

MARTINA PETRANOVIĆ

# VIOLIĆEVO KAZALIŠTE

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR I

POVODOM

OBILJEŽICE

AKTUALNOSTI

VOX

HISTRIONIS

MEDIJ

TEORIJA

NOVI PREJEVODI

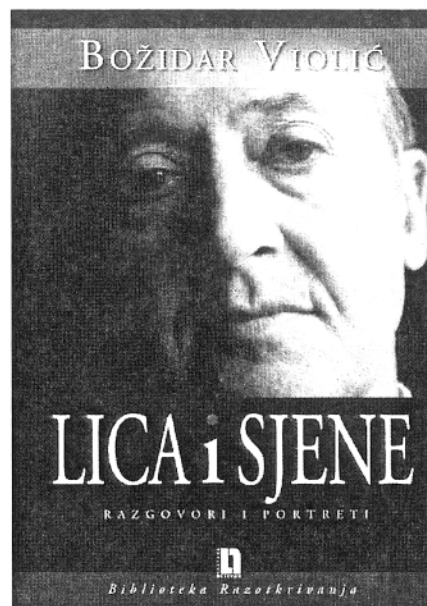
NOVE KNJIGE

DRAME

**Božidar Viočić**

*Lica i sjene. Razgovori i portreti*

Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.



Interes Božidara Viočića za kazalište ispoljavao se još za ranoga djetinjstva pa je već kao dječak, reći će, ne bez sarkazma, "prvi i posljednji put u životu imao svoje kazalište". Bilo je to tijekom Drugoga svjetskoga rata u podrumskom skloništu; potporne su grede predstavljale pozorišni portal, djeca glumce, roditelji publiku. Pisac i redatelj Viočić tada si nije dodjeljivao glavne uloge, nego su mu bile draže efektne epizode (poput plaćenog ubojice koji se nakon ubojstva pokaje), pa iako će on to pripisati nedostatku hrabrosti, nekako smo skloniji u tome prepoznati nagovještaj Viočićeva budućeg, pomalo samozatajnog, ali i te kako probojnog zauzimanja stajališta skeptika koji zna da je kontinuitet dobrih predstava redateljev najglasniji čin, a koje će Viočić zadržati sve do danas, nanizavši u međuvremenu gotovo devedeset režija od kojih su mnoge dosegle upravo kulturni status. Sličan ugled uživa i njegova knjiga *Lica i sjene*, prvi put objavljena još 1989. u plodnoj

Teatrološkoj biblioteci Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, koja je na žalost zamrla, pa nas i ne bi trebalo čuditi što je u izdanju dopunjenom ili, točnije, obojačenom s deset briljantnih portreta kazališnih glumaca pronašla put do podjednako uvažene biblioteke Razotkrivanja. Treba odati priznanje istančanome sluhu urednice Nives Tomašević, čija se biblioteka uostalom može podičiti Strossmayerovom nagradom i čije je uporno "stiskanje" autora, sudeći prema predgovorima ovog i drugih izdanja unutar iste edicije, neke od njih potaknulo da akumulirano znanje, iskustva i ideje konačno pretoče u tekst. Za nadati se je da to neće biti i posljednje ponovljeno, prošireno ili dopunjeno izdanje neke teatrološke knjige, jer mnoge od njih, baš kao i kazalištoljupci, takoreći vapi da ih se pretiska (N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, V. Švacov, *Temelji dramaturgije...*). Napokon, svima koji teatar doživljavaju "izvana", iz pozicije gledatelja suočenog s finalnim,

zaokruženim djelom – predstavom – utoliko je zanimljivije pročitati knjigu koja progovara “iznutra”, razotkrivajući iz grla i pera kazališnoga redatelja ono što pretihodi svijetu vidljivom na pozornici i uvjetuje ga, ne samo zato što je riječ o prizatom redatelju poznatom po svojoj britkosti i pronicljivosti nego i o redatelju koji je ujedno veliki govornik i kozer i koji nadahnuto, precizno i nadasve efektno artikulira svoje misli.

Prvi dio knjige oblikovan je kao dvostruki niz razgovora o razgovorima. Prvi niz čini deset razgovora/intervjua koje je B. Violić vodio s različitim ljudima i različitim povodima tijekom tridesetak godina, a koji su u razdoblju od 1962. do 1988. objavljivani po raznim periodikama poput Telegrama, Prologa, Scene, Starta i slično, drugi niz čini devet međurazgovora koje je, pripremajući prvo izdanje *Lica i sjena* krajem osamdesetih, Violić vodio s Andreom Zlatar, a oba su niza zaokružena Uvodnim i Završnim razgovorom. Ovakvom koncepcijom knjiga, dakako, višestruko dobiva na punoći, budući da čitatelju s jedne strane nudi pregled Violićeva dugogodišnjeg redateljskog i uopće kazališnog rada i njegovih stavova o kazališnom životu toga vremena, odnosno uvid u tadanje kazališne pa i društvene prilike, dok mu s druge strane podastire sliku autorova odnosa prema samome sebi, odnosno o kazalištu šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih s dobrodošlim vremenskim odmakom koji je Violiću omogućio komentiranje i eventualno revidiranje dotad izgovorenog ponudivši se kao poligon “za nadopunjavanje prije izrečenih stajališta, za izricanje novih ili za odricanje starih ideja”. Koliko god ti razgovori bili svjedoci Violićeva i duhovnog i estetskog stasanja te društveno-kazališnih mijena uopće, pri tome je možda posebice zanimljivo /žalosno primijetiti kako je mnoštvo tada prepoznatih tema/problema više nego aktualno i toliko godina poslije, u okvirima suvremenoga hrvatskoga kazališta. U razgovorima o predstavama koje su često bile povodom njihova upriličavanja, poput Gazarovićeve *Prikazanja života i muke svetih Ciprijana i Justine*, Büchnerove *Danonove smrti* ili Beckettova *Godota*, prelamaju se Violićeve osebuje i odvažne interpretacije tih i drugih dramskih komada (posebno klasika kao što je, primjerice, Shakespeareov *Rikard III.*) te vrlo slikovite i žive

rekonstrukcije predstava i uvjeta u kojima su one nastajale, razvijale se i zamirale – a te su rekonstrukcije prava teatrološka poslastica – ali se jednako tako ponavljaju i razvijaju Violićeve ideje o kazališnoj umjetnosti kao takvoj. Napose se to odnosi na režiju, koju se ustručava decidirano odrediti pa nas “nutka” raznovrsnim rješenjima ili mogućim odgovorima, a jednom će čak prigodom redatelja pokušati definirati i niječno, svime onime što on *nije*: glumac, pisac, scenograf, kostimograf, koreograf, kompozitor. Kao potvrđeni gavelijanac, Violić pri opisu redateljske funkcije, međutim, neće propustiti napomenuti kako bi redatelj trebao predstavljati sredinu koja ga okružuje i voditi računa o publici za koju režira. Upravo je to došlo do izražaja na probama spomenuta Gazarovićeve prikazanja u Dubrovniku 1968. kada je publika svojim vjerovanjem u ono što gleda dokinula Violićev željeni ironični odmak, što je značajno utjecalo na njegov budući rad. Želja za komunikativnosti i okrenutost prema publici doći će do izražaja i u Violićevu razmatranju redateljskog eksperimenta gdje se Violić zalaže za stvaralačku režiju koja svoj jedinstveni izričaj nastoji približiti auditoriju, za razliku od eksperimentalne režije koja se najvećma bavi istraživanjem novih izražajnih sredstava, ali ne vodi brigu i o njihovoj široj razumljivosti. Produžetak takvoga mišljenja ogleđa se napokon i u Violićevu prosvjedu protiv svojevrsnog udaljavanja kazališta od života i njegove zaokupljenosti samim sobom. Violić tek u šali kaže kako se na probama Gazarovića zauvijek oprostio od ironičnog odmaka, no važnije je što tvrdi da ga je taj događaj uvjerio kako mu puki estetski kazališni razlozi nikada ne bi smjeli biti jednim ili glavnim kriterijem redateljskog odabira nekog dramskog teksta. Upitan koji ga razlozi navode da se prihvati režije, Violić stoga odgovara kako ga zanimaju predstave kroz koje može progovoriti o ljudskoj sudbini i drami koju čovjek proživljava, kroz koje može reagirati na prilike u kojima živi(mo). Jednom će ga na to potaknuti prostorna, scenografska ideja, drugi put obična tehnička dosjetka, treći put neko općeljudsko pitanje, no najvažnije je, ističe Violić, da se čitajući neki tekst redatelju dogodi trenutak duhovnog prepoznavanja i poistovjećivanja, trenutak tzv. *intimne identifikacije* koju smatra ishodištem i temelj-

nom pretpostavkom bilo redateljskog posla bilo kazališne umjetnosti. U strahu pak da ne izgubi na redateljskoj kreativnosti, raznolikosti i inventivnosti, Violić se odlučno priklanja stvaralačkoj otvorenosti i eklektizmu te se odriče bilo kakvih estetskih predujerenja i (samo)nametnutih stilskih odrednica, kao što se oduvijek opirao silovanju teksta trendovskim kazališnim modelima, zagovarajući uspostavljanje intimnog i subjektivnog odnosa redatelja prema tekstu koji se režira i iznalaženje one forme koja tom tekstu najbolje pristaje. Proturječan postupak, nasilno uguravanje elementa koje stanovita izvana odabrana scenska forma podrazumijeva, odnosno odbacivanje svega onoga što ista ne podrazumijeva, Violić naziva *estetikom punjene paprike*, a identičnim terminom Violić će odrediti i poetiku jedne inačice ambijentalnoga kazališta, one koja pod okriljem ambijentalnosti otvorene prostore pretvara u savršene iluzionističke dekore kojima je oduzeta svaka prirodnost. (Naprotiv, kao svijetao primjer iznosi ono što je uklapanjem strukture prirodnoga prostora u predstavu postigao G. Paro režirajući *Edwarda II.* na Lovrijencu.) Ogorčen ovakvim i sličnim nekritičkim preuzimanjem europskih "noviteta", kao što je to subverzivan odnos prema kazališnim institucijama, Violić će se pokazati i kao veliki zastupnik institucija u kazalištu, poglavito zbog toga što one glumcu, omogućavajući mu rad s ansamblom i stalnim redateljima, omogućavaju razvoj i kontinuitet. Nepokolebljiv u stavu da su jednokratni projekti "srušili" kazalište, kao pozitivan primjer rada Violić navodi Zagrebačko dramsko kazalište, današnju "Gavellu", u kojemu je svojedobno predstava koja se toga časa radila uvijek imala u vidokrugu onu što joj je prethodila i onu što joj slijedi: "Predstave su bile mostovi, radilo se kazalište", naglasit će, a nipošto ne dovodeći u pitanje golem udio Teatra ITD u propulzivanju kazališnog života Zagreba i Hrvatske, ipak će zaključiti kako je ono bilo kazalište projekta. Na srodnom se fonu gašenja požara naspram dugoročne i osmišljene strategije kulturnoga razvoja odvija i Violićeva pokuda festivala i smotri koje izjednačava s privremenim mazanjem očiju i prikrivanjem činjenice da se ne ulaže dovoljno u trajno i *sustavno* osiguravanje kvalitativno visokog nivoa stalnih kazališta, odnosno tvrdnja

da su festivali i smotre, paradoksalno, bili izraz i naše kazališne vitalnosti i našeg kazališnog mrtvila. Izrečen 1978., Violićev prosvjed zaprepasujuće glasno odjekuje i danas, baš kao i njegovo inzistiranje na profesionalnosti i profesionalnoj odgovornosti koja se ni u kom slučaju ne bi smjela poistovjećivati s činovništvom i štreberlukom kao što to mnogi čine, nasuprot danas na sve strane poticanom "kreativnom" neredu, da ne kažemo neradu.

Prilikom biranja kazališnog teksta, Violić ima na umu potrebu ili, preciznije, *nužnost* uspostavljanja standardnog repertoara iz povijesti hrvatske drame, od samih početaka do suvremenosti – zato i kaže da bi se uvijek radije odlučio za Gazarovićevo prikazanje nego na neki srodan, a kvalitetniji europski tekst. U tom kontekstu ne treba zaboraviti da je Violić scenski reaktualizirao, recimo, Šenoinu *Ljubicu* i Nemčićev *Kvas bez kruha*, kao i da je među prvima režirao sasvim suvremene mlade pisce poput M. Matišića, I. Vidića ili A. Srnec Todrović. Osim što naglašava da treba uporno raditi na njegovanju nacionalnog kazališnog kontinuiteta koji, na poslijetku, svojim postojanjem i trajanjem u vremenu ovjerava i kulturni kontinuitet naroda, još je jedan od kontinuiranih stavova što se konzistentno provlače kroz Violićeve razgovore svakako pogled na scenu kao na Platonovu spilju i na kazalište kao na umjetnost sjena/privida koju ne zanima odražavanje života, nego njegovo premontiranje i estetsko preobražavanje, čime se razotkriva pravi smisao životnih pojava. Iz uvjerenja da se na pozornici prikazuju sjene na temelju kojih se potom donose zaključci o licima proizlazi i Violićevo uvijek iznova isticano nepovjerenje prema pojmu realističkoga teatra, pa konačno i sam naslov knjige, koji će Ana Lederer u pogovoru točno identificirati i kao *jedini mogući*. Na tragu Gavellinih razmišljanja o glumi, Violić je osmislio svojevrsnu osobnu teoriju režije transponirajući Gavellin pojam suigre glumca i publike u sudnos glumca i redatelja, redateljskoga koncepta i glumčevih preobrazbi; razlažući tu ideju, Violić u konačnici dolazi do zaključka kako je redatelj osoba koja se poništava u svim sudionicima predstave, iz čega je izveden i naslov jednoga razgovora ("Režija kao samoponištenje"). Među provodnim motivima Violićevih *lica i sje-*

na ne bi se smjela zaobići teza kako je u dvadesetom stoljeću geografski odnosno geopolitički prostor uzeo na sebe ulogu sudbine, a tragedija postala regionalna i politički provincijalna. Prostor kao usudan čimbenik ljudskoga života doživio je Violić i u Brešanovoj *Mrduši* i u Šovagovićevoj *Sokolu*, no prvi ga je put kao takvog osjetio radeći 1973. na dramatisaciji Novakova romana *Mirisi, zlato i tamjan*. U Violićevoj redateljskom opusu adaptacije i dramatisacije zauzimaju značajno mjesto, ako ne već po kvantiteti, a onda posve sigurno po kvaliteti i važnosti predstava koje su tim putem nastale. *Mirisi* su tako jedna, doduše po mnogočemu nezabornava, "recka" u nizu kojemu valja pridodati scensku prilagodbu Marinkovićeve *Zagrljaja* (kao početnu točku Violićevih redateljskih putešestvija!) ili *Idiota* i *Braće Karamazovih* F. M. Dostojevskoga. Komentirajući problematiku adaptacije i dramatisacije, Violić je zapravo izjednačuje s procesom režije, odnosno proglašava je njezinim "dopunskim" postupkom, dok je na primjeru svojih dviju prilagodbi romana Dostojevskoga konstatirao dva temeljna dramaturgijska modela: elizabetinski, šekspirijanski, otvoreni, koji je osobno, zajedno s Parom, primijenio na *Idiota*, i građanski, ibsenovski, zatvoreni, koji je primijenio na *Braću Karamazove*.

Kroz pokušaje uobličavanja vlastitoga poimanja redateljske umjetnosti, Violić je precizno razložio metode nekih svojih prethodnika i suvremenika, poput Gavelline *tonske*, Stupičine *prostorne* ili Radojevićeve *disajne* metode režije. Na Gavellinoj će se, razumije se, zadržati najdulje, a ona će mu biti i indikatorom nekih razlikovnih nijansi prilikom portretiranja glumaca. Dragu Krču Violić će tako opisati kao glumca-partnera koji je na tragu Gavelline tonske metode govorom provjeravao istinitost glumačke intencije, za razliku od Fabijana Šovagovića kojemu je ta Gavellina metoda bila "toliko strana da joj čak nije pružao otpor". Devetorici glumaca – Peri Kvirgiću, Dragi Krči, Fabijanu Šovagoviću, Svenu Lasti, Vanji Drachu, Mirku Vojkoviću, Špiri Guberini, Miši Martinoviću i Božidaru Bobanu – te glumici Milki Podrug Kokotović posvećen je, naime, drugi dio knjige naslovljen jednostavno *Portreti*. Već sam popis imena legitimirao Violićev izbor kao izbor naših glumačkih velika, no njegov će pristup biti posve osoban, a portreti

pisani iz njegovog subjektivnog doživljaja tih glumaca kao što će autor sam naglasiti u predgovoru, ponekad čak i u formi pisma, u drugome licu, dok stanovite razlike među njima uvjetuje prigodničarska funkcija nekih od njih (nekrolozi, prilozi pisani za glumačke monografije). Međutim, Violićeva se putanja pisanja o glumcu u temeljima ne mijenja: spajajući iskustva osobno odgledanih glumačkih interpretacija, neposrednog redateljskog rada te poznanstva ili prijateljavanja s rečenim glumcima, a istodobno uzmičući od teatrološkog pobrojavanja i raščlanjivanja uloga, on će pronicljivo, strpljivo i jasno detektirati srž glumačkih habitusa svakoga od navedenih glumaca.

Ne bez osnova, Ana Lederer Violićeve portrete svrstava u sam vrh hrvatskih refleksija o umjetnosti glume i kazalištu općenito, s čime se nesumnjivo moramo složiti, a ista bi se misao *morala* protegnuti i na Violićeve "razgovore o razgovorima". Unatoč u uvodu naznačenoj tvrdnji kako je svoje kazalište ostvario tek kao dječak šćućuren u podrumskome skloništu, čini se da Violićevo kazalište i te kako postoji, kako ono "fiksirano" u njegovim režijama, tako i ono ispisano u redcima i između redaka *Lica i sjena*.