

Ana Gospić Županović

Odjel za kroatistiku
Sveučilište u Zadru

Škrtac u redateljskoj vizuri Olivera Frljića – problematika re(afirmacije) društvene funkcije kazališta

.....

Različita, pa i eksperimentalna uprizorenja Molièrea kao svjetskog klasika konstantan su repertoarni izbor mnogih kazališta u Europi, pa i u Hrvatskoj, posebno nacionalnih kuća. U ovom se radu, polazeći od poznate tradicije redateljskih čitanja ili preinaka kojima su najpoznatija Molièreova djela dovođena u različite kontekste i adaptirana, prikazuje i analizira predstava *Škrtac* u režiji i dramaturškoj obradi Olivera Frljića izvedena 2009. godine u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka. S obzirom na osnovne elemente predstave istražuju se načini i modaliteti autorske rekontekstualizacije tog klasičnog teksta, što nastaju u slijedu tradicije radikalnijih političkih čitanja i adaptacija Molièrea u suvremeni kontekst, a estetski na tragu Brechtovih modusa epizacije i u kontekstu problematike re(afirmacije) društvene funkcije kazališta.

Ključne riječi: Molière, *Škrtac*, Oliver Frljić, Brodogradilište 3. maj, politika, društvena funkcija kazališta

.....

I.

Sagledavajući izvedbe Molièrea u suvremenom hrvatskom kazališnom kontekstu, može se ustvrditi, a posebice od 2009. godine nadalje i potvrditi svojevrsna intenzifikacija različitih redateljskih čitanja u mnogim više ili manje specifičnim redateljskim uprizorenjima, premda su, naravno, njegova najpoznatija djela odavno izborila svojevrsni

kanonski status, pa se može pratiti i njegova konstantna repertoarna putanja od 19. stoljeća i tijekom cijelog 20. stoljeća. Tako primjerice Krešimir Dolenčić, vjerojatno jedini hrvatski redatelj "specijaliziran" za Molièrea, postavlja u Gradskom dramskom kazalištu Gavella *Građanina plemića* (2009.) i *Umišljenog bolesnika* (2015.), te *Tartuffea* (2014.) u Satiričkom kazalištu Kerempuh; Paolo Magelli režira *Don Juana* (2009.) u produkciji Ulyssesa, Marco Sciaccaluga *Tartuffea* (2013.) također u Gavelli, a iste godine uprizoren je i u režiji slovenskog redatelja Jerneja Lorencija u Zagrebačkom kazalištu mladih; nadalje, Matija Ferlin u suradnji sa Zagrebačkim plesnim ansamblom osmišljava i koreografiranu inačicu pod nazivom *Staging a play: Tartuffe* (2018.); a zanimljive su bile i postavke *Mizantropa*, prvo u režiji Eduarda Milera i izvedbi zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta (2016./2017.), a potom u režiji Igora Vuka Torbice i izvedbi riječkog Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (2017.), uz mnoge druge. Bilo bi, naravno, zanimljivo, ali i vjerojatno preopširno u kontekstu jednoga izlaganja pokušati usporediti te različite redateljske pristupe Molièreevim tekstovima u suvremenom hrvatskom kazalištu, a čije već i samo teatrografsko nizanje dovoljno govori o važnosti Molièrea kao repertoarne konstante hrvatskoga kazališta. U tom nizu različitih redateljskih pristupa i interpretacija posebice se ipak može izdvojiti predstava Molièreeva *Škrtca* iz 2009. (premijerna izvedba odigrana je 18. srpnja) u režiji i dramaturškoj obradi Olivera Frljića te izvedbi glumačkog ansambla Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, koja se izdvaja prema više elemenata, ali i po autorskoj težnji radikalnijeg zahvata u tekstno tkivo Molièreeva predloška. Stoga ću u radu nastojati predstaviti, tj. istaknuti specifičnosti Frljićeve režije, posebice s obzirom na modalitete i strategije autorske rekontekstualizacije tog klasičnog teksta, a za koje se može utvrditi da nastaju u slijedu tradicije odvažnijih političkih čitanja ili transpozicija Molièrea u suvremeni kontekst. Rekontekstualizacija ili transpozicija obilježila je i važne izvedbe njegovih tekstova u 20. stoljeću, kako to upućeno u svojoj knjizi o, primjerice, ključnim postavkama *Don Juana* u zapad-

no-europskom kazališnom krugu tijekom 20. stoljeća navodi David Whitton, prezentirajući vrlo različite redateljske ideje i pristupe tom tekstu, čime se potvrđuje i svojevrsna elastičnost Molièreovih klasičnih komada u prizivanju ili izazivanju različitih točki gledišta.

U tom smislu i Oliver Frljić, kao i u nekim svojim drugim predstavama, i izvedbi Molièreova teksta pristupa posebice na tragu određenih Brechtovih postulata političkog kazališta, ponajviše u kontekstu svoje zaokupljenosti problematikom ili možda, preciznije rečeno, različitim pokušajima propitivanja mogućnosti re(afirmacije) društvene i političke funkcije kazališta, ali i na estetskom planu upotrebljavajući različita sredstva epizacije. Kako je riječ o redatelju estetski i poetički prepoznatljive i profilirane postdramske kazališne paradigme, tako se mogu i u kontekstu režije *Škrtca* također potvrditi pojedine, analitički već utvrđene osobitosti njegova redateljskog rada,¹ o čijim je poetičkim zasadama i principima u više navrata i sam pisao ili govorio. Stoga ću i analizi predstave *Škrtac* pristupiti prije svega kontekstualizacijski, odnosno čini mi se bitnim istaknuti tri osobito važna aspekta navedene režije, a koja ću analizom nastojati, koliko to bude moguće, međusobno i povezati. U tom smislu su indikativni sljedeći važni elementi ili odlike koje Frljićevu postavku *Škrtca* čine osobitom odnosno koje se pri razmatranju predstave u cjelini nameću kao relevantne: 1. ambijentalnost, odnosno prostorna obilježenost predstave; 2. problematika re(afirmacije) društvene i političke funkcije kazališta i 3., usko povezano s prethodnim, a važno za redateljski rad Olivera Frljića uopće – preispitivanje uloge kazališta i njegove pozicije u suvremenom društvu. Kako je navedeno predstavljeno odnosno isprepletено s izvedbom *Škrtca*, pokušat ću dakle naznačiti i pojasniti u nastavku teksta.

1 Detaljniju raspravu o Frljićevu autorskom radu (odnosno onim predstavama koje su nastale bez određenog tekstnog predloška) posebice iz perspektive odnosa prema Brechtovu nasljeđu afirmacijom političke uloge kazališta vidjeti u Šibinović Novak, 2017.

II.

Odmah na početku valja istaknuti i da sama predstava nije izazvala tzv. buru u javnosti kao neke druge njegove predstave, no izvedena je samo četiri puta u sklopu ljetne umjetničke manifestacije Riječke ljetne noći, da bi potom zbog specifičnosti prostora izvedbe daljnje izvedbe, odnosno pozvano gostovanje predstave na festivalu Malih scena već sljedeće godine bile zapriječene. Predstava je naime mišljena ambijentalno, u otklonu od tipičnog prostornog situiranja predstava na ljetnim kazališnim festivalima, odnosno napravljena je u specifičnom prostoru riječkog Brodogradilišta 3. maj i za njega te nakon što je uprava zbog problema u brodogradilištu otkazala mogućnost daljnjih izvedbi redatelj je smatrao besmislenim njezino preseljenje u drugi izvedbeni prostor s obzirom na to da je stvarana planski za navedeno brodogradilište i da je upravo taj prostor ili, preciznije, kontekst njegova značenja odnosno njegova simboličnost važan za razumijevanje predstave u cjelini.² Prema ponešto zaoštrenom autorovu iskazu u medijskim najavama predstave: "3. maj' sam prepoznao kao socijalno žarište koje može eksplodirati u svakom trenutku. Kroz njega ćemo prelomiti probleme koji trenutačno eskaliraju u državi" (Benčić, 2009). Odabir upravo brodogradilišta kao mjesta prizorišta *Škrtca* znakovit je s obzirom na to da su upravo brodogradilišta u Hrvatskoj simbol propale industrije, različitih privatizacijskih malverzacija, ali i problem cijele države, odnosno vlade s obzirom na konstantne financijske probleme i generiranje gubitaka zbog čega su u stalnom procesu restrukturiranja, smanjenja broja zaposlenih, nemogućnosti isplate plaća i slično, što je u tom trenutku i osobiti problem Brodogradilišta 3. maj. Također, u najavnim materijalima predstave redatelj navodi kako je takav *Škrtac* dijelom proizišao i iz činjenice, tj. promišljanja i

2 Detaljnije izjave u povodu nemogućnosti daljnjeg igranja predstave vidjeti na portalu riječkog TV kanala <https://kanal-ri.hr/skrtac-ne-smije-u-3-maj/> (objavljeno 8. travnja 2010).

Molièreova kompleksnog odnosa s vlasti te ističe: "predstava će pokušati vidjeti da li se problem umjetničkog izbora i vlasti, kroz ovaj komad i na ovom fonu, može pojaviti bez direktnije tematizacije ili će se potvrditi teza Renéa Braya da Molièreovo djelo nikad nije imalo drugog cilja osim da se sviđi" (Matošević, 2009).

Kako je za autorov redateljski rad uobičajeno isprepletanje dokumentarnog i fikcionalnog materijala, tako je i ovdje Molièreov tekst u svom sažetom izdanju kontrapunktiran ili dijalektički sučeljen i nadopunjen povremenim autoreferencijalnim ili metateatarskim aluzijama i izjavama o predstavi ili glumcima te različitim političkim referencijama kao što su primjerice imenovanja i prozivke tadašnje hrvatske vlade i drugih politički aktivnih osoba iz HDZ-a (od ministra Petra Čobankovića do Jadranke Kosor i premijera Ive Sanadera), tema ili pojava (general Ante Gotovina, topnički dnevnik, Haag) kao izravnih komentara iz konteksta suvremene domaće političke i društvene svakodnevice. Te su verbalne referencije u vidu kratkih izjava, ili nerijetko i u formi svojevrsnog vica, prisutne tijekom cijele predstave u funkciji humorističnog ili satirično-parodijskog komentara, poput primjerice ove kratke dijaloške scene u kojoj se prethodno predstavljaju kao likovi Cléante i Harpagon: "Papa, ti znaš kako ja svaku noć prije spavanja moram ispričati jedan vic? Znam, sine, ali posljednji vic o Čobankoviću nije mi se sviđio." Tako se sučeljava fikcija i fakcija na način V-efekta i učestalo ukida iluzija izvedbe Molièreova *Škrtca* izlaskom glumaca iz strukture likova drame te rušenjem konvencija četvrtog zida; no i prije početka same fikcionalne izvedbe *Škrtca* publici je prezentiran isključivo dokumentarni materijal. Predstava naime započinje ukrcavanjem publike u škverski transporter (koji inače služi za prijenos teških brodskih dijelova) kojim putuje prema pozornici na ulazu u veliku industrijsku halu, dok glumci dolaze poslije na pozornicu unutar brodogradilišta u posebnome kontejneru koji vozi golema dizalica (unutar i ispred toga kontejnera se potom i uprizoruje predstava), popraćeni glazbenom snimkom *Bilećanke*, poznate logoraške revolucionarne pjesme nastale prije Drugog svjetskog rata u Kraljevini Jugoslaviji, u kojoj

zatočeni logoraši (komunisti i antifašisti) unatoč trenutačnoj tiraniji zamišljaju pravedniju stvarnost. Prva slika koju gledatelji vide pri ukravanju uvećani je detalj zastave Republike Hrvatske i potom ogromni natpis "Štrajk", dok ih tijekom vožnje kroz brodogradilište istodobno prate projekcije na zidovima, tj. arhivske videosnimke brodogradilišta iz Muzeja grada Rijeke te televizijski isječki govora Ive Sanadera i pojedini detalji o kornatskoj tragediji iz 2007. godine kada je stradala skupina vatrogasaca u do danas nerazjašnjenim i sumnjivim okolnostima. Prema zapisu kritičara i teatrologa Matka Botića: "Projekcije Sanaderovih govora izgledaju jezivo projicirani na trošne fasade nekadašnjeg industrijskog diva, buka transportera nadjačava političku demagogiju." (Botić, 2009: 7). Sličan dokumentarni postupak, odnosno pojedini elementi snimki političkih govora Ive Sanadera korišteni su i u predstavi *Bakhe* (izvedenoj na 54. Splitskom ljetu prethodne godine, 2008.), no u predstavi *Škrtac* izravnije autocitatne aluzije koje mimo ili nakon dijelova Molièreova teksta izgovara glumački ansambl³ referirat će se ponajviše na prethodnu autorovu riječku predstavu *Turbo folk*,⁴ ali i autoreferencijalno, odnosno u autoironičnom i sarkastičnom ključu u pojedinim komentarima na aktualnu predstavu, uključujući i izravno obraćanje publici i njezinu prozivku.

3 Uz Jelenu Lopatić i Alena Liverića (Harpagon) predstavu izvode Jasmin Mekić (Cléante), Tanja Smoje (Élise), Damir Orlić (Valère), Anastazija Balaž Lečić (Marianne), Olivera Baljak (Frosine), Elena Brumini (Simon) i Alex Đaković (La Flèche, Jacques). Scenograf je Dalibor Laginja, kostimografkinja Sandra Dekanić, a oblikovatelj svjetla Deni Šesnić.

4 *Turbo folk* (2008.) prva je u nizu predstava iz trodijelnog autorova, kako ga sam naziva, "ciklusa o raspadu" (ciklus čine predstave *Turbo folk* Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* Slovenskog mladinskog gledališča Ljubljana i *Kukavičluk* Narodnog pozorišta Subotica), a nastala je, redateljevim riječima, kao "direktan odgovor na depolitizaciju kazališta u Hrvatskoj, koje traje kontinuirano od početka devedesetih godina prošlog stoljeća" (Frljić, 2010: 76). Osim toga, u tom ciklusu redatelj se bavi i pokušajima dramatizacije redateljskih dilema o funkciji i poziciji redatelja danas, podjednako u društvenoj i kazališnoj hijerarhiji (usp. Frljić, 2010).

Odabirom prostora izvedbe predstave te njezinim grafičkim oblikovanjem, tj. najavnim plakatom (na plakatu je otisnuta dokumentarna crno-bijela fotografija tadašnjega kabineta hrvatske vlade na čelu s premijerom Ivom Sanaderom) jasno je da se predstava intencionalno deklarira kao društveno-angažirana i sa satiričkim namjerama. Satirički aspekt predstave dodatno je potenciran i samom zbiljom jer je tijekom proba za predstavu iznenada i neočekivano premijer Ivo Sanader (koji je očito, a u predstavi će se to i eklatantno potvrditi, svojevrsna iako nedoslovna preslika Molièreova Harpagona) podnio ostavku. Propala vlada i radnici brodogradilišta kojima kasni isplata plaća (te uopće neizvjesna budućnost brodogradilišta i u predstavi prizvani slogan o njegovoj prodaji "za jednu kunu") temeljno su dakle tematsko-problemsko čvorište ili vanjski okvir u koji je umetnut skraćeni i ponešto promijenjeni, odnosno adaptirani i različitim verbalnim i neverbalnim dodatcima/intervencijama "dopunjeni" tekst Molièreova *Škrtca*.

Uzme li se u obzir da se radnja Molièreova komada izvorno odvija u Parizu, u Harpagonovoj kući, a radnja predstave u brodogradilištu odnosno unutar kontejnera s državnim grbom, očigledna je provedena transpozicija. Važniji je adaptacijsko-dramaturški verbalni zahvat u dijelove Molièreova teksta, osim već spomenutih izvantekstnih referencija na suvremenu političku stvarnost, i uloga/lik naratora koju/koji utjelovljuje Jelena Lopatić (ali katkad i drugi glumci), koja povremeno prepričava, tj. sažima radnju *Škrtca* ili najavljuje sljedeću scenu, a koja ujedno u pojedinim prizorima tumači i lik "pudlice" koja svugdje trčkara ili prisluškuje, a koje/kojega u izvorniku nema. Tako se ujedno kreira svojevrsni "teatar u teatru", iz kojega redatelj očito na tematsko-motivskom planu želi naglasiti problematiku stjecanja imetka, odnos bogatstva i moći, politiku štednje i licemjerja skrivanja novca ili uopće problematiku novčanih transfera o kojima i Molière u *Škrtcu* detaljno piše, no ovdje je sve prikazano na izrazitije farsičan, groteskan i naglašeno karikaturalan način. U tom smislu zanimljivo je redateljevo tumačenje Harpagona kao svojevrsnog "protokapitalista": "On svom vlastitom sinu posuđuje novac uz kamatu od 25 posto i na

stanovit način oprimjeruje tu prvu, divlju akumulaciju kapitala. Ona je, nažalost, prepoznatljiva i u našem društvu i na različitim razinama. To je model kako su nastale nove društvene elite." (Cuculić, 2009a: 24). U tom je smislu Molièreov komad na temu škrtosti shvaćen kao svojevrsni predtekst u kojem je dramaturški istaknuto kako samo jedan lik ima novac i privilegije, dok ih ostali nemaju. Iz tog dramaturškog očišta ostvaruje se i povezanost s tada aktualnom hrvatskom vladom koja je provodila i propagirala politiku štednje, bez odricanja od svojih povlastica: "Zgodno je bilo povezati Vladin kabinet i njihovu licemjernu politiku stezanja remena s Molièreovim *Škrtcem*." (Benčić, 2009: 84). Glumci nastupaju u barokiziranim kostimima i perikama/vlasuljama s predimenzioniranim ženskim grudima i/ili muškim falusnim atributima koje povremeno i iščupavaju, a dok izgovaraju tekst, izvode različite simulacije seksualnih/seksualiziranih radnji po principu "svi sa svima" i bez obzira na rodne označitelje. Ta hipertrofija seksualnosti, pa i incestuoznosti, prema redateljevu tumačenju "može biti prevedena i u naš društveni kontekst u kojem različite veze, od političkih do seksualnih, na kraju stavljaju svakoga sa svakim u odnos i brišu poziciju s koje bi se taj sustav mogao kritizirati" (Cuculić, 2009a: 49). Zbog toga je predstava bila dobno označena, kao "18+", odnosno zabranjena za mlađe od 18 godina, što se također može shvatiti i u kontekstu političke punoljetnosti i glasačkog prava, ali i kao smišljeni odmak od tretmana klasika kao lektirnog naslova.

Jedna od tipičnih ili uobičajenih redateljevih strategija jest težnja da kazalište proširi utjecaj i izvan domene uobičajene gledateljske zajednice koja se formira tijekom predstave, realizira se najčešće korištenjem medijskog diskursa ili zaoštrenim najavama, kako je bilo i u ovom slučaju, no u ovoj je predstavi i konkretnije realizirana dijeljenjem "ulaznica" za prve dvije izvedbe (svojevrzne generalne probe) radnicima Brodogradilišta koji velikom većinom zasigurno nisu uobičajena kazališna publika. To je zapravo i bio redateljev uvjet za pristanak na postavljanje predstave. Time se, kao i u sklopu izvedbe predstave, posebice nadodanim/nadopisanim prologom što ga obučena u uz tijelo

pripijeni kostim u bojama francuske zastave (ako se gleda slijeva nadesno, riječ je o bojama francuske zastave, a zdesna nalijevo odgovara rasporedu obojenih polja hrvatske zastave; s obzirom na to da se unutar kontejnera nalazi i pozlaćeni hrvatski grb kao jedini scenografski okvir, osim samog brodogradilišta, koloristički aspekt kostima moguće je i dvoznačno iščitati) energično i borbeno također izvodi glumica Jelena Lopatić, djelomično razrješava poznata problematika s kojom je i Brecht imao problema, činjenica neigranja ili nemogućnost igranja za publiku kojoj se jasno artikuliranim političkim stavom kritički ili društveno odgovorno žele obraćati. Koliko je ta težnja za pokretanjem što većeg broja društvenih subjekata, odnosno proširenje moći kazališta izvan domene konkretne predstave djelotvorna ili nije, ostaje naravno otvoreno ili teže razrješivo pitanje. No činjenica je također da se, zahvaljujući i medijskim natpisima ili redateljevim izjavama, o njegovim predstavama razgovara i prije no što se izvedu, čak i među publikom koja ih nije gledala ili uopće nije posjetitelj kazališnih predstava.⁵ U tom je smislu posebno važan i indikativan spomenuti umetnuti prolog izvedbe *Škrtca* u kojem se navedeni problem i diskurzivno doslovnije preispituje, dok se istodobno propituje, satirizira, ali i ironizira nemoć kazališta da utječe na društvene promjene te uopće preispituje njegova pozicija i društvena uloga, odnosno uloga kazališta kao javne kulturno-društvene institucije, a koji donosim u cijelosti:

Možete li zamisliti skupinu glumaca koja svaki dan uvježbava revoluciju/ koji sve svoje predstave izvode kao vježbanje nezadovoljstva/ koji će jednog dana izaći iz kazališne zgrade i drame i sukobe davnih vremena zamijeniti ubijanjem onih koji su krivi za bijedu današnjeg dana/ mi smo ti glumci/ mi smo glumci koji uvježbavaju revoluciju/ svaka naša predstava je mala priprema za revoluciju/ svakom našom predstavom mi vježbamo naše nezadovoljstvo/

5 Detaljnije razmišljanje redatelja o nužnosti stvaranja uvjeta za povratak političkog u (postdramsko) kazalište te potrebi kazališta da kreira političku stvarnost vidjeti u Frlić, 2011.

nakon svake predstave nam je jasnija socijalna nepravda oko nas/ nakon svake predstave još bolje vidimo koliko je društvo u kojem živimo loše/ koliko nas i na koji način uvjerava da su socijalne razlike oko nas normalne, prirodne i potrebne/ nakon svake predstave vidimo publiku kojoj kazalište nije ništa drugo do prazan buržoaski ritual/ koju boli kurac za ovo brodogradilište i za radnike koji će ostati bez posla/nakon svake predstave vidimo da u našoj državi nemaju svi pravo na besplatno liječenje/ nakon svake predstave vidimo da je i dostojanstvena smrt u našoj državi luksuz koji si samo neki mogu priuštiti/ nakon svake predstave vidimo djecu radnika u brodogradilištu i blagajnice u trgovačkim centrima koji nikada neće postati visokoškolski obrazovani/ vidimo ljude koji žive od skupljanja boca/ vidimo skupine navijača koji nikada neće prestati voljeti svoju domovinu/ vidimo domovinu i nacionalni ponos koji nam ne daju da shvatimo da smo u obespravljenosti ujedinjeni s onima protiv kojih nas je država tjerala ili će nas tjerati da ratujemo/ vidimo kazalište koje nas ne uči socijalnoj jednakosti, pobuni i neposluhu nego kazalište koje nas pretvara u poslušne ovce/ vidimo ogromno stado u kojem te ovce poslušno bleje i u tom blejanju prepoznajemo prve taktove naše himne/ vidimo škole i djecu koja sjede u klupama šest sati dnevno i pitamo se što bi bilo kada bi prije temeljite ideologizacije ta djeca počela razbijati te škole/ koje ih tjeraju da sjede i uče stvari koje ih ne zanimaju i koje ih pretvaraju u dobre građane dobre građansko-katoličke zemlje/ vidimo kazalište koje je dio stvarnosti ali koje ne govori ništa o toj stvarnosti/vidimo Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca/ zbog tog kazališta i te stvarnosti kojoj to kazalište ne može ništa mi uvježbavamo revoluciju/ mi više ne želimo biti glumci, mi više ne želimo odslikavati stvarnost, mi stvarnost želimo mijenjati/ mi više ne želimo biti glumci, mi želimo biti revolucionari/ neprecizne riječi koje uvijek promašuju zamijenit ćemo preciznim puškama koje uvijek pogađaju/ naše predstave su priprema za revoluciju/ u njima uzimamo mete koje će gađati naše puške/naše puške će postati naše sestre/ naše puške će biti

precizne/ naše puške će pucati po vama/naše puške će pisati poeziju jednakosti /oni koje pobijemo jednaki u smrti/ oni koji ostaju jednaki na životu/ ova predstava kojom najavljujemo revoluciju nam služi kao maska za izvedbu revolucije/ u buržoaskom kazalištu se ionako ništa ne shvaća ozbiljno pa ni kad netko otvoreno govori da sprema revoluciju i zato mi našu revoluciju spremamo u buržoaskom kazalištu/ a ovo što ja govorim je primjer jednog lošeg kazališta koje daje obećanja koja ne može ispuniti/ i zato prije revolucije mi igramo Molièreovog *Škrtca* u Brodogradilištu 3. maj da vam покаžemo koliko je kazalište daleko od bilo kakve stvarnosti oko nas.

Navedenim riječima, u skladu i s izvedbenom tradicijom izvođenja prologa, očituje se ujedno jedan od temeljnih postulata ili tehnika epskog kazališta u specifičnom, nefikcionalnom, odnosno izravnom obraćanju publici. Osim toga, evidentno je kako se istodobno propituje i reflektira i pozicija glumaca u tom nametnutom reprezentacijskom sistemu, što se nastavlja potom i tijekom cijele predstave privremenim izlaskom iz uloga Molièreovih likova i povremenim referencijama na stvarnost ili predstavu. Tako se ponovno i tijekom izvedbe predstave učestalo razbija njezina fikcionalnost te potiče gledatelje na zauzimanje kritičkog stava ili jednostavno upućuje na smiješno razobličavanje i prepoznavanje političkih aluzija.

Jedan od vrhunaca te naglašeno farsične izvedbe Molièreova teksta kataloška je scena iz Molièreova izvornika kada Cléante mora pristati na lihvarsku prisilu uzimanja beskorisnih starih predmeta uz dio novca,⁶ a predstavljena je ponajprije vizualno-materijalnim sredstvima

6 Početak 2. čina *Škrtca* u prvom prizoru donosi navedenu scenu. Kod Molièrea (u prijevodu Ise Velikanovića) je prizor ovako predstavljen:

“La Flèche: Samo još jedna malena stavka.

‘Od zatraženih petnaest tisuća franaka, zajmodavac će u gotovini moći isplatiti samo dvanaest tisuća, a za preostalu tisuću škuda zajmoprimac će morati uzeti odjeću, nakit i dragocjenosti, čiji popis je priložen, a spomenuti im je zajmodavac po savjesti odredio cijenu što je umjereniju mogao.’

na način svojevrsnih *ready-made* citata, odnosno pokazivanjem pa potom i verbalnim imenovanjem različitih simbolički i doslovno tretiranih predmeta iz svakodnevice kao što su, primjerice: jedan korištenji poslužavnik iz Doma za umirovljenike na Kantridi, rektalni čepići Voltaren, pola tube vazelina, vibrator s četirima brzinama i unatrag, indeks Alena Liverića (glumca u predstavi), dupli CD Šabana Šaulića (pri tome se uz glumačku izvedbu uključuje i kraći ulomak glazbene snimke Šaulićeve pjesme "Uvenuće narcis beli"), uokvirena fotografija Tuđmana i pape u zlatnom (pozlaćenom) okviru itd. Važno je primije-

Cléante: Što to znači?

La Flèche: Poslušajte popis.

'Prvo, krevet na četiri noge, s mađarskim čipkama, vrlo prikladno prišivenima na ponjavu maslinove boje, sa šest stolaca i pripadajućim pokrivačem; sve u dobrom stanju i podstavljeno svjetlucavom svilom koja se prelijeva crveno i plavo. Dalje, baldahin, od dobre aumalske vunene tkanine, boje suhih ruža, sa svilenim privjescima i resama.'

Cléante. Što će mi to?

La Flèche: Čekajte!

'Zatim, jedna tapiserija s prizorom ljubavi Gombauda i Macéje. Uz to, veliki stol od orahovine na dvanaest nogu ili tokarenih stupova, koji se izvlači na obje strane, i opremljen je sa šest klupica.'

Cléante. Šta ću s time, sto mu jada?...

La Flèche: Strpite se!

'Zatim, tri velike muškete, sasvim optočene sedefom, s tri pripadajuća podnožja. Dalje, peć od opeke, s dvije retorte i tri recipijenta, vrlo korisna za one koje zanima destilacija.'

Cléante: Pobjesnjet ću!

La Flèche: Polako!

'Nadalje, bolonjska lutnja, sa svim ili skoro svim žicama.

Zatim, igrača ploča s jamicama, ploča za igranje dame i jedna obnovljena grčka s kockama i figurama, vrlo zgodna za razonodu kad je čovjeku dosadno.

Dalje, slamom napunjena gušterova koža duga tri i pol stope, zgodna rijetkost koja se u sobi može objesiti na strop.'

Sve ovo što je navedeno, zapravo vrijedi više od četiri tisuće pet stotina franaka, no zahvaljujući Zajmodavčevoj obzirnosti vrijednost je snižena na tisuću šku-da" (Molière 2008, 25–26).

titi kako navedeni predmeti nisu u tipičnoj funkciji kazališnih rekvizita, već postaju zahvaljujući izravnoj vizualnoj prezentaciji i svojevrsni samodostatni ili označeni objekti, također u funkciji V-efekta. U tom smislu vjerojatno ne bi bilo pretjerano reći da i sami predmeti, zbog svoje aktualnosti i društveno kodiranog značenja, uz glumce dobivaju igrajuću ulogu. Takav postupak uz neprestane verbalne političke aluzije (povremenim spominjanjem ili prizivanjem različitih instancija iz aktualne političke i kulturne sfere) odgovara za ovoga redatelja također karakterističnim ili čestim stilskim postupkom, a koji Hans-Thies Lehmann imenuje, odnosno tumači kao "prodor realnog":

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 (Lehmann, 2005: 131).

Dijalektičko sučeljavanje igranja Molièrea s različitim aktualijama na koncu ne donosi nikakvo razrješenje, Alen Liverić, koji igra Harpagona, na kraju odustaje od daljnjeg sudjelovanja u predstavi ("dajem otkaz"), istovremeno konfrontirajući publiku s činjenicom premijerove ostavke i aktualnim trenutkom gledanja predstave ("A što ste vi napravili kad je premijer dao ostavku, ha, platili ste 120 kn za jednu lošu predstavu u jednom lošem kazalištu koje se prodaje za 1 kunu!"), čime se na nominalnoj razini izjednačava ili postavlja znak jednakosti između kazališta i brodogradilišta kojemu doista prijeti mogućnost prodaje za jednu kunu, ali se autoreferencijalno propituje i pozicija kazališta, odnosno predstave u suvremenom društvu kao još jedne u nizu "robe" u kapitalističkom sustavu ponude i potražnje te ujedno njegove uvjetne privilegiranosti u odnosu na neizvjesnu poziciju radnika iz brodogradilišta.

III.

Na kraju, imajući u vidu sve navedeno i u povodu režije *Škrtca* koji otvara različite teme, ali ponajprije aludira na socijalno-političku problematiku nejednakosti, može se zaključiti odnosno potvrditi teza teatrologa Ivana Medenice, koji je istaknuo kako se u redateljskom radu Olivera Frljića razvija nešto što bi se moglo nazvati "novo političko kazalište" s obzirom na to da Frljić kao redatelj nastoji odnosno uspješno ostvaruje sintezu dvaju različitih pristupa političnosti, spoj brehtovskog i onog kojeg naziva "lemanovskim":

Brehtovski često referiše na izvesnu 'politiku znakova': scena i tekst su mesto praktičnog delovanja svih pozorišnih ljudi, i oni predstavljaju stvarnost jednim sistemom znakova koji su istovremeno estetski (utemeljeni u određenoj građi ili u umetnosti scene) i politički (kritikuju stvarnost, umesto da je pasivno imitiraju). Ova druga, nebrehtovska vrsta političnosti u pozorištu, ne ostvaruje se toliko na diskurzivnom planu, putem podražavanja nekog narativa epskim sredstvima (kritičkim, distanciranim, neimitativnim...), koliko putem drugačijih, provokativnih, osobenih, alternativnih, mada ne nužno i novih oblika percepcije, razmene, iskustava ili, jednostavno rečeno, postojanja u pozorišnoj situaciji (Medenica, 2011: 11).

Osim konfrontacije publike s različitim aspektima suvremene političke stvarnosti i problematike odgovornosti na nominalnoj razini, zanimljivost se ove postavke *Škrtca* očituje i u dijalektičkom preispitivanju uloge i pozicije kazališta, odnosno predstave u suvremenom društvu, kao i smisla umjetnosti.

Literatura

- Benčić, Luka (2009), "Oliver Frlić: Škverane ću na predstavi pozvati u štrajk", *Slobodna Dalmacija*, 17. srpnja, <https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/oliver-frljic-skverane-cu-na-predstavi-pozvati-u-strajk-60017> (19. travnja 2023.)
- Botić, Matko (2009), "Jalovo vježbanje nezadovoljstva", *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, HC ITI, br. 39–40, str. 4–9.
- Cuculić, Kim (2009a) "Kazalište danas mora izravnije prokazivati socijalnu jednakost", *Novi list*, 9. srpnja, str. 24, 49.
- Cuculić, Kim (2009b), "Perverzni establišment u grotesknom zrcalu", *Glas Slavonije*, 26. srpnja, <http://www.glas-slavonije.hr/103285/5/Perverzni-establisment-u-grotesknom-zrcalu> (1. svibnja 2023.)
- Frlić, Oliver (2010), "Čemu redatelj?", *Teatron*, 152/153, str. 74–78.
- Frlić, Oliver (2011), "Političko i postdramsko", *Teatron*, 154/155, str. 53–56.
- Lehmann, Hans Thies (2005), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Teorija koja hoda, Zagreb – Beograd.
- Matošević, Nada (2009), "Riječke ljetne noći", *Rijeka info*, lipanj, 2009.
- Medenica, Ivan (2011), "Novi vidovi političkog u pozorištu: Slučaj ex-Yu". *Teatron*, br. 154–155, proljeće/ljeto, str. 9–20.
- Medenica, Ivan (2012), "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.
- Molière (2008), *Škrtac*, prev. Iso Velikanović, Zagrebačka stvarnost, Zagreb.
- Sibinović Novak, Jasna (2017), *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frlića*, Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, pozorišta, filma, radija i televizije, Beograd.
- Škrtac*, Kvarner film za HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka, srpanj, 2009.

Whitton, David (1995), *Molière, Don Juan*, Cambridge University Press, Cambridge – New York.

***The Miser* as seen by the director Oliver Frljić - the issues of (re)affirmation of theatre's social function**

Different, even experimental stagings of Molière as a world classic are a constant choice in the repertoire of many theatres in Europe, including Croatia, especially national theatres. In this paper, starting from the well-known tradition of directorial readings or adaptations by which Molière's best-known works were brought into different contexts and adapted, the play *The Miser* directed and dramatized by Oliver Frljić, performed in 2009 and produced by Croatian National Theatre in Rijeka, is presented, and analysed. With regard to the basic elements of the play, the ways and modalities of the author's recontextualization of this classic text are explored, which are created in the tradition of more radical political readings and adaptations of Molière in the contemporary context, and aesthetically in the wake of Brecht's epic modus and in the context of the issue of re(affirmation) of the social function of the theatre.

Keywords: Molière, *The Miser*, Oliver Frljić, shipyard 3.maj, politics, social function of theatre