristupa političkom pozorištu danas.

Iako ćemo detaljnije o ovome govoriti tokom analize predstava, značajno je da pomenemo kako je Ivan Medenica na primeru predstave *Kukavičluk* precizirao brehtovske i lemanovske načine političnosti i šta oni zapravo predstavljaju:

Ovde bismo s jedne strane imali brehtovsku pozorišnu političnost, koja kritičkim, racionalnim i distanciranim pristupom društvenim problemima u drami i pozorištu, želi da pokrene revolucionarnu promenu tog društva u stvarnosti. Ovaj drugi, lemanovski oblik teatarske političnosti ne funkcioniše na diskurzivnom planu, već na planu drugačijih, provokativnih, osobenih alternativnih, mada ne nužno novih oblika razmene, percepcije, iskustava, ili, jednostavno postojanja u pozorišnoj situaciji.<sup>250</sup>

Pitanje govora i jezika važno je za Frljićevu pozorišnu poetiku. Iako je sve što se izgovori na sceni značajan deo njegove političke borbe, „izgovorena reč nema primat nad drugim oblicima komunikacije. Moj bekgrund je performans art“.<sup>251</sup> Frljić gradi pozorište velike energije, ritma i brzine, koje se, kao dramaturgija snažnog vizuelnog izraza, izlaže percepciji putem čulnog.

Kada govorimo o odnosu realnog, ili kako smo to do sada u radu zvali dokumentarnog, i fikcionalnog, Leman kaže da „bez realnog nema insceniranog“ i priznaje u postdramskom pozorištu ravnopravnost realnog i fikcionalnog, ali ne u smislu

---

<sup>250</sup> Ivan Medenica, „Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu“ u *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Br. 21, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2012, str. 451-467.

<sup>251</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

prikazivanja i prodora realnog na scenu, već u stalnom pretvaranju realnog u inscenirano, koje podrazumeva trajni hod po granici.<sup>252</sup>

U tom kontekstu, čini se da je najznačajniji uticaj postdramskog teatra na sam izvođački čin u Frljićevim autorskim projektima u domenu odnosa dokumentarnog i fikcionalnog. Ono što Leman zove prodorom realnog u pozorište:

[U] postdramskom kazalištu realnog, poantu ne predstavlja naglašavanje realnoga po sebi (kao u senzacionalističkim proizvodima porno-industrije), nego izazivanje nesigurnosti neodlučnošću radi li se o realnosti ili fikciji. Iz te dvoznačnosti proizlazi učinak kazališta i učinak na svijest.<sup>253</sup>

U tom neposrednom kontaktu glumca i gledaoca reprezentacija na sceni prerasta u čisto prisustvo, događajnost neposrednog odnosa ova dva aktera. Od njihove interakcije u tom trenutku ta scena se percipira kao dokumentarna ili kao fikcionalna. U ovom kontekstu govorili smo već o primeru ličnih ispovesti glumaca. Upravo u vezi sa ovim odnosom dokumentarnog i fikcionalnog je još jedno uporište Frljićevog političkog pozorišta a to je odgovornost i glumca i gledaoca. U ovim scenama postdramske energije, i glumci i gledaoci postaju odgovorni za samo scensko izvođenje i oba istovremeno na njega utiču.

Ako govorimo o razlici između postdramskog i dramskog pozorišta, ponovićemo Lemanov citat iz uvoda:

Više prezentacija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija.<sup>254</sup>

Iz aspekta svega rečenog o Frljićevom pozorištu možda bismo mogli da pretpostavimo da se u njegovim predstavama dešava svojevrsna asimilacija pojedinih elemenata. Govorili smo o značaju energije i telesnog s jedne strane u glumačkoj igri, ali istovremeno i o važnosti diskurzivnog elementa, pri čemu je

---

<sup>252</sup> Lehmann, *Postdramsko kazalište, op.cit.*, str. 131.

<sup>253</sup> *Ibid.*, str 129.

<sup>254</sup> *Ibid.*, str. 111.

informacija koja se daje sa scene u vidu prenošenja značenja ključni element Frljićevog političkog teatra.

Pitanje lemanovskog shvatanja političnosti koje je nesumnjivo imanentno Frljićevom teatru jeste u domenu načina izvođenja i tipa scenskog izraza, kao i u preispitivanju odnosa glumaca i publike. No, u Brehtovom političkom pozorištu ostaje važan taj duh pobune i revolucije koji govori o moći pozorišta koga se Frljić nasuprot Lemanu nikada do kraja nije odrekao. Zašto kažemo do kraja? Nikada pozorište nije dovelo do socijalne revolucije i to jeste nedosanjani san. Frljić svakako, iako jeste zagovornik revolucionarnih promena u društvu, jeste svestan ograničenja i moći pozorišta u tom smeru, ali mu je važno i da se istakne i da postoje razni efekti pozorišta.

Frljić smatra da je važno ono što se dešava u polju recepcije i u tom smislu je izjavio da bi „sve što radi i govori bilo besmisleno ako ne veruje da će to promjenti svest kod nekoga, bar neki mali pomak napraviti.“<sup>255</sup> što donekle liči na Gebelsovu (Heiner Goebells) izjavu: „Ako ono što je prikazano potakne publiku da počne da postavlja pitanja ili da se zamisli, onda se to može smatrati političkim.“<sup>256</sup>

Ali kada se govori o tom uticaju na publiku, Frljić često upućuje, kao što smo već pomenuli, na Brehtov problem da oni kojima je on želeo da se obraća nisu dolazili da gledaju njegove predstave. „Postoje stvari koje nisu racionalne koje postaju pokretači socijalnih promena, pa onda i socijalnih revolucija možda. U tom smislu to nešto što se ne može do kraja artikulirati, može biti zanimljivije u svom potencijalu da proizvede neka društvena trenja, možda i nešto više od toga.“<sup>257</sup> Čini se da Frljić ovde misli na pozorište Artoa, koje otvara daleko širi prostor interpretacije od Brehtovog pozorišta.

---

<sup>255</sup> Televizijska emisija „Nedjeljom u 2“, gostovanje Olivera Frljića, HRT, 17.02. 2013. dostupno na [http://www.dailymotion.com/video/xxks38\\_nedjeljom-u-2-oliver-frljic-17-veljace-2013\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xxks38_nedjeljom-u-2-oliver-frljic-17-veljace-2013_news) (poslednji put pristupljeno 6.8.2016).

<sup>256</sup> Aleksandra Jovičević, „Muzej naših opažanja“, Intervju sa Hajnerom Gebelsom u *Teatron*, br. 152/153, jesen/zima, 2010, str. 50-59.

<sup>257</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

### 3.3. Političko pozorište u nacionalnim institucijama

Odluka da mu pozorište bude sredstvo političke borbe, utoliko je snažnija i utemeljenija kada se ima u vidu da Frljić sve predstave radi uglavnom u nacionalnim teatrima, a da je u periodu od 2014. do 2016. godine bio na poziciji intendanta (upravnika) HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. Predstave koje će biti predmet naše analize izvođene su sve u nacionalnim teatrima Slovenije, Hrvatske i Srbije.

Ja sam u Hrvatskoj u teatar ušao zaobilaznim putem i ulazio na mala vrata, ali smatram da je bitno iskoristiti postojeće institucije, jer one već imaju jednu vrstu vidljivosti i tradicijske vrednosti koja se može iskoristiti. Ja bih preporučio mladim umjetnicima, iz svog dugogodišnjeg iskustva sa nezavisne scene, da što prije ulaze u institucije, jer te institucije koriste puno novca poreskih obveznika i daju jednu vrstu vidljivosti koja mi se čini važnom, otvaraju komunikaciju s vrstom publike s kojom se možemo na pravi način ideološki konfrontirati.<sup>258</sup>

Dakle, mogli bismo reći da Frljić sprovodi subverzivno delovanje u institucionalnim okvirima. Tema specifičnosti političkog pozorišta u okviru nacionalnih institucija može biti primenljiva i na Brehta, jer je, bez obzira na dugogodišnji boravak i stvaranje u egzilu, po povratku, u Istočnom Berlinu osnovao teatar „Berliner ansambl“ koji je bio faktički državna institucija. No, mi ćemo ipak ovo smatrati odlikom Frljićeovog teatra, jer je u njegovom slučaju rad u nacionalnim institucijama neodvojiv deo njegovog političkog pozorišnog angažmana, čak uslov njegove političke borbe, a istovremeno i najpogodniji način da se preispita moć pozorišta i mogućnost stvaranja jednog novog pozorišnog diskursa u okviru nacionalnih institucija.

Povodom izbora na mesto upravnika HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci izjavio je da ga je zanimalo „kako je moguće iskoristiti jednu takvu instituciju i istražiti njezin socijalni performativitet“ u uslovima kada „sva naša društva pa i Hrvatska prolaze jednu novu fašizaciju. Današnje stare, trome institucije služe za nacionalnu homogenizaciju.“<sup>259</sup> Njegova namera je bila da iskoristi simbolički potencijal te institucije koji je potisnut u

---

<sup>258</sup> Nataša Gvozdrenović, „Subverzija, subkultura, zavera, akcija ili o prastarom plesu politike i kulture“, Izjava Olivera Frljića povodom izvođenja performansa Maje Pelević i Milana Markovića *Oni žive*, u *Scena*, broj 1-2, 2012, str. 56-57.

<sup>259</sup> „Estetika otpora“.

drugi plan. Suština je zapravo u nameri da se revidira i promeni postojeći koncept nacionalnog pozorišta i da u tom smislu ono ne mora biti to što se podrazumeva i što je nametnuto – čuvar nacionalnog, već baš naprotiv

prostor artikulacije svih građana, s posebnim naglaskom na različite manjine: nacionalne, rodne, spolne, vjerske, dobne – jednom rječju, sve one koji su do sada iz tog prostora bili direktno ili indirektno isključivani.<sup>260</sup>

U tom smislu su od kada je postao upravnik, na jedan dan svakog meseca menjali ime pozorišta te je ono bilo Romsko kazalište „Ivana pl. Zajca“, LGBT kazalište „Ivana pl. Zajca“. Nije se radilo samo o formalnoj promeni, već su u takav plan uključeni i razgovori sa predstavnicima manjine da bi se otvorilo pitanje „kako 'Zajc' može od deklarativne želje doći do toga da bude stvarni prostor vidljivosti i artikulacije manjinskih identiteta.“<sup>261</sup>

Frljiću je bilo izuzetno značajno da preispita kako je moguće primeniti njegova lična iskustva i strategije u vođenju institucije. Kada pravi predstave, on nastupa sa jasne ideološke pozicije, to smo više puta istakli. Ta ista ideološka pozicija treba biti primenjena i u rukovođenju teatrom pa je stoga i slogan prve sezone bio „Kazalište narodu!“ „Jednostavno govoreći, naša nacionalna kazališta odavno su se pretvorila u institucije koje servisiraju interese i ukuse samo određenih društvenih klasa, iz njih je izbrisana bilo kakva kritičnost i socijalna svijest.“<sup>262</sup>

Rad u nacionalnom teatru koincidira sa stepenom rizika i količinom pritisaka. U razgovoru sa glumcima i rediteljem nam je potvrđeno da je bilo velikih pritisaka na ansambl tokom priprema predstave *Zoran Dindić* i da je ekipa predstave u jednom trenutku pomislila da ta predstava nikada neće imati svoju premijeru. To se naravno nije dogodilo, ali se na taj drastičan potez odlučila direkcija nacionalne pozorišne institucije Stari teatar u Krakovu, što smo već pomenuli.

---

<sup>260</sup> Mirjana Dugandžija, „Oliver Frljić: Riječki ću HNK od čuvara nacionalnih ognjišta pretvoriti u prostor svih građana“, Intervju sa Oliverom Frljićem, 12.08.2014, dostupno na [www.jutarnji.hr/-rijecki-cu-hnk-od-cuvara-nacionalnih-ognjista-pretvoriti-u-prostor-svih-gradana-/1212568](http://www.jutarnji.hr/-rijecki-cu-hnk-od-cuvara-nacionalnih-ognjista-pretvoriti-u-prostor-svih-gradana-/1212568). (poslednji put pristupljeno 16.08.2016.)

<sup>261</sup> Kim Cuculić, „Frljić i Blažević: Predstava se može raditi za 100.000 evra, ali i za 50.000 kuna“, Razgovor sa Oliverom Frljićem i Marinom Blaževićem, 27.srpanj 2014. dostupno na [www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Frljic-i-Blazevic-Predstava-se-moze-raditi-za-100.000-ali-i-za-50.000-kn](http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Frljic-i-Blazevic-Predstava-se-moze-raditi-za-100.000-ali-i-za-50.000-kn). ( poslednji put pristupljeno 16.08.2016).

<sup>262</sup> Saša Drinić, „Radim u profesiji u kojoj je taština pogonsko gorivo“, Intervju sa Oliverom Frljićem, *Aktual*, 10.09.2014.

Predstava *Aleksandra Zec* prvobitno je postavljena u „Gaveli“ u Zagrebu. U to vreme je usled pritska javnosti gradonačelnik Milan Bandić naredio da se povuče plakat koji je najavljivao predstavu *Fine mrtve devojke* režiji Dalibora Matanića. Zbog toga što je rukovodstvo pozorišta „Gavela“ podleglo pritisku javnosti i prihvatilo bez otpora naredbu gradonačelnika, Frljić je odlučio da predstavu *Aleksandra Zec* povuče iz Gavele u HKD teatar u Rijeci, jer je znao da je to tema koja će i mnogo jače od dve skulpture Device Marije kako se grle (sadržaj zabranjenog plakata) izazvati pritiske i osude. „Kazalište se između dodvoravanja centrima političke moći i društveno odgovornog ponašanja uvijek lakše odlučivalo za ovo prvo.“<sup>263</sup> U slučaju zabranjenog plakata, u izjavama koje su se mogle čuti u medijima tih dana kada je gradonačelnik Bandić naredio da se povuče, u pitanju je bio pritisak sponzora. U ovom kontekstu, na koji nas upućuje Frljić, nacionalni teatri neopterećeni u značajnoj meri komercijalnim, jer dobijaju izvesne donacije za svoj rad od države, dodvoravaju se onima ko daje novac ili ko ima moć pre nego da izvršavaju svoju obavezu i da, budući da ne zavise od tržišta, mogu da preispituju društvene okolnosti, problematizuju sporne tačke društva.

Najveći je izazov ovakve stvari napraviti u institucijama. One su po pravilu, osim par u regionu, naviknute na vrlo jasne procedure rada i imaju jasna očekivanja što se tiče finalnog proizvoda.<sup>264</sup>

U vezi sa ovom temom je i podatak da je u martu 2016. godine umetnički direktor BITEF festivala Ivan Medenica u Rijeci u HNK Ivana pl Zajca održao prvu konferenciju za novinare povodom 50. jubilarnog BITEF-a. To da prva konferencija nije u Beogradu gde se festival i odvija, desilo se prvi put u njegovoj istoriji. Razlog za to je, pored pozivanja predstave „Na krovu glupe Evrope“ ovog pozorišta da učestvuje na BITEF-u 2016. godine, i to što je Ivan Medenica želeo da uputi svoju ličnu i u ime BITEF-a podršku tome kako Oliver Frljić vodi HNK Ivana pl Zajca zato što je duže vreme izložen napadima i pritiscima. Povodom ovoga Ivan Medenica je kasnije napisao:

U Frljićevom načinu vođenja ove pozorišne kuće našli smo potvrdu [...] da uloga nacionalnih pozorišta u savremeno doba nije da na društveno i umetnički neupitan način,

---

<sup>263</sup> M. Bogavac, „Kazalište kao sredstvo političke borbe“, Intervju s O. Frljićem, *op.cit.*

<sup>264</sup> *Ibid.*

neprestano potvrđuju opšta mesta i opšte prihvaćene vrednosti nacionalne dramske i pozorišne kulture.<sup>265</sup>

Pošto su nacionalna pozorišta ustanove od javnog značaja i uz to su i subvencionisane, onda su dužne da „budu mesto kritičke refleksije zajednice, kao i afirmisanja drugačijih, različitih novih scenskih poetika“.<sup>266</sup> Medenica je ovom prilikom podsetio i na Burg teatar (u kontekstu učešća na istom BITEF-u) koji je „bio jedan od prvih nacionalnih teataru koji je počeo da ostvaruje ovu emancipatorsku umetničku i društvenu ulogu“.<sup>267</sup>

Zanimljiv je ugao iz kojeg gleda i kako tumači Frljićev rad samo u institucijama Nataša Govedić. „Obojica [ovde se misli i na Boruta Šeparovića, reditelja i saradnika Olivera Frljića – *prim. aut.*] ostaju u sigurnoj pedagoškoj zoni kulturnih institucija, izbjegavajući upravo onu publiku čije fitilje najzornije pale na pozornici.“<sup>268</sup> Ona celu stvar sa institucijama potpuno izokreće. Dok Frljić tvrdi da je najveći izazov ovakve stvari koje prikazuju i otkrivaju probleme jednog društva raditi tako, autorka teksta će na ovom mestu izneti stav da zapravo Frljić ostaje u sigurnom okviru nacionalnog teatra birajući „sigurnu“ publiku na taj način.

Nakon što je 2016. napustio mesto upravnika u HNK Ivana pl Zajca, Frljić je nastavio da bude dosledan stavu da je važno ovakav tip predstava raditi u nacionalnim teatrima, ali otkriva i sumnje koje se povodom toga javljaju:

Svaki put kada dođem raditi u neku instituciju razmišljam koliko je ono što hoću reć već korumpirano samom činjenicom da upravo tu radim [...] da li već okvir u kojem radim deformira ono što bih hteo.<sup>269</sup>

Frljić ističe u nastavku razgovora da je problem naći adekvatnu formu da se komunicira te da je teško nove sadržaje stavljati u stare forme.

Pozorište jeste medij reprezentacije jedne društvene klase i mi nemamo situaciju kao u Folksbinueu (Volksbuhne) – pozorište koje ustanovljavaju radnici kao prostor njihove artikulacije.<sup>270</sup>

---

<sup>265</sup> Ivan Medenica, „Šta je nama Rijeka“, NIN, br. 3406, 7.04. 2016.

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Nataša Govedić, *Hoće li nas istina osloboditi*, u: Teatron, 154/155, *op.cit.*

<sup>269</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

<sup>270</sup> *Ibid.*



Sumnje u moć političkog teatra tendenciozno su u ovom radu ostavljene za kraj poglavlja. U tom kontekstu, treba se podsetiti činjenice da je u vreme Brehtove prve faze stvaralašta u Berlinu postojao „etablirani politički teatar koji je s obziljnošću i jasnim ciljem agitirao za komunizam“.<sup>271</sup> Nasuprot tome, u celom ex-YU regionu gde Frlić stvara ne postoji etablirani politički teatar, mada treba priznati značajan doprinos Andraša Urbana, Boruta Šeparovića i drugih. Prateći efekte Frlićevog pozorišnog rada i način na koji društvena zajednica reaguje, sasvim je izvesno je da je upravo taj rad jedan od modela u kojem pozorište čini najviše što je u njegovoj moći da opravda naziv savremenog angažovanog teatra.

---

<sup>271</sup> S. Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, op.cit., str. 456.

## 4. ANALIZE PREDSTAVA

### Uvodna napomena

Iako pitanje glumačke identifikacije i političnosti u Frljićevim autorskim projektima ni u kom smislu nisu strogo odeljene teme, naročito ako govorimo o simpatijskoj identifikaciji, koja se upravo tiče političkih i/ili ideoloških stavova, smatramo da poglavlje „Analize predstava“ treba da bude sačinjeno iz dva segmenta. Kada govorimo o empatiji i simpatiji, tj. empatijskoj i simpatijskoj identifikaciji, one se, prema našoj pretpostavci, odvijaju isključivo u fazi proba i materijal na osnovu kojeg možemo da preispitujemo naše teze jesu izjave samih glumaca i reditelja. S druge strane, koncept političnosti moguće je prezentovati analizom samih predstava, a ponajpre glumačke igre u kontekstu uspostavljenih glumačkih odnosa. Takođe smo mišljenja da će se bolje razumeti pitanje glumačke identifikacije ako ovde odstupimo od strukture samog rada i prvo politički kontekst primenimo na analizu predstava.

Iako smo napomenuli da je pitanje identifikacije usko vezano za preispitivanje načina na koji se ostvaruje političnost u Frljićevim projektima, mi to ipak ovde tematski donekle izdvajamo zbog samog načina analize. U okviru Brehtovog koncepta političnosti, pre svega ćemo za svaku predstavu odrediti temu, jer je tematizovanje aktuelne društvene tabu-teme ili, kako to Frjić kaže, sama artikulacija problema, dovoljna da se njegova predstava nazove političnom. U okviru toga biće reči i o odnosu estetike i etike. Prilikom analize samih scena i glumačke igre, videćemo kako V-efekat izgleda u Frljićevoj pozorišnoj praksi, tj. kojim sredstvima se sprovodi. Ukazaćemo i na elemente postdramskog pozorišta u ovim autorskim projektima. U tom kontekstu, važno je još jednom istaći da se elementi postdramskog teatra pored ostalog otkrivaju u jednom od najvažnijih segmenata glumačke igre, a to je preispitivanje i testiranje odnosa glumac–publika. Odnos dokumentarnog i fikcije važan je i neizostavan predmet svake analize Frljićevog autorskog projekta. Podrazumeva se da različitost predstava diktira to što ove teme neće biti ravnopravno zastupljene u analizi svake predstave.

Kada smo govorili o empatiji, isticali smo afektivni i kognitivni nivo. Afektivni je nesvesni i podrazumeva poistovećivanje osećanja. Svodili smo to na emocionalnu zarazu

koja se najčešće ostvaruje mimikrijom i načelno predstavlja kratkotrajno deljenje snažnih osećanja. Empatijska identifikacija (može da) uključuje i kognitivni nivo, koji nam pomaže da razumemo kako se druga osoba oseća i da na taj način dolazi do trajnijeg i stalnijeg poistovećivanja osećanja.

Bilo bi potrebno da ovde ponovimo ranije navođen Frljićev stav, koji se odnosi na rad sa glumcima u svim autorskim projektima:

Moja emocija kolonizira njihov izvođački subjekt [...] ono što u tom nekakvom svom afektivnom polju nosim, sigurno da to emitiram tamo i komunikacija sa glumcima se po meni dešava ponajmanje na racionalnoj razini. Mislim da je ona vrh ledenog brega. Puno više, kad sam u stanju uspijevam iskomunicirati neverbalno. To ne znači da tučem glumce ili nešto tako, već je reč o jednoj specifičnoj energiji, jer ja mislim da je to glavna kvaliteta onoga što radim.<sup>272</sup>

U početnoj fazi rada, Frljić sa glumcima, prema sopstvenom iskazu, komunicira više neverbalno i, kako je to formulisao, „kolonizira njihove emocije“. Ova izjava može da nam pomogne da dodatno pojasnimo delimično izjednačavanje pojmova emocija i energija i u ovom Frljićevom stavu, a i dalje u ovom delu našeg rada. Ranije smo pomenuli da energiju razumemo kao etimološko određenje empatije, kao povišeno emotivno stanje, koje se, pre svega u Frljićevom slučaju, manifestuje u snažnom telesnom ispoljavanju. Prema svedočenju svih glumaca sa kojima smo obavili razgovor, Frljić snažno fizički ispoljava svoja emotivna stanja. Vrlo je energičan, skače, tapše rukama i vrlo otvoreno pokazuje svoja snažna osećanja od početka.<sup>273</sup> Posebno konkretno nam je to predstavila riječka glumica Tanja Smoje: „On je energičan, vatren čovek, brz i nestrpljiv, on odmah od nas traži da mi tu energiju i emociju pokažemo ovde i sad. Meni to odgovara.“<sup>274</sup> U više svojih intervjuja, izjavio je, a mi ćemo nekoliko tih navoda i citirati dalje u radu, da njega iznad svega zanima tema, da dolazi uvek da radi projekat sa snažnim emocijama prema datoj temi.

U teorijskom delu rada pokazali smo da postoji mogućnost da se emocije, naročito snažne, prenose mimikrijom, neposredno od jedne osobe do druge osobe. Imajući u vidu ranije pomenut prirodni nagon za emotivnom identifikacijom, kao i ono što Hofman zove

---

<sup>272</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

<sup>273</sup> Razgovori autorke sa Jelenom Lopatić, Nikolom Ljucom, Milošem Timotijevićem.

<sup>274</sup> Razgovor autorke sa Tanjom Smoje, Rijeka, mart 2016.

(preciznije, preuzima od Levensona i Reufa) „fiziološki sinhronicitet ljudi koji dosta vremena provode zajedno“ može se pretpostaviti da se to snažno energetsko-emotivno ispoljavanje reditelja prenosi na glumce. U ovom slučaju možemo se podsetiti i ranije navedenih Frojdovih stavova o emocionalnoj zarazi i saosećanju, i njegovog isticanja važnosti uloge vođe za grupu, kao i da ovako shvaćena emocionalna zaraza, o kojoj sada govorimo, nije posledica saosećanja već je saosećanje posledica ove identifikacije. Kada govori o emocionalnoj zarazi, Frojd govori o spremnosti na isto osećanje. U tački spremnosti nastaje identifikacija i, u tom smislu, empatija igra glavnu ulogu kao preduslov za kasnije razumevanje Drugog.

Kao što smo naveli i u teorijskom delu, ovde pokazujemo mogućnost da se snažna emocija emocionalnom zarazom prenese i dovede do empatijske identifikacije. Svakako da nam je veoma važno uključivanje kognitivnog aspekta, koji će nam omogućiti trajniju identifikaciju i postojanija osećanja, ali i, pre svega, implicirati mogućnost da empatijsku identifikaciju tumačimo kao način da glumci razumeju kako se reditelj na početku procesa rada oseća. Ako je istina da on dolazi sa snažnim emocijama i velikom energijom, a da se tek tokom rada na predstavi glumci suštinski upoznaju s temom i okolnostima, pretpostavka je da će glumci prvo s njim ostvariti neki nivo empatijske identifikacije, koja će im omogućiti prepoznavanje i razumevanje njegovih osećanja, pa tek onda i simpatijsko razumevanje koje podrazumeva upoznavanje i procenu okolnosti koje su do tih emocija dovele.

U okviru ovih opštih napomena, bitno je da istaknemo da će nam biti lakše da na osnovu izjava glumaca i reditelja pokažemo postojanje simpatijske identifikacije u svakom Frljićevom autorskom projektu, jer je ideološki okvir transparentno i neskriveno uvek prisutan. Kada je u pitanju empatijska identifikacija, kako smo je mi odredili, intenzitet i vrsta se razlikuju od predstave do predstave. Najsnažnija empatija se javlja kod glumaca i reditelja u radu na predstavi *Aleksandra Zec* o ubistvu devojčice, takođe i u predstavi *Izbrisani*, koja govori o tragičnoj sudbini čitave brojne grupacije ljudi u Sloveniji. Teme predstave *Turbofolk* i *Proklet bio izdajica svoje domovine* predstavljene su više kao društvene pojave nego kroz konkretne ljudske sudbine, pa je samim tim fokus više na energiji, što je slučaj i sa predstavom *Zoran Dindić*, koja se ne bavi konkretno ubistvom premijera, već društvenim okolnostima u vezi s tim događajem. Predstava

*Kukavičluk* pokazaće ostvarenje najsnažnije simpatijske identifikacije, jer je politička osnova predstave u toj meri dominantna da će empatijska identifikacija kod glumaca primetno biti u drugom planu.

#### **4.1. *Turbofolk*** (HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka)

##### **4.1.1. Koncept političnosti: Breht i Leman**

*Turbofolk* je prva predstava iz „Ciklusa o raspadu“, u koji spadaju još i *Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Kukavičluk*. Kao što smo već naveli, zajedničko ovim predstavama je što se posredno ili direktno bave raspadom Jugoslavije. Jedan od Frlićevih ciljeva bio je i da se u ovom ciklusu, u sve tri predstave, tematizacijom političkog ispituju načini pozorišnog predstavljanja, čime on ujedinjuje brehtovski i lemanovski pristup.

Ovde sâm naslov predstave i činjenica da se ona radi u Hrvatskoj opravdava stav da Frlić tematizuje tabu-teme datog društva. Potpuno drugačije bi se „turbofolkom“ moglo baviti u Srbiji i bilo bi daleko manje inspirativno i produktivno. U Hrvatskoj se ova pojava doživljava kao prepoznatljiv deo, tzv. brend mark Srbije, i u tom smislu uključuje temu nacionalne netrpeljivosti. U vezi sa međunacionalnim odnosima Frlićeva kritička oštrica posebno je usmerena ka pojavi da se jedan nacionalni identitet formira pre svega negacijom drugog nacionalnog identiteta, u ovom slučaju, onog iz kojeg turbofolk potiče. Turbofolk je i više od tabu-teme, on je i zvanično dugo bio zabranjen u Hrvatskoj. Retko se može čuti na radio-stanicama, iako zvanične zabrane više nema. Istovremeno, Frlić je isticao, u vreme rada na predstavi, (2008. godine) da mu je

fascinantna ekspanzija turbofolka u Hrvatskoj od 2000. To se ranije slušalo na periferiji, sada je u kafićima u centru grada. To je svuda oko nas i vreme je da neko počne da se bavi tom temom [...] Način na koji se taj fenomen tretira kod nas i kako se cenzurira na radiju i postaje tabu, krije jedan dubinski strah od nečega što je tu, u nama.<sup>275</sup>

Turbofolk u ovoj predstavi nije tumačen analizom tekstova i muzike, već je viđen kao produkt ratova na Balkanu i kao takav predstavlja jedan sistem vrednosti. U tom kontekstu turbofolk se u ovoj predstavi postavlja kao fenomen, osvetljen sa različitih

---

<sup>275</sup> Izjava Olivera Frlića na oficijelnom snimku predstave *Turbofolk* HNK Ivana pl. Zajca.

strana, prikazan u svojoj ambivalentnosti i povezan sa stereotipnim oblicima ponašanja i mišljenja. Fenomen je obrađen u predstavi dijalektički, jer je u datoj kulturi njegova pojava ne samo ambivalentna već često paradoksalna. S jedne strane imamo osudu i odbacivanje te pojave u Hrvatskoj, a s druge strane se i pored tog zvaničnog odijuma odvija metastaziranje ne samo u kulturu već u sve pore hrvatske društvene zajednice. Pokazuje se da je turbofolk deo života ljudi u Hrvatskoj, iako se to poriče, te da su u izvesnom smislu, kako to kaže reditelj, „svi turbofolk“.

Dakle, dok s jedne strane imamo stereotipe koji se povezuju s ovim tipom muzike, a to su: mačističko nasilje, heteroseksualni normativi, primitivizam, istovremeno imamo i vrlo snažne emotivne reakcije koje prate recepciju ovih pesama, što autorski tandem Frljić–Šeparović nastoji da ilustruje tokom predstave.

Predstava prikazuje i negativne pojave koje se povezuju s ovim fenomenom, ali i upućuje na pozitivne posledice, što je zapravo najprovokativnije, ako se ima u vidu da se predstava izvodi u nacionalnom hrvatskom teatru. U tom kontekstu, autori su smislili na početku rada interni slogan „Punk 1977 – Turbofolk 2008“. Prema Frljićevoj tvrdnji, svi su mislili da se radi o ironiji, a zapravo „turbofolk nosi otpornjački potencijal jer mladi svoje neslaganje s proklamovanim društvenim vrijednostima izražavaju slušanjem te glazbe.“<sup>276</sup> Hrvatska kulturna politika je cenzurisanjem i zabranama dovela do toga da slušanje te muzike postane izraz bunta.

Predstava je zabranjena za mlađe od 18 godina i to zvanično zbog velike količine nasilja i vrlo eksplicitnih scena. Zabranom za sve mlađe od 18 godina, Frljić takođe „pokušava da natera publiku i javnost da razmisle o zabrani kao društvenoj gesti.“<sup>277</sup> Dakle, s obzirom na to da je turbofolk dugo u Hrvatskoj bio zabranjen, Frljić odlučuje, za šta ima opravdanje u scenama nasilja i jednoj eksplicitnoj sceni koja bi mogla biti bliska pornografskom sadržaju, da skrene pažnju na temu zabrane uopšte. Zabrana turbofolka upravo je jedan od faktora koji je u znatnoj meri doprineo njegovoj popularnosti u Hrvatskoj. Pred kraj same predstave, glumci naizmenično nabrajaju njene teme i deo tih replika glasi:

---

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*

*Ovo je predstava o srpskom junaštvu i hrvatskoj kulturi, O onima zbog kojih i danas ne smemo reći da rat nije bio neizbežan; Ovo je predstava o hrvatskim ratnicima koji ne smeju govoriti o svojoj homoseksualnoj orijentaciji; Ovo je predstava o mojoj mladosti i mojoj sadašnjosti; Ovo je predstava o glumcima koji su 1991. igrali u HNK na proslavi Tuđmanovog rođendana; Ovo je predstava o hrvatskom glumištu; Ovo je predstava o Pakračkoj poljani; Ovo je predstava o superiornosti hrvatske kulture; Ovo je predstava o obaveznom veronauku u školama; Ovo je predstava o premijeru koji ne sme javno reći da je gej; Ovo je predstava o konkretnim živućim osobama.; Ovo je predstava o referendumu za prijem u NATO; Ovo je predstava o zapovjednoj odgovornosti; Ovo je predstava o Terezi Kesoviji koja pjeva „Jugoslavijo volim te“; Ovo je predstava o hrvatskom sudstvu; Ovo je predstava o stvarima o kojima ništa ne znamo; Ovo je predstava o ljubavi koja ništa ne pobeđuje; Ovo je predstava koja vam jebe majku; Ovo je predstava o pravu na pobačaj; Ovo je predstava o hrvatskom jeziku; Ovo je predstava o demokraciji koja jede vlastiti okot; Ovo je predstava o 299.000 nezaposlenih; Ovo je predstava o etničkom čišćenju; Ovo je predstava o Jeleni Lopatić; Ovo je predstava o Draženu Mikuliću koji još uvek nema pojma šta radi u ovoj predstavi; Ovo je predstava o Oliveri Baljak koja zna šta radi u ovoj predstavi; Ovo je predstava o Oliveru Frljiću.*

Pored jasnih referenci kojima ne treba dodatno objašnjenje, poput – Ovo je predstava o mladosti i sadašnjosti, ili Ovo je predstava o superiornosti hrvatske kulture, ima i onih za koje ne može odmah da se pronađe spona, npr. između turbofolka i hrvatskog jezika, zapovedne odgovornosti ili referenduma za NATO. Odgovor na ove dileme možda bismo mogli naći u programu predstave: „Turbofolk je poput života i život sam.“ Ovakav pristup temi otvara široke slojeve značenjskih struktura koje pokazuju kako je lak i brz put od nacionalne netrpeljivosti do rata, a potom i do sudstva ili borbe za nezavisnost jezika, koja predstavlja još jedan isključujući put stvaranja nacionalnog identiteta.

Frljić uvek polazi od teme koja ga zanima i onda bira pozorišna sredstva da se njom bavi. Kao i svaki njegov autorski projekat, i ova predstava nije zasnovana na

unapred osmišljenom tekstu, nije bilo skupljanja dokumentarne građe, jer tema to nije zahtevala. Reditelj i dramaturg imali su ideje za pojedine scene, koje su onda glumci zajedno s njima osmišljavali.

\*

U ovoj predstavi nema nikakvih elemenata klasičnog teatra – linearne naracije, identifikacije sa likovima, zapravo nema likova. Oni predstavljaju, kolektivno ili pojedinačno, više arhetipove i situacije nego bilo kakve konkretne likove. Mogli bismo reći da je ovo predstava u najširem kontekstu o muško-ženskim odnosima, o stereotipno postavljenim muško-ženskim ulogama u društvu, gde je žena u pasivnoj, podređenoj ulozi u odnosu na patrijarhalnu sliku mačo-muškarca, nasilnika i ratnika. Porodično nasilje, ratovi, plastične operacije, odnos intimnog i javnog... konkretne su teme nekih scena. Preciznije, *Turbofolk* je fragmentarne strukture, sačinjen od desetak scena koje se dinamično i brzo smenjuju. Različite su i nezavisne i postavljene tako da se suočavaju, reflektuju i upućuju jedna na drugu, i tek tako dobijaju smisao, čime se ostvaruje V-efekat.

Predstava počinje scenom nasilja u kojem se muško-ženski parovi tuku. Prema svedočenju glumica ova scena, koja se još jednom ponavlja u nešto izmenjenom obliku, prilično je autentična i oni se zaista povređuju na sceni. Glumci se svađaju, psuju i vređaju, ali publika to ne čuje od izrazito glasne muzike. Pokret i fizička radnja, koji su u prvom planu nude simbolička značenja koja publika tumači kao preispitavanje položaja žene i zastupljenosti brutalnog muškog nasilja nad ženama. Što se tiče same glumačke igre, oni ne predstavljaju likove, oni označavaju situacije. Energija koja se emituje na sceni i surovost snažno utiče na publiku. Alen Liverić doslovno vuče po podu i davi Jelenu Lopatić i u tom trenutku gledaoci kao da dominantnije percipiraju energiju fenomenološkog tela glumice i da se to telo povređuje. Možda bismo mogli reći da ova scena, načinom na koji je postavljena, probija okvire pozorišta, jer se percipira kao istinsko povređivanje tela glumice i njena na trenutke životna ugroženost. Istovremeno, mi na sceni vidimo drugu glumicu čija scenska igra nagoveštava scenu psihološkog realizma u kojoj je ona potpuno identifikovana s likom žene izložene nasilju. Mogli bismo reći da u ovoj sceni primećujemo istovremeno i artoovsku brutalnu energiju koja



izaziva snažne reakcije kod publike, dominaciju fenomenološkog tela glumca, brehtovsko prikazivanje situacije i prototipova i, čak, psihološko uživanje u lik.

Ove nasilne scene fizičkog maltretiranja ponoviće se još dva puta u toku predstave i one dobijaju dublje značenje, kao što smo već napomenuli, tek u sučeljavanju sa scenama koje im prethodne ili slede. Neizostavno je pomenuti i muziku, koja je dominantan tematski motiv. Pesme se, baš kao i scene koje ilustruju, međusobno sučeljavaju, porede i konfrontiraju. Pomenuta uvodna scena fizičkog nasilja praćena je izuzetno bučnim turbofolk hitom pevačice Indy „A gde žuriš bato bre?“. Sledeća scena nasilja u kojoj se ponižavanje još drastičnije ispoljava, ne više samo u formi fizičkog zlostavljanja, već stavljanjem pištolja u usta, teranjem na puzanje, imitiranje životinja, praćena je pesmom Dare Bubamare „Ne gledaj me tako“. Između njih je snažna ljubavna scena u kojoj svi glumci sede u proscenijumu na stolicama i ljube se. Ilustracija ove scene je jedna od najlepših balada koju izvodi Jadranka Stojaković „Što te nema“ po tekstu Alekse Šantića. Jasno ukrštanje izrazite nežnosti, s jedne strane, i surovog nasilja s druge, može se tumačiti i kao ukazivanje na istinske vrednosti, ali i snažnije poruke, poput onih da odnos dvoje ljudi vrlo lako može da pređe iz velike ljubavi u nasilje i da ti stereotipi muškarca zaštitnika i čuvara zapravo budu samo paravan za nasilnika. To je potvrđeno u drugoj sceni gde muškarac drži u jednoj ruci pištolj, a u drugoj ružu. Sve tri pesme su ljubavne. U programu predstave je posebno istaknuto da je Frljić birao muziku, te možemo reći da se radi o promišljenom izboru pesama, pri čemu se vodilo računa i o tekstu pesama u odnosu na scene koje te pesme ilustruju. U ovoj dijalektici suprotstavljenih scena i stihova ostvaruje se prikazivanje pojava i situacija u njihovoj nefiksiranosti i ambivalentnosti.

U tom dijalektičnom ključu čitanja ovih scena, autor nas upućuje i na povezivanje prikazanih situacija i šireg društvenog konteksta, što se odnosi i na scenu gde se parovi ljube, od kojih dva para čine dva muškaraca i dve žene. S obzirom na to da je ovo scena koja je ilustrovana pesmom Jadranke Stojaković i atmosferom koja sasvim jasno prikazuje ljubavni odnos, provlači se i poruka predstave o toleranciji i poštovanju prava na različitost i slobodan izbor, pogotovo kada se odstupa od normi mačističko patrijarhalnog društva.

Ritmičnost jeste u funkciji uticaja na publiku, ali istovremeno te brze smene potpuno različitih scena i pratećih raznolikih muzičkih numera, prikazuju različitost ovog fenomena, ali i dijalektičnost društvenih odnosa. Druga scena nasilja završava se ubistvom. Vitlanje pištoljem koji se ženama gura u usta završiće se ubistvom prijatelja. Primitivizam i bahatost, koji zapravo stoje iza svake vrste nasilnog sukoba, obesmišljavaju i rat koji se navodno vodi u ime patriotizma. To ubistvo prijatelja scenski je šlagvort za izmenu uloga, gde se muškarci vraćaju ranjeni iz rata, dok one tučene i maltretirane žene sada imaju ulogu negovateljica i tešiteljki. Scena u kojoj su glumci uživljeni u likove (možda bismo pre rekli u situaciju, jer konkretni likovi i dalje ne postoje) sve se odvija u potpunoj tišini. Svi muškarci su u ratu pogođeni u polni organ. Suprotstavljanje s jedne strane heroja-muškarca-ratnika koji odlazi u rat da bi branio svoju zemlju i tako dokazivao svoju muškost i tog istog muškarca koji se iz rata se vraća bez muškosti, podvlači besmislenost rata, jer poništava i obesmišljava upravo tu njihovu muškost. Pesmu Ismete Krvavac „Zemljo moja“ pevaju prema publici horski i snažno mrtvi i živi. Mrtvi ustaju iz samrtničkih postelja samo da otpevaju refren pa se u nju vraćaju. Ova pesma ima dvostruku ulogu – u Frlićevom stilu, ona naglo prekida tu naznaku identifikacije i realistične glume u ovoj sceni, a potom postaje i snažan komentar time što impotentni mrtvi ratnici pevaju pesmu „Zemljo moja“.

\*

Urnebesna scena porođaja, uz pesmu „Na Uskrs sam se rodila“, možda je najmanje provokativna, ali je potrebna u ovoj predstavi, jer razbija tu surovost emocija i ilustruje mentalitet u situacijama kada se nešto proslavlja, što se obično vezuje za turbofolk muziku. U ovoj sceni je vrlo važan i odnos prema intimnom – pokazuje se u kojoj meri u današnjem društvu ne postoji pravo na intimnost, pa je porođaj samo iskorišćen da bi se do apsurdna dovela ova situacija: snimanje kamerom, igranje kola u porođajnoj sali, pravljenje selfija sa doktorom i celom porodicom dok porođaj traje. Nakon haotičnosti koja obeležava ovu scenu, sve se smiruje prikazujući tugu oca koji je dobio devojčicu i time se ponovo priča vraća na osudu savremenog društva koje ne može da se oslobodi viševkovnih dominantnih patrijarhalnih, mačističkih obrazaca.

Ova scena je prva koja problematizuje odnos intimnog i javnog, kao važnog segmenta ovako prikazane turbofolk kulture. U tom ključu tumačimo i scenu u kojoj Jelena Lopatić i Alen Liverić pokazuju svoje polne organe koji su ujedno i jedini likovi koji u ovoj predstavi imaju imena. Dat je detaljan opis lika uz fizičke karakteristike i elemente karaktera. Simbolički, scena predstavlja kritiku medijskog društva, naročito onog dela koji pripada estradi, a koje možemo povezati i s turbofolkom u kojem je intimno u toj meri postalo transparentno da su delovi tela (naročito intimni) pojedinih estradnih zvezda toliko prisutni u medijskom prostoru da dobijaju svoju nezavisnost, pa im je moguće davati imena. U filozofskom smislu, ovo bi moglo postati tema ozbiljnije analize razlaganja identiteta u kojem se fizički delovi sopstva odvajaju od celine, a u domenu glumačkog izraza ovo izlaganje sopstvenog tela svakako ima elemente performansa u kojem se testira odnos na relaciji glumac–publika time što se deluje na publiku neposredno i utiče na njenu čulnu i fiziološku percepciju. Na važan aspekt ove scene upućuje jedna od kritika ove predstave:

prizor koji možda najeksplicitnije sadrži odnos neprerađene sirovine i teatralizacije [...] nekima vrlo doslovan, nekima možda i prelazi granicu ukusa, no s druge strane doslovnost je dovedena do maksimuma [...] te na taj način teatralizirana i zapravo poništena.<sup>278</sup>

Ova scena je naišla na značajnu reakciju pozorišne kritike i gotovo da ne postoji nijedna koja se nije osvrnula na ovakav doprinos kritici društva. Ovu otvorenost i izloženost Ana Tasić ne vidi samo kao negativnu posledicu gubljenja granice intimnosti u savremenom društvu, već kao kritičku borbu protiv licemerja, prikrivanja i hipokrizije.

Ova formalna otvorenost, eksplicitnost i ekscenost predstave jeste vid konfrontacije sa mediokritetskim okruženjem, hipokrizijom, deklarativnim nacionalizmom, obesmišljenim političkim parolama. Njena forma je sadržaj, način da se bespoštedno sruše sve ideologije i idealizovane podele, a publika natera na ozbiljno, kritičko, sveobuhvatno promišljanje društvenog života.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Tatjana Gašparović, „Žestoko uskovitlavanje spavača“, *Vijenac*, 05.06. 2008.

<sup>279</sup> Ana Tasić, „Turbo izazivačko pozorište“, *Politika, kulturni dodatak*, 22.05. 2013.

U neposrednoj vezi s tim je i scena o plastičnim operacijama kao neizostavnom delu današnjeg društva u kojem vlada primat spoljašnjeg i forme, gde glumci analiziraju tela jedni drugih i govore koje korekcije, tj plastične operacije bi trebalo uraditi.

\*

Podsećamo se stava Eli Konijin u vezi s Brehtom, koji svakako preuzima i Frljić, da glumci ne predstavljaju likove na sceni, već „predstavljaju sebe, svoja bića, koji imaju stav o likovima.“<sup>280</sup> U ovom slučaju o događajima i društvu. Ovo je u skladu sa Frljićevim stavom, koji smo ranije već citirali, da su njegovi glumci istovremeno i izvođači i aktivisti.

Za postdramsko pozorište karakteristično je da je u njemu manje dijaloške, a više monološke ili horske forme. Gotovo sve predstave od ovih šest izabranih su takve. *Turbofolk* je i po tome donekle specifičan. Ova predstava je najmanje logocentrična od svih. Dok je kod Frljića „izgovorena reč“ u balansu sa ostalim načinima komunikacije, često čak i iznad po važnosti, u *Turbofolku* prednjači telesni izraz, pokret, osim u dve vrlo važne scene. Nazvaćemo ih – scena „lažnih“ autobiografija koje izgovaraju glumci na samom početku predstave i scena „obračuna“ sa rediteljem koji sedi u publici.

Glumci nam se predstavljaju svojim imenom i prezimenom te datumom rođenja decidirano određujući da u predstavi igraju sami sebe, da nema nikakvih likova niti uživljavanja u likove, da bi u nastavku autobiografskih ispovesti balansirali na granici fikcije i dokumentarnog, izgovarajući izmišljene detalje svog života s tim što je gledaocima, osim onima koji ih lično poznaju, vrlo teško da odrede gde je tačno granica. Ponegde je prodor fikcionalnog jasan i nameran – kada glumica na sceni izgovori da radi kao medicinska sestra. Čini se pak da neki od glumaca doslovce izgovaraju nekoliko rečenica svoje stvarne biografije. Neki su pak ovu ispovest pretvorili u oglas za pronalaženje partnera... Iako smo gore upotrebili izraz „prodor fikcionalnog“, treba zapravo govoriti o prodoru realnog u pozorište, što mogu predstavljati ove kratke monološke forme koje počinju stvarnim autobiografskim podacima. Ovde ćemo ponoviti Lemanov citat u kojem kaže da

---

<sup>280</sup> E. Konijin, *Acting Emotions*, op.cit., str. 39

u postdramskom kazalištu realnog, poantu ne predstavlja naglašavanje realnoga po sebi (kao u senzacionalističkim proizvodima porno-industrije), nego izazivanje nesigurnosti neodlučivošću radi li se o realnosti ili fikciji. Iz te dvoznačnosti proizlazi učinak kazališta i učinak na svijest.<sup>281</sup>

Ovo fluidno mešanje realnog i fikcije u kojem je nemoguće odrediti granicu, čest je motiv Frljićevih autorskih projekata i elemenat je koji omogućuje da se u tom segmentu oni svrstaju u postdramsko pozorište. Leman dodaje da je svako umetničko delo zapravo i sastavljeno od neumetničkog materijala, ali se zapravo radi o načinu njihove upotrebe i konstruisanju značenja. U tom smislu, sve što se događa na sceni, jeste deo jednog realnog habitusa, ali istovremeno može nešto i označavati. „kazalište se događa kao istodobno posve znakovna i posve realna praksa.“<sup>282</sup> U tom preplitanju realnog i fikcionalnog vidimo jednu od ključnih karakteristika teatra Olivera Frljića i taj motiv će se provlačiti kroz sve njegove predstave i zato nam je važan još jedan Lemanov citat u vezi sa ovim koji može pomoći da bolje razumemo na šta zapravo Frljić referiše:

Bez realnoga nema insceniranoga. Reprezentacija i prezencija, mimetična igra i performans, ono prikazano i proces prikazivanja: iz tog je podvajanja kazalište našeg doba, radikalno ga tematizirajući i priznajući realnome ravnopravnost s fikcionalnim, dobilo jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme.<sup>283</sup>

To zapravo ne znači da se bilo šta realno dešava na sceni, već je važno to stalno pretvaranje jednog u drugog, ta zamagljena granica koja se nikada ne može jasno povući.

Vrlo važan detalj jeste da se ove ispovesti snimaju kamerom i da ih glumci ne izgovaraju publici već u kameru ispred njihovog lica. To se nigde na sceni ne emituje, ali ovaj rediteljski postupak uvodi još jednu vizuru, gde gledalac zapravo nije jedini koji sluša. Time se dodatno opstruiše mogućnost postojanja monolitne istine i ruši dokumentarno. Uz to, medijsko posredovanje otvara mogućnost lažnih, neutemeljenih i nepostojanih identiteta.

Ako se imaju u vidu transformacije glumca u predstavi, oni ističu da nikada pre nisu radili takav projekat.

---

<sup>281</sup> Lehmann, *Postdramsko kazalište, op.cit.*, str. 129.

<sup>282</sup> *Ibid.*, str. 130.

<sup>283</sup> *Ibid.*, str. 131.

Bilo je jako zanimljivo. Nikada do sada nismo ovako radili, bez teksta, mi smo sve zajedno kreirali. Onda je to autorski projekat i osećaš da je to tvoje. Ja nikada nisam videla ovaj ansambl da tako zajednički funkcioniра kao grupa.<sup>284</sup>

Pitanje autorstva, ali samim tim i odgovornosti samih glumaca u projektu, jedan je od najvažnijih Frljićevih ciljeva u autorskim projektima. On tu pre svega misli na to što od svojih glumaca traži da na sceni izlažu sopstvene stavove. Oni se ne kriju iza maske lika i u tom smislu preuzimaju ličnu odgovornost za ono što urade i izgovore na sceni.

Frljić ističe da postoje dve scene u kojima postoji pokušaj konstituisanja realnog sadržaja. To su scene u kojima

glumci pričaju svoje polufiktivne biografije i scena u kojoj kroz dramaturšku autokatalitičku petlju, psuju redatelja koji ih je natjerao da ga u toj sceni psuju i ne uspijevaju nikada prije ili poslije naći komplementaran fikcionalan plan kojim bi se verificirao onaj koji se pokušao s njima uspostaviti.<sup>285</sup>

Glumica Tanja Smoje opisuje tu scenu „psovanja reditelja“:

To je najluđa stvar koja mi se u životu dogodila. Toliko puta mi dok radimo neku predstavu među sobom pljujemo redatelje. I onda dođe jedan i da nam priliku – evo dođi sada i reci mi sve. Dao nam je materijala iz svog života i rekao – evo, šta god, koristite. U početku niko ništa nije mogao reći. Ja sam kao Tanja Smoje trebala usred predstave izaći i reći šta mislim o redatelju! Dobila sam tu priliku. A bilo mi je jako teško.<sup>286</sup>

Iz izjave glumice koja navodi da je morala „usred predstave izaći iz nje“ zaključujemo u kojoj meri je ta granica između glumca koji je i izvođač i privatno lice zamagljena kod Frljića. Drugim rečima, glumac sve vreme balansira na tankoj žici. Reditelj od njega istovremeno traži da bude i glumac na sceni i aktivista, koji svojim ličnim imenom i prezimenom stoji iza svega što izgovara. U ovoj sceni u kojoj je cilj da glumci izvedaju reditelja, zapravo oni to čine iz svog ličnog ugla, to je scena u kojoj su oni najviše oni i izlaze iz predstave da bi to učinili, kako to kaže Tanja Smoje. Istovremeno, scena ostaje izrežirana i stoga je deo pozorišnog prosedea. Glumci će svako veče kad izvode

---

<sup>284</sup> Jelena Lopatić, glumica, Izjava u zvaničnom snimku predstave *Turbofolk* HNK Ivana Pl Zajca.

<sup>285</sup> O. Frljić, „Čemu redatelj?“, u *Teatron*, 152/153, 75-78, *op.cit.*

<sup>286</sup> Razgovor autorke sa Tanjom Smoje.

predstavu govoriti jedan te isti tekst i ponavljati ga, što ukida efekat neposredne događajnosti i dokumentarnost. Na pitanje Jeleni Lopatić kako je moguće pomiriti u tih nekoliko scena to što se od njih traži da imenom i prezimenom, sasvim lično izražavaju svoj stav na sceni nešto, a da istovremeno izgovaraju i fikcionalne sadržaje, ona odgovara:

Nekako se to pomiri. Jer je moćan osjećaj da iskazuješ nešto zaista tvoje i da na nekoga urlaš ili izjavljuješ ljubav, a ipak sve pod opaskom da si glumac i da je to sve gluma. Tako i Oliveru kada kažem da je fašist ni on sam ne zna da li mislim ozbiljno. U tome i jest suština.<sup>287</sup>

Tanja Smoje ipak apsotrofira tu specifičnu izloženost glumca u projektima Frljića i nedvosmisleno tvrdi da reditelj traži da na sceni bude ona, ogoljena i izložena bez maske:

U predstavama Olivera Frljića ste izloženiji nego kod svih drugih reditelja sa kojima sam radila. Glumci su sramežljivi često privatno, ali na sceni mogu sve. Pod tom maskom, kao neki veo, koji ti daje osećaj sigurnosti i vi možete sve, jer niste vi i mislite da možete sve. Staviću brkove i mogu biti najluđa na svetu, ali kod Olivera toga nema. Oliver traži od glumaca da igraju u svoje ime, da se kao čovjek zauzmem za to, da skinem brkove i budem Tanja.<sup>288</sup>

U kontekstu odnosa dokumentarnog i fikcionalnog, treba pomenuti da u svakoj predstavi Frljić preispituje i ulogu pozorišta. Taj deo je istaknut i na kraju predstave, kada jedna od glumica govori o odgovornosti izgovorenog teksta na sceni i u kojoj meri se sve u pozorištu može ili ne može opravdati fikcijom, a to je posebno značajno jer se radi o nacionalnoj instituciji. Daje konkretan primer eventualnog lažnog podatka koji bi ona sa scene iznela o Željku Mitroviću.<sup>289</sup> Ona podseća da se sve predstave u nacionalnom teatru plaćaju novcem poreskih obveznika, pored ostalog, te da mora da postoji i odgovornost publike koja pristaje ili ne pristaje na ovakvu predstavu, jer bi eventualna tužba koja bi bila upućena pozorištu zbog onoga što je izgovoreno na sceni podrazumevala opet učešće publike, plaćanjem odštete novcem poreskih obveznika.

---

<sup>287</sup> Razgovor autorke sa glumicom Jelenom Lopatić, Rijeka, 17.03.2016.

<sup>288</sup> Razgovor sa Tanjom Smoje.

<sup>289</sup> Željko Mitrović je vlasnik TV Pink. Ovde značajan jer se smatra da je njegova tv-stanica bila najzaslužnija za promociju turbofolka, ali i kao način da se dodatno provocira publika. – *Prim.aut.*

\*

Iz svega navedenog jasno je da Oliver Frljić i Borut Šeparović nisu zauzimali stavove „za ili protiv“. U izjavi na konferenciji za novinare pre premijere, Frljić je to potvrdio i naglasio da „u ovoj predstavi nisu zauzeli moralizatorski stav, da ne osuđuju već predstavljaju fenomen u paradoksu i ambivalentnosti.“<sup>290</sup> Predstava *Turbofolk*, budući da, mnoštvom različitih scena, postavlja brojne aspekte ovog fenomena, nije toliko pogodna za primenu analize odnosa etike i estetike, kao što sve druge njegove predstave uglavnom jesu. Ova kabaretska predstava nema za temu neki konkretan događaj ili događaje u datoj sredini, kada je uvek mnogo lakše odrediti jasnu etičku poruku i onda analizirati odnos etičnosti i umetničkog doprinosa.

No, ne sme se predstavi *Turbofolk* ukinuti njena etičnost. Kao što smo već pomenuli, predstava se bavi širokom lepezom pojava u savremenom društvu, koje idu od porodičnog nasilja, plastičnih operacija u svrhu nametnutog imperativa da se forma mora dovesti do savršenstva, pa do širih tema poput ratova, patriotizma, neutemeljenih identiteta. Ona ukazuje na čitav niz problema u društvu i u tom smislu odgovara Frljićevom shvatanju političnosti teatra kao borbe za opšte dobro.

Treba imati u vidu da je ovo jedna od predstava u kojima su scene simbolički i umetnički dobro osmišljene, uzbudljive i emotivno vrlo snažne, pa se njena estetičnost ni u jednoj kritičkoj recepciji ne dovodi u pitanje. Kritika se slaže u tome da su umetnički i politički kvaliteti u ovoj predstavi neodvojivi. Ovde ipak treba imati u vidu da je ovo bio njegov prvi projekat u nekoj nacionalnoj pozorišnoj instituciji, te su i publika i kritika, pa i sami pozorišni radnici tek upoznavali njegov rad.

U tom kontekstu, u kritičkoj recepciji ne samo da nema stavova o nedostatku umetničke vrednosti, već u jednoj od kritika stoji: „*Turbofolk* valja sagledati kao poziv na dijalog kroz sociološki-estetsko problematiziranje svakodnevice.“<sup>291</sup>

\*

---

<sup>290</sup> Kim Cuculić, „O narodnjacima i nasilju bez cenzure“, *Novi list*, 29.05. 2008.

<sup>291</sup> Iva Rosanda Žigo, „Hrabri eksperiment“, *Kulisa. eu*, 1.06. 2009., dostupno na <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=103> (poslednji put pristupljeno 24.05.2016).



Kada budemo završili analize svih šest predstava, biće vidljivo kako je moguće gradacijski postaviti odnos glumaca i publike na ovom reprezentativnom uzorku. Ako znamo da je direktan kontakt glumaca sa publikom važno obeležje teatra Olivera Frljića, onda se predstava *Turbofolk* tu izdvaja, jer spada u one u kojima ne postoji nikakvo obraćanje publici. Ovde nema dijaloških formi, ima monoloških, ali nema tih horskih saopštavanja istina niti direktnog obračunavanja s publikom uz provokacije. Jedina predstava u kojoj je i publika u sali u mraku, kao u klasičnom pozorištu i nema direktnog kontakta između glumaca i nje jeste *Aleksandra Zec*. O tome ćemo prilikom analize te predstave. *Turbofolk* je odmah iza nje. Nema kontakta, ali je pozicija publike promenjena. Ovo je jedina predstava u kojoj su glumci i gledaoci zajedno na sceni, iza njih je mračno i prazno gledalište koje oni ne vide tokom predstave. U poslednjoj sceni glumci izvode (uz original pesmu sa kompakt diska) turbofolk hit Mileta Kitića „Šampanjac“ U atmosferi pravog koncerta, glumci energičnom igrom uspevaju doslovno da podignu publiku na noge i dok oni svi zajedno uživaju u turbofolk muzici, glumci se nameštaju u dno tako napravljene scene, a realno u proscenijum ispred gledališta i ispred njih se spušta zavesa, muzika prestaje i oni sedaju raspoređeni po sada osvetljenom inače praznom gledalištu. Nakon što se zavesa otvori, glumci iz gledališta nemo posmatraju publiku koja na sceni aplaudira, shvativši da zapravo aplaudira sebi. I tada je jasna poruka predstave, da smo zapravo turbofolk svi mi i da sve te nuspojave čine svakodnevicu svakog od nas te da se problemima društva koje dotiče ova predstava moramo aktivno baviti, što je opet jedan brehtovski poziv na pobunu i akciju.

\*

Ovo je bio prvi autorski projekat Olivera Frljića koji je radio u institucionalnom pozorištu, a to je ujedno jedan od glavnih uslova njegove pozorišno-političke borbe. U razgovoru sa glumicama Tanjom Smoje i Jelenom Lopatić obe su nam potvrdile da je „Rijeka mesto u kojem Frljić voli da radi jer su glumci spremni za ovaj tip rada na projektu.“<sup>292</sup> Glumac iz predstave *Proklet bio izdajica svoje domovine* Primož Bezjak, potvrdiće nam takođe da postoje ansambli, a ne samo pojedinačni glumci koji spremno

---

<sup>292</sup> Razgovor sa Tanjom Smoje i Jelenom Lopatić.

prihvataju Frljićev način rada. O tome ćemo detaljnije prilikom analize te predstave. Govorili smo o značaju rada u instituciji, bilo u ulozi reditelja predstave, ili upravnika, Suština je u tome da ta građanska publika nije navikla da gleda bilo šta drugo osim klasičnog dramskog komada, pa da je stoga realnije da se desi sukob na relaciji glumac–publika u institucionalnom pozorištu. Pritom institucionalno pozorište simbolički je značajniji nosilac političke borbe. Sam Frljić tvrdi, kada je ova predstava u pitanju, da ga je više od samog fenomena turbofolka zanimao „kontekst u kojem će se predstava dogoditi, koncept nacionalne kulture i visoke umjetnosti koji je u slučaju hrvatskih nacionalnih kazališta specifičan i konstitutivan, kako u proizvodnji tako i u recepcijskoj sferi.“<sup>293</sup> On dakle ovom predstavom narušava očekivani i recepcijski i izvođački okvir onoga što se može i sme dogoditi u nacionalnom pozorištu, što i jeste njegov glavni izazov. U ovom slučaju se spajaju turbofolk, kao niži oblik zabave i Nacionalno kazalište kao simbol visoke kulture i time je Frljić prikazao još jedan svoj stav, koji se tiče odnosa popularne i visoke kulture: „Ne pristajem na hijerarhizaciju koja pravi podjelu na visoku i popularnu kulturu. O tome govori predstava *Turbofolk*.“<sup>294</sup> Ta spona turbofolka i nacionalne teatarske kuće u formalnom smislu još je jedna poruka tolerancije.

Kad govorimo konkretno o Riječkom pozorištu, on posebno hvali riječke glumce, jer tvrdi da se ne može naći nacionalni pozorišni ansambl koji je u toj meri spreman na otvorenost kao ovaj riječki, pa zato i govori o Rijeci, kao „jedinom mjestu u Hrvatskoj gdje se nešto poput 'Turbofolka' moglo dogoditi.“<sup>295</sup>

#### **4.1.2. Dva tipa identifikacije**

Simpatijski odnos podrazumeva kritičko promišljanje stvarnosti i to svakako jeste osobina ove predstave. To uključuje i potrebu da glumci prilikom rada na predstavi imaju Suvinovo „simpatijsko razumevanje“ koje podrazumeva distancu i kritički pristup. U odnosu na fenomen koji je tema predstave, glumci treba da zauzmu lični stav, koji se zapravo ostvaruje identifikacijom sa stavom, mišlju i idejom koji predstavljaju ideološki okvir predstave. Već smo u više navrata pominjali neke elemente tog ideološkog stava: borba protiv nasilja i primitivizma, besmislenih ratova u ime lažnog patriotizma, a za

<sup>293</sup> O. Frljić, „Čemu redatelj?“, u *Teatron*, 152/153, *op.cit.*

<sup>294</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem (drugi razgovor).

<sup>295</sup> Kim Cuculić, „Povratak Frljićevog 'Turbofolka' na riječku scenu“, *Novi list*, 15.9.2014.

toleranciju i ljudska prava i poštovanje prava na različitost. Zbog specifičnosti i širine teme, koja je problematizovana kao ambivalentan fenomen, ova predstava ne daje mnogo materijala za analizu simpatijske identifikacije, dok je reprezentativna za empatijsku identifikaciju pa ćemo se na to fokusirati u ovoj analizi.

Snažan emotivno-energetski utisak koji izaziva predstava *Turbofolk*, potvrđen je i u kritičkoj recepciji:

Ono što je primordijalna snaga ove predstave i zbog čega ona uspijeva snažno lupati u želudac jest u hrvatskome kazalištu rijetka žestina kolektivne glumačke energije, sve vrijeme praćena glasnom glazbom koja zapravo diktira dramaturgiju predstave [...] Predstava počinje *in medias res* žestokim fizičkim teatrom, energijom koja je već na vrhuncu, i od prvih su trenutaka pa do sama kraja glumci sto posto unutra.<sup>296</sup>

Ovo nam je u razgovoru potvrdila i glumica Tanja Smoje:

„On je od nas tražio maksimalni angažman. Ako se tučemo, onda do kraja, ubijamo se stvarno. On od nas traži da odmah idemo na 100 odsto, nema uhodavanja.“<sup>297</sup> Govoreći o ovoj energiji i kako do nje dolazi, već smo napomenuli u uvodu ovog dela. Ova glumica nam je rekla da je reditelj Frlijić vrlo energičan i vitalan i da tako dolazi da sprema predstave, te da se „njemu iskristaliziraju ljudi koji mogu da prate to što on radi. Ima i onih koji ne, ali ovi drugi se sa njim sretno uklape.“<sup>298</sup> Dakle, u prilog tezi o nužnosti empatijske identifikacije mogao bi poslužiti i ovaj stav koji potvrđuje da bez energetskog i emotivnog poistovećenja glumaca sa rediteljem, tj. bez toga da glumac, kako ona kaže, „prati“ Frlijića, teško da se može igrati u predstavi.

Rad na predstavi *Turbofolk* specifičan je i po tome što sama predstava nije otvarala mogućnost za suprotstavljene stavove glumaca, jer je tema tako otvoreno postavljena. Fenomen se prikazuje iz različitih uglova, te su glumci zajedno s rediteljem osmišljavali pojedine scene i davali svoj značajan doprinos, što i jeste čest slučaj u njegovim autorskim projektima. Pri tome, kao što smo rekli, reditelj je u procesu rada dovodio glumce do njihovih krajnjih granica u fizičkom i psihološkom smislu. Glumica Jelena Lopatić nam objašnjava šta znači to „do kraja“: „’Do kraja’ je kada te se lično

---

<sup>296</sup> Tatjana Gašparović, „Žestoko uskovitlavanje spavača“, *op.cit.*

<sup>297</sup> Razgovor autorke sa Tanjom Smoje.

<sup>298</sup> *Ibid.*

tiče.<sup>299</sup> Ta naizgled neodređena informacija otvorila nam je prostor da pokažemo mogućnost identifikacije.

Ovo je na tragu prethodno navedenog stava Tanje Smoje. Obe glumice potvrđuju da Frljić pravi samo one predstave „koje ga se lično tiču“, tj. čije teme izazivaju njegovo posebno interesovanje. Njega tema zanima ukoliko se može povezati sa gorućim problemima društva, te ukoliko ima onaj ideološki stav koji je u osnovi svih njegovih projekata. Frljić se onda, što smo više puta istakli, njome bavi „do kraja“ u emotivnom, racionalnom i pragmatičnom smislu, a on od glumaca traži da oni istovremeno prepoznaju taj njegov osećaj, jer jedino tako i oni mogu odigrati „do kraja“.

Jedan od konkretnih primera koji pokazuje kako se u početku rada na predstavi odvija proces empatijske identifikacije otkriva nam Jelena Lopatić objašnjavajući nastanak jedne scene:

Pustio je pesmu 'Rastajemo se mi' i rekao: 'Slušajte ovu pjesmu.' On je stao i počeo pjevati. On divno pjeva. Držao se za grudi i gledao u pod. I dok smo to gledali, mi smo svi plakali. 'Htio bih da to dok to slušate budete ovako tužni kao ja.'<sup>300</sup>

Mogli bismo reći da ovde dolazi do poistovećivanja osećanja na nivou primarne emocionalne zaraze. Glumica apostrofira taj snažan emotivni doprinos predstavi reditelja i glumaca, ali nam dodatno objašnjava ovaj empatijski proces. Njena je namera da odgovori na eventualnu sumnju koja se može pojaviti da se radi o glumačkoj tehnici gde se to može „izvesti“. Naprotiv, treba imati u vidu da je ovde moguće primentii Hofmanom mehanizam preuzimanja uloga pri čemu se uvodi kognitivni aspekt.

To kod njega nije izvanjska stvar. Njegovi uputi su – ovde hoću jako, boli te. Ali pre toga njega boli, on pokaže šta je to i mi to razumemo. Dobro smo kužili šta je to bilo. Kod njega ništa nije maglovito.<sup>301</sup>

Ovde imamo primer afektivne i kognitivne empatije. Dakle, glumac preuzima emociju reditelja, uz razumevanje kako se on oseća.

---

<sup>299</sup> Razgovor autorke sa Jelenom Lopatić.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> *Ibid.*

U isto vreme, sledeću izjavu ove glumice možemo tumačiti kao ponovnu potrebu da se emocionalna identifikacija vrati na čulni nivo.

On voli da glumac ne može to da igra, nego da je to stvarno. On traži uvek iz stomaka [...] i to je specifično, taj rad sa njim, samo s njim. Ima drugih reditelja sa kojima je lepo raditi. Ali meni s njim nije tako lepo zbog predstave i tema nego samo zbog njega. Ja se zbog njega osećam boljom osobom. Jako sam ponosna da smo radili s njim te predstave i da smo mogli izreći svoj stav. On mi je dao priliku da kažem šta lično mislim. Ja sam zbog toga zahvalna.<sup>302</sup>

Ova izjava važna je zato što nam možda može ukazati na još jedan aspekt odnosa empatijske i simpatijske identifikacije. Treba samo imati u vidu da je Jelena Lopatić od svih glumaca najviše projekata radila sa Frljićem. Budući da su zajedno studirali, igrala je i u njegovim studentskim predstavama. Takođe, od svih glumaca sa kojima su rađeni intervjui za potrebe ovog rada, jedina, uz Tanju Smoje, igra u dve predstave iz našeg uzorka. Ovo navodimo kao podatak koji treba da potvrdi da ona zna na osnovu dužeg iskustva kako se iz glumačkog ugla radi s Frljićem. Izraz koji ova glumica stalno koristi i ponavlja kada opisuje taj rad je „iz stomaka“. Iako kolokvijalan izraz i neprimeren ovom radu, u ovom slučaju možemo ga protumačiti kao suprotnost izrazu „iz glave“, tj. racionalnom. To bi bilo mesto fiziološkog, čulnog, telesnog. Ovako bi empatijska identifikacija bila shvaćena kao primarni, afektivni proces. Ipak, ona nam je pojasnila proces u kojem empatija služi da bi se razumela Frljićeva osećanja te da bi se u fidbeku ista ta osećanja mogla probuditi kod samih glumaca. U tom smislu, „iz stomaka“ razumemo kao spoj afektivne i kognitivne empatije i to onako kako smo odredili u teorijskom delu. Ovaj kognitivni aspekt uključuje razumevanje kako se druga osoba oseća, ali ne uključuje procenu okolnosti, analizu uzroka i, u ovom slučaju, tema i ideoloških stavova u vezi sa predstavom. Ali je važno da čak i u slučaju potpuno nesvesne, neposredne empatijske identifikacije, ona u kvalitativnom smislu nije manje značajna od one do koje bi došlo složenijim kognitivnim učešćem. Naprotiv, stiče se utisak da je to što dolazi „iz stomaka“, taj nesvesni, čulni, primarni nivo empatije najpoželjniji, ali najteže ostvariv i da je to najteže objasniti. Dakle, zauzimanju ideološkog stava prema temi predstave prethodi zapravo „ogoljavanje“ glumaca koje se

---

<sup>302</sup> *Ibid.*

dešava na emotivnom planu. Taj dolazak do najintimnijih delova ličnosti, zapravo podrazumeva pronalaženje sebe što jeste opis ovoga izraza „iz stomaka“. Dakle, u procesu rada na predstavi, prvo osvajamo emociju koju ima i reditelj predstave, pa potom i stav prema datoj temi.

Jelena Lopatić poredi ovo iskustvo s radom sa drugim rediteljima. U trenutku dok smo vodile ovaj razgovor ona je upravo imala premijeru kao deo ekipe predstave *Kassandra* HNK Ivana pl. Zajca u režiji Nade Kokotović sa Mirom Furlan u naslovnoj ulozi.

Divno mi je bilo da radim s Nadom Kokotović, ali je to potpuno drugi postupak, u kojem si stavljen u kalup, jer tačno znaš gde si, gde treba da staneš, šta da kažeš, ali ako radim kod Olivera, ja tačno znam šta radim, jer ide odavde [pokazuje stomak, – *prim. aut.*]. U njegovim autorskim projektima za razliku od drugih, nije cilj zadovoljiti redatelja nego hajdemo zajedno izneti tu ideju do kraja. To nije klasično izvršenje zadatka.<sup>303</sup>

Ovde se vidi energetska, emotivna zajedništvo u kojem više puta pomenuto „iz stomaka“ podrazumeva jednu telesnu, energetska, manje racionalnu pozorišnu igru u kojoj glumac oseća emociju koju mu prenosi reditelj i on to prepoznaje kao svoje i tako odigrava na sceni. Ovom emotivnom identifikacijom ostvaruje se specifično energetska jedinstvo celog autorskog tima, koje uključuje i glumce i reditelja.

## **4.2. *Proklet bio izdajica svoje domovine***

(Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana)

### **4.2.1. Koncept političnosti : Breht i Leman**

Ovo je druga predstava iz „Ciklusa o raspadu“. Za razliku od *Turbofolka* u kojem je tema bila disperzivna, ovde je taj tematski fokus moguće preciznije odrediti i to pojmovima nacionalizam, ksenofobija i nacionalna netrpeljivost. Predstava pokušava da ukaže na manifestacije ovih pojava u datoj sredini i time pokaže učesnicima projekta tokom rada na predstavi i publici nakon što predstava počne da se izvodi, uzroke i modele nastanka ratnih sukoba na području bivše Jugoslavije koji su rezultirali raspadom zemlje, a čije se posledice i posle dvadeset godina osećaju u svakodnevnom životu. Bez obzira na

---

<sup>303</sup> *Ibid.*

to što je ova predstava gostovala u mnogim zemljama sveta, sama ideja nastanka je povezana s određenim toponimom. Jasno je da se svaka tema u različitim sredinama može različito interpretirati, ali moramo istaći da, kao što je u *Turbofolku* suština predstave u tome što se postavlja u Hrvatskoj, i u predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine* važan segment predstave je što je rađena u slovenačkom pozorištu i premijerno za slovenačku publiku. O izmenama u predstavi kada se izvodi u drugim sredinama biće reči u nastavku.

S obzirom na to da je tema raspad Jugoslavije i ksenofobija, a imajući u vidu da je Slovenija prva i bez većih ratnih trauma napustila državnu zajednicu, te da naizgled u njoj nema toliko nacionalne netrpeljivosti, koje su rezultat ratnih sukoba, tematizovanje upravo tih pojava i jasna artikulacija – isticanje da postoji nacionalizam u Sloveniji, predstavlja aktuelizovanje tabu-teme.

Ovo je predstava o odgovornosti svih naroda za rat na ovim prostorima i raspad Jugoslavije. Zato je Frljić imao ideju da se ta predstava uradi u Sloveniji, jer je izgledalo da Slovenija nije ni ratovala, i da je iz Jugoslavije otišla negde gde joj je i bilo mesto i da je abolirana od krivice za rat. Istovremeno, način na koji Frljić pravi ovu predstavu, činjenica da su iskustva i ideološka opredeljenja glumaca utkani u sam sadržaj, kao i to što se publici ne dozvoljava pasivno posmatranje predstave, čini da odgovornost dele reditelj, glumci i publika. Frljić pojašnjava šire shvaćenu odgovornost, koja se odnosi na zemlje koje su činile Jugoslaviju i ističe potrebu razlikovanja odgovornosti i krivice.

Predstava ne brani nijednu stranu u jugoslovenskom konfliktu. Dopušta mnoštvo glasova, pa i publika kroz dramaturgiju traži svoju 'istinu' i put. Ne dajem odgovore, jer i sam mislim da raspad Jugoslavije [...] još uvek nije adekvatno objašnjen. [...] Meni je ta tema bliska zbog ličnih iskustava.<sup>304</sup>

Dakle, s jedne strane, predstava ostavlja otvorenim mnoga pitanja, ali i pokušava da objasni raspad države tako što pronalazi uzroke u ličnim, pojedinačnim međusobnim odnosima i oblicima pojavljivanja nacionalne netolerancije. U kritikama ove predstave tema se dodatno sužava i u prvi plan dolazi nasilje u savremenom društvu, kao posledica ratnih trauma:

---

<sup>304</sup> Marjan Horvat, Intervju s Oliverom Frljićem, *Mladina*, 16.09.2010., dostupno na <http://www.mladina.si/51772/oliver-frljic/> (poslednji put pristupljeno 26.06. 2016).

Nakon nasilja, grubog, fizičkog, alkoholiziranog, svakodnevnog, nasilja gotovo kao djela folklor; onog koje rezultira osobnim tragedijama, ali ne i ratovima; onog koji je posljedica ratnih trauma, socijalne bijede i neuređena društva, Frljić sada traga za uzrocima i metodama što su ljude pretvorile u nacionalističke zvjeri.<sup>305</sup>

Svetlana Slapšak piše o važnosti ove predstave koja upućuje na to da ni savremena društva dvadeset godina nakon rata na području bivše Jugoslavije nisu bezbedna:

U fokusu ove snažne i genijalne predstave, koja sa cinizmom govori i o jugoslovenskom političkom pozorištu i njegovim junacima, nije istorijski događaj jugoslovenskog rata, već prisustvo političkog problema danas: spremnost na zločine postoji, treba samo pritisnuti pravo dugme [...] niko nije bezbedan ni pred čim.<sup>306</sup>

Kada govorimo o političnosti Frljićevog pozorišta, značajno za ovu analizu bi moglo biti to što u ovoj predstavi igra Draga Potočnjak, koja je osamdesetih godina bila aktivni učesnik u političkom pozorištu Ljubiše Ristića.<sup>307</sup> pa smo u razgovoru sa njom saznali kakvo je njeno mišljenje o razlici između ova dva pozorišna stvaraoca:

U mnogim stvarima Ristić i Frljić se preklapaju. Oni uzimaju ono što dobiju, ono što glumac nosi sa sobom. Oni znaju to iskoristiti na sceni i glumac dobije osjećaj da je jako puno toga što je on lično na sceni. Većinom su glumci bili zadovoljni radeći sa njima. Ako se to ne desi, to znači da se glumac nije dovoljno angažovao. Da oni sami nisu dali dovoljno onoga što bi bilo rediteljima interesantno. Ako se glumac dovoljno angažovao i ako je imao neke talente, čak i skrivene, to je Ristić znao i Frljić to zna iskoristiti, involviraju to u predstavu na neki način. Ali razlike su takođe značajne. Ristić je nekako kompleksniji, ali se krije. Nije toliko istinit, toliko čist, nije toliko hrabar nikada bio, koliko je Frljić. Frljić je jasniji, tačniji, direktniji. Ristić nikada nije želeo da izloži toliko sebe. Onako kako je Ristić radio, to je više izgledalo prevratnički i revolucionarno, dok Frljić jeste prevratnički revolucionar.<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Tatjana Sandalj, „Kidanje pokorva šutnje, *KULISA.eu*, 15.05. 2010, dostupno na: <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1156> (poslednji put pristupljeno 16.08. 2016).

<sup>306</sup> Svetlana Slapšak, „Politično gledališće”, *Večer*, 10. 03. 2010.

<sup>307</sup> Predstava *Kompleks Ristić* je projekat Olivera Frljića, koji nije deo našeg reprezentativnog uzorka. Radi se o koprodukciji Slovenskog mladinskog gledališča, HNK Ivana pl Zajca, Bitef teatra i MOTa. Premijere su bile u ovim pozorištima tokom septembra i oktobra 2015. godine.

<sup>308</sup> Razgovor autorke sa glumciom Dragom Potočnjak. Razgovor obavljen preko skype-a, 4.04.2016.



\*

I ova predstava je fragmentarne strukture. U jednoj sceni odigrava se modna revija u kojoj glumci pretvaraju pozorišnu scenu u modnu pistu i paradiraju obučeni u zastave bivših republika, s tim što je Draga Potočnjak u zastavi Internacionale a Primož Bezjak u zastavi Mladinskog gledališća. Frljić neretko koristi državne simbole u svojim predstavama. S obzirom na to da ih na kraju ove scene Bezjak sve ubije, saznali smo da su se dogovorili da on ne nosi zastavu nijedne države kako se konkretni državni simbol ne bi povezao s ubistvom i na taj način pripisala krivica nekoj od država. Paradiranje zastavama kao na defileima, spektaklima, manifestacijama, uz pesmu Lepe Brene „Jugoslovenka“ ima jak ironijski prizvuk i govori o konzumerističkom paradiranju nacionalnim identitetima. Mogli bismo zapravo reći da se u ovoj sceni V-efekat postiže sučeljavanjem s jedne strane tog ironičnog odnosa i, s druge strane, nostalgije, tj. pozitivne emocije prema autentičnoj jugoslovenskoj pop-kulturi koju ovde simbolizuje Lepa Brena kao poslednja velika, ako ne i najveća zvezda ove muzike u bivšoj Jugoslaviji. Sučeljavanjem (naglim rezovima) ove scene sa paradiranjem zastavama i one u kojoj svi na sceni bivaju ubijeni jer su pripadnici druge nacionalnosti, pa potom prekriveni istim zastavama, obe dobijaju pravo značenje. Paradiranje u jednoj zastavi implicira negiranje druge.

Za ritam ove predstave važna je repetitivnost pomenute scene u kojoj jedan od glumaca Primož Bezjak (samo u jednoj sceni Olga Grad) ubije sve druge glumce. Oni nakon toga ustaju i nastavljaju da igraju. To se ponavlja pet puta, a scena ukupno ima desetak. Glumci otvaraju ovu predstavu ležeći na podu sa instrumentom u rukama, polako se bude i počinju da sviraju. Ista ova scena ponavlja se pred sam kraj. U tom kontekstu može se reći da ponavljanjem na početku i kraju, ona govori o beskrajnom krugu smrti i buđenja, što je naravno u direktnoj suprotnosti sa konačnošću i determinizmom kraja života ili raspadom jedne države u realnosti. Istovremeno, lakoća smrti i ubijanja bi bila u duhu sa osnovnom ideološkom postavkom predstave koja podrazumeva borbu protiv bilo kakvih međunacionalnih sukoba koji se neretko završavaju tragičnim ishodom.

Funkcija ubijanja svih prisutnih na sceni je i preispitivanje realizma u pozorištu, jer oni uvek iznova ožive i nastavljaju da igraju u predstavi.

Pitanje smrti kao fenomena koji dokida repetitivnost kao osnovni kazališni princip (različiti repetitivni ciklusi: od probanja do ponavljanog izvođenja pred publikom) postaje dominantno u odnosu na onaj sloj predstave u kojem se pokušava tematizirati i reprezentirati raspad nekadašnje državne zajednice.<sup>309</sup>

Suština je u tome da se suoče na sceni tema raspada zemlje, političkog raspada koji je konačan i neponovljiv s jedne strane i ta repetitivnost pozorišta s druge strane i to tako što se u predstavi ritmično skoro na kraju svake scene ponavlja smrt kao najneponovljivija „pojava“. Ovo ponavljanje neponovljivog nastoji da naglasi pozorišni mehanizam koji uvek ostaje reprezentacija određene spoljne stvarnosti. „Kompulzivnim pokušajima inscenacije kolektivne smrti izaziva pozorišnu reprezentaciju smrti, pa i samu ideju reprezentacije.“<sup>310</sup>

Scena koja doslovno prezentuje načine na koje se ksenofobija manifestuje u Sloveniji govori zapravo o tome da nacionalni konflikti uvek kreću na ličnoj osnovi. U toj sceni svi glumci napadaju kolegu, glumca Darija Vargu postavljajući mu niz izuzetno neprijatnih pitanja u vezi sa nacionalnom pripadnošću. Ova mučna scena budi snažne emocije i odmah „prebacuje“ preko već nepostojećeg četvrtog zida, jer je sigurno da će u publici uvek biti onih koji su nekada bili u sličnoj situaciji. Pitanja su: da li je Hrvat, da li mu je mama Hrvatica, da li ima kuću na Rabu, da li tamo ima barku, da li na njoj drži hrvatsku a ne slovenačku zastavu, pa dalje, da li ima samo slovenački ili i hrvatski pasoš, koji mu je maternji jezik, da li mu mama živi u Sloveniji trideset godina, a nije naučila slovenački...

Dario, po tvojoj logici znači: Kad bi tvoja mama bila crnkinja, tebi je potpuno normalno da si ti belac? – Kako? – Šta kako Dario? Tvoja mama je Hrvatica, a ti si, nekim čudom, ispao Slovenac.<sup>311</sup>

U ovoj mučnoj sceni kombinuje se dokumentarno i fikcionalno tako što su svi podaci tačni, a fiktivno je jedino što mu se kolege na taj način obraćaju, jer to oni nikada ne bi radili van pozorišne scene, praveći tako ipak fiktivne okolnosti za dati dokumentarni sadržaj.

---

<sup>309</sup> Oliver Frlić, „Čemu redatelj?“, u *Teatron*, *op.cit.*

<sup>310</sup> Zapis o predstavi sa festivala „Borštinkovo srećanje“, preuzet iz programa predstave.

<sup>311</sup> Dijalog iz predstave.

Ova scena je rezultat rada na predstavi i iskustava glumaca, koji su tokom proba razgovarali na temu ima li nacionalizma u Sloveniji i kako se manifestuje.

Frljić predstavu radi u formi naloga i recimo on radi tada neku temu. Bila je tema kako u Sloveniji vidiš nacionalizam, ima li ga, da li se to odvija direktno ili ne. U Sloveniji to ne ide direktno nego uvek iza ugla. Nekako je sakriveno, ali postoji i zato je još više ljugavo.<sup>312</sup>

Prema rečima Bezjaka, ova scena je zapravo improvizacija na temu kako dolazi do takve vrste razgovora. „Uvek je neko od nas bio u takvoj situaciji. Prvo ide kao šala, pa onda druga, pa treća, pa nije više šala, a onda ti na kraju kažu: Ma šalimo se. To smo svi mi doživeli na nekom nivou.“<sup>313</sup>

\*

Ukoliko imamo u vidu onaj aspekt lemanovskog postdramskog tumačenja političnosti koji se odnosi na preispitivanje odnosa na relaciji glumac–publika, možemo reći da je u predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine*, za razliku od *Turbofolka*, znatno više u fokusu taj odnos. Glumci se obraćaju publici, pre bismo mogli reći – otvoreno se konfrontiraju s njom ili, još drastičnije, provociraju je. Tačka konflikta premešta se sa scene, tj između likova gde joj je mesto u klasičnim komadima, na odnos između glumaca i gledalaca.

Postoje tri scene u predstavi gde se glumci direktno obraćaju publici i testiraju njihov odnos. Oni jasno prelaze rampu i ne uspostavljaju fizički kontakt, ali verbalno provociraju. U prvoj sceni o kojoj ćemo govoriti, glumci stoje u proscenijumu i sasvim tiho govore naizmenično sledeće rečenice:

Raus ćefurji!<sup>314</sup>

Pičke Hrvatske!

Pušite ga Srbima!

Pičke ciganske!

Ubij, ubij Ustašu!

Istra je naša!

---

<sup>312</sup> Razgovor autorke sa P. Bezjakom.

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Došljaci van! – prev. aut. (*ćefurji* - izuzetno pogrdna reč koja u slobodnom prevodu može biti *šljam* – *Prim. aut.*)

Ovo zapravo i ne predstavlja nikakav direktan kontakt publike i glumaca. Simbolički, način njihovog scenskog izraza, pre svega to što tiho govore, ima vrlo jasno značenje koje upućuje na to da je u Sloveniji prisutan nacionalizam, ali prikriveno.

Druga scena kontakta s publikom ponavlja se kroz predstavu i u vezi je sa pomenutim ponavljanjem ubistava. Nakon što na kraju svakog segmenta ubije sve druge glumce, Bezjak se obraća direktno publici i to obraćanje može se postaviti u gradacijski niz – prvo im se obraća samo kratkom replikom: „Šta gledate pičke slovenačke? Potom u sledećoj sceni dopunjuje: Šta gledate pičke slovenačke? Šta je bečki konjušari? Pune su vam guzice eura!“ Da bi u trećem obraćanju izgovorio ceo monolog koji se sastoji isključivo od provokacije i vređanja publike. Primož Bezjak piše sam različite monologe za svaku publiku gde predstava gostuje kako bi provokacija bila delotvorna, jer se ove navedene uvrede odnose samo na Slovence i samo bi oni mogli da budu isprovocirani.

Kao ilustraciju dajemo kratak deo monologa za publiku u Francuskoj, koji je, dakle, kao i sve druge, pisao P. Bezjak:

Idite dovraga vi NATO profiteri! Jebite se, vi kolonijalne ubice, islamofobi, ksenofobi, šovinističke svinje koji ste protiv gej-brakova. Jebite se! Vi hoćete čistu zemlju, e ja vam želim da vam sledeći predsednik bude crkinja lezbejka iz Senegala ili Burkine Faso!<sup>315</sup>

Svaki od ovih vrlo provokativnih monologa menja se i prilagođava novoj zemlji gde se publika izlaže vređanju.

U skladu s tom scenom je i ona u kojoj muški deo glumačkog ansambla stoji na proscenijumu i pojedinačno se direktno obraća odabranim gledaocima muškog pola, sa vrlo detaljnim opisima seksualnog čina koji u ovom kontekstu imaju konotaciju silovanja.

Govori najpre jedan, a onda se uključuju i ostali, stvarajući zborsku sliku govora mržnje kakvom smo bili/jesmo izloženi. Bujica riječi izgovorenih jednolikim tonom i mirna izraza lica, što u sebi nosi neopisivo nasilje, upravo ono koje je na ovim prostorima proteklih godina izazivalo i fizičku nasilnu reakciju masa.<sup>316</sup>

Ova scena je ilustracija provokativnosti cele predstave, a publika treba da razume da primitivizam i nasilje na ovim prostorima nisu nikoga mimoišli i da za to svako u publici

---

<sup>315</sup> Primož Bezjak poslao je autorki svoje govore (u rukopisu) koje je pisao pred svako gostovanje u drugoj zemlji.

<sup>316</sup> Tatjana Sandalj, „Kidanje pokrova šutnje“, *op.cit.*

treba takođe da preuzme odgovornost. Primož Bezjak nam je u razgovoru objasnio kako je nastala ova scena:

Rat je muška stvar. Dok smo radili još improvizacije na prvim probama, međusobno smo sedeli u paru, mi muški, sedeli, gledali se i govorili šta bih ja tebi napravio. Nalog je bio da to bude isključivo seksualnog sadržaja i moralo se ići baš u detalje opisa. Ova scena pokazuje da je svaki rat silovanje. Nasilje prema drugom. Oliver je tražio da to radimo prema publici.<sup>317</sup>

Ovom scenom Frljić pokazuje o kakvom se zapravo nasilju radi u ratovima. Čin nasilja dovodi do jednog ličnog, intimnog ponižavanja. Na taj način se ukida bilo kakvo herojstvo ratnim pohodima bar kada su ovi poslednji na našem prostoru u pitanju. On pokazuje licemerje onih koji tvrde da se taj rat vodio zarad viših ciljeva i u ime državnih simbola.

Frljić često u scenama pravi reference na druge pozorišne stvaraoce ili teoretičare. Nalog glumcima za ovakvu vrstu konfrontacije sa publikom bila je referenca na „Psovanje publike“ Petera Handkea. Erika Fišer-Lihte govori o praizvedbi ovog teksta i upućuje na činjenicu da se upravo ovakvim performansima šezdesetih i sedamdesetih godina testirao odnos glumac–publika i da se teatar

više nije shvaćao kao reprezentacija fiktivnog svijeta što ga gledalac treba promatrati, tumačiti i razumjeti, nego kao proizvođenje posebnog odnosa između aktera i gledalaca.<sup>318</sup>

Ova suština performansa u kojem se ukida označavanje u pozorišnoj praksi i ističe „čisto“ prisustvo glumaca i publike koji uspostavljaju odnos, prisutno je u izvesnoj meri i kod Frljića u ove dve poslednje opisane scene. Publika postaje deo ove scene i potvrđuje njen performativni karakter, jer kako to Lemman kaže „neposrednost zajedničkog iskustva umjetnika i publike u središtu je umjetnosti performansa.“<sup>319</sup> S jedne strane se ukida ona Brehtova distanca koja je potrebna za kritičko posmatranje i promišljanje gledaoca. Ipak, performativni akt, ako bi se o njemu u potpunosti radilo, ukinuo bi bilo kakvo označavanje, što ovde nije slučaj, jer smo upravo naveli šta ove dve scene označavaju i kako publika treba da ih protumači. I za to bi nam pomogao Lemman koji kada govori o

<sup>317</sup> Razgovor autorke sa P. Bezjakom.

<sup>318</sup> Erika Fišer-Lihte, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo, Šahinpašić, 2009, str. 13.

<sup>319</sup> Lehmann, *Postdramsko kazalište, op.cit.* str. 177.

postepskoj naraciji kaže da se radi o „blizini u distanci, ne o distanciranju bliskoga.“<sup>320</sup> kojim bismo mogli da pomirimo ovaj, moguće, kontradiktorni odnos „prisustvo-reprezentacija“.

Da se vratimo na praizvedbu *Vredanja publike* i opis daljeg događanja koji bi mogao da nam bude vrlo dragocen za tumačenje postavke odnosa glumac–publika kod Frljića. Druge večeri izvođenja ove predstave, kako to navodi Erika Fišer-Lihte, došlo je do skandala, jer su se gledaoci koji su bili izloženi vredanju, popeli na pozornicu i želeli da učestvuju u predstavi. Glumci i reditelji su pokušavali da pregovaraju, oni to nisu prihvatili i odgurali su ih sa pozornice. Reditelj je naime prezentovao svoje delo publici.

Svoje odobravanje ili neodobravanje njegova 'djela' smjeli su izraziti pljeskanjem, zviždanjem, komentarima itd. Ali on im je osporio pravo da se miješaju u njegovo 'djelo' i da mijenjaju svojim radnjama. Peymann je prelaženje rampe, što su učinili neki gledaoci, shvatio kao povredu granica koje je on povukao i kao napad na karakter djela njegove inscenacije, napad koji je u pitanje stavio autorstvo i njegovu moć definiranja. Najzad, on je ustrajao na tradicionalnom odnosu subjekt–objekt.<sup>321</sup>

Samim tim što je Frljić naglasio glumcima da je za scenu neposrednog vulgarnog obraćanja publici, odnosno nasumce odabranim gledaocima, referenca Handkeovo *Vredanje publike*, omogućio nam je da se malo detaljnije pozabavimo ovom analizom. Zaključujemo da Frljić u gotovo svim autorskim projektima manje ili više dovodi glumce i publiku u neposredni kontakt (osim u predstavi *Aleksandra Zec*) i time oduzima publici pravo na pasivnu recepciju predstave kao umetničkog dela. Ipak, zadržavajući uvek i označavajući aspekt, on vrlo uspešno postavlja granicu kako bi publici bilo jasno u kojoj meri preuzima ulogu aktera. To će biti posebno jasno prilikom analize predstave *Izbrisani*, na primer. Što se tiče izlaska publike na poslednjoj sceni predstave *Kukavičluk*, to je u domenu očekivane reakcije, mada se i to događa retko i autor ovog rada i pored prisustvovanja brojnim izvođenjima, nikada nije doživeo da neko napusti predstavu, mada zna da se to dešavalo. O tome ćemo detaljnije u sledećem poglavlju.

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, str. 146

<sup>321</sup> E.Fišer-Lihte, *Estetika performativne umjetnosti, op.cit.* str. 14.

\*

Kao što su u predstavi *Turbofolk* glumci imali nalog od reditelja da uz pesmu „Rastajemo se mi“ pokazuju istinsku tugu, tako u ovoj predstavi isti nalog imaju uz instrumental pesme „Zajdi Zajdi.“ Ovde se ide i korak dalje jer glumci tokom ove muzičke numere skidaju svoju odeću. Nakon toga će, tako razodeveni, u istoj sceni govoriti gde su bili kada je Tito umro ili, u slučaju mladog Uroša Kaurina, gde je bio kada je počeo rat u Sloveniji, jer se nije rodio kada je Tito umro. Ovo doslovno razotkrivanje skidanjem odeće pred publikom, zapravo je adekvatan uvod u intimne ispovesti gde glumci saopštavaju svoje lične priče i ovom scenom dominira dokumentarni aspekt. U sceni skidanja odeće na proscenijumu, kada glumci gledaju publiku i plaču, publici se oduzima uloga pasivnog posmatrača i ona se snažno emocionalno uvlači u izvođenje. Istovremeno, njihovo skidanje pred scenu gde počinju pomenute lične priče, doslovno označava ulazak u potpunu intimnost i skidanje svih maski pogotovo što se priče tiču povratka u detinjstvo, pa se ova scena može tumačiti i kao ogoljavanje lične odgovornosti za procese koji su, počevši od Titove smrti, doveli do međunacionalnih sukoba, koji su kulminirali ratom devedesetih.

„Zato su u savremenom teatru i performansu glumci često goli, jer je to znak da se ti ljuštiš, da se potpuno otvaraš. Biti go, biti taj znak, napraviti to za publiku.“<sup>322</sup> Bezjak potvrđuje da gola tela imaju označavajuću funkciju, i otkriva nam šta je time u ovoj sceni reditelj želeo da označi. Glumci zapravo, prema zamisli reditelja, stoje ispred jame pred masovno ubijanje, jer pre svakog čina masovnog ubistva dolazi do dodatnog poniženja - ubistva ljudi bez odeće. Iako je Frljić zamislio ovu scenu čak jednostrano metaforičnu, ona je u svojoj suštini polivalentna jer gola tela, kao što smo videli, mogu imati brojna značenja, a uz to i snažno izraženo performativno dejstvo u smislu „čisto“ čulnog uznemirenja i osećaja nelagodnosti.

Glumci ovu scenu ne izvode svi isto. Neki su potpuno obnaženi, neki delimično, a neki ostaju potpuno isto obučeni kao na početku. Bezjak zbog te scene izražava

---

<sup>322</sup> Razgovor autorke sa P. Bezjakom.

nezadovoljstvo: „Ova scena mi je najslabija karika, jer je Oliver dozvolio da se neki ljudi skinu, a neki ne“<sup>323</sup> Ovde se ne bismo složili s Bezjakom, jer upravo ova scena može da oslika Frljićev način rada. Ona nam u analizi može poslužiti i kao ilustracija u kojoj meri on prepušta glumcima odgovornost za svoje postupke i pušta ih da se suoče sa sopstvenim granicama. On je glumcima dozvolio da se skinu potpuno, delimično ili da se ne svuku uopšte. Ovo u tom kontekstu onda ne bi bila scena koja je izneverila njegov princip „do kraja“. Ovu scenu bismo mogli sagledati i kao pokazatelj gde je „kraj“ ili gde su granice pojedinim glumcima. Iako bi se svakako to moglo tumačiti različitim pristupom glumaca datoj sceni i kako je svako od njih razume.

U predstavi postoji i scena koja je autentična rekonstrukcija realne svađe sa jedne probe. Rasprava na toj probi je počela tako što je glumica Draga Potočnjak odbila da učestvuje u predstavi kada je shvatila da treba da peva pesmu Radeta Šerbedžije „Neću protiv druga svog“ a razlog je što u toj pesmi prateće vokale peva Svetlana Ceca Ražnatović.<sup>324</sup>

To sa Dragom se sve tako dešavalo. Ta poslednja scena oblikuje čitavu predstavu. Genijalno zaokružuje jer ide iz tog nacionalističkog spektra, a na potpunu intimu. Rat se i počinje jedan na jedan. Mržnja se počinje jedan na jedan i tu je treba lečiti.<sup>325</sup>

Ovo je vrlo snažna dokumentarna scena sa jakim emotivnim nabojem glumice koja na sceni kao privatno lice iznosi svoj lični politički stav. Iskustvo Drage Potočnjak je bilo, prema njenom svedočenju vrlo bolno. Ta scena na probi je dugo trajala, a ona je već ranije vrlo teško doživljavala temu predstave. Vrlo snažnu ulogu emocija kod glumaca u radu sa Frljićem potvrđuje nam priznanjem da je stalno kod kuće plakala dok je radila predstavu zbog scena poput one koju smo već naveli sa Darijom Vargom, kojih je bilo još, ali su ispale do premijere.

Da bi ta scena bila žestoka, to je trebalo napraviti efektno i onda su muškarci dobili zadatak da mi mogu sve reći, a ja sam morala izbaciti objašnjenja svojih ličnih stavova. Ja sam morala izbaciti zašto nisam dala tekst Vidi Ognjenović i Zijahu Sokoloviću. Zato

---

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> Folk zvezda iz Srbije. U vreme snimanja pesme zvala se Svetlana Ceca Veličković. Pesma je nastala u toku snimanja filma „Nečista krv“ 1991. godine. Za Dragu Potočnjak važnije što je Ceca kasnije bila udata za Željka Ražnatovića Arkana, osnivača i komandanta Srpske dobrovoljačke garde, aktivne tokom rata u bivšoj Jugoslaviji – *Prim. aut.*

<sup>325</sup> Razgovor autorke sa P. Bezjakom.



što se nisu ogradili javno od rata. Ja to nisam smela reći. Frlić mi je zabranio. Nismo se baš najbolje razumeli. Ali sam to odradila profesionalno.<sup>326</sup>

Na osnovu izjave glumaca, saznali smo da je ovo realna i „čisto“ dokumentarna scena. Publika može pretpostaviti da se naglašava pozicija glumice kao privatnog lica, ali ona svoje stavove izlaže u fikcionalnom okviru pozorišne predstave, te granica dokumentarnog i fikcionalnog ostaje zamagljena. Ranije smo u radu pominjali značaj dvostrukog nivoa dokumentarnog – kada se u predstavi kombinuju isecci iz stvarnosti i isecci iz pripreme predstave koji postaju njen deo. Time se, kako smo naveli, kritički reflektuje pozicija glumca između reprezentacije i ličnog prisustva, ali i pojačava njegova odgovornost, jer se on sâm aktivno bori za taj prostor u kojem može jasno artikulirati lično problem. Uz to, Bezjak nam je ukazao na mogućnost da se ova scena tumači i kao preispitivanje odnosa nacionalnog i ličnog, odnosno na koji način se jedan nacionalni sukob može preneti na intimni plan, a potom i obrnuto – kako lično prerasta u društveno. Iz lične priče Drage Potočnjak i sukoba sa probe o tome da li ova glumica ima ili nema prava da napusti projekat zbog toga što treba da peva pesmu, prelazi se na grupni plan i navodi se da je Uroš Kaurin homoseksualac, da je Dario bio šef kadrovske komisije kada su primali Karina u pozorište, da je Olga Grad špijunirala i o tome šta se dešava u pozorištu obavestavala Savez komunista, da je Dario to isto nastavio i to javljajući u Janšinu stranku, a i bio je glavni inicijator egzekucije Janeza Pipana tadašnjeg v. d. umetničkog direktora Mladinskog gledališča, čime se dodatno apostrofira odnos dokumentarnog i fikcionalnog sada već na nivou celog ansambla.

Glumci stoje u proscenijumu i svađaju se licem okrenutim ka publici. Pošto je svađa vrlo burna i scena stoga snažna emotivno, a tema vrlo provokativna, ova scena uvlači publiku u samo izvođenje i to u dvostrukom smislu, na nivou čulnog uzbuđenja i na nivou potrebe da se zauzme stav u ovom sukobu i time preuzme odgovornost.

#### **4.2.2. Dva tipa identifikacije**

Već smo ranije naveli da Primož Bezjak, glumac iz predstave *Proklet bio izdajica svoje domovine*, kaže da je

---

<sup>326</sup> Razgovor sa D. Potočnjak.

[O]sнова svakog reditelja da ima neku energiju, da ima neki entuzijazam koji probudi u ekipi. Da stvara neke uslove za rad koji čitavu ekipu probudi i nekako se napuni entuzijazmom za neku temu. To Oliver ima.<sup>327</sup>

To je bilo obrazloženje na naše pitanje šta je njegovo mišljenje zašto ljudi izlaze iz projekta i vrlo je indikativno da Bezjak kao prvi razlog nije naveo ideološki stav, već upravo nedostatak energije, emocije, entuzijazma. Pri tom, on govori o toj energiji i entuzijazmu koje glumci dobiju od reditelja, i da upravo taj „transfer“ predstavlja uslove za dalji rad. Ovo je možda najviše u duhu s našom tezom da empatijska identifikacija koja uključuje i energiju i entuzijazam predstavlja osnov za ostvarivanje i simpatijske identifikacije, kao i za nastavak rada u svim aspektima. Ponovićemo već ranije naveden stav Bezjaka: „Zato toliko ljudi otpadne jer se ne može napaliti za neku temu“. I opet ističemo, jer nam je za rad važno, taj fiziološki, telesni aspekt zainteresovanosti za rad na predstavi koju glumci dobiju od reditelja, što sve potvrđuje našu tezu o empatijskoj identifikaciji između reditelja i glumca, koja se ovde svodi na primarni empatijski nivo, najbliži emocionalnoj zarazi.

Ovaj deo intervju sa Bezjakom bio nam je vrlo zanimljiv i zato što je on pravio razliku između glumaca u odnosu na to u kojoj sredini rade i koliko su naviknuti na taj način rada:

U našem teatru, gde se mi ložimo na taj način rada, vrlo mu je lako raditi i ima nas bar deset koji se uvek napale na takve teme [...] Ne treba mu ni rečenica, ja sam već na konju s njim i idem.<sup>328</sup>

Ovim Bezjak potvrđuje da do empatijske identifikacije dolazi i pre verbalne komunikacije u kojoj se objašnjava tema, razlozi, Frljićev ideološki stav. Takođe, ovo nam možda može pomoći da bolje razumemo zašto je u predstavi *Zoran Đinđić* zabeležen najveći broj izlazaka glumaca iz projekta, a zašto se to nikada ne događa u Rijeci na primer ili retko u Slovenskom mladinskom gledalištu o kojem govori Bezjak. Nije samo pitanje ideološkog stava, nego spremnosti za ovakvu vrstu rada.

---

<sup>327</sup> Razgovor autorke sa P. Bezjakom.

<sup>328</sup> *Ibid.*

\*

Frljićevi glumci nemaju naspram sebe likove s kojima treba da se identifikuju ili ne. Oni imaju stvarnost koju prikazuju, temu kojom se predstava bavi i prema toj stvarnosti, temi ili događaju zauzimaju stav i taj svoj lični stav javno prikazuju publici. Njihov stav se gradi tokom predstave i predstavlja rezultat onog Suvinovog simpatišućeg razumevanja okoline gde se ono što se dešava, uzimajući u obzir kontekst i uzroke, kritički promišlja, procenjuje i vrednuje i na taj način se eventualno obezbeđuje i dalja aktivnost, briga, akcija, spremnost da se pomogne. Ovo kritičko promišljanje zapravo obezbeđuje simpatijsku identifikaciju sa stavom koji osuđuje određene negativne pojave u društvu, u slučaju ove predstave, nacionalizam i ksenofobiju.

Taj simpatijski odnos glumci razvijaju tokom priprema predstave, u fazi radionica i proba, ali, zahvaljujući shvatanju pozorišta kao sredstva političke borbe, ova želja za akcijom i spremnost da se pomogne, proširuje njen uticaj i tokom izvođenja predstave, s ciljem da zahvati širu društvenu zajednicu. Bezjak svoju prethodnu tezu na sličan način proširuje i na pitanje simpatijske identifikacije: „Ako nisi intrigiran, ako nemaš stav prema tome, teško je onda govoriti o tome i ne možeš napraviti ništa na pozornici.“<sup>329</sup>

Glumci su tokom rada na predstavi prolazili kroz proces svojevrsne transformacije i otkrivanja. Njima u predstavi nije dozvoljeno da se skrivaju iza likova, jer likova nema, ali im nije dozvoljeno ni da se skrivaju iza opšteprihvaćenih stavova koji se usvajaju bez kritičke analize. Glavni rediteljski nalog je zapravo da glumci otkriju svoje najdublje emocije i stavove kada je ova tema u pitanju, a to je težak i često bolan proces

Ti za samog sebe misliš da nisi nikakav nacionalista. Ja sam potpuno otvoren čovek, ali vidiš ipak u sebi te neke stereotipe koje je u tebe usadilo društvo, a ti si samo mislio da si iznad toga. i tada u predstavi ima puno stvari koje moraš obaviti na sebi, a ima puno ljudi koji ne vole raditi na sebi.<sup>330</sup>

Dakle, u procesu rada, pre svega na probama, dolazi do samotransformacije glumca, koji otkriva u sebi „tragove“ nacionalizma i onda se tokom predstave i rada na

---

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> *Ibid.*

njoj oslobađa toga. On prikazuje taj proces kao vrlo tegoban, jer je potrebno da se dođe do potisnutih delova sopstvene ličnosti.

Ono na šta Bezjak posebno upućuje jeste da se predstava radi u formi naloga. Frlić na probama postavlja teme, a glumci su ti koji taj okvir popunjavaju svojim pričama, stavovima, iskustvima. U tom smislu je, potvrđuje on, potpuno izvesno da ukoliko glumac nema stav, ideju i nema šta da kaže na tu temu, nema ni materijala za predstavu.

U tom kontekstu može se postaviti pitanje da li bi u predstavi mogao igrati neko ko je izraziti nacionalista. Kada bi to bilo moguće, to bi oborilo našu tezu da je uslov za rad u Frlićevim predstavama da glumac ima identifikaciju sa određenim i definisanim političkim i ideološkim stavom, koji je u ovom slučaju stav protiv nacionalizma, ksenofobije, šovinizma, sukoba na nacionalnoj osnovi. Bezjak nam je u razgovoru rekao da pretpostavlja da bi Frliću bilo zanimljivo kada bi se u ekipi pojavio glumac koji je nacionalista jer bi se to dijalektički upotrebilo u predstavi, a bilo bi i u skladu sa Frlićevim stavom da on nije za mirnu koegzistenciju i da je zapravo sve zasnovano na konfrontaciji i ideološkom sukobu i da iz tog sukoba nastaje cela predstava. Taj proces Frlić dodatno objašnjava time što opisuje kako razgovara sa glumcima: „Pokušavam u tom procesu igrati različite uloge, napadati njihovu argumentaciju, ono što brane i zagovaraju i tu se stvara scenski materijal.“<sup>331</sup> Ipak, moramo imati u vidu da kada Frlić govori o tome, on ima u vidu prevashodno smišljenu dinamiku za vreme proba, gde se izaziva konfrontacija kako bi se glumac doveo do procesa samootkrivanja. Sukobi se tu više dešavaju na nivou razumevanja ili nerazumevanja i to pre svega oko načina na koji će se neka scena odigrati.

U tom smislu, naša je teza da nije moguće da u njegovim predstavama igraju glumci koji se nalaze na potpuno drugim ideološkim pozicijama. Oni verovatno ne bi došli ni na audiciju, a ako i dođu oni po pravilu odustaju od projekta. O tome svedoče brojna iskustva u Frlićevom dosadašnjem radu. O tome će biti reči i u analizi predstave *Zoran Đinđić*. Realnu nemogućnost da se na predstavi promoviše drugačiji stav od gorenavedenog, potvrđuje i Bezjak:

---

<sup>331</sup> Razgovor autorke sa O. Frlićem. (prvi razgovor).

Istina je da bi se više stvari dogodilo i da bi to integriralo i drugačije mišljenje, bilo bi reakcije i kontrareakcije pa samim tim i više materijala. Ali je to ipak igra sa vatrom. To bi za atmosferu bilo vrlo loše. To bi bio kolektivni rat i ako nema kolektivne energije nego se ljudi samo žderu, tu ipak ne može ništa nastati.<sup>332</sup>

Bezjak posredno govori o tome da je ipak za ovakve vrste predstava najbitnija kolektivna energija i atmosfera i da bi taj sukob možda bio zanimljiv da se iz njega nešto razvije, ali postojanje toga bi onemogućilo predstavu, što donekle potvrđuje našu tezu.

Glumica Draga Potočnjak to određuje direktnije i na izvestan način usmerava fokus na reditelja kada je ova tema u pitanju.

On bira glumce sa kojima zna da će moći dobro saradivati. Bira one za koje zna da će dati sve od sebe. I nije važno, recimo, da li imaju u nekim stvarima drugačije stavove od njega. No, naravno ne smiju postojati prevelike razlike u stavovima.<sup>333</sup>

Ovo, govori upravo u prilog tome, da mora postojati identifikacija sa generalnim ideološkim stavom, a da se razlike baziraju na ličnim pečatima i doprinosima pre svega u načinu prikazivanja.

Sam Frljić isključuje mogućnost da se na sceni njegovog autorskog projekta o nacionalizmu i ksenofobiji pojavi neko suprotnih ideoloških shvatanja, ksenofob i šovinista:

Zanima me na koji način glumac može sa scene artikulirati ono što misli i zastupa. Naravno, to nije nešto što može doći u nekritičkom obliku. Npr. glumac je šovinist i ja da ga pustim sa scene da on propovjeda to što propovjeda. To ne može, nego je uvek stvar kritičke refleksije to što se događa u projektu<sup>334</sup>

Naravno, tu je sporno što čovek izrazito desne ideološke pozicije ne bi verovatno pristao na kritičku refleksiju, zato u Frljićevim predstavama takve scene i takvi glumci i ne postoje.

U formiranju sopstvenog stava tokom proba važna je uloga reditelja koji glumca zapravo vodi kroz taj proces.

---

<sup>332</sup> Razgovor autorke sa P. Bezjakom.

<sup>333</sup> Razgovor autorke sa D. Potočnjak.

<sup>334</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

U *Proklet bio izdajica* igra svatko sebe i više manje zastupa svoj lični stav. Radi se o tome da za vreme proba dođeš do svog ličnog stava, ali tako da se dobro uklopi u ono što Oliver u stvari želi reći i na način na koji želi ispričati 'priču'. Iako je dosta otvoren za sve što mu se sugerira, od glumca uzima tačno ono što se uklapa u njegovo viđenje stvari. Glumac ima osjećaj da ima slobodu, ali je ta sloboda limitirana. Čini mi se da Oliver dobije ono što traži.<sup>335</sup>

Dakle, ono što glumac uradi i izgovori mora se uklopiti u ono što reditelj želi reći. To je zapravo na tragu onoga što je Pol Hernadi tvrdio da se glumac u procesu identifikacije zapravo identifikuje sa stavom autora predstave. Ovde, međutim, nije reč o manipulativnom postupku reditelja koji nameće svoju poziciju moći. Tokom rada na predstavi, glumci aktivno učestvuju, što nam je više puta potvrđeno, u stvaranju scenskog sadržaja. Tada i može doći do neslaganja na nivou načina predstavljanja. U izvesnom smislu sve što se događa na sceni jeste interpretacija i lična projekcija. To nam je bila tema kada smo govorili o teoriji procene i o tome kako je odnos prema stvarnosti zapravo stvar interpretacije.

### **4.3. *Kukavičluk*** (Narodno pozorište, Subotica)

#### **4.3.1. Koncept političnosti: Breht i Leman**

*Kukavičluk* je poslednja predstava iz „Ciklusa o raspadu“. Ona završava ciklus, baveći se spornim pitanjima društvenopolitičke stvarnosti u Srbiji od početka devedesetih godina, s posebnim fokusom na Kosovo i odnose među Srbima i Mađarima u Vojvodini. Ono što *Turbofolk*, *Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Kukavičluk* dovodi u isti ciklus jeste tema međunacionalnih odnosa i nasilja, te u tom smislu pronalaženje uzroka za raspad Jugoslavije i rat na ovim prostorima. Možda još i važnije od toga, upućivanje na to da ti oblici nacionalne netrpeljivosti ostaju aktuelni i danas.

U širem kontekstu, i za predstavu *Kukavičluk* bismo mogli reći da joj je tema odgovornost, tumačena kao nespремnost da se suočimo sa određenim događajima i pojavama u našoj okolini. Još dve teme su vrlo važne da se na njih skrene pažnja – odnos prema KPGT-u koji je bio umetnički, ali i politički simbol Jugoslavije 80-tih godina a

---

<sup>335</sup> Razgovor autorke sa D. Potočnjak.

vezan je i za Suboticu i, na kraju, možda i najvažnije, preispitivanje uloge i moći pozorišta i njegovog odnosa prema toj istoj stvarnosti.

Samim naslovom, predstava upućuje na to da ne postoji hrabrost da se preuzme odgovornost. Politička borba nekada može da se sastoji samo od toga što se artikuliše, tj izgovori nešto što se dogodilo. Kako to stoji u samom tekstu predstave, u njoj se ne zauzimaju strane, niti pružaju konačni odgovori. Ne radi se samo o artikulaciji događaja u skorijoj istoriji jedne društvene zajednice, već i o artikulaciji stavova glumaca i reditelja.

I ova predstava je nastala bez unapred određenog dramskog teksta. I ovde je autor predstave bio prvo zainteresovan za ideju i potom je realizovao pozorišnim sredstvima. O tome kako je sama tema nastajala govorila nam je glumica Minja Peković:

Prvo nam je rekao da će tema biti politička situacija devedesetih, spoj sa ratom na prostoru bivše Jugoslavije, potom 5. oktobar i smena vlasti. A onda je prošlo mesec i po dana i izjavio je u jednom intervjuu da će predstava biti o Ljubiši Ristiću i KPGT-u. Objasnio nam je kada se vratio da radimo i da stoji dogovor, nego samo da ovo želi da provuče.<sup>336</sup>

Ovo potvrđuje česte izjave Olivera Frlića prilikom rada na nekom autorskom projektu, da on ne zna tačno kako će predstava izgledati i šta će sve obuhvatiti, već tokom prikupljanja materijala uključuje i isključuje teme, menja scene i sadržaj teksta. Možda bismo mogli reći da se tokom priprema otkrivaju novi načini na koji se može prezentovati tema, u smislu da su mu tokom rada potrebni dodatni aspekti, događaji i pojave, koje ubacuje u predstavu kako bi podržao osnovnu zamisao.

U ovom kratkom opštem pregledu predstave *Kukavičluk*, važno je da naglasimo da je scenografija minimalistička. Na sceni su samo povremeno rekvizite koje su u vezi sa datom scenom. Kostimi su uniformni, jednaki za sve, neutralni i naizgled bez ikakvih simboličkih referenci. Ipak, ovo je jedina predstava, uz predstavu *Izbrisani*, u kojoj glumci jesu u odeći koja se može definisati kao kostim za predstavu. Belo-crna kombinacija možda bi mogla da asocira na horsku priredbu.

---

<sup>336</sup> Razgovor autorke sa glumicom Minjom Peković, Subotica, 30. 03. 2016.

Muzika ima vrlo značajnu ulogu u svim Frljićevim predstavama, i u simboličkom smislu, ali i da pomogne glumcima da izvrše svoj zadatak jer su nalozi često vrlo zahtevni u pogledu energije i intenziteta igranja. Muzika je nekada ilustracija i komentar, a nekada samo pratnja bez ikakvog značenja. Svetlo je u *Kukavičluku* (radio ga je Nikola Zavišić) možda i najznačajniji element. U svim autorskim projektima koje mi analiziramo u ovom radu, osim predstave *Aleksandra Zec*, publika je osvetljena, čime se ukida njena pasivnost.

\*

Brehtovska fragmentarnost je i u ovom Frljićevom autorskom projektu važna odrednica. Predstavu čini petnaestak narativno nezavisnih scena. Njihove brze smene obezbeđuju visok ritam predstave i dinamičnost čiji je cilj da okupiraju pažnju gledalaca, jer je Frljiću važno da na njih utiče ne samo diskurzivnim sredstvima, već i perceptivno, čulno, emotivno i energetski. U njegovim projektima nema linearnog razvoja dramske radnje niti bilo kakve naznake narativa, ali u slučaju ove predstave može se pratiti izvesna hronologija događaja. Scene prate vremenski sled od govora Slobodana Miloševića 1989. godine do demokratskih promena u Srbiji 5. oktobra 2000. Dve poslednje scene o Kosovu i o Srebrenici izvan su ovog istorijskog niza.

Ovo je predstava u kojoj je Frljić možda najuspešnije spojio lemanovski i brehtovski pristup političnosti teatra. Imajući u vidu provokativnost scena u kojima se na različite načine testira odnos publike i glumaca, ne samo na nivou diskurzivnog, već pre svega na perceptivnom i čulnom nivou, *Kukavičluk* je pravo postdramsko pozorište. Frljić se ne slaže sa Lemanovim stavom po kojem se pozorištu u potpunosti ukida mogućnost delovanja u široj društvenoj zajednici. On to odbacuje i pokušava da uspostavi relevantnost pozorišta, pre svega direktnim i neposrednim tematizovanjem aktuelnih političkih tema date zajednice, ali i ostvarivanjem mogućnosti da se utiče na gledaoce i temom pozorišne predstave i načinima scenskog izvođenja.

Treba se podsetiti da i u programu predstave piše da je



predstava postala scenski esej o odnosu individualne i kolektivne krivnje, o raspadu jednog utopijskog kazališnog projekta i onome u što se taj isti pretvorio, te o našoj (ne)spremnosti da odnos kazališta i društvene stvarnosti mislimo ozbiljno.

Govor Slobodana Miloševića na Gazimestanu 1989. sa početka predstave publici se predstavlja kao antički hor / horski, s tim što se pojedini delovi više puta ponavljaju poput onoga da „bitke nisu oružane, ali da takve još nisu isključene“ sa jasnom namerom da upravo ova više puta ponovljena rečenica implicira tadašnju Miloševićevu najavu oružanih sukoba na području bivše Jugoslavije u narednom periodu.

Muzička numera „Sound of Silence“ sa uvodnim stihovima „Hello darkness my old friend, I've come to talk with you again...“<sup>337</sup> ilustracija je za scenu gde su svi slepi i kojima sada table sa likom Slobodana Miloševića, koje su držali dok su izgovarali delove njegovog govora, služe kao štap da im pokazuje put. Ta scena slepih ljudi koji bauljaju u mraku implicira sliku stanovništva u Srbiji nakon govora Slobodana Miloševića i ponavlja se još jednom u toku predstave.

Sledeće dve scene referišu na drugu značajnu temu ove predstave, a to je odnos prema KPGT-u, političkom pozorištu Ljubiše Ristića, koje je svoje značajne pozorišne projekte imalo i u Subotici 80-tih godina. Svi glumci nose table sa imenima tadašnjih aktera (Ljubiša Ristić, Dušan Jovanović, Nada Kokotović, Rade Šerbedžija, Inge Appelt...) i u procesu suđenja im se table oduzimaju, a presuda svakome je da mora da igra sam sebe. Svakom glumcu pojedinačno se saopštava u vidu optužnice da nije osoba čije ime nosi na natpisu oko vrata i pri tom se izgovara biografija tog umetnika. Mogli bismo da tumačimo ovu scenu iz aspekta kukavičluka i nemogućnosti da se glumci suoče sa ličnom odgovornošću. Ovo je u vezi sa Frljićevim stalnim zahtevom glumcima da tokom rada na predstavi moraju da skinu sve maske i da u procesu samootkrivanja dođu do ličnih stavova o određenoj temi, koje će pritom javno izgovarati. Glumci se žestoko opiru ideji da na sceni budu u ulozi samih sebe, te taj postupak njihovog samouspostavljanja mora da se izvrši sudskim procesom. Posebno im je teško da skidaju natpise glumaca KPGT-a, jer dok ih nose, ne samo da ostaju skriveni iza nekog lika, nego ti likovi predstavljaju velike pozorišne stvaraoce koji predstavljaju simbol političkog

---

<sup>337</sup> „Pozdrav tâmo, prijatelju stari, došao sam opet da pričam sa tobom.“ (prevod J.N.S.) – stih iz pesme „Sound of Silence“ američkog dua Simon&Garfunkel.

pozorišta stare Jugoslavije. Teatrolog Ivan Medenica u svom kritičkom osvrtu na ovu predstavu upućuje na ovaj važan aspekt u kojem apostrofira da ovi glumci tek treba da zasluže da budu deo takvog političkog teatra i da nose ta imena.<sup>338</sup>

Jedina glumica koja ostaje da igra samu sebe jeste Snežana Jakšić Čolić koja je svojevremeno igrala u KPGT-u. Nakon scene suđenja ona govori o predstavi KPGT-a *Šiptar* iz 1985. godine. U toj sceni se uspostavlja veza između sadašnje i ondašnje situacije na Kosovu, s ciljem da pokušamo da razumemo šta se dešava danas preko onoga što se dešavalo posle Drugog svetskog rata i osamdesetih, što je tema tadašnje predstave. Ovaj segment se završava podsećanjem da je Kosovo proglasilo nezavisnost 2008. godine i nabrajaju se zemlje koje su priznale nezavisnost do 2010. godine kada je premijerno izvedena predstava *Kukavičluk*. Vrlo je važno u ovom kontekstu porediti način na koji se jedno avangardno, političko pozorište osamdesetih godina prošlog veka bavilo problemom Kosova i kako to čini danas jedno postmoderno političko pozorište, više uz pomoć snažnog performativnog izraza nego diskurzivnim sredstvima. Iako se u ovom pregledu scena iz predstave *Kukavičluk* pridržavamo njihovog stvarnog redosleda, ovde ćemo napraviti skok na scenu koja je posvećena Kosovu da bismo objasnili primenu moćne veze snažnog performativnog izraza i ubojitog značenja.

Glumci prave granice Kosova od papira i u njega stavljaju zastavice sa imenima gradova. Prethodna scena se završava demokratskim promenama i govorom Vojislava Koštunice uz koji ide valcer kao simbol približavanja Srbije Evropi. To igranje valcera pretvara se u igranje srpskog kola. Dok glumci igraju srpsko kolo bez muzičke pratnje što povećava snažni efekat ove scene, u pozadini se čuju govori političara, i granice Kosova se rasturaju, a zastavice sa gradovima su poružene. Vrlo kratka scena bez ikakvog teksta, osim govora političara koji se puštaju iz off-a, jasne značenjske strukture i snažne poruke, pravi je primer postdramskog političkog pozorišta.

Da se vratimo na odnos prema političkom pozorištu Ljubiše Ristića. Važno je da podvučemo da je to pozorište obuhvatalo jugoslovenski prostor i podrazumevalo utopijsko povezivanje umetnosti i umetnika celog regiona. Istorijat KPGT-a (kazalište,

---

<sup>338</sup> Videti detaljnije u Ivan Medenica, „Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu“, *op.cit.*

pozorište, gledalište, teatar) igra važnu ulogu u tome što predstava *Kukavičluk* pripada Ciklusu o raspadu zemlje, jer se i umetnički rad i politički angažman Ljubiše Ristića može dovesti u vezu s raspadom Jugoslavije. Sam Ristić svojim naknadnim političkim delovanjem u okviru partije JUL i to kao njen predsednik, simbolički ukazuje na to u šta se može transformisati ideja jugoslovenstva. Ristićev pozorišni rad je nesumnjivo ostavio snažan pečat u istoriji jugoslovenskog pozorišta, ali imajući u vidu ideju formiranja KPGT-a da umetnički, ali i politički povezuje jugoslovenski prostor, ukidajući simbolički jezičke i nacionalne razlike, a potom genezu razvoja te ideje, pozorišta i ličnosti Ristića, kao i genezu međusobnih odnosa nekadašnjih članova KPGT-a, može se dublje preispitivati odnos umetnosti i politike, tj. pozorišta i politike, što je jedna od stalnih Frlićevih tema.

Izuzetno visok nivo glumačke energije izražen je, pored scene suđenja, još i u onoj kada svi glumci u paničnom strahu jurcaju i javljaju se na telefon gde im se saopštavaju loše vesti. Iako se može vezati samo za bombardovanje, čini se da ova scena ilustruje opšte i trajno stanje uznemirenosti, straha, nesigurnosti i neizvesnosti, stalnog bežanja, skrivanja i brige za bližnje na ovim prostorima. Slična energija emituje se i kada ceo ansambl vrišti i grči se na podu, pa onda dobijaju flašice mleka da ih smire. Ova scena plača i nemoći, s bolničarkom koja donosi flašice mleka, s jedne strane je rekonstrukcija slike Uroša Predića „Kosovka devojka“ uz ironijski komentar. Drugo značenje je trauma rođenja gde „s mlekom koje pijemo popijemo i ljubav prema otadžbini, opet naravno s ironijskim odmakom.“<sup>339</sup> Nagli rezovi su jedno od omiljenih rediteljskih rešenja Olivera Frlića te odmah iza ove slike rođenja sledi scena smrti. Svi glumci su tu, leže jedan preko drugog na gomili, predstavljajući kolektivnu smrt u jami dok u pozadini ide pesma Bijelog dugmeta „Kosovska“<sup>340</sup> na albanskom jeziku. Ovu scenu bismo u nekim segmentima možda mogli da poredimo sa modnom revijom sa zastavama iz *Proklet bio izdajica svoje domovine*, koju je pratila pesma Lepe Brene „Jugoslovenka“. Kontrast se postiže tako što se sučeljavaju, s jedne strane, tela koja iz masovne grobnice pevaju na albanskom jeziku implicirajući stradanja albanskih civila na

---

<sup>339</sup> Razgovor autorke sa O. Frlićem, (drugi razgovor).

<sup>340</sup> Pesma „Kosovska“ sa albuma Bijelog dugmeta „Uspavanka za Radmilu M.“ iz 1983. godine koju je Željko Bebek pevao na albanskom. Pesma je ljubavna ali naziv pesme i pevanje na albanskom svojevrsna je poruka grupe u odnosu na lošu političku situaciju nakon nemira na Kosovu.

Kosovu, a, s druge strane, pozitivna nostalgичna emocija koju izaziva ondašnje Bijelo dugme, kao još jedan predstavnik autentične jugoslovenske pop-rok-kulture, posebno ako se imaju u vidu tadašnji njihovi pokušaji da pesmama ukažu na budući raspad zemlje.<sup>341</sup>

V-efekat se ostvaruje brзом smenom scena koje dobijaju svoje dodatno značenje u međusobnom sučeljavanju, ali je važno istaći i snažno delovanje na čula, tj. na percepciju gledalaca, koja se odvija na telesnom, energetskom nivou.

\*

Poslednja scena je kulminacija teme odgovornosti kada je Srbija u pitanju. Ovde se apostrofira i kolektivna i lična odgovornost, tj. nemogućnost da se prihvati šta se dogodilo u Srebrenici tokom rata. Glumci sede sa strane, scena je prazna i oni u potpuno osvetljenoj sali izgovaraju 505 imena srebreničkih žrtava. Glumac koji najavljuje scenu kaže da je to bila kolektivna smrt, a da izgovaranjem imena oni od kolektivne dovode do smrti pojedinaca sa identitetom i to bez ikakvih sudova o krivici. Ova scena je snažna, emotivna i provokativna i pravi je primer mogućnosti pozorišta da kreira političku stvarnost. Ovo posebno ističe Ivan Medenica u jednom od svojih kritičkih osvrtu na ovu predstavu:

Ona [scena – *prim. aut.*] 'kreira političku stvarnost' tako što dovodi zajednicu u situaciju da se najdirektnije, fizički, suoči sa zvukom imena onih ljudi koji su ubijeni u njeno ime, a što je politička realnost koja se danas u Srbiji retko može iskusiti u bilo kom mediju i u bilo kojoj okolnosti.<sup>342</sup>

Frljić dodatno objašnjava šta se događa u poslednjoj sceni sa izgovaranjem imena žrtava:

Gledateljska zajednica se postupno polarizira, a zatim i individualizira u pitanju izgovaranja i zahtjeva za relativiziranjem onoga u što se izgovaranje značenjski može pretvoriti (ovaj pokušaj relativizacije sadržan je u pitanju koje sam u nekoliko navrata čuo, a koje je glasilo – zašto paralelno nismo izgovarali, ili, u drugoj varijanti, zašto nismo izgovarali samo imena žrtava iz Bratunca).<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Bijelo dugme 1984. objavljuje istoimeni album, gde je uvodna pesma obrada himne „Hej Slaveni“, a 1986. tada već sa Alenom Islamovićem, umesto Željka Bebeke, album „Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo.“

<sup>342</sup> I. Medenica, „Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu“, *op.cit.*, str. 458.

<sup>343</sup> O.Frljić, „Čemu redatelj?“, u *Teatron* 152/153, *op.cit.*

Na ovu posebnu vrstu gledaočeve odgovornosti upućuje Medenica. U ovoj sceni čitanja srebreničkih žrtava, gledalac se preispituje da li da ostane ili da napusti pozorišnu salu. U nastavku prikaza se apostrofira dvostruka nelagoda gledaoca u ovoj sceni:

Jedan oblik nelagode koju ovaj prizor izaziva kod publike sastoji se u dugotrajnom (scena traje desetak minuta), direktnom i neumoljivom psihološkom, moralnom i političkom suočavanju s *imenovanim*, dakle, nespornim žrtvama zločina čiji su počinitelji iz iste nacionalne zajednice kao i gledaoci. [...] Istovremeno, ovaj prizor razvija i drugu vstu nelagode, onu čisto perceptivnu, proisteklu iz načina scenskog predstavljanja: tih deset minuta publika ne prima nikakav vizuelni nadražaj sa pozornice, već samo zvučni, i to ritmički potpuno monoton.<sup>344</sup>

Sve navedeno potvrđuje da je ova scena primer fuzije brehtovskog i lemanovskog koncepta političnosti i to tako što, s jedne strane, direktno tematizuje određenu društveno-političku situaciju, u ovom slučaju zločin izvršen u ime zajednice, ali i zato što je, s druge strane,

politička u postdramskom smislu, jer oni preuzimaju odgovornost da, zbog bitno otežane percepcije i razmene s glumcima, [...] prekinu tu razmenu, a samim tim i pozorišnu situaciju koju ona konstituiše.<sup>345</sup>

Ovo je ujedno način i da iz jednog novog ugla sagledamo Frlićjevo određenje da je pozorište sredstvo njegove političke borbe. Upravo ovo pozivanje na odgovornost i shvatanje u kojoj meri je publika, kao predstavnik šire zajednice, nespremna da se suoči sa tom odgovornošću, dovodi do neophodnosti političke borbe u smislu promene svesti kod ljudi o događajima iz sopstvene okoline. Ova poslednja scena je pravi primer konfrontacije sa publikom i širom zajednicom. Izgovaranje žrtava za koju se optužuje srpska strana posebno je značajno, jer se dešava u nacionalnom teatru u Srbiji i ne slučajno baš na teritoriji pokrajine u kojoj postoji polaritet po nacionalnoj osnovi, mađarskoj i srpskoj.

Ovim se ne iscrpljuje tema odnosa publike i glumaca u predstavi *Kukavičluk*. Kao i u mnogim drugim autorskim projektima, tokom trajanja cele predstave uključeno je svetlo u gledalištu. Publika se poziva da preuzme odgovornost ne samo u opisanom

---

<sup>344</sup> I. Medenica, *Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu*, op.cit, str. 456.

<sup>345</sup> *Ibid.*

slučaju, već za sve događaje koji se prikazuju na sceni. U analizi predstave *Turbofolk* naveli smo da je moguće napraviti neku gradaciju odnosa glumci–publika u predstavama koje analiziramo u ovom radu. Predstava *Kukavičluk* spada u red onih u kojima je taj odnos najdirektniji, jer glumac Vladimir Grbić tokom predstave sa mikrofonom ulazi u publiku, prolazi kroz redove i postavlja pitanja poput – Da li biste priznali nezavisnost Kosova u zamenu za platu od 300 evra? Da li je kosovski scenario moguć i u Vojvodini? Da li biste prihvatili mesto na visokom položaju ako biste morali da sedite između homoseksualca i Albanca?... Taj direktni kontakt uključuje publiku i ona postaje aktivni učesnik predstave jer odgovaranjem, pa čak i neodgovaranjem na pitanja takođe daje svoj doprinos ovoj temi o odgovornosti i doprinosi boljem razumevanju samog naslova predstave *Kukavičluk*. Ovde se zapravo preispituje koliko smo spremni da javno kažemo ono što mislimo, da artikulišemo problem, da izgovorimo ono što se možda ne uklapa u opšti stav, a što jeste naše mišljenje.

Ovaj prenaplašeni direktni fizički kontakt, kada se Vladimir Grbić doslovno valja po gledaocima, pokušavajući da dopre do nekih od njih s mikrofonom, upućuje nas da pomenemo ulogu dodira u teatru. Fišer-Lihte podseća da „teatar iluzije [...] isključuje stvarni dodir, direktni tjelesni kontakt između aktera i gledalaca.“<sup>346</sup> Gledalac dramskog teatra bio bi odmah istrgnut iz iluzije kada bi imao direktan kontakt sa telom glumca. Iako nije pozorište iluzije, ni Brehtovo ne dozvoljava fizički kontakt s glumcima. Direktan kontakt se kod Brehta svodi na ono diskurzivno, na to što glumac ima nešto da saopšti gledaocu, ali tu posebno podvlači potrebu za distancom. Breht pre svega ima u vidu kognitivnu distancu, ali se ona preklapa i sa prostornom distancom koja je dopunjuje.

Frljić ponekad sprovodi i jedan drugi tip direktnosti u ovom odnosu. Ovo telesno približavanje gledalaca i glumaca u *Izbrisanima*, a posebno u *Kukavičluku*, stavlja u prvi plan njihovo energetska, čulno prožimanje. Iako, prema Fišer-Lihte, u svakom izvođenju gledaoci i izvođači tvore jedan neponovljiv zajednički događaj, ipak direktni fizički kontakt donosi jednu novu dimenziju u njihov odnos, pa publika intenzivnije doživlja i samim tim aktivnije učestvuje. Svakako bismo mogli reći ne samo da se ovim razara teatar iluzije, već i da se preispituje izvorno značenje termina teatar, na šta nas takođe podseća Fišer-Lihte:

---

<sup>346</sup> E. Fišer-Lihte, *Estetika performativne umjetnosti*, op.cit. str. 69.

Kao što sugerira termin teatar (grči *theatron* = prostor za gledanje, od *theasthai* = gledati, odnosno *thea* = pogled), ovdje se radi o mediju koji je upućen na osjetilo sa distance (oka), na pogled.<sup>347</sup>

Ipak, Frljić neizostavno zadržava i direktnost brehtovskog epskog teatra. U brojnim kritičkim osvrtima pozitivno se ocenjuje taj direktan i neposredan pristup koji Frljić postavlja na scenu.

Frljićev pristup dobro je poznat: direktno, gotovo pamfletsko obračunavanje sa zločinom i nasiljem, bez distance i suptilnosti, što stvara hrabro angažovano pozorište s kritičkim odnosom prema društveno-političkim problemima. Njegov teatar, koliko god delovao ilustrativno, jeste šamar i neizmerno potrebna provokacija.<sup>348</sup>

Ono što se izgovara u njegovim predstavama nije društveno normirano, iskače iz ustaljenog šablona i opšteprihvaćenih istina i deluje kao da se time udaljava od realnosti, a zapravo je sasvim suprotno – radi se o penetriranju u stvarnost dublje nego što je to moguće u svakodnevnom životu gde se moramo, i onim što govorimo i kako se ponašamo, uklapati u društveno kodirane norme.

Ovakvim svojim načinom rada, koji se oličava pre svega u poslednjoj sceni, Frljić uspeva da nam pokaže, prema tvrdnji Ivana Medenice „nemogućnost pozorišta da se sakrije od stvarnosti, glumaca da se zaklone iza uloge i publike da se izgubi u sigurnosti mračne sale.“<sup>349</sup>

\*

Kada u svom tekstu pravi presek dokumentarnog pozorišta u Srbiji u datom trenutku, pozorišna kritičarka Ana Tasić naglašava da je *Kukavičluk* dokumentarni teatar, jer spada u produkcije u „čijim osnovama se nalaze tekstovi nastali na osnovu ličnih, istinitih, autentičnih iskustava.“<sup>350</sup> Frljić svoj pozorišni jezik ipak gradi na zamagljivanju granice dokumentarnog i fikcionalnog i uspostavljanja paradigme postdramskog

---

<sup>347</sup> *Ibid*, str. 67.

<sup>348</sup> Tamara Baračkov, „Izvan granica“, *Scena*, br. 3, 2011, str. 6-13

<sup>349</sup> Ivan Medenica, „Umetnička hrabrost“, *NIN*, br. 3130, 23. decembar 2010.

<sup>350</sup> Ana Tasić, „Dokumentarno pozorište kao prostor preispitivanja transkulturalnog sećanja i identiteta: slučaj predstava *Hipermnezija* i *Rođeni u YU*“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Br. 21, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2012, str. 481–494.

pozorišta. Primer za to bi mogle biti intimne ispovesti, u kojima on najčešće kombinuje fikciju i dokumentarnost.

U *Kukavičluku* postoje dve scene kada glumci govore u svoje ime neke lične i intimne stvari iz svog života. Bar je to okvir koji se gledaocu nametne na početku scene, kako bi u to poverovao. Iz razgovora sa glumcima saznali smo da prva scena u kojoj iznose svoja iskustva o tome šta su radili za vreme bombardovanja jesu istinita, ali kada su od reditelja dobili zadatak da govore o mađarsko-srpskim odnosima u Subotici, pa da za to daju primere povezane s kolegama iz mađarske drame, glumci su imali veliki otpor tokom rada na predstavi. Pre svega zato što je reditelj odlučio da te intimne scene sadrže kombinaciju istinitih i lažnih podataka.

Pred glumce Frljić postavlja težak zadatak koji mora da savladaju – potpuno samo-razotkrivanje na sceni, što može biti tegoban i bolan proces, a istovremeno im otvara mogućnost slobode da bilo šta urade na sceni, jer to jeste deo pozorišne predstave i samim tim je fikcionalno. Pored toga što kombinacijom dokumentarnog i fikcionalnog utemeljuje pozorište kao fikcionalno, on zapravo ima nameru da time dodatno isprovocira proces recepcije. Bilo tako što će gledaoci biti zbunjeni ne znajući gde je granica dokumentarnog i fikcionalnog, što je navedena suština postdramskog teatra, bilo na nivou samog sadržaja – zbog iznošenja neistina o kolegama pripadnicima druge nacionalnosti, čime se taj problem apostrofira.

Imali smo problema sa radom na sceni kada treba da pominjemo druga imena, naše kolege iz mađarske drame i druge. Svako može za sebe lično da odlučuje da li će nešto reći ili ne, ali nezgodno je kada se uključuje neko spolja. Na kraju smo se dogovorili da ljude kontaktiramo. To je bila ideja da se provocira na nacionalnoj osnovi. Da se govore sve te stvari koje predstavljaju problem, tenziju, izazov u komunikaciji ljudi različitih nacionalnosti, a što naravno ima veze sa ratom, raspadom zemlje, pa i Kosovom.<sup>351</sup>

Za ove intimne ispovesti koje se prvo govore na srpskom, a potom na mađarskom jeziku, tekst nisu smišljali glumci, već je tu intervenisao reditelj i dramaturg sa ciljem da se izazove provokacija, ali glumci su tu imali problem iako je u pitanju scenski govor. S obzirom na to da su prethodno imali scenu istinitih intimnih ispovesti (scena iskustava tokom bombardovanja), Frljić namerno sledeću takvu scenu pravi kao izmišljenu

---

<sup>351</sup> Razgovor autorke sa M. Peković.



provokaciju, ali im prethodno vraća natpise s imenima oko vrata kako bi im omogućio iskorak u fikcionalnost.

Prema svedočenju glumaca, ova scena jeste izazvala najveće konfrontacije tokom rada na predstavi. Verovatno kao posledica ovakvih rasprava na probama, koje su se ticale i ovih, ali i nekih drugih segmenata predstave, Frljić je odlučio da napiše monolog koji u prologu predstave izgovara Minja Peković. Ona vrlo uznemirena i gotovo uplakana saopštava da su glumci pod pretnjom otkazom naterani da igraju u ovoj predstavi i da govore stvari koje ne misle. Ako ovu scenu posmatramo iz prizme odnosa dokumentarnog i fikcionalnog, na osnovu njene izražajnosti i snažne emocije koja deluje sugestivno na gledaoce, stičemo utisak da je pred nama dokumentarni sadržaj. Medenica, međutim, upućuje na to da

[S]ama drastičnost ove tvrdnje - glumcu se preti otkazom ako odbije da govori tekst s kojim se ne slaže – momentalno dovodi u pitanje pretpostavljenu dokumentarnost, željeni utisak da glumac govori u svoje lično ime.<sup>352</sup>

Situacija u kojoj je glumica na sceni, učestvuje u predstavi, a govori protiv nje, istovremeno konstituiše predstavu i razara je, upućuje nas da je monolog integralni deo predstave i da nije dokumentarni sadržaj, već da mu je svrha da zbuni i šokira gledaoce na početku i najavi glavnu odliku predstave – preplitanje dokumentarnog i fikcionalnog bez mogućnosti da gledalac odredi granicu. Medenica ukazuje da još više od toga ova scena ima

[D]ublji estetski i [...] politički značaj. Ona pokreće za Frljića vrlo važno pitanje lične odgovornosti glumaca za sudbinu pozorišnog čina. Glumci nisu samo 'izvršioци zadatka' [...] već su oni, naprotiv, neko ko s punom moralnom i umetničkom svešću suvereno konstituiše scensku situaciju i njome gospodari.<sup>353</sup>

#### **4.3.2. Dva tipa identifikacije**

Kada su u pitanju naše osnovne teme simpatija i empatija i tipovi glumačke identifikacije, u analizi predstave *Kukavičluk* fokus ćemo staviti na simpatijski odnos

---

<sup>352</sup> I. Medenica, *Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu*, op.cit, str. 454.

<sup>353</sup> *Ibid*, str. 454

glumaca prema temi i društvenoj stvarnosti u širem smislu. U ovoj predstavi empatijski odnos koji podrazumeva pretpostavljenu identifikaciju reditelja i glumaca stavićemo u drugi plan, jer smo tokom razgovora sa glumcima iz ove predstave dobili potvrdu jedne od naših glavnih hipoteza koja se tiče identifikacije glumca sa stavom i idejom kao preduslovom za igranje u Frlićevim predstavama. Do sada smo tu pretpostavku dokazivali posredno, na osnovu izjava glumaca koje se mogu protumačiti u ovom kontekstu. U razgovoru s Minjom Peković, jednom od glumica iz *Kukavičluka* potvrđena je doslovno naša hipoteza u vezi sa ovim tipom identifikacije te ćemo tome posvetiti više pažnje. Ta vrsta identifikacije pripada simpatijskom odnosu prema stvarnosti.

Bitno je samo kratko da napomenemo da se ovde ne radi ni o kakvom poricanju postojanja empatijske identifikacije. Ono što smo potvrdili još u teorijskom delu i što, prema našoj osnovnoj pretpostavci, stoji u manjoj ili većoj meri u osnovi svake Frlićeve predstave jeste emocionalno i ideološko jedinstvo cele ekipe koja ostaje u projektu. Radi se samo o tome da je u nekim predstavama vidljivija prethodno ostvarena energetska i emotivna razmena, a u nekim ideološko poistovećivanje. I to zavisi od teme i postavke. Glumac Vladimir Grbić ističe postojanje emotivnog transfera i u ovoj predstavi:

Jako se vidi da je Oliveru stalo do svega toga. To se oseti i doživljava kao emotivni transfer. [...] Nisu emocije nebitne. On nije racionalan, ništa kod njega nije ogoljeno, hladno.<sup>354</sup>

Ipak, u slučaju predstave *Kukavičluk*, tema koja podrazumeva niz događanja u Srbiji u jednom vremenskom periodu poput bombardovanja, demokratskih promena i odnosa prema Kosovu podrazumeva jedan snažan političko-ideološki okvir koji u prvi plan ističe aktivizam i angažovanost glumaca.

\*

*Kukavičluk* je jedina predstava od šest koje su predmet naše analize u kojoj se direktno tematizuje pitanje odnosa između ličnosti glumca i njegove uloge i upravo to prikazuje u već pomenutoj sceni suđenja. Frlić implicira da je teško igrati na sceni samog sebe, preuzeti odgovornost i ne sakrivati se iza maske lika, što ovde jeste cilj. Glumci

---

<sup>354</sup> Razgovor autorke sa glumcem Vladimirom Grbićem, Subotica, 30.03.2016.

očajnički pokušavaju da se odbrane i da zadrže natpis koji im obezbeđuje da su neko drugi.

U tekstu „Dissonance between Acting Role and an Actor's Personal Beliefs“ („Nesklad između igranja uloge i glumčevih ličnih uverenja“), Heri Mossman (Harry Mossman) zastupa tezu da u glumačkom procesu dolazi do samo-odricanja zarad uloge. Ovo je sporan stav, jer i kod Stanislavskog se do uživanja dolazi procesom oživljavanja ličnog emocionalnog pamćenja. Kod Brehta glumac je prisutan na sceni i komentariše događaje i lik. Kod Frljića nema samoodricanja, već naprotiv pronalaženja sebe.

Godinama socijalni psiholozi istražuju šta se događa kada osoba 'igra ulogu' u svakodnevnom životu koja se protivi njenim ličnim stavovima i uverenjima. Otkrili su da ljudi obično počinju da veruju u ulogu koju igraju. Kognitivna teorija drži da konflikt između uloge i ličnog stava tvori stanje nelagode koje se naziva nesklad koji tumač uloge može ublažiti tako što će svoje stavove uskladiti sa ulogom.<sup>355</sup>

Ovde treba imati u vidu da kod Frljića nema likova, pa ni prilagođavanja glumca ulozi, ali da je njegova namera da poništi eventualni disbalans između ličnosti i onoga što glumac čini. Samo pozorište i njegova fikcionalnost za koje se Frljić zalaže, nameće stav da je glumac uvek u ulozi, dok je na sceni, bilo da je u ulozi koja pripada liku ili u ulozi samog sebe. Ovaj stav Eli Konijn citirali smo više puta u radu do sada. Ali nam je i određenje *jednostavne glume* pomoglo da pomirimo to da glumac može iznositi svoje lične stavove, ali ga boravak na sceni formalno određuje kao onog koji je uvek u ulozi.

U predstavi *Kukavičluk* izražen je taj lični stav glumaca i njihova uloga aktiviste na sceni. Frljić insistira da glumci jasno izraze šta misle o određenim događajima i da to izlažu na sceni. Tako gledano, kod njegovih glumaca ne dolazi do raskoraka između onoga što zaista misle i onoga što na sceni izgovaraju.

Vladimir Grbić objašnjava na koji način glumci učestvuju u kreiranju scena:

U ovoj predstavi je dosta toga bilo naše. Na primer, Oliverova ideja je bila da ja uđem u publiku, a tekst je moj, pitanja su moja. Takođe su i intimne ispovesti sa bombardovanja

---

<sup>355</sup> Harry Mossman, „Dissonance Between Acting Role and an Actor's Personal Beliefs“, *Educational Theatre Journal*, vol 27, No4, December 1975, str. 535–539.

naše. U tom smislu, to što traži da izgovaramo naše stavove javno na sceni lakše je ako je i tekst tvoj.<sup>356</sup>

Minja Peković objašnjava proces rada u Frljićevim autorskim projektima određujući prvo razliku između realističnog i angažovanog teatra i tvrdi da

ukoliko u realističnom teatru glumac nije najsigurniji šta treba, već više intuitivno oseća, a racionalno mu nije jasno, to može da popije vodu, jer ga štiti emocija ili stanje u datom trenutku, dramska situacija, lik. Jer šta god glumac uradi kao lik, to nema nikakve veze sa onim što je on privatno, niti će bilo ko to dovoditi u vezu. U angažovanom teatru, glumac je paradigma, nosilac ideje, stava. Glumac mora da ima jasno oformljen politički identitet u svojoj glavi. Vrlo jasan odnos prema društvu, socijalnoj sredini. Ako nema, onda postoji problem izvršavanja zadataka na pola, postoji problem da ne može da prebaci preko rampe.<sup>357</sup>

Određujući sebe kao aktivistu, što je u skladu sa Frljićevim stavom koji često tako naziva svoje glumce, Pekovićeva kao da ukida razliku između glumca kao privatnog lica i glumca na sceni. Glumčev aktivizam na sceni i jasno izražen politički stav nešto je što njega obavezuje i u privatnom životu. Ovde se radi o istinskom verovanju i izgovaranju na sceni onoga što glumac zaista i oseća kao privatno lice. To naravno ništa ne menja činjenicu da, prema određenju *jednostavne glume*, sam boravak na sceni glumca stavlja u ulogu, u ovom slučaju glumca – aktiviste, a u privatnom životu sa istim tim stavovima, on je privatno lice. Ni na jednom ni na drugom mestu on ne laže. Pozorište tako postaje, u skladu sa osnovnim Frljićevim stavom, sredstvo političke borbe, koje služi da se prošire određene ideje:

Ja služim određenoj ideji i u interpretaciji sam najbliže onome što bismo rekli za aktivistu. Propagiranje određene ideje, pronalaženje sredstava da se ona što bolje i što ubedljivije plasira.<sup>358</sup>

U nastavku, Minja Peković je precizno potvrdila našu početnu tezu:

U ovakvim projektima kakav je *Kukavičluk* mora da dođe do identifikacije sa idejom, diskursom, sa smerom, sa određenom mišlju, procesom i načinom mišljenja.<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> Razgovor autorke sa V. Grbićem.

<sup>357</sup> Razgovor autorke sa M. Peković.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> *Ibid.*

Ovde se zapravo radi o jednom visokom nivou kognitivnog u glumačkoj igri koja se zasniva na odnosu prema stvarnosti. U tom kontekstu ova glumica dodaje:

Glumčevo emotivno biće biva malo skrajnuto, jer su druga dva plana za glumca značajnija – idejni i politički. Ali u jednom trenutku kada uhvatimo ključ, počinjemo intuitivno da radimo mnogo stvari na sceni bez pojašnjavanja.<sup>360</sup>

Mi smo još na primeru Brehta pokušali da dokažemo da ova vrsta strogog razdvajanja kognitivnog i emotivnog aspekta nije moguća jer su to komplementarni procesi. Ipak, nesporno je da je vrlo često jedan od ovih mehanizama dominantniji. U ovom objašnjenju procesa koji nam daje Minja Peković, u glumačkoj igri u ovom projektu dominantniji je taj kognitivni doprinos koji obezbeđuje zauzimanje ideološkog stava.

Ovo je vrlo blisko stavu samog reditelja koji kaže da on u predstavi ne sakriva svoju jasnu određenu ideološku poziciju o datoj temi. Ova glumica o tome govori na sledeći način:

Ja mislim da Oliver nije manipulativni reditelj, koji hoće da provuče neko rešenje na mala vrata. On je ideje plasirao vrlo jasno i govorio – hoću to i to zbog toga i toga. Mi smo se svađali, ali se nismo mimoišli. Mi samo delimo ista politička uverenja.<sup>361</sup>

Ovo je vrlo važna napomena koja može da nam reši ovu dilemu. Frljić dolazi da radi predstavu tako što ga zanima određena tema. O toj temi ima jasan i određen ideološki stav, koji predstavlja okvir za budući rad na predstavi. U procesu rada sa glumcima cilj je da oni dođu do svog jasnog i preciznog mišljenja o toj temi. U tom procesu oni se identifikuju sa idejom, stavom, mišlju o tome. Neki od njih imaju unapred određeno mišljenje, neki to razvijaju tokom rada na predstavi. I ukoliko do datog stava dođu usled argumenata reditelja, mogli bismo reći da se ne radi ni o kakvoj manipulaciji niti nametanju tuđeg mišljenja, jer on od početka svoj stav javno demonstrira. Ono što smo takođe zaključili na osnovu razgovora sa glumcima iz prethodne predstave pa i sa nekim čije ćemo izjave tek prezentovati – neko ko ima suprotan ideološki stav od onog koji je bazični okvir predstave, prema dosadašnjem iskustvu, ne ostaje u predstavi, jer Frljić ne bi pristao da se promoviše takav stav, već bi on bio uklopljen u predstavu kritički i polemički. A na to glumac sa takvim stavom ne bi pristao.

---

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> *Ibid.*

Nacionalista u njegovom komadu – bojim se da je to potpuno nemoguće. Oni ne dolaze ni da gledaju njegove predstave a kamoli da rade s njim.<sup>362</sup>

Bez obzira na to da li se proces osvajanja ideološkog stava ostvaruje tokom rada na predstavi ili se s već jasnim stavom počinju probe, i bez obzira na to da li se on usvaja neupitno ili argumentima i preko konflikata, možemo da kažemo da ipak postoji poruka koji glumci prenose u ovakvim projektima, te je zato identifikacija sa stavom važan ili čak nužan uslov.

#### **4.4. Zoran Đinđić** (Atelje 212, Beograd)

##### **4.4.1. Koncept političnosti: Breht i Leman**

U predstavi *Zoran Đinđić* atentat na premijera je polazna osnova, a opseg tema je daleko širi i obuhvata okolnosti u društvu pre tog ubistva, u kojima se pokušava otkriti razlog zašto se to desilo. Sama ličnost Zorana Đinđića predstavljena je više kao fenomen, jer se Frljić u pripremi materijala za predstavu suočio s tim da u srpskoj javnosti postoje dva potpuno različita pristupa Đinđiću, jedan koji ga kritikuje i jedan koji ga glorifikuje.

U srpskom društvu postoje dve paradigme o Đinđiću: pljuvačka, koja negira bilo šta što je on napravio [...]. Druga je ona koja radi na njegovoj glorifikaciji, nekritičkom stvaranju kulta njegove ličnosti. U svom radu sam pokušao da zaobiđem i jednu i drugu paradigmu i nastojao sam da progovorim scenskim jezikom koji mislim da je adekvatan za to: predstava *Zoran Đinđić* polazi od atentata na premijera, ali posredno pokušava da progovori i o Srbiji danas i različitim hipotekama koje to društvo nosi.<sup>363</sup>

Frljić je imao nameru da ova predstava govori o tome šta simbolički predstavlja Zoran Đinđić, a šta simbolički predstavlja njegovo ubistvo. „Rekao je da želi sve strane da istraži i da neće da pravi nikakav spomenik liku i delu Zorana Đinđića, već pre neku vrstu tribunala u kojem se njemu sudi za sve što je radio, dobro i loše.“<sup>364</sup> Ovo je zapravo stalo u scenu u kojoj glumac Vladislav Mihailović rafalno izbacuje veliki broj

---

<sup>362</sup> Razgovor autorke sa V. Grbićem.

<sup>363</sup> Borka Trebješanin, „U potrazi za građanskom hrabrošću“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Politika*, 16.05. 2012.

<sup>364</sup> Autorkin razgovor sa rediteljem Nikolom Ljucom, u Beogradu, 5. 4. 2016. Nikola Ljuca je jedini asistent reditelja u šest predstava koje su predmet naše analize.

suprotstavljenih informacija o Đinđiću, među kojima su, na primer, da je ateista, a da je uveo veronauku u škole i ponovo pokrenuo izgradnju Hrama Svetog Save.

Ukoliko je cilj traženje uzroka koji su doveli do atentata, a ako se imaju u vidu načini reprezentacije u ovoj predstavi i pre svega odnos prema publici, autor upućuje na odgovornost cele društvene zajednice zbog njene pasivnosti, ali, još direktnije, upućuje na konkretne krivce koji su svojim neposrednim ili prikrivenim delovanjem doveli do takve atmosfere u društvu. Pa su, stoga, teme i: uticaj Pravoslavne crkve u Srbiji, uloga JSO, petooktobarske promene i njihova uzaludnost iz aspekta sadašnjosti, uloga medija.

U sceni suđenja Vojislavu Koštunici preklapa se nekoliko osobenosti Frljićevog pozorišnog izraza. Prvo, eksplicitno imenovanje osobe za koju se u ovim pozorišnim okvirima smatra da je kriva u skladu je sa jednim od glavnih postulata njegovog političkog teatra – potrebom za jasnom artikulacijom. Ovo predstavlja izražavanje direktnog političkog stava i zauzimanje određene ideološke pozicije. Potom, ovom scenom se ukazuje na nemoć državnih institucija koje nisu, u vezi sa atentatom na premijera, privede pravdi one osobe iz vrha vlasti za koje se pretpostavljalo da su možda mogle imati uticaja na atentat načinom vođenja svoje politike. I, na kraju, ovom scenom se preispituje uloga pozorišta koje inscenacijom sudskog postupka izvršava to što, prema mišljenju autora predstave, državne institucije nisu imale hrabrosti da učine.

Naša predstava jeste jedna vrsta podsećanja namenjenog institucijama i građanima ove zemlje, šta bi trebalo raditi, kako bi trebalo biti [...] Teatar i neke druge grane umetnosti mogu preuzeti tu funkciju koju evidentno ne rade institucije koje su zadužene za to, a koje kroz naše poreze plaćamo.<sup>365</sup>

Ubistvo Zorana Đinđića zapravo se tretiralo kao simptom društvenog stanja i zbog toga je bilo neophodno, na šta je predstava upućivala, da se društvena zajednica suoči sa sopstvenom krivicom i anomalijama u okruženju.

U predstavi se nižu scene koje prikazuju odabrane događaje savremene srpske istorije. Scene su nastajale na osnovu rediteljevog prikupljanja materijala i razgovora sa glumcima. Frljić je takođe, obavio razgovore s brojnim ljudima koji su bili bliski Zoranu

---

<sup>365</sup> B. Trebješanin, „U potrazi za građanskom hrabrošću“, *op.cit.*

Đinđiću i koji su se smatrali dobrim poznavacima okolnosti u to vreme. Već smo ranije istakli da su izbor sagovornika ili pak njihova dostupnost usmerili predstavu i stvorili jedan interpretacijski okvir. Iako se težilo objektivnosti, jer smo prethodno pomenuli da je namera bila da se prikaže ambivalentan odnos prema Zoranu Đinđiću, ovaj interpretacijski okvir može se povezati i sa onim što Frlijić uvek ističe – da je njegova politička i ideološka pozicija, dok radi bilo koju predstavu, transparentna i precizno definisana.

Svoje političko mišljenje nisam svladavao jer smatram da je ovakvu predstavu nemoguće raditi bez jasne političke pozicije.<sup>366</sup>

Svetlo u publici za vreme celokupnog trajanja ove predstave nesumnjivo ukazuje na oštru kritiku pasivnosti društva i nameru autorskog tima da se svako pojedinačno oseti odgovornim za ono što jeste ili nije učinio u društvu u kojem se desio atentat na premijera i u tom kontekstu reditelj ističe da

cilj nije bio samo okrenuti se onome što će izaći kao finalni produkt, kao predstava, već i okretanje ka nekoj vrsti političkog osveščivanja.<sup>367</sup>

Frlijićevo pozorište, kao pravo brehtovsko, ne traži nikakvu vremensku distancu u odnosu na sopstvenu temu. Ono se bavi aktuelnim, „neuralgičnim tačkama svakog društva.“<sup>368</sup> izazivajući tako veliku pažnju čitave javnosti. Prema mišljenju autora, jedini način da se društvo suoči sa krivicom i odgovornošću jeste da se konfrontira sa aktuelnim anomalijama.

Cilj ovakve predstave, kao i njegovih ranijih autorskih projekata, je da podstakne gledaoce na razmišljanje, da se suoče sa stvarnošću, sopstvenom i kolektivnom odgovornošću, te iz toga promene nešto prvo u sebi, a potom i u zajednici, koliko je to u njihovoj moći, a sve su to elementi Brehtovog teorijskog diskursa.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> „Između etike i estetike“, Intervju sa Oliverom Frlijićem, *Novi magazin*, op.cit.

<sup>367</sup> Tamara Nikčević, Intervju sa Oliverom Frlijićem, dostupan na sajtu <http://pescanik.net/2012/05/intervju-%E2%80%93-oliver-frljic/> (poslednji put pristupljeno 30. 6. 2016).

<sup>368</sup> Tatjana Nježić, „Nema budućnosti bez građanske savesti“, Intervju s Oliverom Frlijićem, *Blic*, 16. 5. 2012.

<sup>369</sup> Jasna Novakov Sibinović, „Prepoznavanja i interpretacije Brehtovog teorijskog diskursa: komparativna analiza pozorišnih kritika predstave *Zoran Đinđić*“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti* Br. 28, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2015, str. 75-91 (str. 84).



\*

### Glumci u ovoj predstavi igraju

deklamativno, energično, prodorno i predano, na površini, bez ulaženja u psihologizaciju fragmenata likova koje predstavljaju. Pojam lik treba uslovno razumeti, jer tradicionalnih likova nema kao ni linearnog razvoja radnje. Aristotelovsko pozorište je smrvljeno i sravnjeno sa zemljom, glumci su ovde performer koji ne stvaraju iluziju već je naprotiv na sve načine dovode u pitanje. Igra je bazirana na raskomadanim postulatima dramskog, mimetičkog teatra, pri čemu vrlo ironično tretira njegovu imanentnu lažnost.<sup>370</sup>

Kritička recepcija, poput ove Ane Tasić, uglavnom je skretala pažnju, na vrstu i tip glumačke igre. Ne samo da postoji brehtovska distanca između glumca i lika, već likova gotovo da i nema. Ukoliko se i pojavi naznaka lika, kao kada glumac na sahrani čita govor mitropolita Amfilohija Radovića<sup>371</sup> ili kada se odigrava suđenje Koštunici, ova dva glumca se ni na kakav način ne poistovećuju s tom ulogom i nema nikavih elemenata glumačke identifikacije.

U prvoj sceni se glumci jedan po jedan, krvavih ruku (koje su prethodno umočili u bure na kojem piše „Novija srpska istorija“), „obrušavaju“ na publiku izgovarajući optužbe o njihovoj krivici koja se odnosi prvenstveno na njihovu pasivnost tokom svih dešavanja u toj novijoj srpskoj istoriji.

Već sa prvom scenom nedvosmisleno se uspostavlja izvođački izraz i ideološki stav ove predstave [...] oni postižu veoma snažan efekat [...] uspostavljajući odmah brehtovski spoj direktnog 'nefikcionalnog' obraćanja publici i podjednako direktnog političkog stava.<sup>372</sup>

Medenica potvrđuje u nastavku da je Breht „poetička i ideološka lozinka predstave“. Ako imamo u vidu ovaj ideološki aspekt, to što se direktno problematizuje politička situacija u Srbiji u vezi sa ubistvom premijera, kao i što se navode imena i prezimena pretpostavljenih saučesnika u tom činu, čini ovu predstavu snažnim, hrabrim i neposrednim političkim pozorištem u duhu Brehtove scenske poetike.

<sup>370</sup> Ana Tasić, „Etika protiv estetike“, *Politika*, 20. 5. 2016.

<sup>371</sup> Mitropolit crnogorsko-primorski Amfilohije Radović održao je nenajavljeni govor nad odrom ubijenog premijera Zorana Đinđića i pored izričite želje porodice da se nikakvi govori ne drže.

<sup>372</sup> Ivan Medenica, „Saslušavanje, prisluškivanje, prozivanje“, *Politika*, 19. 5. 2012.

Što se tiče samog pozorišnog izvođenja, deo Brehtovog konteksta je svakako direktno obraćanje gledaocima „Odnos glumca prema svojoj publici treba da bude najslobodniji i najdirektniji [...] On naprosto ima nešto da joj prikaže i saopšti.“<sup>373</sup> Uglavnom u svim Frljićevim autorskim projektima tematizuje se odgovornost društvene zajednice, odnosno publike kao dela te zajednice i zato, svaki projekat, osim predstava *Aleksandra Zec* i *Turbofolk*, ima bar jednu scenu gde se glumci obraćaju direktno publici. Za Frljića je pozorište sredstvo političke borbe i uvek postoji namera da se uticaj predstave proširi izvan granica scene, te u tom smislu i da se publika trgne iz svoje pasivnosti, da se probudi njena politička svest i da tako osvešćena preuzme odgovornost.

Kao i sve druge njegove predstave, ni *Zoran Đinđić* nema čvrsto povezanu linearnu strukturu, već se sastoji od niza scena i tom fragmentarnošću ostaje na tragu Brehtovog epskog teatra. Većina scena u predstavi tako je koncipirana kao da se njima prenose određene informacije publici, a one se „iskazuju doslovnim prevodima u performanse.“<sup>374</sup>

Florans Dipon ističe da sva sredstva brehtovskog epskog teatra, koje smo do sada u radu više puta pominjali, služe da bi se stvorila i održala distanca tokom cele predstave. „Cilj je sprečiti publiku da podleagne pozorišnoj iluziji, osloboditi je fatalizma i osećanja prirodnog i nužnog.“<sup>375</sup> U predstavi *Zoran Đinđić*, tako, ima natpisa koji upućuju na sadržaj scene dodatno je pojašnjavajući. (Novija srpska istorija, Ustav, Ruke su nam krvave, ali nam je savest čista....) Ako glumci umaču ruke u burad sa crvenom tečnošću, natpis „novija srpska istorija“ predstavlja jasnu i direktnu poruku o poreklu krvi na rukama i da su nam svima „ruke krvave do lakata“ upućujući na kolektivnu odgovornost. Dinamičnu, energičnu scensku igru snažnog ritma, u kojoj glumci kombinuju slova iz reči *demokratija*, dobijajući tako rat, raj, kraj, komedija, krademo.... Zlatko Paković u svojoj kritici naziva „vizuelni bukvar“. On tu svrstava i sve druge performanse od kojih se, prema njegovim rečima, sastoji predstava *Zoran Đinđić*. On ovaj bukvar dovodi u vezu sa Brehtovim citatom koji se koristi u predstavi i govori o političkoj nepismenosti. „Frljić na

---

<sup>373</sup> Breht, *Dijalektika u teatru*, op.cit. str. 118.

<sup>374</sup> Zlatko Paković, „Bukvar zločinačkog nacionalizma“, *Danas*, 21. 5. 2012.

<sup>375</sup> Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, Beograd, Clio, 2011, str. 93.

najjednostavniji način inscenira niz performansa kao sricanje političke azbuke za politički nepismenu naciju.<sup>376</sup> Ova scenska igra može nositi i dodatno značenje kojim se daje doprinos opštoj nameri predstave da se publika navede na razmišljanje, u ovom slučaju o tome kakve su sve varijante ili posledice demokratije, koju naizgled živimo.

\*

Frljićevi autorski projekti, koji predstavljaju naš reprezentativni uzorak, počinju ili muzikom, kao *Turbofolk* i *Proklet bio izdajica svoje domovine*, za koje smo rekli da su svojevrsni politički kabarei, ili govorima mržnje kao u *Aleksadri Zec* i *Izbrisanima*. Dve srpske predstave počinju drugačije: *Kukavičluk* – monologom glumice koja govori o tome da su glumci naterani da igraju u predstavi, a *Zoran Đinđić* takođe uvodom glumca Branislava Trifunovića, koji ispred spuštene zavese, kao u kakvom klasičnom pozorišnom prologu, iznosi razne optužbe na račun reditelja predstave, delove njegove lične biografije, kao i podatak da je dobio novac za predstavu, jer se događa u vreme predizborne kampanje.

Funkcija ovih prologa je preispitivanje dramskog i fikcionalno, odnosno zamagljivanje njihove granice. Na primeru ovog prologa za predstavu *Zoran Đinđić* publici se nude delovi biografije, informacije u vezi s predstavom, za koje se ne zna da li su istinite ili lažne i veći deo publike nije uopšte u mogućnosti da napravi tu granicu.

Borhes je rekao da nema ništa fantastičnije od dokumenata: zato volim raditi s dokumentarnom građom. Naprosto, volim to preklapanje, tu osmozu kazališne fikcije i vankazališne stvarnosti. [...] kada se pokaže ugovor o djelu sa Demokratskom strankom koja mi za izradu komada, u predizborno vrijeme, uplaćuje honorar od 60.000 evra, kao i priča o mojim roditeljima [...] publika očito ne uspijeva uspostaviti granicu između umjetničke fikcije i zbilje.<sup>377</sup>

Ali, prema Frljićevim rečima, u nastavku, ono što se izgovori na sceni odmah je stvar pozorišta, te je u tom smislu njemu ova scena važna jer „testira gledatelja i na planu

---

<sup>376</sup> Z. Paković, „Bukvar zločinačkog nacionalizma“, *op.cit.*

<sup>377</sup> Tamara Nikčević, *Intervju s O. Frljićem.*, *op.cit.*

koliko je u stanju da napravi granicu između onoga što jeste i što je stvar umetničke imaginacije.<sup>378</sup>

Postoji još jedna bitna scena za temu odnosa dokumentarnog i fikcionalnog. Glumci u jednom trenutku saopštavaju publici da su na tom mestu prekinuli rad na predstavi jer su shvatili da ih prisluškuju. U formi izveštaja Bezbednosne agencije sa proba predstave, dobijamo svojevrsnu hronologiju njenog nastanka sa detaljnim izveštajima ko je i kada napustio projekat, kako se na projektu radilo, do kakvih je nesuglasica u pogledu ideoloških stavova, ali i samog načina izvođenja, dolazilo tokom rada na predstavi.

Pored toga što je i u ovoj sceni nemoguće odrediti granicu između pozorišta i realnosti, Frljić njom i potvrđuje svoju već utemeljenu simbiozu lemanovskog i brehtovskog pristupa političnosti, time što proizvodi „proširenje kazališnog događaja“.<sup>379</sup> Sve scene su brehtovske, pa i ova, koja potpuno razara dramsko pozorište, uključuje direktno obraćanje publici. Iako je cela u fragmentima, ovo naglo prekidanje cele predstave može se tumačiti kao još jedan dodatni nivo brehtovskog antiiluzionističkog teatra. Lemanovski uticaj se vidi u nemogućnosti da se odredi granica između dokumentarnog i fikcije, ali se ovom scenom postavlja pitanje uloge, moći i pozicije pozorišta, te u kojoj meri ono može biti relevantno za društveno-političku stvarnost.

Ipak, u sadržinskom smislu, Frljić je očigledno imao potrebu da i u samoj predstavi ukaže na probleme tokom rada. U njegovim predstavama vrlo su često scene sa proba u kojima glumci saopštavaju publici sporne situacije. Te primere imamo u predstavama *Izbrisani*, *Proklet bio izdajica moje domovine...* Iz razgovora sa asistentom reditelja Nikolom Ljucom, saznali smo da su dugo probali scenu koja ja trebalo da predstavlja razgovor glumaca na probi, ali da to u Beogradu prosto nije moglo da se izvede. Kasnije je vrlo sličnu scenu Frljić postavio u predstavi *Izbrisani*. U tom smislu, možda se može pretpostaviti da ova poslednja scena predstavlja potrebu Frljića da ukaže na probleme koje je imao tokom rada na ovoj predstavi.

Frljić je isticao da mu se nikada pre nije desilo da je toliko ljudi izašlo iz projekta kao iz predstave *Zoran Đinđić*. „Kombinacija teme i samog izraza, načina rada, bili su

---

<sup>378</sup> *Ibid.*

<sup>379</sup> Lehmann, *Postdramsko kazalište, op.cit.*, str. 133.

razlozi za izlazak.<sup>380</sup>, a ovo je bio jedan od najtežih procesa u njegovoj karijeri, jer su ljudi koji su učestvovali u projektu bili sve vreme tokom rada na predstavi izloženi velikim pritiscima javnosti i kolega. Deo javnosti je tu predstavu proglasio antisrpskom i sam ideološki pristup nesporno je bio najsnažnija tema kritike. Bez obzira na to u kojoj se to meri realno dešavalo, a u kojoj meri su snažna marketinška kampanja koja je skrivala svaki deo sadržaja do premijere, pa i predizborni kontekst, doprineli pojavljivanju takve reakcije, nesumnjivo je da je rad na predstavi *Zoran Đinđić* bio dosta težak za njega i ceo autorski tim. U jednom trenutku se sumnjalo da li će predstava uspeti da se završi. U rediteljskom smislu, to je bio samo još jedan dodatni izvor materijala za predstavu.

Cela ekipa je sve vreme bila izložena različitim pritiscima. Ja sam to sve koristio jer je to bio jedan materijal u kojem se odnos glumaca prema onome što rade kreirao. Ako te neko isključuje zbog same činjenice da si u nekom takvom projektu, to može odrediti način na koji ti to izvodiš na sceni.<sup>381</sup>

Već smo ranije pomenuli da je razlika od *Nebožanske komedije* koja je u Poljskoj bila zabranjena i predstave *Bakhe* koja je istu sudbinu imala u Splitu, u tome što su pritisci na reditelja i glumce dolazili spolja, dok je problem sa predstavom *Zoran Đinđić* bio u tome što su pritisci postajali i spolja ali i iznutra od kolega, što je dodatno uticalo na rad glumaca.

\*

Ovo je predstava koja je imala najviše novinskih natpisa o odnosu etike i estetike. Brojni neformalni komentari, koje je sama autorka ove studije mogla da čuje nakon premijernog izvođenja predstave, pre svega glumaca i reditelja, bili su gotovo nedvojbeno osuđujući; ovo pozorište je proglašavano pamfletskim, ističući potpuni nedostatak bilo kakve umetničke vrednosti. Frlijić je i povodom ove predstave, kao i mnogo puta pre toga, podvukao da je kod njega znak jednakosti između estetike i etike.<sup>382</sup> Kada on to kaže on pre svega misli na društvenu ulogu umetnosti, na nemogućnost da se umetnost odeli od uloge koju ima u društvu, o tome da je pozorišna umetnost uvek na neki izvestan način

---

<sup>380</sup> Razgovor autorke sa N. Ljucom.

<sup>381</sup> Razgovor autorke sa O.Frljićem (prvi razgovor).

<sup>382</sup> „Između etike i estetike“, *op.cit.*

mimetička, da realizam treba da bude brehtovski, ne u smislu psihološkog realizma, već da prikazuje stvari onakvim kakvim jesu i da ih naziva pravim imenom. Ako tako shvatimo umetnost, onda bismo za svaki Frljićev projekat mogli reći da jeste umetnički. Već smo ranije u radu objasnili da nema potrebe za detaljnom analizom filozofskih pojmova estetike i etike, te da se estetsko ovde može koristiti u kolokvijalnom smislu kao sinonim za umetničko, jer se kritičari, kada govore o estetskim dometima, zapravo bave umetničkim aspektima Frljićevog rada.

U predstavi *Zoran Đinđić* postoje i umetnički i ideološki pažljivo osmišljene scene u kojima se pozorišnim jezikom izražava neslaganje sa stanjem u društvu. Da navedemo ovom prilikom neke od njih: nakon što održi monolog o ceni srpske zemlje kojom se zatrpavaju leševi, Miloš Timotijević će uz zvuke srpske himne „Bože pravde“ iznositi te iste leševe sa krstovima na kojima piše Zoran Đinđić. Ovo je snažna, dobro osmišljena, značenjski jasna scena u kojoj se postavlja pitanje uzaludnosti žrtava u ime zemlje i načelnog patriotizma. Jedan deo kritike isticao je da je scena, u kojoj se nakon pozorišnog ubistva Zorana Đinđića i govora mitropolita Amfilohija Radovića na sahrani skidaju mantije ispod kojih ostaju uniforme JSO, pa potom majica otpora i poslovna odela, predvidiva i zbog toga nedovoljno umetnički snažna.<sup>383</sup> Ukoliko se to i prihvati, ipak ni kritika ne osporava u potpunosti maštovitost i promišljenost scena, poput one u kojoj Milan Marić nakon što na krovu Hrama Svetog Save govori delove Đinđićevog i Brehtovog govora o političkoj nepismenosti ubrizgava u svoju krv ideološku zatrovanost; ili one u kojoj se rastura Hram, a iz njega izvlači džamija koja će se zapaliti uz pojavljivanje maske vuka kao simbola JSO.

Ako govorimo o umetničkim sredstvima, ova predstava ima složeniju scenografiju od mnogih drugih njegovih autorskih projekata. Muzika i svetlo imaju vrlo značajnu ulogu. Pored himne JSO i „Bože pravde“ koje ilustruju date scene i povećavaju njihov značenjski efekat, mnoge muzičke sekvence vrlo snažno svojim jakim ritmom doprinose boljem efektu i jačem emotivnom uticaju na gledaoce.

Poslednja scena u predstavi pravi je klimaks provokativnosti i pozivanja na odgovornost, te optužbi šta se sve dešavalo u „novijoj srpskoj istoriji“ u ime države i patriotizma. Glumica Tamara Krcunović pokazuje predmete koje je Zoran Đinđić imao

---

<sup>383</sup> Videti opširnije u Ivan Medenica, „Saslušavanje, prislušivanje, prozivanje“, *op.cit.*

kod sebe kada je ubijen, kao i u kesi skupljene suze Ružice Đinđić, da bi se na kraju, kao patriotski čin, ispovala na srpsku zastavu.

Za mene je bila nad-umetnost da svoje telo do torture dovedem kao neka skulptura koja se muči do te mere... prodor realnog... nije ništa jače moglo da se uradi u toj predstavi na kraju posle svega što smo odglumili i odigrali. To je bio performans u kojem sam ja igrala ženu koja fizički dolazi do torture svog tela da bi se videlo koliki je to užas koji se ovde desio.<sup>384</sup>

Ako posmatramo predstavu u celini, od uvodne scene „Zbog vas smo“ kada se glumci „rafalom preko četvrtog zida“<sup>385</sup> obraćaju publici i pozivaju ih na odgovornost za sve što im navode, pa sve do povraćanja po zastavi, mi imamo jedan istorijski pozorišni prelaz od antike, antičkog hora do performansa i u tom smislu se može razmatrati umetnički doprinos ove predstave.

Frljićeve predstave gotovo uvek imaju visok afektivni nivo, kao što smo dosad više puta navodili - „udaraju pravo u stomak“, ali se sve to postiže osmišljenom režijom. To nam potvrđuje i asistent reditelja na ovoj predstavi.

To je sve ozbiljna režija, to je ritam, to je zvuk, to je slika. On ima užasno jake slike. Njegova svaka predstava je izuzetno vizuelno jaka. Mnogi ljudi koji se bave vizuelnom umetnošću su mi rekli da ne pamte da su u pozorištu videli nešto što tako vizuelno znakovno funkcioniše.<sup>386</sup>

#### **4.4.2. Dva tipa identifikacije**

Određenje glumca kao aktiviste dobra je osnova da se na nju nadovežemo analizom predstave *Zoran Đinđić*. Prema izjavama glumaca, od početka rada na ovoj predstavi glumci su bili izloženi velikim pritiscima od kolega i javnosti i osudama zašto u njoj učestvuju. Ono što je za našu analizu važno u tom kontekstu jeste što su oni u takvim okolnostima imali osećaj da su „izloženi“ na sceni kao privatna lica, jer je čitava atmosfera i u društvu i u pozorištu napravljena tako da se ne radi o glumačkom zadatku, već o angažmanu glumaca-aktivista.

---

<sup>384</sup> Razgovor autorke sa glumicom Tamarom Krcunović, Beograd, 7.04. 2016.

<sup>385</sup> Naslov istoimene kritike Teofila Pančića, *Vreme*, 24.05.2012.

<sup>386</sup> Razgovor autorke sa Nikolom Ljucom.

Za opis glumačke igre, ovde ćemo opet citirati ranije već naveden stav, ali skrećemo pažnju da je Frljić ovo rekao baš za glumce u predstavi „Zoran Đinđić“ iako smo mi to s pravom primenjivali i na druge projekte: „Oni su glumci, aktivisti i izvođači u isto vreme. Tražio sam od njih da elaboriraju ono što misle o nekim stvarima i iz toga smo gradili strukturu predstave.“<sup>387</sup> Ono što glumci misle o datoj temi uvek je imanentni deo Frljićevih projekata. Time su oni ne samo koautori u predstavi, već i snose odgovornost za ono što će gledaoci videti, na čemu Frljić uvek posebno insistira. No, kao što je za sebe rekao da je ovakav tip predstave nemoguće raditi bez jasno izraženog, transparentnog političkog stava i ideološke pozicije, to se isto odnosi i na glumce.

Budući da je tema bila takva, pokušao sam ih gurnuti do kraja, pokušao sam da ih staviti u situaciju da oni neće imati ništa iza čega se mogu sakriti. Ono što se dogovorimo da će se reći na sceni mora biti rezultat specifične dinamike u procesu.<sup>388</sup>

On ističe da mu je to političko i ideološko osveščivanje glumaca tokom rada na predstavi bilo vrlo teško, jer na isti način na koji on pokušava predstavom konfrontirati društvenu zajednicu sa odgovornošću, pre toga to mora učiniti sa glumcima. „Reč je o jednom bolnom procesu, jer konfrontira ljude s nekim ličnim ubeđenjima. Svaka proba je bila teška, tražila je od učesnika da se suštinski odrede prema određenim problemima u društvu.“<sup>389</sup>

Drugi problem koji ističe Frljić u radu s glumcima jeste taj što oni najčešće u određenim sredinama nisu navikli da rade na ovaj način i ovaj tip projekata. Komentarišući i recepciju, te osvrte šire javnosti na njegove predstave, Frljić često ukazuje na pozorišnu nepismenost gledalaca koji nemaju u vidu činjenicu da je sve što se događa na sceni fikcija čak i kada je najveća istina, s jedne strane, a s druge strane, što ne prepoznaju određene pozorišne reference. U tom smislu podvlači zašto mu je i sa nekim glumcima u Beogradu bilo teško:

Dolaze iz dramske škole gde su Stanislavski i derivacije Stanislavskog još uvek norme i ja moram u malom vremenu napraviti puno posla, moram počistiti to i moram

---

<sup>387</sup> „Predstava o društvu u kojem se događa“, Intervju sa Oliverom Frljićem, *Dnevnik*, 16. 5. 2012. Izvor: Tanjug, Autor nepoznat.

<sup>388</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

<sup>389</sup> Vukica Strugar, „Sukob glumca i publike“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Novosti*, 16. 5. 2016.



ih staviti u ovu situaciju nekakve povišene odgovornosti za ono što rade i kažu na sceni.<sup>390</sup>

Imajući u vidu naše osnovne teme, te empatijski i simpatijski odnos glumaca prema ostatku ansambla, reditelju, odnosno temi i okolnostima, mora se imati u vidu ova specifična situacija u kojoj je nastajala ova predstava.

Glumac Miloš Timotijević nam je potvrdio da je to predstava koja nosi jasan politički stav, kao i da reditelj traži da se zauzme jasan stav.

U sceni suđenja Koštunici to sam uvek bio ja, Miloš Timotijević, koji sudi Koštunici i lično sam stao iza rečenice da pozorišni sud izražava moralno gađenje prema njemu i da pozorišni sud čini ono što ovaj realni nije uspeo da uradi.<sup>391</sup>

I pored toga što se može reći da je sve što se dešava na sceni fikcija, sasvim je evidentno da lični stav glumca i njegova ideološka pozicija imaju značajnu ulogu u ovakvim projektima. Slično nam potvrđuje i glumica Tamara Krcunović:

Oliver traži ljude koji su mu istomišljenici i ne samo u ideološkom, nego pre svega u umetničkom smislu, ljude koji na isti način gledaju na umetnosti kao i on – da li je umetnost nešto čime se mi samo bavimo ili nam umetnost služi da bismo nešto promenili u društvu?<sup>392</sup>

Sam proces rada na predstavi sa Frlićem ova glumica određuje kao proces u kojem se artikuliše sopstveni stav, mišljenje o temama koje su uvek društveno sporne jer su takve njemu inspirativne. Međutim, to je proces u kojem se

kao čovek određuješ i tokom tog procesa vidiš kakav si čovek, koliko si hrabar, koliko možeš da se izložiš, jesi li ti neki mali glumac, mali čovek koji bi svoju ulogu da odradi za parice i da odeš kući ili si ti hrabar i veliki glumac i čovek, on te tera da proširiš svoja pluća, da nekako u sebe više veruješ.<sup>393</sup>

U analizi predstave *Proklet bio izdajica svoje domovine* pominjali smo da u Frlićevim projektima nema glumaca koji nastupaju s drugačije političke ili ideološke pozicije. „Neki apriori ne žele raditi sa mnom jer se ne slažu s mojim političkim stavovima. S nekima ja ne želim raditi jer ne mogu njihovo umjetničko djelovanje

---

<sup>390</sup> Razgovor autorke sa O. Frlićem. (prvi razgovor).

<sup>391</sup> Razgovor autorke sa M. Timotijevićem.

<sup>392</sup> Razgovor autorke sa T. Krcunović.

<sup>393</sup> *Ibid.*

odvojiti od njihovog cjelokupnog društvenog (ne)djelovanja.<sup>394</sup> Postoje razmimoilaženja i neslaganja u načinu na koji se nešto sprovodi, ali nikada suštinski nije postojao potpuno drugačiji stav izražen od glumca koji je, uzmimo za primer, izrazito desne ideološke orijentacije. Pošto, kao što smo napomenuli, takvi glumci ne dolaze na audicije, čak i ne gledaju njegove predstave, značajno je da je na nekoliko proba predstave *Zoran Đinđić* bio glumac koji se ideološki i politički suprotstavljao ovakvoj poruci i načinu rada.

Kada se pojave takvi glumci ja ulazim u otvorene sukobe s njima. Bila je tenzična situacija sa glumcem u predstavi *Zoran Đinđić*. Rekao sam mu da rat na Kosovu i Hrvatskoj nije završen i treba rešiti problem Kosova i Krajine. Uzmeš pušku i odeš na Kosovo i Krajinu i tako radiš na implementaciji te politike koju zastupaš. Nisam uspeo uticati na njegovo razmišljanje. Uspeo sam jedino stvoriti kontekst u kojem sam hteo pokazati koje su ideološke premise i reperkusije jednog takvog razmišljanja. To je stvorilo jednu specifičnu situaciju na rubu fizičkog sukoba između mene i te osobe. On je izašao iz projekta.<sup>395</sup>

Ovakva situacija samo potvrđuje našu pretpostavku da je identifikacija sa određenim stavom i idejom nužan uslov za glumce u Frljićevim autorskim projektima, naročito u ovom koji ima možda najizraženiju ideološku osnovu. On sâm ovim potvrđuje da ne bi dozvolio da se čuje takav stav na sceni, već da bi stvorio okvir koji daje drugo značenje onome što taj glumac govori. I na taj način bi predstava ostala uniformna u smislu poruke koju prenosi. Tamara Krcunović potvrđuje neophodnost istog ideološkog stava i dodaje da

on uvek traži da se glumi do kraja a identifikacija sa mišlju, idejom ili ideološkim stavom nasuprot identifikacije sa likom je još jača identifikacija jer traži jači angažman. Ako se ideološki razmimoilazite, onda ne možete da branite taj projekat.<sup>396</sup>

Vrlo je važno da još jednom na ovom primeru ponovimo kako smo povezali ovu identifikaciju sa ideološkim stavom sa pojmom simpatije. Kao što smo više puta ponovili, ona podrazumeva taj odnos prema spoljašnjim okolnostima i brigu i akciju, što je nesumnjivo prisutno u svim Frljićevim projektima pa i u predstavi *Zoran Đinđić*. Zauzimanje određenog stava zapravo i jeste simpatizirajuće razumevanje kako ga je

---

<sup>394</sup> Heni Erceg, „Ne vjeruj Crkvi ni kad križ mijenja“, Intervju s Oliverom Frljićem, 25.09.2013, dostupno na <http://www.tacno.net/interview/intervju-oliver-frljic-ne-vjeruj-crkvi-ni-kad-kriz-mijenja> (poslednji put pristupljeno 23.01.2015).

<sup>395</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

<sup>396</sup> Razgovor autorke sa T. Krcunović.

odredio Suvin. Upravo odnos glumaca prema političkim okolnostima podrazumeva taj simpatijski odnos koji se ogleda u proceni okolnosti i zauzimanje stava koji će usmeriti dalje aktivnosti.

U tom smislu, na konkretnom primeru predstave *Zoran Đinđić* simpatijska procena društvene situacije u datom trenutku dovodi do sledećeg stava koji nam iznosi Tamara Krcunović:

U vremenu u kojem živimo posle ratova i klanja i posle onih ludila koje su se desila ovde, ti ne možeš četniku, ustaši ili nekom fašisti dati priliku da sa scene širi svoje ideje, da ga pomiluješ po glavi i zamoliš da i on ponudi svoj put gledaocima. Zato on [Frljić – *prim. aut.*] ima tako ozbiljno političko mišljenje u kojem ide do kraja i to isto traži i od glumaca.<sup>397</sup>

Ovom izjavom vrlo konkretno se potvrđuje neophodnost zauzimanja određenog stava u predstavi i možda tek sada može na pravi način da se razume šta znači to da je njemu pozorište oblik političke borbe. To on delimično i postiže time što postoji ideološki konsenzus i njegove predstave šalju uvek jasnu poruku u odnosu na datu temu.

Kada govorimo o empatijskoj identifikaciji, i u ovoj predstavi možemo da govorimo u okviru energetskog i emotivnog poistovećivanja. Iako izgleda da je tema ove predstave takva da težište nije na emotivnom doprinosu glumaca, T. Krcunović naglašava da „čak i tada u njegovim projektima ima mnogo više emocija glumaca nego kada igrate neki lik.“<sup>398</sup> Na ovaj način potvrđujemo tezu da emocije i razum nisu strogo odvojive, samo da postoji različit nivo njihove angažovanosti u pojedinim situacijama.

Miloš Timotijević takođe govori o specifičnoj empatijskoj identifikaciji sa rediteljem i delove ove izjave smo ranije u radu već citirali:

Morate konstantno da vozite taj energetski voz na koji vas on [Frljić – *prim. aut.*] postavi jer inače ukoliko niste na tim šinama predstava se raspada. On ima tu energiju i onda su to njegovi transferi na nas. On napravi tu njegovu vatrenu loptu od te svoje energije i on ti je samo prepusti [...] Bilo kojom temom da se bavi, kod njega bi ta energetska lopta ostala ista jer on jeste taj čovek koji izgara pozorište i loži se. On je nenormalan tokom proba. Vi ste navučeni na taj njegov *high* u toku

---

<sup>397</sup> *Ibid.*

<sup>398</sup> *Ibid.*

proba. Navučeni ste na to da on tako izgara, i vi shvatite da on živi to pozorište, tu predstavu. Dok je stvara, ta energija njega prožima i vi to morate primiti. Apsolutno. Vi morate biti u ravni sa njim.<sup>399</sup>

Ovde čak nije ni neophodno, a ni važno da tačno odredimo da li se radi o afektivnoj ili kognitivnoj empatijskoj identifikaciji, a to nema ni suštinsku važnost. Izvesno je da dolazi do poistovećivanja osećanja i energija, a to jeste u osnovi empatijske identifikacije. Kojim god mehanizmom se ostvarila, ona dovodi do toga da glumac bolje razume kako se oseća reditelj i šta se od njega očekuje u daljoj fazi rada.

I empatijska identifikacija između glumaca i reditelja, kao i glumačka identifikacija sa određenim stavom dešavaju se tokom proba predstave. One zapravo predstavljaju proces rada na predstavi i svojevrsan preduslov da bi autorski projekat bio sredstvo političke borbe. Nakon što se probe završe, glumac drugim sredstvima prenosi energiju, emocije i stav na gledaoce.

#### **4.5. *Izbrisani/Autorski projekat 25.671*** (Prešernovo gledališče, Kranj)

##### **4.5.1. Koncept političnosti: Breht i Leman**

Tema ove predstave je brisanje 25.671 stanovnika iz registra stalnog boravka novoosnovane države Slovenije 26. februara 1992. godine kao rezultat nezakonitog i samovoljnog akta upravnih organa Republike Slovenije. Radilo se pretežno o ljudima koji su rođeni u republikama bivše Jugoslavije, ali su u Sloveniji imali stalno prebivalište. Prema zvaničnim podacima nijedan Italijan, Austrijanac ili bilo koji drugi stranac nije bio izbrisan. Ti ljudi su tamo radili, imali svoje porodice, deca su išla u školu. Nakon proglašenja nezavisnosti Slovenije i Zakona o državljanstvu iz 1991. godine, oni su morali u određenom roku da podnesu zahtev za državljanstvo, ali samo na osnovu etničkog uslova, a ne stalnog prebivališta koje je do tada bilo dovoljno. S obzirom na to da se veliki broj ljudi nije odazvao ili u nedostatku uslova ili u nedostatku informacija, Ministarstvo unutrašnjih poslova ih briše iz registra stalnog boravka u Sloveniji i oni gube sva prava (posao, zdravstveno osiguranje,

---

<sup>399</sup> Razgovor autorke sa M. Timotijevićem.

pravo na kupovinu stana ili kuće, obrazovanje....). Iako i Ustavni sud i Evropski sud za ljudska prava donose odluku da je to brisanje bilo bespravno, do danas Slovenija nije do kraja rešila pitanje Izbrisanih.

Nakon ovakvog uvoda, stiče se utisak da je predstava isključivo kritika slovenačkih organa vlasti. Međutim, ono što Frljića takođe zanima, kao autora predstavâ koje se bave društvenim zajednicama i njihovim problemima, je podatak da je na referendum koji je organizovan povodom Izbrisanih, izašlo malo ljudi i uglavnom su se izjasnili protiv Izbrisanih, što potvrđuje, s jedne strane, da ova tema nije adekvatno prisutna u javnosti, a s druge, pasivnost zajednice.

Taj podatak svedoči o nedovoljnoj spremnosti ljudi da se suoče sa sopstvenom odgovornošću, da javno i otvoreno priznaju da se u njihovoj zemlji dogodio zločin, krivično delo ili oblik etničkog čišćenja. Imajući to u vidu, ponovo je pred gledaocima traumatična tema jednog društva. Ukoliko je u predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine* razotkrivano postojanje nacionalizma i ksenofobije u Sloveniji, ovde ta tema dobija još snažniju kritičku refleksiju i materijalni dokaz.

U kontekstu političnosti Frljićevog pozorišta, moguće je izdvojiti nekoliko ciljeva ovog projekta. Pre svega, jasna artikulacija samog problema i iznošenje konkretnih podataka i informacija šta se zaista dogodilo. Iz toga proizlazi drugi važan cilj pozorišta – da se bori protiv zaobrava, da onemogući kolektivni zaborav i, na kraju, da pokuša da preuzime ulogu koju bi u datom slučaju trebalo da imaju državne institucije.

Pomenuli smo na početku analize predstave *Zoran Đinđić* da se za tu i preostale dve predstave (*Aleksandra Zec* i *Izbrisani*) može naći zajednički imenitelj. One se bave pojedincima koji su „eliminisani“ iz zajednice u skoroj prošlosti. Iako Izbrisani podrazumevaju čitavu jednu populaciju, u predstavi se svodi priča na jednu porodicu, koja je delimično stvarna, delimično fiktivna, pa se na taj način opet dolazi do pojedinca.

Autorski tim je imao u vidu da će u publici sedeti ljudi koji nisu dovoljno informisani o Izbrisanima, bilo zbog svoje pasivnosti ili zbog nedovoljne medijske transparentnosti ovog problema, pa je želeo da skrene pažnju na to

zašto i kako su ti ljudi izbrisani, kako je na njih svaljena krivica i odgovornost za nešto što je zapravo uradila slovenačka država [...] Predstavu nisam stvarao da bi se Izbrisanima obezbedila materijalna i nematerijalna kompenzacija, reč je regulisanju njihovog penzionog i zdravstvenog osiguranja, o tome da se barem ublaže nepravde nastale brisanjem.<sup>400</sup>

U svakom pozorištu i svakoj zemlji Frljić je suočavao zajednicu sa sopstvenim problemima jer tvrdi da „svako društvo mora najpre da se suoči sa svojim zločinima i anomalijama. Tek onda može krenuti dalje.“<sup>401</sup> Zato se i rade predstave o srebreničkim žrtvama u Srbiji, a o ubistvu srpske devojčice u Hrvatskoj. Predstave o srpskim žrtvama u Srbiji i hrvatskoj deci u Hrvatskoj bile bi neproduktivne u kontekstu ovog političkog teatra. No, ono što je svakako važno da istaknemo je da podele zločina na „naše“ i „njihove“ nikako ne spadaju u Frljićev diskurs, ali je svrha njegovog teatra da društvenu zajednicu suoči sa odgovornošću za zločine nastale u osnovi iz takve podele.

Važnu ulogu ove predstave prepoznaje i kritika: „Kao građani uvek smo pasivni ili aktivnu učesnici, uvek deo onoga što se u državi događa [...] ovakve predstave nas postavljaju pred ogledalo i to ovaj put direktno, beskompromisno, kao nikad pre.“<sup>402</sup>

\*

Ako se osvrnemo na odnos estetike i etike u ovoj predstavi, glumac Aljoša Ternovšek to ovako određuje: „Situacija u kojoj živimo je takva da je umjetnost jedan od zadnjih branika etike.“<sup>403</sup> Etičnost je u ovoj predstavi nesporna: pozorište je na svoj način i svojim sredstvima upozorilo na nerešen problem Izbrisanih u Sloveniji prenoseći vrlo jasan stav da se radi o kršenju ljudskih prava. Nivo umetničkog doprinosa pokušaćemo da pokažemo opisom scena.

Tri su glavne dramaturške linije, kroz koje sam nastojao da povežem dokumentarno i fikciju. Jedna linija predstavlja priču o porodici Izbrisanih, u kojoj sin izvršava samoubistvo, ne mogavši da podnese pritisak društvene sredine. Druga linija sadrži tri

---

<sup>400</sup> Tekst preuzet iz programa predstave.

<sup>401</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

<sup>402</sup> Igor Kavčić, *Gorenjski glas*, 26.03. 2013. (preuzeto iz programa predstave).

<sup>403</sup> Razgovor autorke sa glumcem Aljošom Ternovšekom. Razgovor obavljen preko skype-a, 1.04. 2016.

govora mržnje, koji se ukrštaju sa slučajem izbrisane porodice. Ti govori su usmereni ka neslovenačkom stanovništvu, koje nazivaju malignim tkivom na zdravom telu naroda. A treća linija ukida fikciju i nastoji da oceni koliko je publika – osim običnog teatarskog saosećanja – u stanju da bude solidarna sa tom isključenom populacijom.<sup>404</sup>

Predstava se zapravo može podeliti na dva dela. Postoje dve uvodne scene, koje ne bismo smatrali još uvek početkom predstave. Na samom ulazu u salu, jedan od glumaca u vojnoj uniformi traži od gledalaca da ostave lične karte, što će svoj epilog dobiti na kraju predstave. Dok publika ulazi, glumci sa merdevina na ogromnoj tabli kredom ispisuju imena Izbrisanih. Ovo ispisivanje imena asocijativno povezujemo sa izgovaranjem imena srebreničkih žrtava na kraju predstave *Kukavičluk* s tim što je to u *Kukavičluku* zbog direktnog obraćanja glumaca publici, kao i zbog toga što se radi o ubijenim osobama, s daleko većim efektom. U ovoj predstavi čini se da to ima simboličku funkciju u kojoj se ističe da su kolektivne sudbine uvek zbir pojedinačnih, dok je samo zapisivanje u funkciji kolektivnog pamćenja, jer se činom zapisivanja na neki način arhiviraju i čuvaju od zaborava imena tih ljudi i njihove sudbine.

U predstavi postoje tri monologa, tri „govora mržnje“ kako to navodi Frljić. U prvom se govori o potrebi i neophodnosti Slovenije da bude nezavisna država i „ako postoji jedna stvar koja ugrožava tu državu, onda je treba odstraniti [...] Gde je gnoj, tu mora da bude nož.“ Poređenje Izbrisanih sa gnojem kojeg treba odstraniti u ovom monologu predstavlja jednu vrstu javnog diskursa u Sloveniji u kojem se opravdava postupak prema tim ljudima, jer oni, prema tom tumačenju, ugrožavaju državu.

Drugi monolog je konkretniji i direktniji i predstavlja deo javnih optužbi koje se odnose na potrebu za nacionalnim čišćenjem i monolitnošću. U tom duhu smatra se neprihvatljivim što se u svim institucijama kulture nalaze stranci. Ovaj monolog je po diskursu sličan sceni iz *Proklet bio izdajica svoje domovine* u kojoj glumci napadaju kolegu Darija Vargu zato što je Hrvat.

---

<sup>404</sup> Grzegorz Giderys, *Teatr musi walczyć z kłamstwem*, Intervju sa O. Frljićem dostupan na sajtu <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183376.html> (poslednji put pristupljeno 16.07.2016) – *Prevod Mira Kostić* (interna e-mail prepiska sa autorkom).

U trećem monologu agresija je usmerena ka nacionalnim manjinama. To je ostrašćeni otpor posebno prema ljudima iz drugih republika Jugoslavije koji su došli da žive u Sloveniji. Jedan veliki deo njih i dalje su Izbrisani. Deo monologa glasi: „Ja bih njih strpao u stočne vagone pa da vide šta je gaženje osnovnih ljudskih prava. Banda ciganska nezahvalna!“

Sva tri šovinistička monologa pisali su sami glumci na osnovu materijala u koji su imali uvid tokom početnih proba. To je deo njihovog ličnog iskustva, nešto što su čuli u okolini, ili pak ono što su pročitali na internetu kao reakcije javnosti na slučaj Izbrisanih. Ovakvi stavovi nisu u skladu sa uređenom zemljom zapadne demokratije kakva je Slovenija i zato je važno da se njeno društvo putem ove predstave s tim suoči.

U tom prvom delu predstave se pored ovih monologa odigravaju fragmentarne, potresne, izrazito emotivno snažne scene koje predstavljaju ispovesti „južnjačke“ porodice i njihovih slovenačkih komšija. Mi na osnovu tih monoloških izjava saznajemo kako ti ljudi žive, kojim su pritiscima izloženi, kako žive njihova deca i šta im se događa u svakodnevnom životu. Glumci sede prema publici sa natpisima oko vrata koji pokazuju njihovu ukupnu brojku od 25.671. Isti glumac sa neizmenjenom emocijom straha izraženom na licu govori prvo kao član te „južnjačke porodice“, a zatim odmah u nastavku bez ikakve pauze kao komšija Slovenac. Rediteljski nalog za ovu scenu nam je preneo Ternovšek:

Strah počinje od Slovenaca koji tamo žive jer se odjedanput boje svojih komšija, kada se počne u javnosti stvarati taj pritisak. U tome je problem celog sveta danas, teraju nas da živimo u strahu, jer je onda lakše da manipulišu nama, a strah je ovde i kod jednih i kod drugih, nego su različiti razlozi.<sup>405</sup>

Scene se brzo i naglo smenjuju. Zaglušujuće bučni zvuci ili delovi pesama prate izvođenje doprinoseći snažnom utisku. Uz slovenačku domobransku pesmu „Mi legionari, mi domobranci“, glumci obučeni u vojničke uniforme (što je kostim tokom cele predstave) sa gas-maskama marširaju ka publici sa uperenim puškama. Potom, slede scene mučenja i verbalnog ponižavanja glumaca koji predstavljaju Srbe, Hrvate, Bosance koji se pod pretnjom puškama teraju da viču „Volim Sloveniju!“

---

<sup>405</sup> Razgovor autorke sa A. Ternovšekom.



Fragmentarnost i tematizovanje aktuelnog događaja su i u ovom autorskom projektu nesumnjivo Brehtov uticaj, kao i potreba za aktivnim delovanjem i uzimanjem učešća u datom problemu u stvarnosti i od strane glumaca i od strane gledalaca. Gledaoci su u ovoj predstavi više nego u bilo kojoj drugoj, aktivno uključeni u predstavu.

U drugom delu predstave, pozorište u potpunosti prelazi granicu scene i penetrira u realnost. Glumci tokom predstave sakupljaju novac od publike za Izbrisane koji realno šalju nakon svakog izvođenja Vladi Republike Slovenije, a koja je zbog ovoga otvorila račun za Izbrisane i novac se zaista sa tog računa isplaćuje na ime odštete. Imajući ovo u vidu, možemo reći da se ova predstava najdirektnije od svih koje su predmet naše analize, uključuje u rešavanje problema i time predstavlja pravo angažovano pozorište.

Ova scena, ovako kako smo je predstavili, na suštinski način preispituje ulogu pozorišta u savremenom društvu i čini se da sa najviše argumenata dokazuje da pozorište treba da tematizuje političko, jer može imati moć u društveno-političkim okvirima danas. Iskušavanje okolnosti i načina scenskog predstavljanja, kao i teatarske situacije, pre svega u odnosu glumaca i gledalaca, a potom i pitanja lične odgovornosti i izvođača i gledalaca, elementi su lemanovskog shvatanja političnosti u pozorištu koji odgovaraju Frljićevom konceptu. Samom ovom scenom pozorište u potpunosti prelazi granicu realnog i ulazi u domen društvenog uticaja i uspostavljanja moći.

U okviru tog dela predstave, glumci, tj šire shvaćeno, pozorište ili umetnost traže od gledalaca da pokažu solidarnost i to tako što će u znak te solidarnosti pristati da im se unište lične karte. Ovaj prodor pozorišta u realnost, u kojem neko pristaje da mu se uništi lična karta sa svim posledicama što to donosi u realnosti kada gledalac izađe iz pozorišne sale, dovodi do njihovog potpunog preklapanja u ovoj sceni.

Predstava koja je podstakla vatrene rasprave, demonstrativne izlaske iz sale, oduševljeno odobravanje i žestok otpor. Angažovana, surovo direktna i provokativna režija odlučno je otvorila problematiku izbrisanih i beskompromisno donela 'istinitost bivanja' u teatar, a dovela time u pitanje 'pomodne teorije' o otupelosti savremenog gledaoca. No, supstituciju za komentarisane sadržine zbudjeni i kukavički neopredeljeni gledaoci

preusmerili su u jadanje o 'već viđenom režijskom principu', premda je mnogima potresno pozorišno otvaranje (netransparentne) problematike o Izbrisanim usadila temeljit, dugoročan, a ipak intiman uvid u vlastita moralno etička stanovišta. Koliko često nam se to u pozorištu zapravo dešava?!<sup>406</sup>

\*

Kao i u svakom autorskom projektu, ni u ovom nije bilo unapred dramskog teksta, ali je ovo jedna od predstava u kojoj se koristilo najviše dokumentarnog materijala u fazi pripreme. Među izvorima bili su: knjiga sa pričama o Izbrisanima, razgovor sa advokatom koji je zastupao Izbrisane, okrugli sto na kojem su govorile žene koje pripadaju Izbrisanima, komentari sa interenta koji su bili osnova za opisane govore mržnje.

Za temu odnosa dokumentarnog i fikcionalnog teatra važno je odmah da istaknemo da je ovo jedan od retkih autorskih projekata Frljića u kojem možemo da pratimo priču jedne porodice. Postoje elementi linearne fabule sa tragičnim krajem. Međutim rediteljske intervencije u reprezentaciji same priče ukidaju mogućnost eventualne identifikacije s likovima. Profesor Svetozar Rapajić navodi da je Breht to odsustvo identifikacije između lika i glumca ovako rešavao: „...glumac prikazuje svoje dramsko lice, u trenutku se čak i identifikuje s njim, zatim izlazi iz njega, obraća se direktno gledaocima komentarom, songom ili digresijom, zatim se ponovo vraća u funkciju prikazivača određenog lica, i tako dalje.“<sup>407</sup>

Frljić svakako preuzima nešto od ovog brehtovskog pristupa, ali se distanca ovde pre svega postiže fragmentarnošću. Ne postoji nikakva dijaloška forma, glumci sede okrenuti publici, priča je data fragmentarno i prekidana je drugim scenama, a ispovesti članova porodice i komšija Slovenaca, u širem kontekstu žrtava i agresora govore isti glumci. Jedan glumac izgovara u kontinuitetu rečenice koje pripadaju članu porodice, a u nastavku istim tonom i sa istom emocijom rečenice Slovenaca. Za trenutak, baš kako navodi profesor Rapajić glumac kao da se identifikuje s likom, ali već u sledećem trenutku postaje narator ili drugi lik. To onda u potpunosti ukida bilo kakvu mogućnost

---

<sup>406</sup> Zala Dobovšek, *Delo*, 28.06.2013. (preuzeto iz programa predstave).

<sup>407</sup> Svetozar Rapajić, „Breht i kako ga pronaći“, u *Teatron*, br.138, zima 2007, str. 47-52 (str.50).

trajne identifikacije i glumca i gledaoca. Istovremeno, ovaj izražajni postupak možemo da tumačimo i kao činjenicu da je strah prisutan i kod jednih i kod drugih. Strah je motivisan različitim razlozima, ali snažno utiče na njihovo ponašanje. Dojučerašnje komšije Slovenci okrenuće se protiv južnjačkih porodica iz neznanja i straha za svoju sopstvenu sudbinu.

Iz razgovora sa glumcima smo saznali da ovakva porodica koja se prikazuje na sceni nije postojala, niti samoubistvo dečaka kao posledica tretmana prema Izbrisanima. Dakle, sama priča je fiktionalna, što naizgled ovaj projekat bar u ovom segmentu udaljava od dokumentarnog teatra. Međutim, radi se o odluci reditelja da se zapravo kombinuju realne priče koje zaista postoje u knjizi, a ne da koristi jednu postojeću priču. Vesna Jevnikar nam pojašnjava status priče: „Napravili smo kolaž od svega što smo čitali i slušali. Možda ova priča i postoji. Što se tiče samoubistva, mnogo je slučajeva samoubistava među Izbrisanima.“<sup>408</sup>

Ovde smo apostrofirali odnos realnog i fikcionalnog u domenu samog sadržaja predstave i to kada je u pitanju prikazana porodica. I u ovoj predstavi je taj odnos jedna od glavnih tačaka, a ključna scena u kojoj se taj odnos preispituje je kada glumac traži od publike da u znak solidarnosti pristane na sečenje ličnih karata. U predstavi se seku lične karte uzete pred njen početak i to samo onim gledaocima koji se dobrovoljno jave da se na taj način solidarišu sa Izbrisanima. Ovo je izazvalo veliku debatu među glumcima, kao i ljudima iz pozorišta. Frlić je osnov tog sukoba ovako objasnio:

Velika je bila debata oko rezanja ličnih karata. Deo ansambla to nije hteo. Glumice su bile protiv. Tvrdile su da je to kršenje zakona. Da li je to kršenje zakona ako se zna da ti zakoni nisu dobri? Pitao sam ih da li bi provodili Židove u koncentracione logore da bi poštovali zakone koji su u to vreme bili takvi. One smatraju da nasilje proizvodi nasilje. Ja se s tim duboko ne slažem jer smatram da postoji nasilje koje ima jak emancipatorski potencijal.<sup>409</sup>

Glumica koja je najviše zagovarala da se izbacii scena sa ličnim kartama<sup>410</sup> je Vesna Jevnikar:

---

<sup>408</sup> Razgovor autorke sa Vesnom Jevnikar. Razgovor obavljen preko skype-a, 3.04. 2016.

<sup>409</sup> Razgovor autorke sa O. Frlićem (prvi razgovor).

<sup>410</sup> Početna ideja reditelja je bila da se svima u publici bez ikakve prethodne najave iseku lične karte. U tom smislu je ženski deo glumačkog ansambla uz članove uprave pozorišta smatrao da je to nasilni čin. Na kraju je napravljen kompromis i lične karte su uništavane samo onim gledaocima koji se za to prijave.

Svađali smo se jer Oliver kaže da jedino što može promeniti drušvo jeste rat i revolucija, a ja sam bila očajna. Posle toliko godina kad razmislim sada, ipak jeste konflikt ono što nas baca napred [...] Bila sam sigurna da niko neće izaći da mu se uništi lična karta i kada smo prvi put bili pred publikom, i kada su ljudi počeli davati lične karte, mi smo se smrzli. Ja mislim da je to bio onaj trenutak u Oliverovom životu kad ni on sam nije bio svestan kakav monstrum od predstave je napravio. Ja mislim da ni on sam nije shvatio da će to tako uticati jako na ljude, a uticalo je zbog našeg privatnog angažmana.<sup>411</sup>

Iako je postojao sukob oko ove scene, moglo bi se reći da je novo rešenje bolje, jer je otvorilo mogućnost za testiranje gledalaca i njihove spremnosti na solidarnost, kao i dokaz o snažnom utisku koji je ova predstava ostavila na gledaoce. Ovo je izrazito lemanovska scena kombinacije realnog i fiktivnog u kojem se dramski sukob premešta na odnos glumca i publike, gde se od publike očekuje spremnost na reakciju, na učešće u projektu, ali se istovremeno i preispituje i njihova odgovornost i način na koji se doživljava predstava u ovom slučaju.

Katarzična poslednja scena u kojoj se izvodi porodica iz pozorišne priče i za nju se kaže da su Izbrisani. Kako to vrlo potresno najavljuje jedna od glumica, oni dolaze na scenu bez četvrtog člana kojeg više nema.

Također je bilo pitanje dovođenja ljudi na kraju. Dio ansambla je smatrao da je to jedna vrsta manipulacije. Tu se događa nešto vrlo zanimljivo – publika počinje vjerovati da ja radim stvarnu instrumentalizaciju tih ljudi. Ali publika ne zna da se ne radi o stvarnim ljudima. Oni nisu ni glumci čak, samo smo ih uzeli za tu situaciju. Ja jesam imao napade da to možda nije etički, ali sam morao da se bavim mehanizmima proizvodnje fikcije na sceni.<sup>412</sup>

Tokom celog trajanja predstave stvara se dramaturška pretpostavka da se to percipira kao nešto realno ali ipak u nekom fikcionalnom okviru, a ti ljudi su zapravo i dalje samo još jedan sloj fikcije u celoj predstavi. Međutim, to preispitivanje odnosa publike prema realnom i fikcionalnom u predstavi je najdinamičnije u ovoj sceni gde publika prilazi 'statistima' i izjavljuje saučešće zbog smrti sina sa dubokim emotivnim saosećanjem. Jedan značajan deo kritičke recepcije je ovu poslednju scenu protumačio kao instrumentalizaciju porodice i njihove tragedije i bavio se granicom intimnog i javnog. To

---

<sup>411</sup> Razgovor autorke sa V. Jevnikar.

<sup>412</sup> Razgovor autorke sa O. Frlićem. (prvi razgovor).

govori o veštjoj rediteljskoj sposobnosti da kombinuje dokumentarno i fikciju tako što ne samo gledaoci, nego i kritika ne može da odredi gde je granica.

U predstavi postoji i scena improvizacije sa proba u kojoj glumci razgovoraju o tome da li su bili na referendumu za Izbrisane i da li su znali da se to održava. Kako je došlo do teme za ovu scenu objašnjava Frlić:

Fascinantan mi je bio primer Aljoše Ternovškega, koji radi scenu prikupljanja novca i ličnih karata i koji je imao jako decidan stav o tome još kada smo počeli raditi predstavu, a onda se ispostavilo, dok smo imali probe, da on nije bio uopšte na referendumu o Izbrisanima i da nije znao ni da postoji. Činilo mi se da se to mora reflektirati u predstavi i da to onda daje jedan potpuno novi momenat njegovoj izvedbi. Meni nije cilj da postavim glumce kao moralne vertikale, već u njihovoj dijalektičnosti.<sup>413</sup>

To je dokumentarna scena, jer predstavlja deo sa njihove probe, u kojoj glumci jedne druge propituju o učešću na referendumu. Baš kao i scena sa Dragom Potočnjak u *Proklet bio izdajica svoje domovine*, to što je deo probe umetnički oblikovan i uklopljen u predstavu afirmiše dvostruku dokumentarnost – segmente stvarnosti i segmente pripreme predstave i time na poseban način preispituje poziciju i odgovornost glumaca, ali i šire, reprezentacijski okvir pozorišta. Ovo prenošenje scene sa probe u samu predstavu, dešava se u *Izbrisanima* dva puta. Rasprava o referendumu je prvi put, a drugi je kada glumice saopštavaju da nisu želele da učestvuju u sceni sa cepanjem ličnih karata. To je još važnije iz aspekta same glumačke igre.

#### **4.5.2. Dva tipa identifikacije**

Na samim probama glumci su imali zadatak da se što bolje upoznaju sa sudbinom Izbrisanih, podrazumevajući detaljno i pravnu stranu njihove priče. Time im je autor projekta omogućio da zauzmu sopstveni stav. Ovo je jedna od predstava u kojem je zadati okvir rediteljske interpretacije događaja zauzimao najmanju meru, a doprinos reditelja je svakako u zamisli i vođenju, usmeravanju i oblikovanju scena.

---

<sup>413</sup> *Ibid.*

U klasičnoj predstavi ti uvek imaš neki *safe place* gde se možeš sakriti iza lika. Jer eto lik tako razmišlja. Kod Olivera nije tako. Ti moraš izgovarati ono što misliš, ali te istovremeno i primorava da napišeš govor koji je potpuno suprotan onome što misliš. Ali u tome i jeste stvar. Zadatak je bio pronaći u sebi malog fašistu, ili možda velikog. Kako god. Tu je puno stvari izašlo iz nas. Možda su se neki uplašili malo sebe. Jedan glumac je izašao tako iz projekta.<sup>414</sup>

U bilo kojoj vrsti pozorišta glumac u sebi pronalazi materijal za lik koji treba da odigra, ali on ima zadati okvir i to ne podrazumeva u toj meri suočavanje sa samim sobom, sa svojim najskrivenijim intimnostima, stavovima. Frljić traži potpunu ogoljenost: da glumac prodre najdublje u svoju intimnost tokom proba i da on lično na sceni javno izlaže svoje stavove i emocije. U ovom konkretnom slučaju o kojem svedoči Ternovšek, jedan od autora monologa, potvrđuje se stav da jedino konfrontacija može dovesti do rezultata. To je Frljićeva trijada u kojem glumci imaju stav o nekoj temi, koji je najčešće površan, bilo zbog uticaja medija i pogrešne ili nedovoljne informisanosti. Druga faza je konfrontiranje, gde u nedostatku glumaca suprotnih ideoloških uverenja, te suprotne stavove ili postavlja sam reditelj na probama, da bi na taj način provocirao glumce da reaguju i time razvijaju svoj stav o temi, što je neophodno za ostvarivanje njegovog glumačkog zadatka, ili, kao u ovom slučaju, tražeći da sami glumci pišu monologe koje će sami izgovarati u kojima zapravo predstavljaju diskurs onih koji stoje na suprotnoj strani od ideološke pozicije koju zauzima autor predstave. Nesporno je da Frljić uvek ima vrlo jasno i transparentno mišljenje o temi o kojoj radi predstavu. „On uvek ima stav i tačno zna šta hoće, ali do toga kako će uraditi dolazi u radu s glumcima.“<sup>415</sup>

Ovde je vrlo važno da ponovimo da je Frljić, govoreći o Ternovšku i njegovom nedolasku na referendum, nameravao da glumce u predstavi pokaže u njihovoj dijalektičnosti. Ovde je isto snažan Brehtov uticaj. Frljić ih prikazuje u procesu razvoja, tako što oni tokom rada na predstavi dolaze do tog mišljenja koje je u skladu sa onim što predstava želi da poruči. Oni nisu fiksirane figure koje imaju zacementirane ideološke pozicije. Naprotiv, Frljić tendenciozno pokazuje razvoj i ovladavanje takvim stavom kako bi na taj način gledaocima pokazao da je moguće da

---

<sup>414</sup> Razgovor autorke sa A. Ternovšekom.

<sup>415</sup> Razgovor autorke sa V. Jevnikar.

promene mišljenje i da i oni zahvaljujući argumentima i dokazima, zauzmu stav za koji se zalaže predstava.

Vesna Jevnikar nam je skrenula pažnju na to da se Frljićev način rada kroz trijadne oblike može razumeti i kao svojevrsna borba protiv brzih i površnih informacija kojima smo svi izloženi. U tom smislu, ukoliko se bavi temom Izbrisanih, tražiće od glumaca da saznaju sve dostupne informacije i da u odnosu na tu temu zauzmu konačan, čvrst i nedvosmislen stav. Pitanje koje se i ovde postavlja je zašto onda u njegovim projektima nema glumaca koji zauzimaju potpuno suprotan stav, nego te monologe moraju izgovarati glumci koji tako ne misle i koji na taj način ulaze u lik ne jedne osobe, već čitave grupacije ljudi koja tako misli u Sloveniji. Odgovor na ovo pitanje koje se uvek iznova postavlja u svim Frljićevim projektima, pa ga i mi u radu više puta pominjemo, skoro je uvek isti.

Ljudi odlaze iz njegovih projekata jer su lenštine i kukavice i ne da im se kopati po sebi. Drugo, ne slažu se s tom formom teatra. Kod Frljića je zamagljena granica između klasične predstave i performansa. Treće je što nemaju isti stav kao Oliver i ne podnose takav stav. A nemoguće je učestvovati u projektu i misliti drugačije.<sup>416</sup>

Ovim je Ternovšek zapravo još jednom potvrdio našu tezu da se glumci u Frljićevim autorskim projektima identifikuju sa određenim stavom i idejom u odnosu na datu temu. Do toga se svakako dolazi uvidom u materijale, ali bismo mogli reći i da makar u izvesnoj meri i autor utiče na to kakav će glumci zauzeti stav. Reditelj od početka zna šta predstavom želi postići jer shvata pozorište kao sredstvo političke borbe. Koji su načini da to postigne otkrivaće s glumcima tokom rada na predstavi, ali opet ističemo da idejni okvir postoji.

Ternovšek smatra da ta identifikacija sa političkim stavom, u ovom slučaju protivljenje prema tome što se desilo Izbrisanima „možda nije neophodno za početak rada na predstavi, ali je potrebno da bi se do kraja napravilo.“ Za Olivera kaže da je nemilosrdan jer „ne samo da treba otići do kraja, nego čak i preko. [...] Toliko je malo

---

<sup>416</sup> Razgovor autorke sa A. Ternovšek.

ljudi koji rade na takav način. Kada jednom prođeš kroz to, ti više nisi isti, ni kao glumac ni kao čovek. Kao čovek i kao glumac rasteš s projektom.“<sup>417</sup>

Ternovšek ovom izjavom objašnjava kako se dolazi do ideološke identifikacije. On tvrdi da takav stav ne mora glumac da poseduje na početku, ali će tokom rada na predstavi da ga usvoji. Ako ga ne usvoji, izaći će iz projekta. Pomenio je da su prilikom pisanja monologa imali u vidu ne samo šovinističke izjave koje su nalazili, već su morali i u sebi da pronađu takve misli. Onda su se toga oslobađali radeći na predstavi. Ova izjava je vrlo slična onome što su rekle Jelena Lopatić i Tamara Krcunović, a odnosi se na to da glumci radeći u ovakvim projektima postaju bolji ljudi.

Iako Vesna Jevnikar smatra da „svaki put kad je čovek stavljen negde da nastupa i kad mu neko ispruži mikrofon ili stavi kameru počinje nastup i to nije i ne može biti realnost. To je uvek scena.“<sup>418</sup>, drugačije rečeno - da je glumac na sceni uvek glumac. Ipak, ona tu poziciju redefiniše, blisko ranije pomenutom Kirbijevom određenju *jednostavne glume*, i potvrđuje da glumac istovremeno jeste i lično prisutan, jer se zapravo radi o tome da

je to gluma u kojoj ja zaboravim da treba da pokazujem neku drugu osobu. Ja sam od njega naučila o glumi, više nego deset godina pre njega i više nego na Akademiji. Naučila sam da nije sramota da stavljam sebe u prvi plan.[...] Ne kao da sam ja Vesna, koja je glumica, koju poznaju, kakva je moja spoljašnjost, ne da sam ja glumica koja na sceni može odraditi lako neku emociju, nego ja kao Vesna u tom istom trenutku dok stojim na pozornici sa nekim rečenicama koje bih mogla i u životu reći.<sup>419</sup>

Glumica ovim ipak potvrđuje da se na sceni izražava njen lični stav. Predstava ogoljava i ljušti i stvarnost i glumce, pa Jevnikar dodaje „nema scenografije i kostimografije, sve spoljašnje je osiromašeno. Nađite mi u pozorištu ili na filmu glumicu u godinama bez mejkapa. Kod njega glumica je na sceni sa borama bez šminke. I tu on ljušti. Mi dolazimo kod njega da radimo onakvi kavi smo spolja i kakvi smo unutra.“<sup>420</sup>

---

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> Razgovor autorke sa V. Jevnikar.

<sup>419</sup> *Ibid.*

<sup>420</sup> *Ibid.* (u ovoj izjavi V. Jevnikar ističe da kod Frlića nema scenografije i kostimografije. *Izbrisani* su jedini autorski projekat u kojem postoji kostimi. Svi glumci su u vojnim uniformama, ali to ne utiče na njenu osnovnu poruku u izjavi – *Prim. aut.*).



U sceni u kojoj ova glumica izlazi pred publiku i govori o tome da je ženski deo ansambla bio protiv sečenja ličnih karata, ona je na sceni privatno i objašnjava lične razloge. I u ovoj sceni imamo postmoderni „prodor realnog“. To što ona govori je sve istina, jer je tako zaista bilo tokom pripreme predstave, ali u to nema uvid publika u sali. U tom smislu se opet prepliću dokumentarno i fikcionalno u već sada prepoznatljivom smislu i sa već navedenim posledicama po teatarski čin.

\*

S obzirom na to da se radi o živim ljudima sa kojima su glumci imali i direktan kontakt tokom proba, empatijska i simpatijska identifikacija se drugačije ostvaruju u ovoj predstavi. S jedne strane težište jeste na simpatijskom odnosu prema Izbrisanima. Ceo autorski tim ima saosećanje prema njima i cilj im je da to probude kod gledalaca. Posebno je dominantna ona simpatijska briga, aktivnost, želja da se pomogne.

Istovremeno, empatija, prema ranijem tumačenju, kao snažno afektivno stanje, svakako jeste karakteristika svih koji učestvuju u predstavi. Mi ovde možemo da govorimo o snažno razvijenoj empatiji i u smislu poistovećivanja osećanja među učesnicima projekta koje se ostvaruje tokom proba. I kada su postojale snažne konfrontacije između reditelja i glumaca povodom određenih scena, u pitanju su bile rasprave o načinima scenskog izvođenja i to nije narušilo emocionalno jedinstvo. Emotivni odnos prema Izbrisanima, a potom i stav prema toj temi isti su kod svih učesnika u projektu.

Glumci su, kao što smo rekli, tokom pripreme predstave imali priliku da upoznaju predstavnicu Izbrisanih i da im one pričaju o svojim iskustvima. U tom smislu se kod glumaca dešava i empatijska i simpatijska identifikacija kada je u pitanju odnos prema stvarnim Izbrisanima. Prisutan je i empatijski kognitivni doprinos koji uključuje razumevanje kako se oni osećaju, tj. mehanizam preuzimanja uloge što podrazumeva ono “kad bi“ i zamišljanje kako bi se glumci osećali na mestu Izbrisanih. Ovde naravno ne možemo govoriti o tome da glumci imaju empatijski odnos prema liku, jer se ta vrsta identifikacije ne dešava u predstavi, ali se ostvaruje empatijska identifikacija prema realnim osobama čijim sudbinama se predstava bavi.

Glumac mora imati i empatiju i simpatiju da bi mogao napraviti predstavu inače se ne događa ono što bih ja htio da se dogodi. Ceo proces rada je vrsta senzibilizacije glumačkog ansambla i suradnja za određen problem i temu. Kad kažem senzibiliziranje to zvuči jednostavno, ali je to kompleksan proces [...] Ja moram biti užasno spreman na to i taj proces rada je neka vrsta moje izvedbe u kojoj bih ja te ljude stavio u određena afektivna stanja da mogu napraviti ono što mogu napraviti.<sup>421</sup>

Ovim se potvrđuje da Frljić, iako osporava tu svoju poziciju moći, jer je ovo zaista zajednički projekat, radi na senzibilizaciji glumaca. On doslovno govori o tome da on „stavlja ljude u afektivna stanja“. Ova izjava potvrđuje da se i dalje najснаžnija empatijska identifikacija događa na relaciji glumaca i reditelja, jer on prvi donosi to osećanje u celu ekipu.

Kada su ovako snažne tragične ljudske sudbine u pitanju, tada imamo i onu vrstu primarnog procesa identifikacije osećanja među članovima jedne grupe koji su svojom bliskošću skloniji deljenju tih osećanja i na fiziološkom nivou. Naravno, i upravo pomenuti kognitivni doprinos u smislu empatijskog mehanizma „preuzimanja uloge“ – zamišljanje sebe na mestu žrtve, je nešto što takođe izaziva ista osećanja kod svakog od učesnika projekta čime se obezbeđuje emocionalno jedinstvo koje jeste nužan uslov ovakve predstave. Kada govori o senzibilizaciji, Frljić ne misli naravno samo o tome, već i o buđenju kod glumaca njihovog stava prema temi i želji da se nešto, u kontekstu simpatije, iz probuđenog saosećanja, učini kako bi se Izbrisanima pomoglo. U tom smislu govorimo o izvornom značenju simpatije prema Izbrisanima, koja podrazumeva da na osnovu uvida u situaciju i okolnosti, dolazi do potrebe da se pomogne i da se preduzmu određene akcije što ova predstava u celini doslovno i čini. Glumci ostvaruju i simpatijsku identifikaciju u slučaju Izbrisanih, shvaćenu kao identifikaciju sa određenim stavom, koji u osnovi osuđuje postupanje države prema ovim ljudima, i predstavlja, u najkraćem, potpunu suprotnost stavovima izrečenim u navedena tri monologa u predstavi.

Izjavu Ternovšeka – „Oliver je bio ubedljiv i sugestivan, ali i on sam raste kroz to. Ni on nije znao jako puno o tome. Mi smo ušli u to zajedno.“<sup>422</sup> – možemo protumačiti kao da je Frljićeva sugestivnost i ubedljivost na početku bila više emotivne prirode, a da se nije radilo o ubeđivanju glumaca u podatke i činjenice, koje je očigledno, radeći na

---

<sup>421</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

<sup>422</sup> Razgovor autorke sa A. Ternovšekom.

predstavi, i sam otkrivao zajedno s glumcima. Ovu bismo izjavu stoga mogli da koristimo u prilog postojanja duple empatijske identifikacije.

O tom snažnom emotivnom odnosu koji Frlić pre svega svojim angažmanom budi kod glumaca svedoče mnoge njihove izjave. Pre svega ceni se njegova energija i stepen učešća koji su motivišući elementi za glumce koji ostanu u projektu i spremni su za ovu vrstu rada. To nam je u razgovoru potvrdila Vesna Jevnikar:

Najvažnije su emocije [...] Oliver je jako osećajan čovek i neverovatno je šta smo mi uradili sa tim emocijama u sebi. [...] Oliver sa tom svojom energijom, emocijom i znanjem, radi ne sto posto nego trista posto [...] Ja se ne slažem sa svim predstavama i postupcima, ali je donio u pozorišni svet nešto istinito, novo i važno za društvo u kojem živimo.<sup>423</sup>

#### **4.6. Aleksandra Zec** (HKD Teatar, Rijeka)

##### **4.6.1. Koncept političnosti: Breht i Leman**

„Ova predstava je scenski krik protiv zaborava zločina.“<sup>424</sup>

Osnovna tema predstave *Aleksandra Zec* je ubistvo koje se dogodilo 1991. godine kada su pripadnici Ministarstva unutrašnjih poslova Republike Hrvatske ubili prvo Mihajla Zeca, pripadnika srpske nacionalnosti i uglednog mesara u dvorištu kuće, a potom, zato što su bile svedoci ubistva, i suprugu Mariju i dvanaestogodišnju kćerku Aleksandru. Dva preostala deteta Gordana i Dušan preživeli su ovu tragediju. S obzirom na činjenicu da su izvršiooci ovog dela ostali suštinski nekažnjeni i pored priznanja ubistva, da su neki od njih dobijali najveća državna priznanja za svoja herojska dela, ovo je zapravo predstava o odgovornosti države i celokupne društvene zajednice za tragediju jedne porodice. Šire, ovo je predstava o šovinizmu, o besmislenim nacionalnim podelama na „naše“ i „njihove“, i toleranciji prema zločinu u ime odbrane nacionalnog identiteta, što se u ovom slučaju dogodilo.

---

<sup>423</sup> Razgovor autorke sa V. Jevnikar.

<sup>424</sup> Borka Trebješanin, „Scenski krik protiv zaborava zločina“, Intervju s Oliverom Frlićem, *Politika*, 21.04.2014.

Paraleno sa premijerom predstave, kao sastavni deo projekta, objavljena je i knjiga *Aleksandra Zec* Tamare Opačić u kojoj se nalazi kompletna hronologija od početka rata u Hrvatskoj i atmosfere koja je vladala, preko samog ubistva porodice Zec do sudskih izveštaja. Iz te knjige mogu se saznati svi dostupni detalji o tom slučaju. U tom smislu, ta dokumentarna građa poslužila je kao neophodno polazište pre svega glumcima, a potom naravno i publici. Istovremeno, iako neophodan za sam početak rada na predstavi i faze proba, vrlo mali deo ovog dokumentarnog materijala ušao je u samu predstavu.

Predstava *Aleksandra Zec* razlikuje se od svih drugih Frlićevih predstava. Toj osobenosti doprinela je pre svega tema – ubistvo devojčice, jer je poseban pijetet prema samom događaju usmerio i reditelja i glumce na određena rešenja. Frlić je, zajedno sa glumcima, uspeo napraviti emotivno snažnu, estetski bogatu i poetski obojenu predstavu koja ne govori o krivici i nije politički ostrašćena ni prema jednoj strani. To je utoliko veći uspeh jer je ova tema suštinski izrazito politička. Tu imamo pre svega u vidu situaciju u zemlji u vezi sa ovim zločinom, kakav je odnos javnosti prema tome, a kakav prema krivcima za ovaj zločin. Kada je u pitanju ideološka pozicija, svakako da su na prvom mestu univerzalne etičke norme koje se protive ubistvu nedužnih civila na osnovu nacionalne pripadnosti, a u ime odbrane jedne države i njenog nacionalnog identiteta.

Ovaj uspeh priznaje i kritika: „Uspjeh predstave proizlazi primarno iz estetskog senzibiliteta putem kojega je Frlić uspio postići elementarni tip katarze – izvan politikanstva i nacionalnog obračunavanja.“<sup>425</sup>

Ova predstava, snažnije od bilo koje druge u našem reprezentativnom uzorku, donosi paradigmu Frlićevog političkog pozorišta prema kojoj je ono sredstvo koje omogućuje da se ne zaboravi nešto što se nasilno potiskuje iz zvaničnog sećanja.

„Identitet naših društava je izgrađen na poricanju vlastitih zločina.“<sup>426</sup>

Naravno, Frlić kao i uvek traži odgovornost i pozorišta ali ovog puta i celokupnog „hrvatskog glumišta“ koji nisu nikada uradili ništa u vezi s ovim događajem, a „dodvoravali su se politici koja je imala i provodila plan kako da

---

<sup>425</sup> Bojan Munjin, „Pljuska nezrelom društvu“, *Portal Novosti*, br 748., 21.04.2014., dostupno na <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/04/pljuska-nezrelom-drustvu> (poslednji put pristupljeno 18.07.2016.)

<sup>426</sup> Marija Krtnić, „Identitet na poricanju zločina“, Intervju s Oliverom Frlićem, *Danas*, 15.04.2014.

Hrvatsku učini nacionalno monolitnom državom.<sup>427</sup> Optužujući kolege, tj. pozorišne stvaraoce da više od dvadeset godina, koliko ima od ovog zločina, nisu učinili ništa kako bi reagovali na situaciju u vezi sa položajem osumnjičenih za ubistvo porodice Zec i njihov tretman od strane sudstva i države, on time pre svega još jednom potvrđuje moć pozorišta, jer smatra značajnim da se bavi ovakvom temom. Frljić još direktnije određuje cilj predstave:

Snaga predstave *Aleksandra Zec* je u tome što je dvadeset tri godine posle ovog ubistva smogla snage da kaže 'ne' zaboravu na naše sugrađane koji su stradali jer su bili 'krive' nacionalnosti, što je otvorila pitanje koje je za nadležne državne institucije odavno stavljeno ad akta, što je podsetila da živimo u društvu u kojem zločin može proći nekažnjeno.<sup>428</sup>

Predstava je još tokom proba nailazila na veliki otpor javnosti, postojale su pretnje i zastrašivanja, čak i zahtevi da se zabrani. Na sam dan premijere ispred pozorišta su bili okupljeni demonstranti, u vojnim uniformama sa natpisima „Kad će hrvatske žrtve dobiti pozorišnu predstavu?“, ili „402 djece ubijeno od četničke ruke“. Ovo sve govori zapravo o tome u kojoj meri Frljićevo pozorište demantuje lemanovsku sumnju u njegovu moć i uticaj u svakodnevnoj stvarnosti danas. Paradoksalno, predstava koja ne traži krivce i ne govori ni u kakvim okvirima nacionalne pripadnosti, već samo daje jednu bolnu sliku o ubijenom nevinom detetu i besmislenosti ubijanja pod bilo kakvim izgovorima, koja je od svih njegovih predstava najmanje ideološki i politički direktna, jedna je od onih koje su nailazile na najveće proteste javnosti.

Frljić je kao mnogo puta do ovog projekta preuzeo na sebe i na svoje pozorište, zajedno sa kompletnim autorskim timom, odgovornost zajednice za počinjeni zločin i spremnost da aktivnost preduzetu na sceni proširi izvan njenih granica. Tako je ulogu pozorišta video i Zlatko Paković u svom kritičkom osvrtu na ovu predstavu: „Pozorište je organon istine o društvu, o državi i društvu, patriotizmu i kulturi.“<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> Tamara Opačić, *Aleksandra Zec*, Rijeka, HKD Teatar, 2014.

<sup>428</sup> B. Trebješanin, *Scenski krik protiv zaborava zločina*, *op.cit.*

<sup>429</sup> Zlatko Paković, „Kako ubiti dete“, *Danas*, 19-20.04. 2014.

Treba imati u vidu da to proširenje uticaja pozorišta na celokupnu društvenu zajednicu ova predstava nije imala samo zbog pozivanja na odgovornost te zajednice, već je do toga došla odmah nakon iznošenja ideje da se radi predstava o Aleksandri Zec. Protivnici predstave je nisu ni gledali i uticaj na njih je time onemogućen. Ipak, važno je da se ova predstava obraća svakome pojedinačno u publici i pokušava da dokaže da su „umjetničke istine dublje i istinitije od onih povijesnih.“<sup>430</sup> a to je omogućeno „činjenicom da u umjetnosti, za razliku od prava ne postoji zastara.“<sup>431</sup>

\*

Tokom rada na predstavi, Frljiću i ostalom delu ekipe bili su dostupni balistički nalazi, obdukcijski izveštaji, zapisnici sa informativnih razgovora tokom istrage, kao i zapisnici s glavnog ročišta u postupku protiv počinitelaca. Pošto je u radu na predstavi korišćena ovako obimna dokumentarna građa, pretpostavilo bi se da je Frljić napravio dokumentarni teatar, ali se zapravo radi o tome da je ova građa korišćena uglavnom unapred kao izvor informacija za glumce i autorski tim. Od celokupnog dokumentarnog materijala, glumci čitaju samo izjave dva počinioca zločina, dok scena ubistva jeste rekonstrukcija realnog događaja, naravno samo utoliko što se izgovara sve ono što se i realno govorilo u datom trenutku prema izjavama počinitelaca. Na sceni se neće odigrati ubistvo. Iza glumaca su na platnima autentični snimci pronađenih tela sa mesta zločina. Frljić je ipak istakao da „uz svu dokumentarnu građu koja je korišćena u njenom nastanku, ova predstava nije dokumentarni teatar.“<sup>432</sup> Mi ćemo se detaljnije pozabaviti ovom scenom u drugom delu analize kada se bavimo empatijskom identifikacijom. Ovo prilikom samo parafraziramo izjavu dramaturga Marina Blaževića da u ovoj predstavi cilj nije bio da se rekonstruiše događaj, već da glumci uspostave odnos prema patnji. U tom smislu je dokumentarno u funkciji postizanja tog cilja, kako bi informacija i autentičnost pojačali emotivni doživljaj.

---

<sup>430</sup> Branko Mijić, „Oliverova ‘Jama’“, 16.04.2014. dostupno na <http://www.novolist.hr/Komentari/Kolumne/Komentar-Branka-Mijica/Oliverova-Jama> (poslednji put pristupljeno 17.08.2016).

<sup>431</sup> *Ibid.* (izjava O. Frljića u navedenoj kolumni)

<sup>432</sup> Marija Krtinić, „Identitet na poricanju zločina“, *op.cit.*

U poređenju sa Frljićevim drugim autorskim projektima, u ovom je najviše elemenata dramskog teatra. Postoje scene u kojima glumci igraju stvarne uloge i prikazuju se određeni događaji. Čak možemo reći da u prvom delu predstave postoji i linearna naracija u kojem pratimo stvarni sled događaja, no to se vrlo brzo ukida. Ne možemo govoriti ni o dominantno dokumentarnom teatru jer ima dramskog podražavanja likova i situacija. Prve dve scene u *Aleksandri Zec* kada glumci igraju uloge u kući, a potom i na mestu gde su majka i ćerka ubijene, bliže su pozorištu Stanislavskog nego postdramskom mešanju dokumentarnog i fikcije. Ovo izjavljujemo samo uslovno, jer ćemo u nastavku detaljnije objasniti odnos dokumentarnog i fikcije u ovoj predstavi.

Predstava počinje tako što se glumci postave u položaj kao na fotografiji koja je više puta objavljena u medijima: otac i majka Mihajlo i Marija Zec su zagrljeni u gornjem redu, a ispred njih su deca: Aleksandra, Gordana i Dušan. „Iz te fotografije izlazi“ Jelena Lopatić i agresivnim monologom prema publici nastupa s pozicije hrvatskog nacionalizma u kojem se traži argumentacija da bi se opravdali zločini onih koji su ubili porodicu Zec. Ovaj monolog predstavlja i svojevrsni uvid u pritiske kojim je rad na ovoj predstavi bio izložen, a iznad svega je uvodni pokazatelj odnosa dokumentarnog i fikcionalnog: „Ja govorim na početku o mom tati branitelju. Ta priča jeste napola tačna, a ja kažem da je to moja lična stvar i tako se igramo da nikad zapravo gledalac nije siguran u istinitost glumačke izjave.“<sup>433</sup>

Nakon ove scene glumci horski pevaju, na momente tiho sriču hrvatsku verziju Lili Marlen iz domovinskog rata „Čekam te“. Naglim i šokantno bučnim prelazom praćenim nepodnošljivo jakim zvukom koji uznemirava sva čula glumci u neizdrživom strahu zaglušujući vrište pokušavajući da se sakriju jedan iza drugog. Glumac koji u ovoj sceni igra oca završava tu kratku, ali vrlo dramatičnu scenu rečenicom: „Sanjali smo“. Ova scena će se ponoviti još jednom kao refren.

U sledećoj sceni svi glumci igraju fikcionalnu situaciju gde predstavljaju članove porodice Zec koji sede za stolom veče pred ubistvo. Jedna naizgled obična porodična situacija u kojoj roditelji decu teraju da zavše domaći, a potom da idu na spavanje, učinjena je strašnom jer oni znaju da će biti ubijeni. Ovo je pravo postmoderno pozorište, u kojem se jedan reprezentacijski okvir sa glumcima koji igraju likove u realističnoj

---

<sup>433</sup> Razgovor autorke sa J. Lopatić.

porodičnoj sceni, razara na dva načina – prvo diskurzivno, a potom i performativno. Diskurzivno, replikama koje označavaju njihovo znanje da će biti ubijeni pa dijalozi izgledaju ovako:

- Hoćete li doći na grob i doneti mi cvijeće?
- A gdje će ti biti grob? U jami.
- Ide li ta zadaća, Dušane. Piši zadaću. Hajde na spavanje djeco.
- Ne, noćas će nas ubiti tata!

Drugi način za razbijanje mogućeg realizma je taj što lik sina Dušana igraju dva glumca čime se sprečava u potpunosti identifikacija glumca i lika o čemu smo pisali ranije u radu. Iako nam je Frljić u razgovoru potvrdio da je ovo bio njegov jedini motiv, mi bismo možda mogli reći da je uvođenje dva glumca koji igraju isti lik zapravo uvođenje jednog Dušana koji će ostati zauvek zarobljen u toj situaciji stravične tragedije i nikada iz te noći neće izaći i drugog koji je nastavio da živi do danas. Pitanje polifonog identiteta je najčešće tumačenje ovakvih dramskih situacija. Lik koji se prikazuje predstavlja se u svojoj dvostrukosti. Taj neutemeljeni i nefiksirani identitet je nešto što sigurno prati sudbinu ovog dečaka. On nije ubijen, ali je zbog pretrpljene traume i on zauvek ostao žrtva.

Da se vratimo na samu scenu, Frljić ovo svoje rediteljsko rešenje naziva „proizvodnjom radikalne fikcije“ i objašnjava ga poetski:

Kažem radikalna jer oni u ovoj sceni iščekuju svoju smrt. Oni moraju strukturirati vreme koje im je ostalo da ne polude od tog vremena. Oni moraju dati smisao vremenu koje je već obesmišljeno činjenicom da na njegovom kraju stoji njihova smrt. To je nešto što radimo u životu. Sve što radimo od kada se rodimo pripada tom mehanizmu, pa i ovaj razgovor koji vodimo sada je deo toga.<sup>434</sup>

Glumac u ulozi oca čita izjavu Siniše Rimca<sup>435</sup> o detaljima sopstvenog ubistva. S obzirom na to da smo još uvek u sceni u kojoj glumci igraju stvarne likove, situacija da lik čita stvarni izveštaj o tome kako će biti ubijen efektan je prodor dokumentarnog u fikciju koji izaziva snažnu emotivnu reakciju.

---

<sup>434</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (drugi razgovor).

<sup>435</sup> U zločinu su učestvovali Siniša Rimac, Nebojša Hodak, Igor Mikola, Snježana Živanović i Munib Suljić.



Iza toga se odvija nagli prelaz na scenu gde su majka i ćerka, koje glume Tanja Smoje i Ivana Roščić,<sup>436</sup> (koja ima tačno onoliko godina koliko bi imala Aleksandra Zec da je ostala živa) vezane za stolice. Njih dve zadržavaju svoj identitet a ostali postaju agresori nad majkom i ćerkom. Ova scena je potpuno realistična, jer prikazuje ponašanje i sve replike poznate prema dokumentima, ali onemogućava identifikaciju glumica, jer Tanja Smoje čita detaljni opis oba ubistva dok su iza njih ogromne slike mrtivih tela iz jame. Ovu scenu preseca ponovo ona refrenska scena nepodnošljivog zvuka u kojoj se svi skupljaju na gomilu izbezumljeni od straha, a tata kaže: „Sanjali smo“. Ta kombinacija prošlosti, budućnosti, realnosti, fikcije, sna i jave doprinosi posebno snažnom utisku na gledaoce efektima koji utiču na sva čula istovremeno.

Scena je potpuno realistična, svi glumci u njoj igraju likove te ona odgovara nekom klasičnom dramskom teatru. Inače, ovo je jedini autorski projekat u kojem prema početnoj postavci glumica Ivana Roščić od početka do kraja igra jedan lik, Aleksandru Zec.<sup>437</sup> I upravo iz tog razloga, Frljić izjavljuje da mu se činilo „da tu već ima jako puno fikcije i hteo sam je razbiti tako što ću stvarno zakopati glumicu koja igra Aleksandru Zec i ona je stvarno tamo neko vreme na sceni zakopana.“<sup>438</sup>

Sa ovim skokovima iz fikcionalnog u dokumentarno, gde jedno drugo neprestano međusobno razara, predstava kulminira scenom kada četiri devojčice od dvanaest godina otkopavaju Aleksandru Zec nedozvoljavajući da se zločin zaboravi i poništavajući njenu smrt.

„Završnica predstave nosi izuzetne tragične dubine, pa i mitske dimenzije zbog mešanja ovog i onog sveta, podsećajući na snagu starogrčkih tragedija.“<sup>439</sup>

Razgovor koji vodi Aleksandra Zec sa četiri devojčice najbliže je dokumentarnom teatru. Mi znamo da je na sceni glumica koja igra Aleksandru Zec, ali devojčice ne igraju likove. One govore svoje lične priče, a Aleksandra Zec postavlja sledeća pitanja: „Kako bih izgledala da sam ostala živa, misliš li da je ljudima drago što se radi ova predstava,

---

<sup>436</sup> Glumica Ivana Roščić napustila je ovaj projekat jer je otišla na porodijsko odsustvo i od tada Aleksandru Zec igra Jelena Lopatić. Autorka ovog rada nije gledala predstavu sa Jelenom Lopatić, već nekoliko izvođenja sa Ivanom Roščić. Snimak predstave u posedu autorke takođe je sa Ivanom Roščić u ulozi Aleksandre Zec.

<sup>437</sup> Nakon odlaska Ivane Roščić iz predstave Aleksandru Zec igra Jelena Lopatić. S obzirom na to da izgovara uvodni monolog, ona time dekonstruiše lik pre nego što se i ustanovio.

<sup>438</sup> Razgovor autorke sa O. Frljićem. (prvi razgovor).

<sup>439</sup> Ana Tasić, „Putevi bez povratka“, *Politika*, 30. 9. 2014.

kakve ja veze imam sa domovinskim ratom, pa sve do onog završnog – Da li je moguće da ljude koji su me ubili zanima ova predstava? Da pogledamo da li su tu ako vas nije strah?“ Time se naglašava činjenica da su ubice koje su počinile ovaj zločin slobodni ljudi baš kao i gledaoci koji su došli da gledaju predstavu.

I kritika je prepoznala da je režija *Aleksandre Zec* drugačija nego u drugim predstavama koje je Frlić radio:

*Aleksandra Zec* beleži vidniji zaokret u Frjićevom rediteljskom pristupu koji se do sada uglavnom bazirao na izuzetnoj oštini, grubosti i direktnosti. Ovde je režija diskretnija, suptilnija, nežnija, poetičnija – za to je pravi primer padanje snega na Aleksandrin grob.<sup>440</sup>

\*

Dok su gotovo u svim njegovim autorskim projektima gledaoci osvetljeni, u predstavi *Aleksandra Zec* oni ostaju pasivni u mraku kao u klasičnom teatru. On čak vraća onaj empatijski odnos gledalaca, kojem se Breht uvek suprotstavljao. „Ovde sam namerno išao na drugačiji jezik koji razvija empatijski potencijal gledaoca prema gledanom.“<sup>441</sup>

Bez obzira što koristi, više nego u drugim autorskim projektima, elemente klasičnog dramskog pozorišta, ne može se naravno reći da je *Aleksandra Zec* taj vid teatra te zato i ovaj položaj gledalaca zapravo nosi još jednu vrlo važnu poruku u ovoj predstavi. Time se implicira pasivnost društvene zajednice. „Društvena zajednica kada je reč o ovom slučaju uglavnom je bila nemi posmatrač. [...] Nadao sam se [...] da će publika shvatiti da je nemo promatranje takođe jedan oblik saučesništva u zločinu koji se posmatra.“<sup>442</sup> i dok se u drugim projektima glumci direktno obraćaju publici, pokušavajući na taj način da probude osećaj odgovornosti, ovde se koristi potpuno drugo sredstvo – ostavljajući ih pasivne i u mraku, njima se poručuje da ih ta pasivnost, sakrivenost i ćutanje čini delom društvene zajednice koja se upravo po tom modelu ponaša prema ubistvu porodice Zec. Stoga ćemo da pomenemo da je, bez obzira na

---

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> B. Trebješanin, „Scenski krik protiv zaborava zločina“, *op.cit.*

<sup>442</sup> *Ibid.*

brojna uspešna gostovanja, za ovu predstavu vrlo važno da je prvenstveno bila namenjena hrvatskoj publici. U skladu s tim je i poslednja scena u kojoj Aleksandra Zec i četiri devojčice pogledima traže među gledaocima zločince apostrofirajući tako činjenicu da je javnost svojim ćutanjem odobrila da se svi oni (osim jednog preminulog) nalaze na slobodi i da su deo te zajednice. Iako ističemo značaj lokalnog, te kritičku oštricu usmerenu pre svega na javnost, državne organe i sudstvo u Hrvatskoj povodom ovog konkretnog zločina, ipak je ubistvo dece u ratnim uslovima a na nacionalnoj osnovi univerzalna tema, baš kao i problem slobodnog kretanja zločinaca u svakoj društvenoj zajednici.

#### **4.6.2. Dva tipa identifikacije**

Dramaturg predstave Marin Blažević objasnio je koji je uslov bio da glumci mogu igrati u ovoj predstavi: „Da bi oni uopće mogli izvesti ovakvu predstavu, oni su izhodišnu tragediju morali utjeloviti, dakle „asimilirati“ svojim empatijskim kapacitetom.“<sup>443</sup> Ovu izjavu bismo mogli tumačiti kao da se radi o primarnoj empatijskoj identifikaciji i to ne između reditelja i glumaca gde smo je mi do sada pronalazili već u odnosu između glumaca i samog događaja. Kada Blažević kaže da se ova tragedija prima telom, tu možemo imati u vidu onaj primarni, afektivni, fiziološki najsnažniji nivo emotivnog doživljaja. Na identifikaciju upućuje koristeći reč asimilacija. Kod glumaca se, dakle, desilo da su u procesu rada „upili“ svu tragičnost događaja i kao da su naknadno iskusili ista osećanja straha i tuge koje su imali i same žrtve. Pored ove gore navedene izjave Blaževića, postoji zapis da je na konferenciji za medije izjavio, kada je u pitanju specifična glumačka igra u ovoj predstavi da

za razliku od klasične dramske predstave glumci u ovom projektu ne snose odgovornost prema fikcionalnim likovima, nego živu, aktuelnu odgovornost prema osobama koje više nisu žive. Naša predstava ne bavi se dokumentarnom rekonstrukcijom već emotivnim stanjima. Žanrovski bi se mogla odrediti kao neka

---

<sup>443</sup> Dragan Grozdanić, „Aleksandra Zec zauvijek nas je promjenila“, Intervju s Marinom Blaževićem, Portal Novosti, br. 753, 24.05.2014. dostupno na <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/05/marin-blazevic-aleksandra-zec-zauvijek-nas-je-promijenila> (poslednji put pristupljeno 16.08.2016).

vrsta poetske simfonije u kojem glumci trebaju uspostaviti emocionalan odnos prema traumatičnom sadržaju.<sup>444</sup>

Blažević doslovno ističe da glumci u ovoj predstavi uspostavljaju odnos prema emotivnim stanjima i njih i treba da prikažu, zapravo da ih u empatijskom procesu dožive. To zapravo u ovoj predstavi jeste njihov zadatak. Teme svih autorskih projekata iz našeg reprezentativnog uzorka čine da oni spadaju u korpus društveno angažovanih i glumci treba da zauzmu stav prema tim temama i da u osnovi to izražavaju na sceni. I u predstavi *Aleksandra Zec* naravno postoji osuda društva u vezi sa ovim događajem, ali treba ukazati na nekoliko nivoa empatijske identifikacije. Prvi nivo je posledica toga što je ovo jedina predstava od šest iz reprezentativnog uzorka u kojima glumci igraju konkretne dramske likove i to, kao što smo već napomenuli, u slučaju Aleksandre Zec, od početka do kraja jedna glumica igra tragično nastradalu devojčicu. Potpuna asimilacija patnje od strane glumaca zapravo govori o tome da je mogućnost da igraju stvarne osobe otvorila prostor za empatijsku identifikaciju glumca i lika. Međutim, imajući u vidu scenski jezik Frlića o čemu je bilo reči, ta identifikacija neće moći u potpunosti da bude sprovedena, jer predstava nije dramsko podražavanje tragičnog događaja iz jedne noći. To je samo jedan njen element, a kako kaže Blažević, ova predstava se isključivo bavi emotivnim stanjima i u tom smislu glumci izlaze izvan okvira lika i moraju empatijskim kapacitetom obuhvatiti ne više samo emocije reditelja već svu patnju jedne porodice i svih porodica sa sličnim sudbinama ne više čak samo u Hrvatskoj.

Empatijska identifikacija, u smislu poistovećivanja osećanja među celom autorskom ekipom ovde se podrazumeva. Ta preplavljajuća osećanja bila su tako snažna da Jelena Lopatić kaže: „To je strašno. Dešavalo se da sjednemo posle probe na piće i ostaneš toliko u tome i toliko je moćno da ne možeš normalno živjeti. Na to se nije moglo gledati kao na glumački zadatak.“<sup>445</sup>

Kritika posebno ukazuje u svojim osvrtima na ulogu emocija u ovoj predstavi: „Ovo ogoljavanje vremenskog vrtloga, koji predstavlja suštinu pozorišnog čina koji živi

---

<sup>444</sup> Branislav Jakovljević, „Velik mi je ovaj grob“, 21. 4. 2014. dostupno na <http://pescanik.net/velik-mi-je-ovaj-grob> (poslednji put pristupljeno 22.08.2016).

<sup>445</sup> Razgovor autorke sa J. Lopatić.

kroz mešanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti podvlači jedan drugačiji vrtlog koji nije ništa manje stran pozorištu: vrtlog emocija.<sup>446</sup>

Ovaj vrtlog emocija zahvatiće sve – reditelja, glumce i publiku. U kontekstu naših tema, empatije i simpatije, za koju bismo ovde radije koristili sinonim saosećanje, pre svega treba konstatovati da je ovo autorski projekat sa najsnažnijim fokusom na emocijama od svih šest koje su predmet naše analize.

U fazi proba, glumci i reditelj su u potpunosti ovladali procenom situacije. Neki od glumaca nisu bili dobro informisani, kao što to nije bio u potpunosti ni sam reditelj. Tek uvidom u sva dostupna dokumenta, sudske i balističke izveštaje, može se reći da su učesnici autorskog projekta imali sasvim jasnu sliku o čemu je predstava koju rade. U skladu sa našim određenjem simpatije, na osnovu procene situacije i okolnosti, autorski tim je shvatio da je opravdano što se taj projekat radi, te što su preduzeli aktivnosti kako to ne bi ostao samo pozorišni događaj, već bi se njegov uticaj preneo u zajednicu u smislu još jednog upozorenja da su krivci za taj događaj ostali suštinski nekažnjeni.

Međutim, u ovoj predstavi se politička borba bazira pre svega na snažnim emocijama. Zlatko Paković to ovako određuje: „Čitavo saznanje o zločinu, nevinoj žrtvi i nekažnjenom zlikovcima, ovde se kristališe u čist osećaj patnje.“<sup>447</sup>

Poštovanje prema tom događaju bilo je toliko veliko da su oni svi „igrali iz sebe kao neki važan glumački projekat koji ima daleko veću ulogu od pozorišne predstave.“<sup>448</sup>

A kada kažemo da postoji briga i želja da se pomogne, misli se pre svega na promenu u društvu, ne samo u Hrvatskoj, već u svim ex-YU državama u kojima se ratni zločinci proglašavaju za heroje i niko ne prihvata odgovornost, ni kolektivnu ni ličnu. Konkretnije, kako je to Frljić i objasnio, davanjem jednokratne pomoći Gordani i Dušanu Zec, koji su preživeli ovu strašnu tragediju, Hrvatska se, kao država, amnestirala od krivice i sprečila mogućnost da donese neku uredbu kojom će regulisati na državnom nivou odnos prema žrtvama.

Možemo reći da kod svih aktera ove predstave postoji identifikacija sa stavom da se ubistvo deteta nikada i ničim ne može pravdati, kao ni ubistvo nedužnih civila isključivo zato što su pripadnici druge nacionalnosti. Na pitanje koje smo tokom

---

<sup>446</sup> B. Jakovljević, „Velik mi je ovaj grob“, *op.cit.*

<sup>447</sup> Z. Paković, „Kako ubiti dete“, *op.cit.*

<sup>448</sup> *Ibid.*

razgovora postavili Tanji Smoje da li bi u ovoj predstavi mogao igrati neko ko brani počinioce zločina, ona je odgovorila da bi to bilo nemoguće, jer je ova predstava sa vrlo jasnom porukom koju prenosi javnosti. U osnovi je to pozorišna borba koja podrazumeva jasnu aritkulaciju i podsećanje na ubistvo devojčice, kao i sve probleme u državi u vezi sa kažnjavanjem krivaca. Imajući to u vidu Jelena Lopatić kaže da su svi oni „postali bolji ljudi radeći ovu predstavu.“<sup>449</sup> što svedoči o nepostojanju granice između glumaca u profesionalnom i privatnom smislu kada je u pitanju rad na ovoj predstavi. To nam potvrđuje svojom izjavom i Tanja Smoje: „Saosjećanje za taj događaj je bilo toliko da prostora za glumu nije bilo.“<sup>450</sup>

Oni su pokušali da uspostave moć pozorišta u smislu uticaja na društvo, međutim postoji i taj prodor pozorišta u njihove privatne živote i to objašnjava Blažević:

„Mislim da za sve nas koji smo radili na ovoj predstavi kazalište i život više neće biti ono što su dotad bili. Ako se tako osjećaju i neki od naših gledatelja onda smo postigli ono što smo morali.“<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> Razgovor autorke sa J. Lopatić.

<sup>450</sup> Razgovor autorke sa T. Smoje.

<sup>451</sup> Dragan Grozdanić, „Aleksandra Zec zauvijek nas je promjenila“, *op.cit.*

## 5. ZAKLJUČAK

U ovom radu obrađene su dve povezane i integrisane teme, koje su se ticale tipova glumačke identifikacije i koncepta političnosti u autorskim projektima pozorišnog reditelja Olivera Frljića. S posebnim fokusom na glumačku igru, kako smo i usmerili naše istraživanje, ispitivali smo odnos glumaca i reditelja u procesu rada na predstavi, kao i odnos glumaca prema socijalno-političkom kontekstu u kojem predstava nastaje.

Dokazali smo početnu hipotezu da u toku rada na predstavi glumci u autorskim projektima Olivera Frljića ostvaruju dva tipa identifikacije: empatijsku identifikaciju između glumaca i reditelja koja uključuje afektivni i kognitivni aspekt, kao i simpatijsku identifikaciju koja podrazumeva svesno prihvatanje ideološkog stava, ideje ili misli o nekoj društvenoj pojavi ili događaju koji su teme predstave. Intervjui s glumcima i njihove izjave bili su ključni dokaz za naše hipoteze u vezi sa ova dva tipa identifikacije.

Da bismo mogli da dokažemo ovu glavnu, prethodno smo dokazali i pomoćnu hipotezu, koja je pretpostavljala da u ovim autorskim projektima glumac ne uspostavlja odnos prema liku, kojeg najčešće nema, nego, umesto toga, prema društvenim okolnostima, događaju ili pojavi koja je tema predstave. U procesu istraživanja suočili smo se sa problemom, jer je trebalo da pomirimo Frljićev zahtev da glumac uvek na sceni izgovara svoje lične stavove, a da istovremeno ostaje u fikcionalnim okvirima zaokruženog umetničkog dela, poput ovog tipa pozorišne predstave. U tome su nam pomogli stavovi Majkla Kirbija i njegovo određenje *jednostavne glume*. Značajni su nam u ovom segmentu bili i uvidi Eli Konijin.

U procesu istraživanja ispostavilo se da su dve, u početku tematski odvojene celine, zapravo potpuno integrisane i to tako što se u procesu simpatijske identifikacije ostvaruje svesno prihvatanje ideološkog stava, a to jeste jedno od osnovnih elemenata političnosti u autorskim projektima Olivera Frljića, koje se može odrediti i kao pitanje lične i kolektivne odgovornosti.

Na ovaj način ostvaren je i primarni cilj ovog rada koj je podrazumevao da se ukaže na to da je težište Frljićevog kreativnog postupka u radu s glumcima, i da se upravo u tom segmentu ostvaruju i njegovi primarni politički ciljevi. U pogledu daljeg određenja političnosti u tom smislu, dokazali smo kako se u Frljićevim autorskom projektima

ujedinjuju suprotstavljeni koncepti političnosti Hans-Tisa Lemana i Brehta. Ukazali smo pri tom na koje načine svojim autorskim projektima Frljić reafirmiše ulogu pozorišta i tako polemiše sa Lemanom u vezi sa njegovim stavom da u medijalizovanom društvu pozorište ne može da ima neki društveni uticaj i da ga ne čini političkim to što se bavi aktuelnim društvenopolitičkim temama. Ovde su nam najvažniji bili uvidi Ivana Medenice koji je ukazao na osnovu završne scene iz predstave *Kukavičluk* na koji način se političnost istovremeno sprovodi i „načinom scenskog predstavljanja“ za šta se zalagao Leman i tematizovanjem aktuelne društveno-političke stvarnosti, što je Brehtov pristup.

Pokazali smo takođe u radu u kojim sve segmetnima se preklapaju Frljićevo i Brehtovo političko pozorište. Ukazali i na to kako se konkretno sprovodi V-efekat u Frljićevoj pozorišnoj praksi, a pre svega smo imali u vidu shvatanje pozorišta kao sredstva političke borbe i time smo u potpunosti opravdali početno tematsko određenje ovog rada prema kome je Frljić u određenju političnosti svojih autorskih projekata ipak najbliži Brehtovom konceptu.

S obzirom na to da smo ceo rad bazirali na pojmovima empatija i simpatija, a suočavajući se u samom početku istraživanja sa popriličnom konfuzijom u pogledu značenja ovih pojmova, početni zadatak je bio da napravimo njihovu jasnu distinkciju. U prvom delu rada smo, dakle, polazeći od etimologije, odredili značenje ovih pojmova imajući u vidu i njihov razvoj i transformaciju kroz istoriju, kao i primenu u različitim oblastima. Kako bismo dodatno ograničili naše dalje istraživanje, na samom početku smo naveli određenja empatije i simpatije kod Darka Suvina jer su upravo ti stavovi bili polazna tačka za celokupno dalje istraživanje u ovom radu. U prvom delu rada smo empatiju, kako je je Suvin odredio, primenili na glumu Stanislavskog, a simpatiju na glumu kod Brehta. U glumačkoj igri kod Frljića ukazali smo na postojanje i empatije i simpatije. U drugom delu rada odredili smo osnovne elemente političnosti u Frljićevom pozorištu i to u odnosu na Brehtov i Lemanov koncept. Na kraju, i najvažnije, u poslednjem delu smo sve hipoteze proveravali kroz analizu predstava, a na osnovu razgovora sa Oliverom Frljićem i glumcima.

U ovom procesu imali smo i teškoća koje su bile vezane za početne postavke Darka Suvina. Njegovo određenje simpatije bilo je jasno i precizno utemeljeno u



prethodnim naučnim istraživanjama, prevashodno filozofskim, koje je naveo, te uspešno i dosledno primenjeno na Brehtovu teoriju pozorišta. Imajući, međutim, u vidu da Suvini nije značajnog prostora dao pojmu empatija, morali smo u istraživanju da se detaljnije pozabavimo emocionalnom zarazom i identifikacijom koje on koristi kao sinonime za empatiju. S obzirom na to da on u određenju empatije i simpatije nije referisao ni na jedan psihološki izvor, nego je celu svoju argumentaciju zasnovao na stavovima filozofa, to se ispostavilo kao dovoljno za simpatiju, ali nedovoljno za naše početno utemeljeno određenje empatije. Imajući u vidu da se radi o vrlo disperzivnoj psihološkoj temi koja bi podrazumevala uvide u najraznorodnija i najobimnija psihološka istraživanja, bilo je vrlo važno da se u radu nadalje držimo početnog zadatog okvira Darka Suvina. U tom smislu smo istraživanje usmerili u dva pravca i tako odredili empatiju kao emocionalnu zarazu, što predstavlja afektivnu empatiju, pri čemu se osećanja mogu preneti neposredno, nesvesno i sa kraćom kognitivnom obradom. Došli smo u istraživanju do važnog određenja koje nam je pomoglo u daljem radu, reč je o kognitivnom doprinosu empatiji koji se odnosi na razumevanje kako se druga osoba oseća, odnosno mehanizam preuzimanja uloga i imaginarni proces određen izrazom „kad bi“: Ovakvo određenje empatijske identifikacije koja predstavlja spoj afektivne i kognitivne empatije u ovom navedenom smislu nužno nas je dovelo do glume kod Stanislavskog, gde smo, ovako shvaćenu empatijsku identifikaciju, primenili na metod glume koji je on zastupao u teoriji i praksi. S druge strane, kao što smo istakli, na osnovu uvida u iste teorijske izvore koje je koristio i Suvini, uspešno smo doveli u vezu Brehtove osnovne pojmove V-efekat i distanca sa Suvinovom definicijom simpatije. Naravno, očigledna analogija između simpatijske procene okolnosti, brige i aktivnosti, s jedne strane i brehtovskog tumačenja mehanizama društvenih procesa na osnovu kritičkog promišljanja, s druge strane olakšala je ovaj proces povezivanja.

Empatijsku identifikaciju kod Frlića nismo primenili na odnos prema liku, jer je to nemoguće u njegovim autorskim projektima, ali smo isti mehanizam spoja afektivne i kognitivne empatije uočili u razmeni emocija i energije tokom proba predstave između glumaca i reditelja što smo potkrepili mnogim izjavama navedenim u analizi predstava. Dalje smo u radu pokazivali na koji način se zauzimanje ideološkog stava prema temi

predstave i društvenoj stvarnosti smatra integralnim delom svakog Frljićevoga autorskog projekta. Presek osnovnih uporišnih tačaka Brehtovog političkog pozorišta tema je druge velike celine u radu: V-efekat, tematizovanje aktuelne stvarnosti, dijalektičnost, odnos etike i estetike. U ovom istom delu Brehtovim stavovima smo suprotstavili stavove Hans-Tisa Lemana o izazovima političkog pozorišta danas, da bismo, kao i u slučaju empatije i simpatije, kreirali svojevrsnu sintezu u Frljićevom konceptu političnosti.

Na kraju, u poslednjem trećem delu, dokazivali smo postavljene glavne i pomoćne hipoteze, a i ukazivali na praktičnu primenu određenih teorijskih okvira kroz detaljnu analizu šest Frljićevih autorskih projekata. Odvojili smo analize u dva segmenta jer smo u dokazivanju postajanja dva tipa identifikacije pretežno koristili razgovore sa rediteljem i glumcima, dok smo pitanje političnosti u Frljićevim projektima tumačili prvo na osnovu društvenog konteksta i određene socijalne analize, a potom kroz analizu samog izvođačkog čina.

\*

Oliver Frljić je jedan od najradikalnijih i najinvenitvnijih pozorišnih reditelja danas. Dobitnik je najznačajnijih nagrada na najrenomiranijim pozorišnim festivalima na teritoriji bivše Jugoslavije gde se profesionalno bavi režijom. Zajedno sa još nekolicinom pozorišnih reditelja, pretežno iz Srbije, Hrvatske i Slovenije, daje svoj značajan doprinos utemeljenju savremenog političkog pozorišta na ovim prostorima.

Ipak, jedan je od retkih pozorišnih reditelja čije se predstave zabranjuju. Za naš rad je još bitnije što je veliki broj glumaca izlazio iz njegovih projekata kada bi se upoznali sa temama i načinom rada. Sada, kad su već svi upoznati sa njegovim načinom rada, postoji veliki broj glumaca koji nikada ne bi radio sa njim. Ovaj fenomen može se posmatrati iz dva ugla: iz ugla recepcije, pri tom imamo u vidu publiku na predstavama, ali, pre svega, reakciju šire shvaćene javnosti na njegov pozorišni rad. U tom slučaju bi studija koja se time bavi morala uključivati i analizu socijalnih i političkih okolnosti društva sa uvidom u istorijski razvoj određene teme ili pojave. Onda bi to bio predmet sociološke studije. Namera ove teatrološke studije stoga je bila da usmeri fokus istraživanja na samu glumačku igru u autorskim projektima Olivera Frljića i da analizom izvođačkog čina i dijalektičnog razvoja odnosa glumac–reditelj, glumac–publika, ali i

glumac – tema predstave (umesto uobičajenog glumac–lik) preispita izazove sa kojima se glumac u ovim projektima susreće.

Namera nikako nije glorifikacija, već samo potreba da se ukaže na umetničke i kreativne mehanizme u procesu rada na ovim autorskim projektima i da se u ovom trenutku napravi naučni presek stvaralaštva jednog od najplodnijih reditelja na ovim prostorima danas, imajući u vidu činjenicu da je on tek na početku, ili barem u zenitu svoje pozorišne karijere. Za ovaj rad je to ujedno i bio problem jer je nesumnjivo da bi analize predstava koje su nastale u međuvremenu, a i onih koje će tek nastati dale značajan doprinos da ovaj uvid bude potpuniji.

\*

U svom tekstu, koji smo citirali ranije u ovom radu, „Some Reflections on Brecht and Acting“, Martin Esslin piše:

Sve se ovo svodi na sledeće[...] – jedan reditelj levičar poput Brehta više voli glumce koji svoje levičarske poglede na svet izražavaju putem interpretacija svojih uloga. To je potpuno legitiman zahtev, ali to nema nikakvu vrednost kao teorijski uvid.<sup>452</sup>

Nadamo se da smo ovim radom pokazali Martinu Esslinu da nije u pravu.

---

<sup>452</sup> M.Esslin, “Some reflections on Brecht and Acting”, *Re-interpreting Brecht*, *op.cit.* str. 145.

## LITERATURA

### Knjige, članci i kritike

Arto, Antonen, *O pozorištu i filmu*, Novi Sad, Prometej, 1996.

Arto, Antonen, *Pozorište i njegov dvojniki*, Novi Sad, Prometej, 1992.

Auslander, Philip, *From Acting to Performance*, New York, Routledge, 1997.

Auslander, Philip, „Just be Yourself“, u Phillip B Zarrilli ed., *Acting (Re)Considered*, London/New York, Routledge, second edition, 2002.

Barnett, David, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, London/New York, Bloomsbury, 2015.

Bart, Rolan, „Brehtovska revolucija“, u *Teatron*, br 139, jesen 2007, str. 21–24.

Benedetti, Jean, *Stanislavski: An Introduction*, New York, Routledge, 2005.

Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, London/New York, Verso, 1998.

Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1966.

Brecht, Bertolt, „Theatre for Learning“ u: Martin, C, Bial, H., (eds.), *Brecht Sourcebook*, London/New York, Routledge, 2000, str. 21-28.

Cuculić, Kim, „O narodnjacima bez cenzure“, *Novi list*, 29.05.2016.

Cuculić, Kim, „Povratak Frljićevog ‘Turbofolka’ na riječku scenu“, *Novi list*, 15.09.2014.

Esslin, Martin, „Some Reflections on Brecht and Acting“ u Pia Kleber, Colin Visser, eds., *Re-Interpreting Brecht, His influence on Contemporary drama and film*, New York, Cambridge University Press, 1990.

Fišer-Lihte, Erika, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo, Šahinpašić, 2009.

Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, Beograd, Clio, 2011.

Frljić, Oliver, „Čemu redatelj?“, u *Teatron*, br. 152/153, jesen/zima 2010, str. 75 – 78.

- Frljić, Oliver, „Političko i postdramsko“, u *Teatron*, br. 154/155, proleće/leto 2011, str. 53-56.
- Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Beograd, Fedon, 2006.
- Goleman, Danijel, *Emocionalna inteligencija*, Beograd, Geopoetika, 4. izdanje, 2015.
- Goleman, Danijel, *Fokusiranost*, Beograd, Geopoetika, 2015.
- Govedić, Nataša, „Hoće li nas istina oslobodit“, u *Teatron*, br. 154/155, 2011, str. 26-33.
- Gvozdrenović, Nataša, “Subverzija, subkultura, zavera, akcija ili o prastarom plesu politike i kulture”, u *Scena*, br. 1-2, 2012, 56-57.
- Hatfield E., Cacioppo T., Rapson R.L, *Emotional Contagion: Studies in Emotion & Social Interaction*, Cambridge University Press, 1994.
- Hernadi, Paul, “The Actor's Face as the Author's Mask: On the Paradox of Brechtian Acting“, u *Yearbook of Comparative Criticism* 7, 1976, str. 125-136.
- Hjum, Dejvid, *Rasprava o ljudskoj prirodi*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1983.
- Hofman, Martin, *Empatija i moralni razvoj: značaj za brigu i pravdu*, Beograd, Dereta, 2003.
- Jahoda, Gustav, „Theodor Lipps and the shift from 'sympathy' to 'empathy'“ u: *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, Volume 41, Issue 2, Spring, 2005, str. 151-163.
- Jenkins, Ron, „Dario Fo: The roar of the clown“ u Zarrilli, Phillip, ed., *Acting (Re)Considered*, London/New York, Routledge, second edition, 2002.
- Kirby, Michael, “On Acting and Not-Acting”, u: Zarrilli, Phillip E., ed., *Acting (Re)Considered*, London/New York, Routledge, second edition, 2002.
- Konijin, Elly, *Acting Emotions*, Amsterdam, University Press, 2000.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd, CDU- Centar za dramsku umjetnost, TkH-Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004.
- Macfie L., Alexander, „Adam Smith's Moral Sentiments“ u *Oxford Economic Papers*, Oxford University Press, New Series, Vol 11, No3, Oct 1959, str. 209 – 228.
- Mandić, Tijana, *Komunikologija: psihologija komunikacije*, Beograd, Clio, 2003.
- Martin, C, Bial, H., (eds.), *Brecht Sourcebook*, London/New York, Routledge, 2000.

- Medenica, Ivan, „Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu“ u *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Br. 21, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2012, str. 451-467.
- Medenica, Ivan, „Novi vidovi političkog u pozorištu: slučaj ex-YU“, u *Teatron*, br.154/155, proleće/leto 2011.
- Medenica, Ivan, „Političko, postdramsko i rad Andraša Urbana“, u Antal, Attila, *Političko u posdramskom pozorištu: recentni opus Andraša Urbana*, Subotica, Fokus, 2011. str.9-16.
- Medenica, Ivan, “Šta je nama Rijeka”, NIN, br. 3406, 7. april 2016.
- Melchinger, Siegfried, *Povijest političkog kazališta*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1989.
- Novakov Sibinović, Jasna, „Prepoznavanja i interpretacije Brehtovog teorijskog diskursa: komparativna analiza pozorišnih kritika predstave *Zoran Đinđić*“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti* Br. 28, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2015, str. 75-91.
- Ognjenović, P., Škorc, B., *Naše namere i osećanja: Uvod u psihologiju motivacije i emocija*, Zemun, Gutenbergova galaksija, 2005.
- Opačić, Tamara, *Aleksandra Zec*, Rijeka, HKD Teatar, 2014.
- Pavis, Patris, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, Akademija dramskih umetnosti, Centar za dramsku umetnost, 2004.
- Perić, Tina, „Sistem Stanislavskog: Od psihološkog pristupa do metoda fizičkih radnji i aktivne analize“, u *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Br. 27, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2015.
- Rajnel, Džanel, *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti i Studio-Laboratorija izvođačkih umetnosti, 2012.
- Rapajić, Svetozar, „Brecht i kako ga pronaći“, u *Teatron*, br.138, zima 2007., str. 47-52.
- Roseman I., Smith, C., “Appraisal Theory” u Scherer K., Schorr A., Johnstone T., eds., *Appraisal Processes in Emotion*, New York, Oxford University Press, 2001.
- Rouse, John, “Brecht and the Contradictory Actor” u: P. Zarrilli, ed., *Acting (Re)Considered*, London/New York, Routledge, second edition, 2012.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, New York/London, Routledge, 2006.

- Scheler, Max, *The Nature of Sympathy*, London, Routledge&Kegan Paul Ltd., 1954.
- Selenić, Slobodan, *Dramski pravci 20. veka*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film radio i televiziju, 2002.
- Senker, Boris, *Redateljско kazalište*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost, 1984.
- Silvia, Pual J, "Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion", u *Review of General Psychology*, 2005, Vol 9, No 4, 342-357.
- Slapšak, Svetlana, "Politično gledalište", *Večer*, 10.03.2010.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Moj život u umjetnosti*, Zagreb, Omladinski kulturni centar, 1988.
- Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi I*, Zagreb, Omladinski kulturni centar, 1989.
- Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II*, Zagreb, Cekade, 1991.
- Suvin, Darko, „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije” u *Frakcija*, br. 58/59, ljeto 2011, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, str. 14-26.
- Suvin, Darko, *Haltung (Bearing) and Emotions*. Neobjavljeni članak. Izvor: interna e-mail komunikacija.
- Suvin, Darko, „Praksa i teorija Brechta“, Predgovor u B. Breht, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1966, str. 9-34.
- Suvin, Darko, *To Brecht and Beyond*, New Jersey, Barnes&Noble Books, 1984.
- Suvin, Darko, *Uvod u Brehta*, Zagreb, Školska knjiga, 1970.
- Šeler, Maks, *Bit i oblici simpatije*, Banja Luka, Filozofsko društvo Republike Srpske, Filozofski fakultet, 2013.
- Ševcova, Marija, „Od glumca do performer/delatnika: od Stanislavskog do Grotovskog i Teatra Zar“ u *Teatron* br.158/159, proleće/leto 2012, str. 18-25.
- Tasić, Ana, „Dokumentarno pozorište kao prostor preispitivanja transkulturalnog sećanja i identiteta: slučaj predstava Hipermezija i Rođeni u YU“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Br. 21, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2012, str. 481–494.

Tenschert, Joachim, „The origins, aims, and objectives of the Berliner Ensemble“ u Kleber, P., Visser C. eds., *Re-Interpreting Brecht, His Influence on Contemporary Drama and Film*, New York, Cambridge University Press, 1990.

Thomson, Peter, „Brecht and Actor Training“, u Alison Hodge, ed., *Actor Training*, New York, Routledge, 2010.

Titchner, Edvard B., *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*, New York, Macmillan, 1909.

Vilijams, Rejmond, *Od Ibzena do Brehta*, Beograd, Nolit, 1979.

Wispe, Lauren, „The Distinction Between Sympathy and Empathy. To Call Forth a Concept, A Word Is Needed“ u *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 50(2), Feb 1986, str. 314-321.

## **Kritike**

Baračkov, Tamara, „Izvan granica“, *Scena*, br. 3, 2011, str. 6-13.

Burić, Igor, „Telo i zastave“, *Dnevnik*, 22.05.2012.

Gašparović, Tatjana, „Žestoko uskovitlavanje spavača“, *Vijenac*, 05.06.2008.

Medenica, Ivan, „Saslušavanje, prisluškivanje, prozivanje“, *Politika*, 19.05. 2012.

Medenica, Ivan, „Umetnička hrabrost“, NIN, br. 3130, 23. decembar 2010.

Paković, Zlatko, „Bukvar zločinačkog nacionalizma“, *Danas*, 21.05.2012.

Paković, Zlatko, „Kako ubiti dete“, *Danas*, 19-20.04. 2014

Pančić, Teofil, „Rafalom preko četvrtog zida“, *Vreme*, 24.05.2012.

Tasić, Ana, „Etika protiv estetike“, *Politika*, 20.05.2012.

Tasić, Ana, „Putevi bez povratka“, *Politika*, 30.09.2014.

Tasić, Ana, „Turbo izazivačko pozorište“, *Politika, kulturni dodatak*, 22.05. 2013.

## **Intervjui**

„Između etike i estetike“, Intervju s Oliverom Frlićem, *Novi magazin*, 24.05. 2012. (autor intervjuja nije naveden.)

Bogavac, Milena, „Kazalište kao sredstvo klasne borbe“, Intervju s Oliverom Frlićem, *Scena*, br. 4, okt-dec 2012, str. 33-38.



Drinić, Saša, „Radim u profesiji u kojoj je taština pogonsko gorivo“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Aktual*, 10.09.2014.

Jovićević, Aleksandra, „Muzej naših opažanja“, Intervju sa Hajnerom Gebelsom u *Teatron*, br. 152/153, jesen/zima, 2010, str. 50-59.

Krtinić, Marija, „Identitet na poricanju zločina“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Danas*, 15.04.2014.

Nježić, Tatjana, „Nema budućnosti bez građanske savesti“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Blic*, 16.05.2016.

„Predstava o društvu u kojem se događa“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Dnevnik*, 16. 05. 2012. Izvor: Tanjug, Autor nepoznat.

Strugar, Vukica, „Sukob glumca i publike“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Novosti*, 16. 05. 2016.

Trebješanin, Borka, „Scenski krik protiv zaborava zločina“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Politika*, 21.04.2014.

Trebješanin, Borka, „U potrazi za građanskom hrabrošću“, Intervju s Oliverom Frljićem, *Politika*, 16.05.2012.

## Webografija

“Adam Smith’s Moral and Political Philosophy”, dostupno na sajtu.  
<http://plato.stanford.edu/entries/smith-moral-political>

Cuculić, Kim, „Frljić i Blažević: Predstava se može raditi za 100.000 evra, ali i za 50.000 kuna“, Razgovor sa Oliverom Frljićem i Marinom Blaževićem, 27.srpanj 2014, dostupno na [www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Frljic-i-Blazevic-Predstava-se-moze-raditi-za-100.000-ali-i-za-50.000-kn](http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Frljic-i-Blazevic-Predstava-se-moze-raditi-za-100.000-ali-i-za-50.000-kn) (poslednji put pristupljeno 16.08.2016).

Depew, David, “Empathy, Psychology and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept“, *Poroi* 4, Iss. 1, 2005, str. 99-107. dostupno na <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=poroi> (poslednji put pristupljeno 13.06.2016.)

Dugandžija, Mirjana, “Oliver Frljić: Riječki ću HNK od čuvara nacionalnih ognjišta pretvoriti u prostor svih građana“, Intervju sa Oliverom Frljićem, 12.08.2014, dostupno na [www.jutarnji.hr/-rijecki-cu-hnk-od-cuvara-nacionalnih-ognjista-pretvoriti-u-prostor-svih-gradana-/1212568](http://www.jutarnji.hr/-rijecki-cu-hnk-od-cuvara-nacionalnih-ognjista-pretvoriti-u-prostor-svih-gradana-/1212568) (poslednji put pristupljeno 16.08.2016)

“Empathy and Sympathy in Ethics”, dostupno na <http://www.iep.utm.edu/emp-symp>

Erceg, Heni, „Ne vjeruj Crkvi ni kad križ mijenja“, Intervju s Oliverom Frlićem, 25.9.2013., dostupno na <http://www.tacno.net/interview/intervju-oliver-frljic-ne-vjeruj-crkvi-ni-kad-kriz-mijenja> (poslednji put pristupljeno 23.01.2016.)

„Estetika otpora“, prezentacija projekta i debata u CZKD, Beograd, dostupno na sajtu <https://www.youtube.com/watch?v=3JWglEbD3BQ>

Giderys, Grzegorz, *Teatr musi walczyć z kłamstwem*, Intervju sa O. Frlićem dostupan na sajtu <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183376.html> (poslednji put pristupljeno 16.07.2016)

Grozdanić, Dragan, „Aleksandra Zec zauvijek nas je promjenila“, Intervju s Marinom Blaževićem, Portal Novosti, br. 753, 24.05.2014. dostupno na <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/05/marin-blazevic-aleksandra-zec-zauvijek-nas-je-promijenila> (poslednji put pristupljeno 16.08.2016).

Horvat, Marjan, Intervju s Oliverom Frlićem, *Mladina*, 16.09.2010., dostupno na <http://www.mladina.si/51772/oliver-frljic/> (poslednji put pristupljeno 26.06. 2016).

Jakovljević, Branislav, „Velik mi je ovaj grob“, 21. 04. 2014. dostupno na <http://pescanik.net/velik-mi-je-ovaj-grob> (poslednji put pristupljeno 22.08.2016).

Mijić, Branko, “Oliverova ‘Jama’”, 16.04..2014. dostupno na <http://www.novolist.hr/Komentari/Kolumne/Komentar-Branka-Mijica/Oliverova-Jama> (poslednji put pristupljeno 17.08.2016).

Mossman, Harry, „Dissonance Between Acting Role and an Actor's Personal Beliefs“, *Educational Theatre Journal*, vol 27, No4, December 1975, str. 535–539. preko [www.jstor.org](http://www.jstor.org) (lični nalog autorke na tom sajtu).

Munjin, Bojan, „Pljuska nezrelom društvu“, *Portal Novosti*, br 748., 21.04.2014., dostupno na <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/04/pljuska-nezrelom-drustvu> (poslednji put pristupljeno 18.07.2016).

Nikčević, Tamara, Intervju sa Oliverom Frlićem, dostupan na sajtu <http://pescanik.net/2012/05/intervju-%E2%80%93-oliver-frljic/> (poslednji put pristupljeno 30. 06. 2016).

Nježić, Tatjana, „Frlić: Sve je kao tridesetih godina 20.veka, al' mi smo kul“. Intervju sa Oliverom Frlićem, Blic, 23.09.2015. (<http://www.blic.rs/kultura/vesti/frljic-sve-je-kao-tridesetih-godina-20-veka-al-mi-smo-kul/d9rww6>, (poslednji put pristupljeno 23.08.2016).

Sandalj, Tatjana, „Kidanje pokorva šutnje, *KULISA.eu*, 15.05. 2010, dostupno na: <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1156> (poslednji put pristupljeno 16.08. 2016).

Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, 1790, e-izdanje na [https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA\\_MoralSentiments\\_p.pdf](https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_MoralSentiments_p.pdf)

Televizijska emisija „*Nedjeljom u 2*“, gostovanje Olivera Frljića, HRT, 17.02. 2013. dostupno na [http://www.dailymotion.com/video/xxks38\\_nedjeljom-u-2-oliver-frljic-17-veljace-2013\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xxks38_nedjeljom-u-2-oliver-frljic-17-veljace-2013_news) (poslednji put pristupljeno 6.08.2016).

Vlašić, Nela, „Mrzim istinu“, dostupno na [www.autograf.hr/mrzim-istinu](http://www.autograf.hr/mrzim-istinu) 28.11.2014. (poslednji put pristupljeno 15.06.2016).

“Zoran Đinđić je politički teatar“ dostupno na [http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav\\_id=609461](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav_id=609461) (poslednji put pristupljeno 23.06.2016), Izvor: Tanjug, 15.05. 2016.

Žigo, Iva Rosanda, „Hrabri eksperiment“, *Kulisa. eu*, 1.06. 2009., dostupno na <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=103> (poslednji put pristupljeno 24.05.2016).

## **Prilozi**

Razgovori (snimci i transkripti svih razgovora u posedu autorke):

Razgovor s Oliverom Frljićem, Rijeka, 18. 03. 2016.

Razgovor s Oliverom Frljićem, Beograd, 25. 06. 2016.

Razgovor s glumcem Primožom Bezjakom (*Proklet bio izdajica svoje domovine*), Skype, 28.03. 2016.

Razgovor s glumcem Milošem Timotijevićem (*Zoran Đinđić*), Beograd, 1.04. 2016.

Razgovor s glumicom Jelenom Lopatić (*Turbofolk i Aleksandra Zec*), Rijeka, 17. 03. 2016.

Razgovor s glumicom Tanjom Smoje (*Turbofolk i Aleksandra Zec*), Rijeka, 17. 03. 2016.

Razgovor s rediteljem Nikolom Ljucom (asistent reditelja, *Zoran Đinđić*), Beograd, 5. 04.2016.

Razgovor s glumicom Dragom Potočnjak (*Proklet bio izdajica svoje domovine*), Skype, 4. 04. 2016.

Razgovor s glumicom Minjom Peković (*Kukavičluk*), Subotica, 30.03. 2016.

Razgovor s glumcem Vladimirom Grbićem (*Kukavičluk*), Subotica, 30.03.2016.

Razgovor s glumicom Tamarom Krcunović (*Zoran Đinđić*), Beograd, 7.04.2016.

Razgovor s glumcem Aljošom Ternovšekom (*Izbrisani*), Skype, 1.04.2016.

Razgovor s glumicom Vesnom Jevnikar (*Izbrisani*), Skype, 3.04. 2016.

Snimci predstava:

*Turbofolk*, zvanični snimak predstave HNK Ivana Pl Zajca iz Rijeke, Hrvatska. (Izjave Olivera Frlića i glumice Jelene Lopatić na snimku, nakon izvođenja predstave, čiji su delovi korišćeni u radu).

*Proklet bio izdajica svoje domovine (Preklet naj bo izdajelec svoje domovine)*, zvanični snimak predstave Slovenskog mladinskog gledališča iz Ljubljane, Slovenija. Snimak je na slovenačkom jeziku. Prevod teksta predstave autorka dobila imejlom iz SMG.

*Kukavičluk*, zvanični snimak Narodnog pozorišta iz Subotice, Srbija.

*Zoran Đinđić*, zvanični snimak Ateljea 212 iz Beograda, Srbija.

*Izbrisani (Avtorski projekt: 25.671)*, zvanični snimak predstave Prešernovog gledališča iz Kranja, Slovenija. Prevod teksta predstave autorka dobila iz Prešernovog gledališča.

*Aleksandra Zec*, zvanični snimak predstave Hrvatskog kulturnog doma iz Rijeke, Hrvatska.

## Изјава о ауторству

Потписани-а: **Јасна Новаков Сибиновић**  
број индекса: **3/2010д**

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**ПИТАЊЕ ГЛУМАЧКЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ  
И БРЕХТОВОГ КОНЦЕПТА ПОЛИТИЧКОГ ПОЗОРИШТА  
У АУТОРСКИМ ПРОЈЕКТИМА ОЛИВЕРА ФРЉИЋА**

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 1.02.2017.

---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: **Јасна Новаков Сибиновић**

Број индекса: **3/2010д**

Докторски студијски програм: **Докторске научне студије теорије драмских уметности, медија и културе**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**ПИТАЊЕ ГЛУМАЧКЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ И БРЕХТОВОГ КОНЦЕПТА ПОЛИТИЧКОГ ПОЗОРИШТА У АУТОРСКИМ ПРОЈЕКТИМА ОЛИВЕРА ФРЉИЋА**

Ментор: ванр. проф. др Иван Меденица

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) **Јасна Новаков Сибиновић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 1.02.2017.

---

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

**ПИТАЊЕ ГЛУМАЧКЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ И БРЕХТОВОГ КОНЦЕПТА ПОЛИТИЧКОГ ПОЗОРИШТА У АУТОРСКИМ ПРОЈЕКТИМА ОЛИВЕРА ФРЉИЋА**

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 1.02.2017.

Потпис докторанда

---