

Dubravka Đurić

dubravka.djuric@fmk.edu.rs

Data przesłania tekstu do redakcji: 31.12.2012
Data przyjęcia tekstu do druku: 15.07.2013

Politika i teatar: Zoran Đinđić Olivera Frljića i *Oni žive* Milana Markovića i Maje Pelević

ABSTRACT. Đurić Dubravka, *Politika i teatar: „Zoran Đinđić” Olivera Frljića i „Oni žive” Milana Markovića i Maje Pelević* (Politics and Theater: Oliver Frljić’s Play *Zoran Đinđić* and Milan Marković’s and Maja Pelević’s Performance *They Live*). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 5. Poznań 2013. Adam Mickiewicz University Press, pp. 89–101. ISBN 978-83-232-2636-9. ISSN 2084-3011.

In this paper, I am dealing with the political theater and performance. Both performances question the borders between artistic and non-artistic fields, and work with concept of documentary drama. Frljić’s play is realized within the post-drama paradigm, for which the idea of politics of theatrical form is important since it deals with the signifiers. Using the post-drama paradigm, Frljić in his play works with political discourses active in Serbian society in last 20 years. He touches the hidden collective traumas, and by this causes political reactions of the audience and media, which I discuss. Marković and Pelević take the political parties to be the space for their performance. Their performance has three levels of performing. The first level is their membership in different parties, the second one refers to performing the text as a drama play, published in *Scena* magazine; and the third level concerns their performance’s public reading by the audience.

Keywords: activism; documentary; event; political theater/performance; text; trauma

Uvodna napomena

Kao zastupnicu metodološkog kosmopolitizma neće me zanimati dramsko pismo ili teatar s aspekta metodološkog nacionalizma (Beck, Sznaider 2010: 280–285). Usredsređiću se na **teatarski izvedbeni i tekstualni eksperiment** na primerima predstave *Zoran Đinđić* Olivera Frljića (Atelje 212, Beograd 2012) i projekta *Oni žive* (Dom omladine, Beograd 2012) Milana Markovića i Maje Pelević. Neću ih smeštati u kontekst srpskog

političkog teatra, jer se politički teatar u nekadašnjim jugoslovenskim, sada postjugoslovenskim kulturama, odvijao u promenljivim političkim, ekonomskim i kulturalnim kontekstima. Pored toga, postoji manje ili više tradicionalni teatar koji se bavi političkim temama, a značajan je i pojam politike teatarske (izvođačke) i dramske (tekstualne) forme, u smislu eksperimentalnih izvođačkih i tekstualnih pristupa. Rad O. Frljića kao postjugoslovenskog reditelja ne može se smestiti isključivo u jedan nacionalni okvir, jer je ideologija njegovog rediteljskog postupka transgresivna: prelazi granice jednog jezika i jedne kulture.

Uvod

Razmatrajući odnos teatra i politike u knjizi *Political Theater in Post-Thatcher Britain – New Writing: 1995–2005*, Amelia Howe Kritzer je pisala da iako je status teatra kao polja slobode uvek posredovan višestrukim ekonomskim i regulatornim činiocima, on nudi prostor za osvetljavanje problema, istraživanje određenih pitanja, zagovaranje akcija u javnom ili privatnom životu i eksperimentisanja izmenjenim odnosima moći unutar konteksta forme koja na različite neposredne i metaforičke načine učestvuje u društvenom. U savremenim društvima teatar se nalazi izvan centralnih vladinih i industrijskih struktura i zauzima sporedno mesto u odnosu na institucije biznisa, edukacije i religije. U poređenju sa komercijalnom televizijom i filmom, marginalan je, što mu dozvoljava izvestan stepen slobode. Mapirajući politički teatar u evropskom kontekstu 20. veka, Amelia Howe Kritzer ističe da se nakon 1995. pojavljuju predstave koje se bave prezentacijom dokumentarnih izveštaja i kontroverznih događanja. To objašnjava težnjom teatra da se suprotstavi uticaju masovnih medija, naročito televizije, u selekciji i interpretaciji događaja. Kada se produkcija obraća savremenoj politici, želi da promovise, podstakne ili da se proširi na direktne forme participacije, jer situacija zahteva nove političke strategije i nove umetničke forme (Howe Kritzer 2008: 12). Ovo nas dovodi do pitanja šta danas kritika i umetnosti kao transformativne društvene prakse mogu učiniti kroz političko intervenisanje u svakodnevni život? Možda nove teatarske prakse nastale na postjugoslovenskom prostoru teže dati odgovor na ovakva pitanja.

Pozorište je, u altiserovskom smislu, jedan od ideoloških aparata koji nas interpeliraju kao pripadnika/pripadnicu zamišljene nacionalne zajednice. Ali, kako je objasnila Jasmina Husanović, politička zajednica, kao i porodica, odnosno identitarni nacionalni i rodni režimi unutar države i patrijarhata, oblici su zajedništva koji istovremeno proizvode i osećaj bespomoćnosti i izdaje poverenja, te postaju mesta nasilja i izvor opasnosti. Ovi socijalni konteksti daju značenje našim životima i potka su naših identiteta. Ali kada se iluzija identiteta uruši, otkrivamo traumatski centar i relacije moći ispod njih, kao i kontingentnost/uslovljenost društvenih poredaka i značenja koja dajemo vlastitim oblicima i načinima življenja, ne dovodeći ih nikada u pitanje. Traumatski događaji (u bivšoj Jugoslaviji ratovi iz 90-ih) mogu dovesti do osećanja nepripadanja matricama koje nas okružuju, te su ujedno i otkriće o kojem želimo svedočiti. Ali „ovakvim vrstama svjedočenja o kontingentnosti formi političke i društvene organizacije suprotstaviće se oni kojima nije u interesu da se iluzija/fantazam države i/ili patrijarhata potkopa” (Husanović 2010: 12).

Kao odgovor na aktuelna pitanja na postjugoslovenskom prostoru pojavio se politički teatar. Jedan njegov tip se bavi **kulturom sećanja**, drugi čine **dramatizacije svjedočenja traume** (Medenica 2011: 9–20; Tasić 2011: 19–28). Teatar kao javni prostor transformiše se u prostor kolektivne terapije, čiji je rezultat simboličko pomirenje do kojeg (možda) dolazi na mikronivou **zamišljene zajednice** uspostavljene između izvođača i publike dok predstava traje. U kontekstu ove problematike teoretiziraću Frljićevu predstavu *Zoran Đinđić* i projekat *Oni žive* M. Markovića i M. Pelević kao primere političkog teatra, odnosno performansa, koji konstruišu **kontra-javnost**, da bi delovali na svest gledalaca/gledateljki, dovodeći u pitanje makro- i mikropolitike konstrukte koji organizuju našu svakodnevicu i konfiguriraju naše identitete, preispitujući diskurzivne granice umetnosti.

Trauma kao simptom društva: predstava *Zoran Đinđić* Olivera Frljića

Rad Olivera Frljića možemo smestiti u kontekst postdramskog političkog teatra. On problematizuje osetljive teme savremene Hrvatske – ratno nasleđe i konzervativno vaspitanje, zločine nad Srbima u Oluji, itd. (Mede-

nica 2011: 11). Pored Hrvatske, predstave je postavljao u Sloveniji i Srbiji, zamislio ih je i izvodio kao *site-specific* (Kaye 2000)¹: dolazeći u jednu sredinu, istražuje njene traume i za nju realizuje predstavu. Pošto je sistem pozorišnih institucija postjugoslovenskih društava mahom konzervativan, ne čudi da Frljićeve predstave nailaze na nerazumevanje:

Ja pokušavam raditi ozbiljno kazalište, kazalište koje se ne događa u nekom političkom vakuumu i koje je samo sebi svrha. Naravno da to postaje problem u sredinama u kojima je kazalište sustavno depolitizirano, u kojima kazalište prvenstveno predstavlja sredstvo zabave, a ne političkog osvješćivanja. Publika je i te kako nepismena. Ona često ne razumije kazališni jezik koji izlazi iz matrice psihološkog realizma i građanske drame. Zato moje predstave pokušavaju obaviti i taj zadatak – kultiviranja jedne nove publike (Pavlović 2012).

Paradigmu postdramskog teatra je 1999. definisao Hans-Ties Lehmann. U tekstu *Političko i postdramsko* Frljić piše da je za njega Lehmannov koncept bio značajan, ali se usredsredio na pojam **politika pozorišta**, kojim je 90-ih hegemono zagovaran stav da je umetnost implicitno politička na nivou umetničke forme, a ne eksplicitnog sadržaja. U teatru to znači rad sa označiteljima: glasom, osvetljenjem, pokretom, muzikom, scenografijom, itd. koji nisu podređeni dramskom tekstu u smislu tekstocentritizma, već su uspostavljeni kao samostalne komponente izvedene kao scenocentrična postdramska forma. Mada odaje priznanje Lehmannu, Frljić ga kritikuje zbog depolitizacije pozorišta, jer doprinosi „neoliberalnoj mirnoj koegzistenciji i mogućem prisvajanju bilo kakvih ideja sve dok one ne napadaju njenu glavnu ideološku bazu: partikularizaciju interesa, privatnu svojinu, itd.” (Frljić 2011: 56). Savremena kriza neoliberalnog sistema zahteva drugačiji pristup, te pozivajući se na Alaina Badioua, Frljić piše da u depolitizovanom društvu slobodnog tržišta ni teatar ne može izbeći depolitizaciju. On ulazi u isti proces komodifikacije kao i drugi proizvodi, njegov je politički potencijal postao roba, te stoga ima određeni značaj u procesu politizacije čiji je cilj depolitizacija društva (Frljić 2011: 56).

U razumevanju Frljićeve pozicije poslužiću se i pojmom artvizam Alda Milohnića, koji je postavio pitanje „zašto politički intervencionizam poseže za kulturalno-manifestativnim tehnikama da bi se mogao konsti-

¹ Redefinišući ga, termin sam prilagodila i primenila na teatar. Alternativni izraz bi mogao biti *place-specific*.

tuirati u polju političkog” (Milohnić 2009: 149). Kao i Frljić, i Milohnić upozorava da je neoliberalni sistem u stanju da pacificira postojeće niše otpora. Ali kada umetnici koriste određene za društvo značajne simbole (crkvene, državne, nacionalne) i kada ih „zloupotrebljavaju”, oni uživaju izvestan imunitet jer ih koriste u umetničkim kreacijama (Milohnić 2009: 159). Visoko estetizirana, kontemplativna i benevolentna građanska umetnost ostaje iza bezbednih zidova umetničkih institucija i retko se poziva na ustavom zagarantovano pravo umetničkih sloboda, ali umetničke prakse koje problematizuju samu instituciju umetnosti to čine, često prelazeći iz pretežno umetničke u pretežno političku sferu i obrnuto (Milohnić 2009: 156–157). Budući da su neoliberalna društva depolitizirana, umetnost danas ponovo ima potrebu da preuzme funkciju **azila** za kritičko političko delovanje (Milohnić 2009: 161), a Frljić možda na najproblematičniji način to čini.

Predstavu *Zoran Đinđić* ću posmatrati i kao primer dokumentarnog teatra. Dokumentarni teatar evocira javnu sferu u kojoj okupljeni akteri mogu istražiti značenje individualnih iskustava u kontekstu državnih ili društvenih odgovornosti i normi. Stvarajući javnu sferu, politički je angažovan i zahteva javno razmatranje aspekata realnosti u duhu kritičkog rasuđivanja, te je ova vrsta teatra performativ javne sfere (Rajnelt 2012: 132). Frljić predstavama konstruiše **kontrajavnu sferu**, u kojoj se mogu artikulirati subalterne javnosti. Zato kazalište vidi kao prostor u kojem može stvoriti mišljenje mimo nametnutih društvenih matrica (Živković 2012). Njegove su drame „pokušaj da se publika – kao uža društvena zajednica – konfrontira sa svojom odgovornošću” (Nikčević 2012), a to po pravilu izaziva burne reakcije, jer se trauma ne sme kritički preispitivati.

Pitanje korišćenja dokumentarnog materijala u teatru dovodi do jedne od temeljnih Frljićevih preokupacija. Reč je o odnosu ili preklapanju kazališne fikcije i vankazališne stvarnosti:

A stari aksiom glasi da je sve što je na sceni fikcija. Jer koliko god govorili istinu, koliko god stvari imenovali pravim imenom, koliko god pokušali da problematizujemo određene događaje, u trenutku kada se taj tekst izgovori na sceni, on postaje stvar kazališta. I zbog toga je po mom mišljenju ova predstava zanimljiva: između ostalog ona gledatelja testira i na planu koliko je u stanju da napravi granicu između onoga što jeste i onoga što je stvar umjetničke imaginacije (Živković 2012).

Tokom izvođenja predstave svetlo nije bilo ugašeno, jer je publika bila njen važan deo. Umesto klasičnih likova, u predstavi se navode i komentarišu različite ideološke pozicije, dok, po rečima V. Vukmirovića i A. Nikolića, pozornica postaje

svojevrсна tribina na kojoj glumci pokreću mnoštvo eksplicitnih tema koje su obeležile život u Srbiji u proteklih dvadesetak godina, formirajući tako mozaik društva u kojem je bio moguć atentat na demokratskog premijera. Učesnici otvoreno kritikuju crkvu, političare, patriote, a u jednoj sceni sudi se i Vojislavu Koštunici (Vukmirović, Nikolić 2012: 33).

Dekor su činile maketa Hrama Svetog Save, knjiga sa natpisom Ustav na čijim stranicama piše „Ruke su mi krvave, ali mi je savest čista”, drveni krstovi sa imenom Zorana Đinđića i televizori sa snimcima njegove sahrane, ali i velika slova reči demokratija čijim se premeštanjem dobijaju reči rat, raj, komedija, kradem. Posebno kontroverzne reakcije publike izazvala je završna scena u kojoj glumica povraća na zastavu Srbije (Vukmirović, Nikolić 2012: 33).

U predstavi se glumci, Feđa Stojanović, Branislav Trifunović, Ivan Jevtović, Vladislav Mihailović, Tanja Petrović, Milan Marić, Miloš Timotijević i Tamara Krcunović, obraćaju publici, interpelirajući je kao „krivce” u čije ime je mnogo toga u Srbiji od početka 90-ih urađeno. Deo teksta glasi:

Zbog vas smo odbranili Kosovo / Zbog vas smo verovali da je Jovan Divjak zločinac a Ratko Mladić heroj / Zbog vas smo ubili Brisa Tatona / Zbog vas smo dopustili da Milošević umre nevin / Zbog vas smo dopustili da optužnica za pedofiliju vladiki Pahomiju zastari / Zbog vas smo vladiki Pahomiju dodelili orden / Zbog vas smo zabranili paradu ponosa (...) / Zbog vas smo opet spremni da umremo za Kosovo / I zbog vas smo ubili Zorana Đinđića².

Preuzet je politički problematičan govor Amfilohija Radovića na opelu Zoranu Đinđiću. Deo predstave postavlja na scenu zamišljeno suđenje Vojislavu Koštunici za učešće u političkim događajima koji su rezultirali smaknućem premijera.

² Zahvaljujem se Oliveru Frliću i Branislavi Ilić koji su mi omogućili uvid u tekst, kao i Ireni Javorski i Mariji Karaklajić.

Pošto postdramski teatar insistira na procesu a ne na završenom delu, tekst predstave je ujedno i faktualno-fikcionalni izveštaj o procesu rada. Bavi se društvenim mehanizmima koji na makronivou države oblikuju dominantnu ideologiju i normalizuju je kao hegemoni diskurs koji nikada bez posledica ne možemo dovesti u pitanje, a ogoljava i društvene mehanizme koji deluju na mikronivou. Oni deluju jer se uvek vodi borba oko toga šta u jednom društvu sme biti reprezentirano u polju umetnosti. Skriiveni su, o njima se javno ne govori, te ostaju na nivou trača, što omogućava da se javno polje umetnosti lažno predstavlja kao polje bezuslovne slobode u kojoj trijumfuje kreativnost individua. Na početku predstave denuncira se reditelj kao onaj koji nema prava da kritički govori o Srbiji, jer nije „naš”. Deo predstave govori o prisluškivanju, a deo se odnosi na glumce koji su se povukli usled pritisaka sa strane i iz procene da je bolje da se ne „kompromituju” učestvovanjem u predstavi koja se bavi kolektivnim traumama o kojima ne treba govoriti. Brutalno i direktno tretiranje traumatičnih događaja novije srpske istorije dovelo je do toga da su se štampari i elektronski mediji danima njome bavili, političari su se o njoj javno izjašnjavali. Medijska pažnja je uzrokovala da predstava postane važna tema u privatnoj sferi „običnih” ljudi koji su se u odnosu na nju određivali bez obzira na to da li su je gledali, ili su iz radoznalosti išli da je gledaju bez obzira na to da li su ljubitelji pozorišta.

Milica Krtinić izveštava da je publika bila podeljena. Izdvajam dve reakcije: Srđa Popović, advokat porodice Đinđić, izjavio je „ovako nešto trebalo je da uradi javno tužilaštvo”, dok je Branislav Lečić, glumac i bivši ministar za kulturu, izjavio da su mu utisci pomešani, jer je u pitanju politički pamflet, a da on nikada nije „voleo primenjeni teatar, koji u sebi ima novinarsku i političku priču” (Krtinić 2012: 3). Ambivalentan odnos prema predstavi izrazio je i Ivan Medenica kada je pisao da umetnički kvalitet nije uvek na nivou, jer

[u] predstavi *Zoran Đinđić* optužba za „kolektivnu odgovornost” svih nas ukucava se završnom, krajnje provokativnom scenom doslovnog povraćanja glumice po srpskoj zastavi. Neke scene su nemaštovito i ofrlje postavljene (saslušanje Košunice), dok su druge, iako efektne, ubojite i beskompromisne, predvidljive: kao kada hor pravoslavnih sveštenika prvo puca u mrtvog Đinđića, a onda skida mantije i ostaje u uniformama Crvenih beretki (Medenica 2012: 1, izdvojeno u antrfileu).

Indikativno je da se Dragan Kolarević, koji će ubrzo postati savetnik (tada aktuelnog a trenutno smenjenog) ministra za kulturu Republike Srbije, bavi predstavom u tekstu u kojem se programski zalaže za patriotsku kulturu (Kolarević 2012). Činjenica da se premijera poklopila sa periodom predizborne kampanje, izazvala je brojne komentare, a ubrzo nakon premijere veći deo stalno zaposlenih glumaca u Ateljeu 212 tražilo je smenu upravnika Kokana Mladenovića, mada su tvrdili da njihov zahtev nema veze sa predstavom.

I da zaključim: predstava se realizuje u okviru koncepta postdramskog teatra, te možemo govoriti o **politici teatarske forme** u smislu scenocentričnosti. Ovaj koncept se remeti, jer se predstava bavi eksplicitno političkim temama, koristeći forme dokumentarnog teatra, koji je vrsta realističkog uprizorenja. Ne treba zanemariti aspekt *site-specific* ili, alternativno, *place-specific*, koji različite Frlićeve realizacije povezuje u jedinstveni ciklus bavljenja traumama postjugoslovenskih kulturnih i političkih prostora.

Od događaja do teksta: *Oni žive* Milana Markovića i Maje Pelević

Oni žive M. Markovića i M. Pelević vodi nas ka drugačijem propitivanju odnosa politike i umetnosti. Umetnost zasnovana na izvođenju, a usmerena na subverziju moći, izvedena je kao singularni događaj unutar nekog društvenog odnosa kao kritička akciona, angažovana, aktivistička praksa. Takve prakse se usmeravaju na hijerarhijske strukture moći, provociraju ih ili derealiziraju. Umetnička praksa, po Mišku Šuvakoviću, „orijentisana ka subverzijama «moći» izvodi se posrednim kritičkim medijskim prikazivanjem ili neposrednim živim akcionim delovanjem u specifičnim mikro- i makrokontekstima” (Šuvaković 2012: 81). *Oni žive* reflektivno pokazuje „potencijalnost umetnosti da se suoči sa političkim i da političko učini vidljivim/čujnim u poretku političkih netransparentnosti društvenog života” (Šuvaković 2012: 81). Važno je naglasiti da je politizacija umetnosti ostvarena kao **događaj**, a zatim i kao tekstualni poredak. Politizacija umetnosti dovodi do suočenja sa autonomijom umetnosti.

Treba reći i to da ako umetnost hoće biti radikalna, mora biti kritički nastrojena ne samo prema društvu, već i prema svojim vlastitim ontološkim predispozicijama koje je dovode do tačke na kojoj želi preći granicu između umetnosti i neumetnosti (Milohnić 2009: 178).

Na početku saznajemo da su se od 13. do 21. februara 2012. godine Marković i Pelević učlanili

u Demokratsku stranku Srbije, Ujedinjene regione Srbije, Socijaldemokratsku partiju, Demokratsku stranku, Liberalno demokratsku partiju, Srpsku naprednu stranku i Socijalističku partiju Srbije. Vrlo brzo nakon učlanjenja postali su članovi većine Saveta za kulturu, a u nekim partijama dospeli su i na kadrovsku listu. Milan Marković i Maja Pelević predstavili su se novim partijskim kolegama tekstem *Ideja – strategija – pokret* u kom su izneli svoja razmišljanja na temu marketinške strategije stranke. Tekst je u svim strankama veoma dobro prihvaćen. Tekst je zapravo nastao preuzimanjem delova teksta Jozefa Gebelsa *Znanje i propaganda* iz 1928. godine (Marković, Pelević 2012: 5).

Partije su postale prostor izvođenja (nivo događaja) sa ciljem da se pokažu mehanizmi partijskog funkcionisanja. Ono o čemu se priča po medijima i kuloarima, što je deo javnog i privatnog trača, postaje materijal za kritičko promišljanje društvene realnosti u smislu a/r/ktivizma. Autori su u Domu omladine čitali dramu uz video bim na kojem su se projektovale vizuelni materijali i dramatizacije sastanaka, a kasnije je objavljena u „Sceni”.

Oni žive (u potrazi za nultim tekstom) drama u tri čina koristi kodove i konvencije drame, ali ih istovremeno i dovodi u pitanje. Autori se pozicioniraju kao protagonisti koji žele realizovati zajednički rad, ali se ne slažu u svemu. Društvena situacija u Srbiji pred izbore 2012. godine podseća ih na 90-te. Politička situacija je analizirana u replikama:

[11:47:04 PM CEST] milan0markovic: pa seti se samo kako je bilo u dss-u. sve ostale partije su nas primile bez problema, oni su jedini trazili da im napisemo tekst u kom cemo predstaviti svoju ideolosku poziciju. ista stvar sa dverima. dveri su pokret. desnica u srbiji jedina fura jasnu ideolosku pricu, pricu koja nije marketinski zasnovana. protive se ulasku u nato, privatizaciji, zalazu se za socijalnu pravdu... problem je samo u tome sto se u nato ne ulazi a velica se mladice, ne brine se o ljudima vec o naciji a pojam pravde ukljucuje zakljucavanje zena u kuhinju, vesanje pедера na terazijama, spaljivanje romskih naselja... (Marković, Pelević 2012: 26).

[10:25:06 PM CEST] milan0markovic: pa upravo to, to sto ne postoji leva politicka platforma. sto smo dozvolili da nacionalisticka desnica (dveri) preuzme socijalne teme a trzisna desnica (ldp) teme ljudskih prava i sl.

[10:25:19 PM CEST] bejbkojahoda: kako ldp desnica?

[10:25:21 PM CEST] milan0markovic: pa na nivou recimo drustvene teorije radikali su desnica a ldp smatraju levicom. a na nivou ekonomije, ldp kao liberalno demokratska – kapitalisticka partija je desnica jer se zalaze za radikalnu privatizaciju i strukturalne promene kao nacin prebacivanja tereta krize sa onih koji su je izazvali na penzionere, radnike, primaocce socijalne pomoći... (Marković, Pelević 2012: 27).

Rasparavljaju o stanju u kulturi, u pozorištu i o radu na performansu:

[6:03:24 PM CEST] bejbkojahoda: jasno mi je da pozoristima u većini slucajeva vlada partokratija i da je jako tesko biti postavljen na odredjenu rukovodecu funkciju a da si potpuno lisen clanstva ili bar simpatizerstva odredjene (koje treba vec) partije na vlasti. jasno mi je da su na kulturnoj sceni mozda vise nego ikada prisutne interesne grupe gde manje kvalifikovani ljudi dolaze na odredjena mesta, rade odredjene projekte preko poznanstava, rodjačkih i kumovskih veza i „daj ti meni, dacu ja tebi” principa ali kako se boriti protiv trzista u danasnjem svetu? (Marković, Pelević 2012: 15).

U anketi Nataše Gvozdenović ovaj je performans Oliver Frljić uporedio sa projektom Janez Janša, koji su u Sloveniji realizovali Emil Hrvatini, Žiga Kariž i Davide Grossi. Oni su svoja imena zvanično promenili u ime Janez Janša i učlanili su se u desničarsku Slovensku demokratsku stranku, čiji je on lider. Zanimala ih je destabilizacija granice između umetnosti i vanumetničke stvarnosti. Frljić smatra da su Marković i Pelević „otišli korak dalje u tome, da su postavili zanimljivo pitanje: Šta je partijski identitet? Oni su na suptilan način pokazali kako funkcioniра politika ovdje” (Gvozdenović 2012: 56).

Marković i Pelević preispituju granice uspostavljene između umetničkog i neumetničkog, jer partije postaju mesto izvedbenih umetnosti. Dramatizacije razgovora vođenih sa partijskim kadrovima kao „nađeni materijali” postali su umetnička građa. Pokazuje se odnos između sistema partija i sistema pozorišnih institucija, kao i položaj umetnika koji je uvek suočen sa institucionalnom tj. **političkom moći**, te se priča o autonomiji umetnosti preispituje, jer „bejbkojahoda” tvrdi da je poruka svega to da

ako želite da se ozbiljnije bavite kulturnom politikom morate biti član partije.

Postavljajući konvencionalnu dramsku tekstualnu strukturu kao tekstualni poredak koji se sastoji od prologa, tri čina i epiloga, oni dramu „pune” u tradicionalnom smislu „neumetničkim” sadržajem na „neumetnički” način. Pored teksta koji se sastoji od replika koje autori izmenjuju kao razmišljanja oko realizacije projekta, čime proces kojim se dolazi do umetničkog rada postaje bitan deo samog rada, u tekstu se autoreferencijalno postavlja i sam problem strukturiranja teksta. Delovi naslovljeni kao *Dramatizacija sastanka* mogu se shvatiti kao fikcionalizovani dokumentarni izveštaj. U dokumentarni aspekt drame spadaju i pristupnice partijama, inkorporirane u tekst, dok su na izvođenju bile pokazane na video bimu, kao i fotografije na kojima se pored privatnih fotografija autora, nalaze fotografije važnih institucija (crkve, pozorišta), kao i scene koje kontekstualno prepoznajemo, a izdvajaju se fotografije ispred skupštine 5. oktobra 2000. i odgovori desničarskih organizacija na mogućnost organizovanja gej parade ispisani grafitima na javnim zgradama u vidu nedvosmislenih pretnji, itd.

O mehanizmima delovanja kulturnih institucija i pitanja umetničke vrednosti govori dramatizacija razgovora sa upravnicom Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Javno čitanje je trebalo da bude 17. marta 2012. u JDP-u, ali je uprava zatražila tekst na uvid, nakon čega je otkazano. U dramatizaciji sastanka „Milan” objašnjava da je u projektu najbitnija **repolitizacija** političkih partija (Marković et al. 2012: 37). Upravnica smatra „da ovaj projekat treba da bude i dublji i širi pa onda da kažemo hajde da stanemo mi iza toga... uzmite i glumce neke odavde... ajde kada se to vaše negde desi, kada se desi, da vidimo mi u nekom trenutku mogućnost da se tako nešto postavi OZBILJNIJE” (Marković et al. 2012: 37). Jasno je da se vodi borba oko toga ko ima pravo da definiše šta je umetnost. Zastupnica institucionalne moći, koja je u krajnjoj konsekvenci indirektno, ali i direktno, uvek i politička moć postavlja pitanje umetničke vrednosti koje je i ideološko pitanje. Kada se insistira na estetskim vrednostima, dubini i ozbiljnosti, pokazuje se institucionalna i politička moć u čije se ime nadgledaju i čuvaju diskursivne granice Umetnosti. Estetsko je alat kojim se umetnost depolitizira. Na taj način se prikrivaju činjenice da je estetsko uvek već i političko: estetska vrednost kao neutralna kategorija ne

postoji, ona je uvek konstruisana hegemonu vrednost, koja reprodukuje i naturalizuje ideologiju vladajućih političkih, ekonomskih i kulturnih elita (Đurić 2010: 46).

Zaključak

Politički teatar i performans, posebno onaj koji koristi dokumentarističke forme, postao je globalno uticajan, te se umetnici i na postjugoslovenskim prostorima njim bave. Izabrala sam predstavu *Zoran Đinđić O. Frljića*, kao reditelja čiji se rad ne može vezati isključivo za jedan postjugoslovenski nacionalni prostor. Istražila sam koje teatarske strategije koristi u konstrukciji predstave, suočavajući postdramsko, koje je implicitno političko na nivou politike teatarske forme, i eksplicitno političkog bavljenja javnim diskursima srpske kulture. Ukazala sam na to kako politički teatar deluje u konkretnom kulturnom prostoru kada se bavi njegovim traumama, a izvodi se u važnoj nacionalnoj instituciji kakav je Atelje 212. Frljićevom teatru su-postavljam projekat *Oni žive* M. Markovića i M. Pelević, kao drugačiji oblik političkog aktivizma, čije je izvođenje obuhvatilo više međusobno složeno povezanih nivoa: ulazak u realni politički prostor funkcionisanja partija u Srbiji, strukturiranje eksperimentalnog dramskog teksta koji obuhvata strukturacije različitih, heterogenih verbalnih i vizuelnih tekstualnosti i na kraju izvođenje teksta u formi javnog čitanja samih autora, ali se i u ovom slučaju može govoriti o politici izvedbene, ali i tekstualne forme.

Literatura

- Beck U., Sznajder N., 2010, *Unpacking Cosmopolitanism for the Social Science: A Research Agenda*, u: *Readings in Globalization: Key Concepts and Major Debates*, ed. G. Ritzer, A. Zeynep, Oxford, str. 280–285.
- Đurić D., 2010, *Poezija teorija rod*, Beograd.
- Gvozdenović N., 2012, *Subverzija, subkultura, zavera, akcija ili o prastarom plesu politike i kulture (reakcije na javno čitanje)*, „Scena” br. 1–2, str. 56–57.
- Frljić O., 2011, *Političko i postdramsko*, „Teatron” br. 154–155, str. 53–56.

- Howe Kritzer A., 2008, *Political Theater in Post-Thatcher Britain – New Writing: 1995–2005*, Hampshire.
- Husanović J., 2010, *Između traume, imaginacije i nade – Kritički ogleđi o kulturnoj produkciji i emancipativnoj politici*, Beograd.
- Kaye N., 2000, *Site-Specific art – performance, place and documentation*, London–New York.
- Kolarević D., 2012, *Vreme je za prvi srpski kulturni ustanak*, „Novi standard”, <<http://www.standard.rs/dragan-kolarevic-vreme-je-za-prvi-srpski-kulturni-ustanak.html>>, 31. januara.
- Krtinić M., 2012, *Politički pamflet podelio publiku*, „Danas”, 19.–20. maja, str. 3.
- Marković M., Pelević M., 2012, *Oni žive*, „Scena” br. 1–2, <<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1212.pdf>>, 31.01.2012.
- Medenica I., 2012, *Saslušavanje, prislušivanje, prozivanje...*, „Politika” br. 1–2, 19. maja.
- Medenica I., 2011, *Novi vidovi političkog u pozorištu: Slučaj ex-Yu*, „Teatron” br. 154–155, str. 9–20.
- Milohnić A., 2009, *Teorije sodobnega gledališča in performansa*, Ljubljana.
- Nikčević T., 2012, *Intervju – Oliver Frljić*, „Peščanik”, <<http://pescanik.net/2012/05/intervju%E2%80%93oliver-frljic>>, 31. januara.
- Pavlović D., 2012, *Intervju – Oliver Frljić: Pitanje nacionalnih jezika postalo pitanje života i smrti*, „Nezavisne novine”, <<http://www.nezavisne.com/umjetnost-zabava/pozornica/Oliver-Frljic-Pitanje-nacionalnih-jezika-postalo-pitanje-zivota-i-smrti-160651.html>>, 31. decembra.
- Rajnelt Dž., 2012, *Politika i izvođačke umetnosti – Zbirka eseja*, prev. S. Kesić et al., Beograd.
- Strugar V., 2012, *Intervju – Oliver Frljić: Niko se ne bavi svojom krivicom*, „Večernje novosti”, <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:380067-Oliver-Frljic-Niko-se-ne-bavi-svojom-krivicom>>, 31. decembra.
- Šuvaković M., 2012, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd.
- Tasić A., 2011, *Kritička kultura sećanja – Političnost dokumentarnog pozorišta u Srbiji 2010–2011*, „Teatron” br. 156–157, str. 19–28.
- Vukmirović V., Nikolić A., 2012, *Udržani aplauzi za predstavu „Zoran Đinđić”*, „Blic”, 19. maja, str. 33.
- Živković D., 2012, *Intervju – Oliver Frljić: Govorim o onome što svi znaju, a o čemu šute*, <<http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Oliver-Frljic-Govorim-o-onome-sto-svi-znaju-a-o-cemu-sute>>, 31. decembra.

