

Obitelj, teatar, svijet: Poimanje zajednice u predstavama Olivera Frljića i Damira Bartola Indoša

Apstrakt: Damir Bartol Indoš jedan je od još uvijek aktivnih veterana eksperimentalne teatarske scene u Jugoslaviji, a Oliver Frljić je jedan od najvažnijih redatelja u današnjem post-jugoslavenskom *prostor-vremenu*. U tekstu se komparativno analiziraju dva radikalna i po mnogočemu međusobno suprotstavljena tipa političnosti i pripadajuća estetsko-poetska aparata. Te razlike izviru prije svega iz dva posve različita poimanja zajednice i shodno tome etičko-politička habitusa što ih Indoš i Frljić afirmiraju, kako u svojim predstavama tako i izvan umjetničkog okvira. Njihove poetike i postupke, pa donekle i metode, mogli bismo u grubo prisloniti na nasljeđe Artoa (Antonin Artaud) kod prvog, odnosno Brehta (Bertold Brecht) kod drugog, no na mnogim čvorovima post-dramske estetike te se dvije poetsko-estetičke linije kod obojice susreću. Također, jedan od interesa ovog teksta je da se pokaže kako uostalom ni Artoov i Brehtov teatar nisu toliko nesumjerljivo različiti koliko se voli udžbenički naglašavati, odnosno inzistira se na tome da je njihovo estetsko-poetsko, a naročito etičko-političko nasljeđe nerazdvojivo komplementarno. Opusima Frljića i Indoša se također, nakon početnog diferenciranja, pristupa s naglaskom na zajedničke točke koje možda nisu na prvi pogled uočljive, ali se iz određenih perspektiva jasno razabiru. Njihovo različito poimanje i umjetničko reflektiranje zajednice se, pak, razlaže u kategorijama koje se razlikuju po kvaliteti i opsegu – obitelj, teatar, svijet – ali unutar kojih, kao u glavici luka, odnosi ostaju strukturno isti.

Ključne riječi: Frljić, Indoš, Arto, Breht, zajednica

Oliver Frlić rođen je u vrijeme osnivanja Kugla glumišta – najzačudnijeg i možda najvažnijeg eksperimentalnog izvedbenog kolektiva jugoslavenske scene, čiji će izdanci i nakon formalnog raspuštanja to jest razdvajanja na dvije *kuglade* (tzv. tvrdu i meku) desetljećima kasnije, sve do danas, ostati svjetionicima nezavisnog i beskompromisnog teatra u Hrvatskoj.¹ Jedan od najupornijih i najžilavijih među njima je bez sumnje Damir Bartol Indoš, performer i autor koji neumorno u teatru artikulira teme koje je *zaslužio*, to jest doživio, odradio u svakodnevnoj i cjeloživotnoj brizi za ljude iz svoje neposredne okoline (obitelj, susjede, prijatelje, suradnike...). Stavljati Frlića i Indoša u isti (kon)tekst čini se možda naizgled neadekvatnim – jer među njima je, s jedne strane, (biološki gledano) točno jedna generacija razlike, a s druge podjednako velika poetičko-estetička pa u nekom manifestnom smislu i etičko-politička razlika. Naprosto, njihovi *sentimentalni odgoji* teško su usporedivi. Čini mi se, međutim, kako su inicijalni impulsi da se bave čime se bave iste etiologije: frustracija onime što ih okružuje. Kod Indoša je tomu i bukvalno bilo tako, on se u svoj prvi samostalni performans *Čovjek-stolica* (1981) bacio spontano, iz protesta prema neposrednom radnom okruženju: u pauzi između proba za predstavu *Play Držić* – koju su u režiji Ivice Boban na Dubrovačkim ljetnim igrama zajednički pripremali članovi Kugla glumišta i Kazališne radionice Pozdravi – ne mogavši podnijeti po njemu isuviše strukturirani, repetitivni i stoga besmisleni proces rada, zgrabio je jednu drvenu stolicu i ušao s njom u filozofsko-izvedbeni dijalog. Okretanjem i izvrtanjem stolice čijem obliku pokušava prilagoditi svoje tijelo, okreće i izvrće sebe – propitujući tako pozicioniranje/adaptiranje pojedinca zahtjevima okoline u doslovnom, ali i širem socio-političkom smislu.² Frlićev pak cjelokupni opus također protestno vrišti protiv svega onog što se u društvu kapilarno, ali u formi dominantnog ideološko-političkog diskursa, prezentira kao logično, samorazumljivo, neizbježno, zadato. Na osjećaj nepodnošljivosti frustrirajuće situacije kod obojice se spontano vežu „nerazrješivo otvorena i zašiljena pitanja osobne i kolektivne odgovornosti“ (Fazekaš, 2022).³ Upravo na tom fonu – bezuvjetne i beskompromisne odgovornosti spram ljudi i materijala na kojem rade – nastaje njihov teatar. Definicija i opseg tih odgovornosti se, prema onome što je u

1 Kugla glumište osnovano je 1975. pri Studentskom centru u Zagrebu, okupivši uglavnom studente Filozofskog fakulteta. Usprkos institucionalnom okviru, djelovalo je kao nezavisna kazališna skupina. Formalno je raspušteno 1985, mada je proces transformiranja u dvije frakcije započeo već početkom 1980-ih. Članovi koji su svoje djelovanje u teatru profesionalizirali, te do danas ostali u tom polju su Zlatko Sviben (redatelj s diplomom Akademije dramske umjetnosti), te Zlatko Burić Kićo, Damir Bartol Indoš i Željko Zorica Šiš (preminuo 2013.). Možda najobuhvatniju studiju o njihovom eksperimentalnom teatru napisala je Višnja Kačić Rogošić u: *Skupno osmišljeno kazalište* (2017) Zagreb: Hrvatski centar ITI.

2 Tu spontanu solo-točku rekonstruirat će u Teatru ITD, u sklopu predstave Gorana Sergeja Pristaša *Ispovijedi* (1999), a ubrzo potom će svojevrsni *remake* kreirati u suradnji s članovima tek osnovanog BADco. kolektiva, Nikolinom Bujas i Pravdanom Devlahovićem, pod nazivom *Čovjek. Stolica* (2001).

3 Navedeni citat odnosi se po autorici specifično na Frlića, ali ja ga ovdje ravnopravno atribuiram i Indošu.

njihovim predstavama vidljivo, razlikuju – jer različito poimaju *zajednicu* o kojoj brinu: Indoš većinom crpi teme iz sebi fizički, intelektualno, afektivno i emocionalno bližeg spektra, dok Frljić tzv. provokativnom gestom zahvaća neuralgične točke lokalnog političkog i šire društvenog galimatijasa. No, i prvi i drugi set problema neraskidivo su uvezani u bremeniti korpus globalnih socio-političkih traumi i tendencija. I utoliko je, i kod Frljića i kod Indoša, odgovornost brehtovski brutalna i artoovski totalna. Ideja ovog teksta je da se detektiraju poetsko-estetičke i etičko-političke niti koje ih povezuju, usprkos tome što ih, gledano iz nekih drugih rakursa, možda i razdvajaju.

Obitelj

Spletom slučajnih okolnosti pišem tekst neposredno nakon gledanja najnovijih predstava obojice autora, iako sam temu prijavila ranije, kad još nisam imala na horizontu premijere koje će uslijediti. Da se one nisu u međuvremenu realizirale, rad bi vjerojatno bio nešto drugačije postavljen, inzistirala bih više na razlikama između njihovog poimanja zajednice – koje sam malo prije već diskretno naznačila. Ovako – potaknuta svježim gledalačkim iskustvom te, zahvaljujući istom, osvijestivši retroaktivno neke momente iz prijašnjih predstava – bit ću više sklona gledati u sličnosti, bolje reći u zajedničke čvorove. A jedan takav, možda najčvršći, vezan je uz pojam (i problem) obitelji.

Posljednja od *slavnih* obitelji kojima se Frljić bavio su *Karamazovi*, u dvotomnoj predstavi koja se izvodi u dvije večeri, od kojih prva nosi podnaslov *Sve sretne obitelji nalik su jedna na drugu*, a druga *Svaka nesretna obitelj nesretna je na svoj način*.⁴ Povodom te predstave izjavio je kako ga obitelj zanima „kao mjesto primarne traumatizacije“ jednako kao i „obitelj kao ideološki aparat države koji drži kontrolu.“⁵ Prve dvije rečenice Tolstojevog romana *Ana Karenjina*, naravno, nisu slučajno posuđene: obitelj kao mjesto primarne traumatizacije je svojevrsna opsesivno provučena *crvena nit* njegovog opusa. On ima već čitav redateljski dosje ispunjen obiteljima koje su, bez iznimke – tragično nesretne. Od *literarnih*, tu su *Medeja* (2014) i *Hamlet* (2017), a u širem smislu i *Sedmorica protiv Tebe* (2006), i *Bakhe* (2008). Od *stvarnih* tj. dokumentarno fikcionaliziranih najznačajnija je i svakako najmučnija *Aleksandra Zec* (2014), dok je najdugovječnija predstava njegovog opusa – koja opstaje na repertoaru Teatra ITD već punih 11 godina – upravo ona kojoj je bazični *dokument* trauma obitelji Frljić: *Mrzim istinu!* (2011).⁶ Obitelji je inherentna traumatizacija već po bazičnim psihološkim

4 Predstava *Braća Karamazovi* premijerno je izvedena u Zagrebačkom kazalištu mladih 26. i 27. 2. 2022.

5 Citati su iz intervjua koji je Frljić dao u emisiji *Izvan formata*, HTV3, 3. 3. 2022.

6 O toj predstavi Frljić u programskoj knjižici piše ovako: “Svoj dramaturški temelj ona gradi na tenziji između različitih obiteljskih dokumenata i autorovih svjedočanstava koja se koriste, te fikcionalnog statusa koji ovi dokumenti i svjedočanstva dobivaju u prostoru kazališne reprezentacije.”

zakonima (barem nas tako uči psihoanaliza), a kad je država instrumentalizira – također inherentno (barem nas tako uči Altiser [Louis Pierre Althusser]) - u jedan od svojih ideoloških aparata za održavanje kontrole, intenzitet i opseg traume eksponencijalno rastu, te se ona po zakonu spojenih posuda prelijeva u društvo, pa opet u obitelj. U tom smislu, za Frljića je i društvo jedna velika nesretna obitelj. Baveći se najdubljim traumama i neuralgičnim točkama post-jugoslavenskih društava (a posljednjih nekoliko godina i šire evropskih) – tih velikih nesretnih obitelji koje su svaka nesretna na svoj način – upravo je i stekao status jednog od „najkontroverznijih“, ali i „najpotrebnijih“ redatelja.⁷

Damir Bartol Indoš svoje poimanje obitelji tradira iz početaka Kugla glumišta te s ostalim članovima tog kolektiva dijeli „san primarne zajednice koja nije tradicionalna nefunkcionalna obitelj“, već je to odabrana obitelj – sastavljena od afektivno, intelektualno, estetički, etički i politički bliskih ljudi. Sretna obitelj, moglo bi se reći – u kojoj ljubav, bliskost, pažnja, razumijevanje i briga trajno ostaju aktivni, bez obzira što bude „isto problematično, neugodno i teško“, ali iz „takve bliskosti ne možeš pobjeći“ jer „nije to bilo samo kazalište“.⁸ Indoš je u svojim samostalnim radovima, od početka 1980-ih, u teatar interpolirao teme i probleme iz svoje „primarne zajednice“ – bila to biološka ili odabrana obitelj, susjedi ili pripadnici nekih drugih marginaliziranih i manjinskih skupina, ljudskih ili životinjskih. Njegova obitelj su svi oni s kojima suosjeća, za koje i o kojima brine. I svi oni čine imaginarij njegovog teatra. Oni su njegove, kako ih naziva, *zaslužene teme*:

Moje teme su zaslužene jer sam ih iskusio i van kazališta, u njih sam uložio dobar komad svog života. Na primjer, zato što sam odlučio ući u život, komunicirati i družiti se s osobom koja ima izrazito jake simptome duševne patnje, onog što društvo naziva psihičkom bolešću. Isto tako, nisam kenjao na sceni iz nekakvog egzibicionizma, već zato što sam vidio u živo čovjeka da to radi u svom peterosobnom stanu, na podu u dnevnoj sobi, a ne na mjestu koje su ljudi predviđeli. I nastojao sam to lokalizirati, staviti pod kontrolu, pa sam onda u predstavi prenio to iskustvo. Napravio sam to između ostalog

7 Tim riječima opisan je u britanskom dnevnom listu *The Guardian* – gdje je 2018. uvršten među pet najuzbudljivijih evropskih kazališnih redatelja.

8 Ovako o poimanju primarne zajednice tj. obitelji govori *kuglaš* Zlatko Burić Kićo u dokumentarnom filmu o Kugla glumištu *Mekani brodovi* koji je režirao *kuglaš* Željko Zorica Šiš, a posthumno ga dovršili Ana Janjatović Zorica i Viktor Krasnić (2017). Cjeloživotna bliskost među bivšim *kuglašima* doista se manifestira kontinuirano u izvan-teatarskim situacijama, ali i u teatarskim. Usprkos estetičkom razlazu polovinom 1980-ih, zastupnici dviju *kuglada* su gotovo bez prekida podupirali jedni druge, pomagali si i povremeno zajedno stvarali predstave. Indoš, Kićo i Šiš su svakako činili stožerni trio te suradnje. Nakon Šišove smrti, ostao je duo Indoš-Kićo. Posljednji njihov zajednički projekt, *Gilgameš u godini 13 Mjeseca*, realiziran je u jesen 2021 – o kojem je vrlo informativan i zanimljiv osvrt napisala Anamarija Žugić Borić (Žugić Borić, 2021)

i zato što sam bio od strane suda, i na preporuku liječnika, dodijeljen kao staratelj toj osobi, procjena je bila da zaslužujem takvo povjerenje. (...) Savršeno su mi jasne situacije o kojima radim predstave, lako mi ih je prepoznati. Pritom ne moram koristiti nikakve glumačke tehnike. Dovoljni su mi sjećanje na te događaje i svijest o tome kako sam reagirao na njih, da li je moje davanje bilo potpuno ili nije (u: Juniku, 2003: 21).

Teatar

Nisu sve Indoševe *zaslužene teme* toliko radikalne kao u navedenom primjeru. Subjekti njegovih *tema* nekad su blaže psihički bolesni članovi obitelji, stari i nemoćni ljudi, školska djeca u represivnim obrazovnim sustavima, biciklisti u agresivnom prometu, životinje koje su mučene/ubijene u znanstvenim eksperimentima... Ono što im je svima zajedničko jest da su na neki način ugroženi, zanemareni, potlačeni, stigmatizirani, socijalno nevidljivi i da zbog toga pate. Indoš u svojim performansima/predstavama prikazuje njihove, kako ih naziva, *simptome duševne patnje*.⁹ U tom smislu, provodni motiv njegovih predstava, to jest amblematični pokret, je *njihanje* – pokret kakav vrlo često perpetuirano izvode ljudi određenog spektra autizma, a koji je *zaslužio* dugogodišnjim svakodnevnim komuniciranjem s autističnim dječakom/mladićem iz susjedstva. Iz tog osnovnog pokreta tj. znaka nadograđuje svoj koreografski ili bolje reći *hijeroglifski* jezik, i u tom smislu spomenuti autistični dječak je njegova prva i ultimativna *zaslužena tema*. Iza svake teme, dakle, stoji neki konkretni narativ, priča iz života, ali Indoš je ne priča kronološki ili logički, i ne priča je govorom, već primarno fizičkim jezikom ili kako to on naziva, *tjelesnim filozofiranjem*. Riječ je o fizički izrazito zahtjevnim, žestokim izvedbama visokog emocionalnog napona i afektivnog intenziteta - koje naziva *ritualno-šamanističkim obredima* – u kojima je govor, kad i ako ga ima, izveden u repetitivnim sekvencama (slično načinu na koji autisti ponavljaju svoja pitanja i iskaze) te moduliranjem ritma i intonacije često doveden do neprepoznatljivosti. Derida (Jacques Derrida) u svom čuvenom eseju o Artou i kazalištu okrutnosti iz 1967. taj jezik koji nije imitativan i ništa ne imenuje naziva glosopejom (za razliku od onomatopeje), dok Arto, pod impresijom gledanja balijskog kazališta, piše o „prije-jezičnom stanju koje može izabrati svoj jezik: glazbu, kretanja, riječi“ te o *neizopačenoj pantomimi* u kojoj pokretni ne predstavljaju riječi (kao u izopačenoj evropskoj pantomimi), nego ideje: „Te čudne igre ruku što lete zrakom, poput kukaca u zelenom predvečerju, izlučuju neku vrstu strahovite opsjednutosti, neiscrpnog mudrovanja uma, koji kao da

⁹ Sve pojmove Indoševog vokabulara, kao i informacije i vlastite uvide vezane uz njegov rad, za koje ne specificiram izvor, crpim iz vlastitog 30-godišnjeg praćenja njegovog umjetičkog djelovanja, odnosno prenosim iz svoje knjige *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru* (ADU, HSN, 2019).

potječu iz duha neprestano zauzetog time da se snađe u zbrci svog nesvjesnog“ (Artaud, 2000: 58-59). Samo naoko paradoksalna karakteristika artoovskog *mudrovanja uma*, kao i indoševskog *tjelesnog filozofiranja*, jest da ono – kako detektira Derida – zbacuje s teatarskog trona logos koji mu ionako izvorno ne pripada (mada njime neovlašteno tisućljećima vlada, s distance), odnosno brutalno uništava zapadnjačku *teološku pozornicu* i postaje *trijumf čiste režije*. Na izvoru „nužnosti zvane okrutnost“ je uvijek, tvrdi, ubojstvo, a u ovom slučaju je to upravo *oceubojstvo*: „Podrijetlo kazališta, koje treba iznova uspostaviti, jest ruka dignuta na nezakonitog nositelja logosa, na oca, Boga scene koja je podređenja moći riječi i teksta“ (Derrida, 2007: 254). Arto je u originalu ipak nešto nježniji i poetičniji, pa tako afirmira kreiranje *metafizike artikuliranog jezika* - što „znači da jezik izražava ono što on obično ne izražava“, „znači služiti se njime na nov, izniman i nenaviknut način“, „to znači okrenuti se protiv jezika i njegovih gnjusno koristoljubivih, moglo bi se reći prehrambenih izvora“, „konačno to znači promatrati govor u obliku *čaranja*“ (Artaud, 2000: 43).

Indoševe poetsko-estetske premise kako sam ih ovdje pokušala dočarati u svom punom opsegu vrijede za prvu polovinu njegovog 40-godišnjeg samostalnog djelovanja (dakle, izvan Kugla glumišta), u vrijeme koje je uglavnom izvodio solo-performanse, u povremenoj suradnji s uskim krugom muzičara eksperimentalne i impro-scene (neki od njih su također bili članovi Kugla glumišta). Početkom 2000-ih počinje vrlo oprezno i postepeno širiti krug suradnika, uključujući i profesionalne glumce/ plesače/ pjevače, video-umjetnike itd., čime dolazi i do proširenje zasluženog tematskog polja. To polje tako, uz i dalje specifične priče marginaliziranih pojedinaca i/ili skupina, počinju zauzimati i *zaslužene* literature, filmografije, filozofije, politike, akcije (sve bez iznimke iz anarho-liberalnog spektra, s naglaskom na 1910-1920-e i 1960-1970-te) – dakle, sve ono što opsjeda duševni, duhovni, politički i šire intelektualni imaginarij, njegov i njegovih stalnih suradnika (primarno njegove životne i umjetničke partnerice Tanje Vrvilo). Sa širenjem polja borbe, proširili su se i poetsko-estetski horizonti, no snažna artoovska gesta i Indoševa *šamanističko-hijeroglifska* scenska pojava i dalje dominiraju tim umjetničkim afirmativnim pandemonijem. Za imaginiranje tog referencijalnog i afektivnog fona dovoljno je baciti oko na programski letak najnovije predstave – *Kužni Ifrit*¹⁰ – najavljene kao „drugi dio kozmofoničnog performansa DB Indoš Kuće ekstremnog muzičkog kazališta i Trobecovih krušnih peći, proizašao iz zajedničkog rada za udaljene izvedbe DEMONI KUGE.“ Između ostalog, autorski tim nam obećaje: „Stvaramo stanja zajedničkog zvukovlja trbuhom i glavom, svim dijelovima tijela koji mogu osjetiti vibracije čiji je konačan učinak empatija s porukom, gesta koja prevladava kožu tako što je od granice pretvara u ekstazu.“ Ono što saznajemo tek na kraju predstave – a što

10 Premijerna izvedba bila je 11. 2. 2022., u dvorani Pogon Jedinstvo (izvan-institucionalna scena).

je iznimno važno u okviru teme o kojoj pišem – posvetili su je nedavno preminulom Marku Breclju, kolegi i suborcu po avangardnoj gesti, anarhističkoj orijentaciji, te beskompromisnom cjeloživotnom bivanju na izvan-institucionalnoj umjetničkoj sceni. U tom smislu, i Breclj je bez sumnje *zaslužena tema*.

Frljića bismo pak intuitivno i zdravorazumski vjerojatno trebali prisloniti primarno Brehtu. No, malo dubljim skeniranjem vrlo brzo dolazimo i do artoovskog sloja. Detektiramo ga u posvećenosti, ozbiljnosti, strogoći, intelektualnoj i radnoj disciplini te odgovornosti u pristupu materijalu – upravo u smislu one Deridine „nužnosti zvane okrutnost.“ Mogli bismo reći da je prilično artoovski već sam koncept *autorskog projekta* – na kojem se temelji većina Frljićevih predstava – koji nastaje specifičnom dramaturško-scenskom skripcijom, na izravnom pisanju na sceni. Mirjana Miočinović je Artoove naputke o „pisanju direktno na sceni“ i „stvaranju komada neposredno na sceni“ razumjela, tj. očistivši njegove *naslage poetskog* prevela, kao pisanje teksta „sa svešču o zahtevima scene“, „jezikom scene“ i „ne bez želje da bude ponovljen“. Kad je autorica pripremala i dovršavala svoju disertaciju o Artou (polovinom 1970-ih), pojam *autorskog projekta* ili *autorskog teatra* nije bio u opticaju, no ona je predstave koje nastaju na gore opisani artoovski način, po unaprijed utvrđenom tekstu i/ili situaciji ali na „improvizacijskim seansama“, praktično prepoznala u tzv. institucionaliziranom hepeningu - kako ga je definirao i opisao Gilbert Tarrab – odnosno, smatrala je da bi taj „bio najbliži Artoovoj viziji“ kazališta okrutnosti (usp. Miočinović, 1993: 421-423).

Autorski projekti inherentni su postdramskom teatru, a vrijedi i obratno. I upravo u klasteru stilskih pravaca i tendencija koje je Leman (Hans-Thies Lehmann) obuhvatio tim krovnim pojmom susreću se Indoš i Frljić, kao što se na popisu postdramskih kazališnih znakova koji formiraju te pravce i tendencije susreću i isprepleću Arto i Breht. Tako bismo, *školski* podijeljeno, artoovskom licu postdramskog (u našem slučaju, i Frljićevog i Indoševog) teatra pripisali „uskraćivanje sinteze“, izrazitu „fizikalnost“, „samodostatnu tjelesnost“ izvedbe; nehijerarhiziranje znakova koje implicira „jednako-lebdeću pozornost“ kod gledatelja; igranje gustoćom znakova (od suviška do askeze); kazališno strukturiranje slično muzičkom; „vizualnu dramaturgiju“ koja rastvara logocentričnu hijerarhiju; elemente performansa (kao žanra). Osuvremenjenom brehtovskom licu više bi odgovarao postupak „provale realnog“ (tj. prodora kazališne konvencije); atuoreferencijalnost; tematiziranje uvjeta rada u teatru i inherentne represivnosti mehanizama teatarske proizvodnje (usp. Lehmann, 2002: 107-136). Tom licu bismo po inerciji prilijepili samo Frljića, A opet, Indoševo programatsko inzistiranje na ravnopravnosti umjetničkog rada i fizičkog rada bez kojeg ovaj prvi ne bi bio moguć – što cjeloživotno prakticira obavljajući na svojim produkcijama i sve izvan-scenske fizičke poslove – bi nas u toj odluci pokolebalo. Mada, mogli bismo tu gestu pripisati i spoju tj. nedjeljivosti svetog rada i igre, što je u podlozi ritualnih

izvedbi. Dakle, opet smo malo bliži Artou. Ali bilo bi nepravedno i Brehtu oduzeti nešto od karakteristika artoovskog lica: simultanost znakova, fragmentarnost, epizodičnost, semantičku gustoću. Štoviše, ta semantička gustoća je na neki način drugo ime za V-efekt. A opet, prisjetimo se, Arto piše kako *tvoriti metafiziku artikuliranog jezika* „znači služiti se njime na nov, izniman i nenaviknut način“, „to znači okrenuti se protiv jezika i njegovih gnjusno koristoljubivih, moglo bi se reći prehrambenih izvora“ (2000: 43). Zvuči doslovno poput Brehta kad piše o efektu začudnosti kao sredstvu borbe protiv kulinariskog kazališta (1979: 60). Poanta ovog paralelnog klackanja između Indoša i Frlića, odnosno Artoa i Brehta, koje sam upravo u tekstu izvela, je da klackalica nikad ne može stati. Odnosno, da se upravo na luku tog klackanja, danas pozicionira svaki teatar koji sebe misli kao teatar, a ne kao servis književnosti.

Neraskidivu vezu između Artoa i Brehta, to jest klackalicu kao centralnu oprugu suvremenih teatarskih praksi implicirala je knjigom *Surovo pozorište* i Mirjana Miočinović, promovirajući de facto taj Artoov pojam u univerzalni označitelj za nove, eksperimentalne, avangarde postupke u izvedbenim praksama kroz 20. stoljeće. Zanimljivo je prisjetiti se da je Piter Bruk (Peter Brook) Brehtov teatar svrstao u *grubi* teatar („blizu, ljudima“, kao što je npr. i Šekspirov)¹¹, koji odlikuje odsustvo stila, jer „predstava u nepovoljnim prilikama nalikuje revoluciji, budući sve što se dohvati može postati oružje“ (Brook, 1972: 68-69). A Hajner Miler (Heiner Müller) u više svojih fragmentarnih zapisa navodi kako je Bruk u nekom intervjuu na pitanje da li je ikad u životu vidio teatar okrutnosti odgovorio: „Jesam, jednom, *Dvorskog učitelja*, u Berlinskom ansamblu, to je bilo pozorište surovosti u duhu Artoa, surovo, naime, intervencijom u svest, razbijanjem iluzija, ideologije“ (Miler, 2017: 154). Prema Džudit Rodenbek (Judith Rodenbeck), dominantan historijski diskurs koji tendira polariziranju tj. suprotstavljanju *brehtovskog analitičkog sekularizma* i *artoovskog mitopoetskog ekspresionizma* zapravo je neodrživ. Možda je ponekad i produktivan, „ali je puno previše uredan, jer tretira obojicu praktičara *ne kao* praktičare nego više kao dehistorizirane teoretičare.“ Stoga joj je zanimljivije „zakomplicirati opoziciju (između sekularnog i sakralnog, intelektualnog i emocionalnog, kritičkog i visceralnog)“, tražeći im zajedničke točke. Prije svega, to su točke zajedničkog otpora prema afektivnom naturalizmu Stanislavskog i Aristotelovom konceptu drame koji se oslanja na iluziju, identifikaciju i katarzu. Potom, zajednički prijezir prema psihološkoj drami/glumi: Breht afirmira „empatičko re-prezentiranje događaja kao temporalno partikularnih i historijskih“, a Arto „teatar elektrošoka“ u kojem „događaji, čak i dijalog, prolaze kroz glumce“ tj. „oni dramu kanaliziraju fizički“. Dakle, glumci su podjednako distancirani od *lika* – „u Brechtovom slučaju pomoću metakritičke rupture, u Artoovom pomoću

¹¹ Prema Bruku, *posvećeni, grubi i neposredni* teatar čine oni tatarski postupci koji se suprotstavljaju dominantnom dramskom teatru – koji autor naziva *mrtvačkim*.

brisanja sebe“. Još jedno važno mjesto njihovog suglasja je i napad na transparentnost jezika: Breht je koristio „jezično preklapanje, lingvističke znakove, klišeje, slogane, govore da bi poremetio ‘čistoću’ bilo kakve poruke“, a Artaud „ponavljanje kroz tijela, koralne interludije, čak i besmislice, da bi omeo jasnu transmisiju koda“. I, konačno, a možda i ključno, „objoica su vidjeli teatar kao mjesto za novi model političkog angažmana ili prakse“ (usp. Rodenbeck, 2003: 62-64).

Upravo u toj zajedničkoj točki Gi Skarpeta (Guy Scarpetta) vidi emancipatorski i razvojni potencijal, kako za teatar tako i za produktivno materijalističko (marksističko) mišljenje o njemu. Reagirajući na burne teatarske događaje u Francuskoj 1968. (okupaciju pariškog *Odeona* i pobunu dijela umjetnika i kritičara protiv uprave *Avinjanskog festivala*) te istovremeno podupirući Deridin tekst *Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave* iz 1967, koji afirmira Artoov koncept teatra kao de facto materijalistički (iako ga se do tada po automatizmu gurao u područje mita, religije, emocionalnog, iracionalnog itd.), Skarpeta 1969. objavljuje tekst u kojem ide još korak dalje: Tvrdi, naime, da materijalističko mišljenje teatra kakvo nudi Brehtov koncept ne može biti cjelovito i valjano bez Artoovog. Jer čini mu se da Brehtova fiksacija na fabulu, sadržaj i likove – usprkos ne-psihologiziranoj glumi i drugim formalnim postupcima koji semantički zgušnjavaju materijal tj. stvaraju efekt začudnosti – ipak podržava realistički prosede, „a ‘brak’ jedanput sklopljen između filozofskog materijalizma i umjetničkog realizma suviše dugo traje da bi se raspao bezbolno“ (Scarpetta, 1969: 77). Drugim riječima, autor implicira da je „ideologija realizma samo pukotina u Brechtovom materijalizmu“, ali ipak pukotina, kao i to da je koherentnost njegovog koncepta ujedno i njegova slijepa pjega – isuviše je racionalan. A inzistirajući samo na racionalnome, isuviše se podudara s buržujskim vrijednostima. Zato Skarpeta smatra da je pravo i dužnost materijalističkih teoretičara da potraže, kao protutežu, nešto izvan granica što ih je postavio Breht, a to idealno *izvan* nazire kod Artoa. Njegov koncept se može učiniti konfuznim i obilježen nekom vrstom metafizike tj. idealizma te baš zato kao osnovni zadatak ali i strateški postupak vidi rušenje „mističkih zloupotreba“ Artoa. Kaže, nije riječ o tome da ga se „proglasi marksistom“, već da se dokaže da se on po mnogim pitanjima koja postavlja, sredstvima koja su drugačija ali komplementarna Brehtovim, također udaljava od vladajuće ideologije. To je prije svega njegovo inzistiranje na afirmaciji tjelesnosti u teatru i na činjenici da ne bi postojao duh, niti njegove vrijednosti, da nije bilo tijela iz kojeg te vrijednosti izbijaju. Imunološkim vokabularom, rekli bismo danas: duh je poput virusa koji ne može preživjeti niti se razvijati ako ne padne na plodno tlo, to jest na živo tijelo. A drugo, Arto još radikalnije od Brehta nasilno prekida s cjelokupnom ideologijom prikazivanja/izraza, tvrdi Skarpeta: „Raskinuti s izrazom, s ‘iluzijom onog čega nema’, znači prestati praviti od kazališta ‘odraz’ – znači smjestiti ga ne više nasuprot svijetu, u sekundarnost ili ponavljanje, nego na istu stranu, da u njemu djeluje

i s njim bude povezan svim vrstama aktivnih veza“ (ibid. 79-80). Pojednostavljeno, teatar prestaje biti slika svijeta, već postaje njegov jednako (s)tvorni, materijalni dio. I dalje – čime dolazi do kulminacije i poante svog materijalističkog čitanja Artoa – autor apostrofira *afektivni atletizam* kao drugo ime za „precizne i znanstvene zakone“ koje je Arto svjesno „otimao“ iz „misticizma istočnjačke duhovnosti“, čime je najavio i udario temelje znanosti o teatru (ibid. 81). A bez takve znanosti, implicitno zaključuje Skarpeta, teatar se ne može emancipirati od vladajuće ideologije: „Ipak, kazalište se stvara u ideologiji, u nesvjesnom, koristeći se štoviše njima kao građom. Ali ono će biti materijalističko jedino ukoliko ih bude znalo uklopiti u strogu i djelatnu *igru* koja će omogućiti da se prijeđe od ‘korištenja’ znanostima u kazalištu (bilo da je riječ o psihologiji, psihoanalizi pa čak i historijskom materijalizmu) na znanost *o* kazalištu“ (ibid. 83). Dakle, samo na vlastitim zakonima, vokabularu i kategorijalnom aparatu može nastati autonomni teatar koji ne bi reflektirao ni literaturu ni politiku, nego bi aktivno participirao *u* svijetu.

Svijet

U tom smislu, na Brehta i Artoa treba misliti kao politički podjednako potentne i angažirane autore. Na sličnom naoko paradoksalnom mjestu stoji i teatar Damira Bartola Indoša. Njegov duhovni imaginarij nastao je na vrlo specifičnom odnosu spram metafizičkog, ili kako ga bi on rekao *prvog pitanja* – koje je pitanje osobne duhovnosti i spoja s većom cjelinom – tako da se u njemu panteističko-eklektički isprepleću ideje džainizma i antipsihijatrije, koje međutim povezuje etička premisa o ravnopravnosti svih živih bića i dužnosti da se o njima brinemo. Na tu podlogu Indoš naslanja i anarho-liberalne ideje, a početkom 1980-ih i simpatije prema grupama Crvene brigade i Baader-Meinhof. Iako je kasnije revidirao svoja nagnuća prema idejama lijevog terorizma (jer on u praksi ne tretira živa bića ravnopravno), priznaje da su one bitno utjecale na odluku da se distancira u odnosu na suviše *meki* koncept Kugla glumišta, odnosno da osnuje tzv. *tvrdi* frakciju, kako bi se politički oštrije pozicionirao. No, u praksi je ispalo tako da su mu angažiranije one predstave u kojima se od političkog htio udaljiti: „Paradoksalnom, ali istinito. Što dalje bježim od toga, to dublje politički zadirem u stvarnost. Što više pokušavam dodirnuti *prvo pitanje*, to sam više socijalno i politički angažiran“ (Indoš prema Juniku, 2003: 20). Tomu je tako, pretpostavlja, zato što se, i kada kreće „s radikalno metafizičkih pozicija, na kraju pitanje o Bogu uvijek transformira u pitanje o čovjeku, pa o uređenju socijalne zajednice u kojoj živimo te naposljetku u politiku“ (Indoš prema Blažević, 2007: 242). A bilo bi idealno, smatra, kad bi se teatar, prešavši rampu, doslovno materijalizirao u angažmanu:

Ideal bi bio da se predstava dogodi npr. u ZKM-u i ponese publiku u Teslinu, gdje bi ona promijenila uređenje ulice, doslovno napravila od svojih tijela ležeće policajce i spriječila prolaz automobila, ili da publika ide do Trga i tamo otpočne političku agitaciju za nekoga tko je nepravедно zatvoren ili protiv negativnog tretmana u psihijatrijskim ustanovama ili rasne i nacionalne mržnje, nasilja u obitelji (ibid. 244).

Na ovom mjestu Indoš, mogli bismo reći, postaje brehtijanac: ne zanima ga identifikacija, već empatija, koja poziva na direktnu akciju koja će nužno antagonizirati društvo. Također, vrlo konkretna političnost manifestira se u njegovoj kritici antropocentrizma koja je difuzno provučena kroz cijeli njegov opus, bukvalno od samog početka, što ga čini pioninom ekološkog aktivizma na ovim prostorima, moglo bi se reći – avangardistom nove paradigme. Osim što se invocira u tematskom punjenju, taj aktivizam se doslovno materijalizira: Indoš kao rekvizite rabi isključivo predmete posuđene iz svakodnevnog života ili skupljene na metalnom otpadu – koje istovremeno imaju funkciju i scenografskih elemenata i muzičkih instrumenata. Ideja je da se svakom predmetu nađe nova, obnovljena svrha, te da se nađe način da se pomoću njih proizvede zvuk. Tu svoju scensku menažeriju naziva *duhovno recikliranim smećem*. Posljednjih desetak godina preferira *šaftofone* – instrumente koje sklapa tako što istrošene metalne opruge različitih širina i debljina pričvršćuje u (rezonantne) kutije nalik *šahrovima*, iz kojih onda različitim tehnikama izvlači zvukove i komponira buku.

Hajner Miler piše kako je Arto pokušao „da pozorištu povрати vitalnu funkciju koje ono generalno gledano nema.“ Isto je pokušavao i Breht, samo drugim sredstvima: smatrao je da se „komad ne sme meriti merom dramskog, već da se prevashodno mora meriti merom stvarnosti na koju se odnosi“ (Miler, 2017: 38-39). Čini mi se da bi se te dvije perspektive na mogućnosti revitaliziranja funkcije teatra mogle preslikati i na dvojicu autora koji su u fokusu ovog teksta. Indoš vidi kazalište kao koncept političkog djelovanja *odozdo na više*, kao akciju čiji se impulsi koncentrično šire s primarne zajednice na zajednice sve šireg opsega, što u konačnici u idealnoj varijanti može rezultirati mijenjanjem svijeta – što ga čini, bar načelno, optimistom. Po Frliću, kao i po Brechtu, taj vektor utjecaja je inverzan: on ide od države/vladajuće ideologije prema već primarno traumatiziranoj obitelji, unutar koje se modeli te iste ideologije perpetuiraju i dodatno je vječito retraumatiziraju. Taj začarani krug razlog je Frlićevom vječitom pesizmu. Ali on je pesimist koji vječito gaji nadu da teatar, ipak, može promijeniti svijet. Ili je bar nekad gajio – primarno kroz ciklus predstava koje su tematizirale nacionalističke režime nastale nakon raspada Jugoslavije, sa svim tragedijama koje su njihove fašistoidne metode proizvele u društvu. *Bakhe* (2008), *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (2010), *Kukavičluk* (2011), *Pismo iz Bosne* (2011), *Zoran Đinđić*

(2012), 25671 (2013), *Aleksandra Zec* (2014), *Hrvatsko glumište* (2014)¹². U svim tim predstavama djelovao je točno po onoj *recepturi* koju Breht izlaže u tekstu *Writing the Truth: Five Difficulties*, a koja se može svesti na sljedeći sukob: *Pisati istinu* o potresu ne znači pisati o tome kojeg je intenziteta bio potres, kakve su tektonske ploče, koliko je ljudi poginulo i koliko je zgrada srušeno – to je, naime, puko nepisanje neistine - već *pisati istinu* znači pisati o uzrocima koji su doveli do toga da se izgrade loše zgrade, i koji su posljedično proizveli katastrofu, a koje smo mogli imati pod kontrolom (usp. Brecht, 1935: 3). A uzroci svih ljudskih/svjetskih katastrofa, u radikalnoj izvedenici – prema Brehtu, kao i prema Frliću – leže u vladajućem društvenom poretku, u eksploatacijskim odnosima na kojima on počiva, u profitu koji je njegov motor. Ukratko, u kapitalizmu. Dakle, opisivati katastrofu je jedno, a pisati istinu o njoj je nešto sasvim drugo. Da bi *pisao istinu*, autor treba nadići „najmanje pet poteškoća“, to jest: „Mora imati hrabrosti da piše istinu kad se istini svugdje oponira; volju (entuzijazam) da je prepozna, iako je svugdje sakrivena; vještinu da njome rukuje kao s oružjem; moć prosuđivanja da odabere one u čijim rukama će biti efikasna; i lukavstvo da proširi istinu među takvim osobama“ (ibid. 1). Frlić je možda najviše po ovakvom pristupu *pisanju istine* u teatru okorjeli brehtijanac.

A brehtijanac je možda još i više od Brehta utoliko što je uvijek u teatru *paralelno pisao i istinu* o teatru. Ili, da posudim precizan uvid Jasne Novakov Sibinović:

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. (2020: 5).¹³

S lemanovskim konceptom političnosti Frlić se najviše podudara u smislu naglaska na procesu rada, bar podjednako kao i na finalnom produktu, ako ne i više – i to od samih početaka bavljenja teatrom, od druge polovine 1990-ih. I o tome često govori javno: „Problem je što su cijeli sustav rada u kazalištu i kritička recepcija fokusirani isključivo na završni proizvod. Proces je važan da bi kazalište artikuliralo gdje ideološki i politički stoji.“ Zbog toga je izuzetno važno „zanimanje za proces i razmatranje tog procesa, uvjeta proizvodnje, načina na koji on nekoga uključuje ili isključuje“ (Frlić

¹² O tim predstavama detaljnije sam pisala u tekstu “Teatar (u teatru) devedesetih” (Juniku, 2020), ali i u tekstu “Subverzije u teatru: Misle li oni to ozbiljno?”, koji je objavljen u Zborniku Akademije umetnosti Novi Sad 2018. godine.

¹³ Citiram pred-finalnu verziju knjige koju mi je prosljedila autorica, tako da se paginacija ne odnosi na tiskano izdanje, nego na spomenuti *word document*.

prema Gojić, 2021). Prema Novakov Sibinović, u proučavanju političnosti i kritičnosti Frlićevog rada u teatru posebno važno mjesto ima onaj dio koji se tiče glumačke igre i emocije pa se ona u svojoj studiji njime bavila iz ugla empatije i simpatije „pri čemu nam je namjera bila da empatijsku identifikaciju karakterističnu za psihološki realizam (...) dislociramo iz odnosa glumac–lik na odnos glumac–redatelj.“ Naročito je to važno kreativno mjesto u autorskim projektima, jer „taj proces dijalektičke konfrontacije kojim glumac prolazi tokom proba u ovim autorskim projektima, jeste i suština političnosti Frlićevog pozorišta“ (Novakov Sibinović, 2020: 8). Taj proces gradnje odnosa s glumcem i međusobnih konfrontiranja je vjerojatno i Frliću najizazovniji dio teatarskoga posla, i to baš zato što je ujedno i jedna od *ahilovih peta* teatarskoga organizma. U tom poslu se, naime, lako sklizne u nasilje. A teatarski i obrazovni i proizvodni sustav sklon je normaliziranju nasilja, naročito ako ono dovede do (dobre) predstave, – i to je pitanje koje u institucijama tek treba otvoriti, smatra Frlić: „Ako nas zanima samo ono što će na kraju biti izvedeno kao predstava, naravno da nije bitno kako se dolazi do toga, i nije bitan model suradnje ili propitivanje zadatih hijerarhijskih modela u kojima se mora raditi“ (u: Gojić, 2021). I zato je, dakle, od presudne važnosti da se u teatru bavimo procesom.

Frlić je godinama ustrajao u *pisanju istine u i o* teatru, ne štedeći pritom ni sebe. I još uvijek ustrajava – zadnjih godina, doduše, uglavnom na njemačkim pozornicama – ali ako je suditi po intervjuima koje je objavio u zadnje vrijeme, čini se da gubi nadu u efikasnost te borbe u kojoj se osjeća prilično usamljen: „Izgubio sam tu neku naivnost u pogledu kazališta, od splitskih ‘Bakhi’ naovamo mislio sam da kazalište može biti generator nekih društvenih promjena (...) međutim, vidio sam samo nevjerojatnu razinu konformizma, redatelji se boje, njih zanima da dobiju sljedeću režiju, i to je kraj priče“ (Frlić prema Dugandžija, 2022: 39). Općenito gaji „duboku skepsu o mogućnosti spašavanja svijeta, bez obzira na to koja su sredstva u pitanju (Frlić prema Munjin, 2022). To donekle i objašnjava njegovu odluku da se u Zagreb, nakon dulje stanke, vrati predstavom *Braća Karamazovi*, koju je u suradnji s dramaturginjom Ninom Gojić režirao prema motivima više Dostojevskijevih romana. Riječ je, kaže, o „piscu kontradikcije“ koji mu je puno zanimljiviji od mnogih književnih suvremenika „jer pokazuje nesvodivost života na ideološke i ekonomske sheme. Raditi ovog autora danas znači tražiti slične kontradikcije – ponajprije u samome sebi“ (ibid.). A s glumcima je „pokušao dodatno zaoštriti“ kontradikcije i kolebanja njegovih likova „između razuma i svega onoga što izmiče racionalnoj spoznaji“, koje je transponirano na različite izvedbene razine (ibid.). Svojevrsno odustajanje od zauzimanja čvrstog stava i dociranja Nataša Govedić čita i u „anarhoidnim momentima“ gdje se i križ, i srp i čekić, kao i same knjige Dostojevskog prikazuju kao „oruđe demagogije“ (u: Govedić, 2022) Sve opisano, međutim, nikako ne treba shvatiti kao Frlićevo odustajanje od interesa

za politiku. U predstavi je čak neuobičajeno mnogo referenci na recentne političke događaje – koje je, doduše, dodatno aktualizirala sama aktualnost rata u Ukrajini, koji je izbio tri dana pred premijeru. Samo je promijenjen dominantni registar. Više nego ikad do sad u fokusu je bilo istraživanje procedura komičnog. Skoro da bismo mogli reći kako je Frljić s materijalom Dostojevskog proizveo dvije komedije:

Mene je jako zanimao performativitet humora, ali onog humora koji u isto vrijeme kad se pojavljuje postavlja pitanje treba li se /smije li se/ je li primjereno smijati se onom gledanom. Drugim riječima, zanimao me tip humora koji instantno leđi osmijeh na licu, gdje bergsonovski principi mehanike koji stvaraju napetost – koja se otpušta u smijanju – ne uspijevaju doći do tog otpuštanja. Humor vrlo često funkcionira na nekoj predracionalnoj razini. Smijemo se prije nego što smo svjesni čemu se točno smijemo. Smijeh bježi prije nego ga situiramo u određeni etički kontekst u kojem određene stvari nisu smiješne. Ja se smijem uvijek sa zadržkom, kad sam siguran da moj smijeh neće nikoga povrijediti ili participirati u diskursu isključenja. Ili ako ću naći registar u kojem će sam smijeh dekonstruirati rečeni diskurs isključenja.¹⁴

Na ovom mjestu zanimljivo je primijetiti da se i u posljednjim predstavama Damira Bartola Indoša sve češće nalazi humornih/ komičnih elemenata, iako je to još uvijek samo u tragovima. No, još je zanimljivije uočiti frapantno sličan iskaz oko nelagode koju Indoš osjeti kad nešto u njegovom teatru kod publike izazove smijeh. Prvi put to se dogodilo na premijeri predstave *Njihanje* (2001) – dakle, nakon dvadesetak godina samostalnog rada – i tada je ozbiljno posumnjao da je pretjerao s ruganjem svome radu, to jest da je postao previše dopadljiv:

Kada se publika počela smijati za vrijeme predstave, sledio sam se. Mislio sam – ovo je totalni promašaj. Ali onda sam se sjetio da sam se u toj istoj ali zbiljskoj situaciji i sam poželio nasmijati, ali nisam bio htio nepristojan prema osobi koja mi se u svojoj inferiornosti otvorila. A granica, tj. osnovni kriterij mi je da li se nešto zaista tako zbilo i da li odmak od toga što se zbilo jeste moj autentični odmak (...) U tom smislu, uzor su mi *Montypythonovci*, tim ljudima se rijetko potkradala situacija da su djelovali izvan granica ukusa što su si ga nametnuli (Indoš prema Juniku, 2003: 21).

Kao što je, nadam se, iz ovog teksta razvidno, Frljić i Indoš iznimno ozbiljno, promišljeno i posvećeno pristupaju teatru. Njihove umjetničke odluke i postupci

¹⁴ Ovaj citat prenosim iz e-mail korespondencije koju sam vodila s redateljem.

reflektiraju veliku dubinu i širinu znanja, mnogo rada i discipline te neprekidni društveni angažman, odnosno bezuvjetnu brigu za svijet. Ali svijet kao da se na njih oglašio. Naime, iako je Frljić jedan od najpoznatijih i najzaposlenijih redatelja u Evropi, a Indoš jedva poznat već u širem profesionalnom krugu, obojica u domaćem kulturnom kontekstu dijele marginalnu poziciju, periodično čak do razine isključenosti. Vezano za Frljića, može ova konstatacija naoko djelovati nategnuto i pretjerano, imajući u vidu činjenicu da je režirao u većini relevantnih teataru na području bivše Jugoslavije, da je na tom istom području vjerojatno jedan od najbolje plaćenih redatelja, da među ostalim u biografiji ima upisan mandat intendanta nacionalnog teatra (HNK u Rijeci). Za razliku od Indoša koji je čitavo svoje, uskoro 50-godišnje djelovanje prakticirao na izvan-institucionalnoj sceni – uz vrlo, vrlo rijetke izlete u *centralno*, koji su ostali na razini ili koncepta ili ekscesa. Naravno da su te dvije *isključenosti* neusporedive što se tiče financijskog aspekta, kao i aspekta medijske vidljivosti i cjelokupnog socijalnog kapitala. Međutim, oni marginu dijele po osjećaju (i statusu) nepripadanja vlastitoj sredini koja ih vječno drži na stanovitoj distanci. Metaforički rečeno, oni su stranci u obitelji. Frljiću obitelj nikad neće oprostiti duboko anacionalni sentiment, od Indoša zazire jer je teško ispratiti njegov strogi etički habitus. „Prostor stranca je vlak u pokretu, avion u letu, tranzicija koja onemogućava zaustavljanje“, piše Julia Kristeva (1991: 8). „Činjenica da smo poraženi ne isključuje nastavak borbe, a poraz u sebi nosi koncentrat znanja“, odgovara Frljić (u: Gojić, 2021) – motreći na svijet iz aviona dok mu Indoš maše s ulice u brišućem letu svoga bicikla.



**Fotografija 1. D. B. Indoš, „Covjek. Stolac“, Zagreb, Jedinstvo (2003)
Foto: Ratko Mavar**



**Fotografija 2. Oliver Frljić, „Braća Karamazovi“, Zagrebačko kazalište mladih
(2022) Foto: zkm/ Marko Ercegović**

REFERENCE:

1. Artaud, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojnik*, Zagreb: HC ITI.
2. Blažević, Marin. 2007. *Razgovori o novom kazalištu 1 i 2*, Zagreb: CDU.
3. Brecht, Bertolt. 1935. *Writing the Truth: Five Difficulties*
4. <http://www.autodidactproject.org/quote/brecht1.html>
5. Brecht, Bertolt. 1979. *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
6. Brook, Peter. 1972. *Prazan prostor*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
7. Derrida, Jacques (2007), „Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave“, u: *Pisanje i razlika*, Zagreb: BTC Šahinpašić, 247-266.
8. Dugandžija, Mirjana. 2022. „U Hrvatskoj nitko ne zastupa lijeve ideje. To je poražavajuće. No, radnička klasa i ne shvaća tko je tlačiti“, *Jutarnji list*, 13. 2. 2022.
9. Fazekaš, Ana. 2022. „Dvostruka vizija propasti svijeta“, *Kulturpunkt.hr*, 21. 3. 2022. <https://www.kulturpunkt.hr/content/dvostruka-vizija-propasti-svijeta>
10. Gojić, Nina. 2021. „Pravo znanje rađa se iz neuspjeha“, *Kulturpunkt.hr*, 25. 3. 2021. <https://www.kulturpunkt.hr/content/pravo-znanje-rada-se-iz-neuspjeha>
11. Govedić, Nataša. 2022. „Metafizička groznica i sve njene lucidne temperature“, *Novi list*, 1. 2. 2022. https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/braca-karamazovi-u-zkm-u-metafizicka-groznica-i-sve-njene-lucidne-temperature/?meta_refresh=true
12. Juniku, Agata. 2003. „Proboj u centralno“, intervju D. B. Indoš, *Zarez br. 100*, Zagreb, pp. 20-21.
13. Juniku, Agata. 2018. „Subverzije u teatru: Misle li oni to ozbiljno?“ *Zbornik radova Akademije umjetnosti*. Novi Sad: Akademija umjetnosti, 171-186.
14. Juniku, Agata. 2019. *Indoš i živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*, Zagreb: ADU, HSN.
15. Juniku, Agata. 2020. „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: Obad, O. & Bagarić, P. *Devedesete. Kratki rezovi*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku & Jesenski i Turk, 147-196.
16. Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to ourselves*, New York: Columbia University Press.
17. Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU, TkH.
18. Miler, Hajner. 2017. *Pozorište je kontrolisano ludilo*, Beograd: Radni sto.
19. Miočinović, Mirjana. 1993. *Surovo pozorište*, Novi sad: Prometej.
20. Munjin, Bojan. 2022. „Oliver Frlić: Hrvatska i ja rekli smo sebi sve što smo imali“, *Novosti*, 25. 2. 2022. <https://www.portalnovosti.com/oliver-frljic-hrvatska-i-ja-rekli-smo-sebi-sve-sto-smo-imali>
21. Novakov Sibinović, Jasna. 2020. *Političko pozorište Olivera Frlića: Od empatije do simpatije*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
22. Rodenbeck, Judith. 2003. „Madness and Method: Before Theatricality“, u: *Grey Room 13*, Cambridge: Green Room Inc., MIT. 54-79.
23. Scarpetta, Guy. 1969. „Brecht i Artaud“, u *Prolog 35/78*, Zagreb: CKD, 72-84.
24. Žugić Borić, Anamarija. 2021. „Zaćudni svijet reminiscencija i introspekcija“, *Kulturpunkt.hr*, 26. 10. 2021. <https://www.kulturpunkt.hr/content/zacudni-svijet-reminiscencija-i-introspekcija>

Family, Theatre, World: Understanding Community in the Plays of Oliver Frlić and Damir Bartol Indoš

Abstract: Damir Bartol Indoš is one of the still active veterans of the experimental theatre in Yugoslavia, and Oliver Frlić is one of the most important directors in today's post-Yugoslav *space-time*. The paper comparatively analyses two radical and in many ways mutually opposed types of politics and the corresponding aesthetico-poetic apparatus. These differences stem primarily from two completely different conceptions of the community, and consequently the ethico-political habitus that Indoš and Frlić affirm, both in their performances and beyond the artistic framework. Their poetics and actions, and to some extent methods, could be roughly based on the legacy of Artaud, with Frlić, and Brecht, with Indoš, but on many nodes of postdramatic aesthetics, these two poetico-aesthetic lines are met with both of them. Also, this paper tends to show that Artaud's and Brecht's theatre are not as distant as it is emphasised in textbooks, that is, it is insisted on the fact that their aesthetico-poetic, and especially ethico-political heritage is inseparably complementary. The opuses of Frlić and Indoš are also, after the initial distinction, approached with an emphasis on common points that may not be noticeable at first glance, but are clearly discernible from certain perspectives. Their different conceptions and artistic reflections of the community, on the other hand, are broken down into categories that differ in quality and scope – family, theatre, world – but within which, as in onion, relations remain structurally the same.

Keywords: Frlić, Indoš, Artaud, Brecht, community