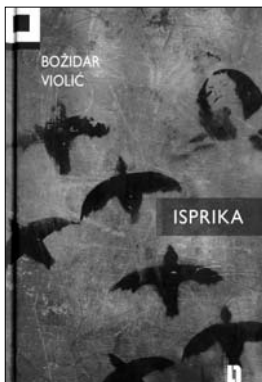


Iva Rosanda Žigo

Intimna ispovjest osebnje redateljske osobnosti



Božidar Viočić, *Isprika. Ogleđi i pamćenja*, Naklada Ljevak, 2008.

Nakon knjige *Lica i sjene* odnosno niza režijskih autoanaliza što su u izdanju iz 2004. godine obogaćene portretima desetoro glumaca, nova je knjiga Božidara Viočića, jednoga iz kruga poznatoga zagrebačkog Kartela, izuzev u intimističkoj maniri ispripijvedanih događaja iz vlastite (osobne i profesionalne) prošlosti, prije svega vrijedan teatrološki i dramatoški dokument značajnoga razdoblja naše kazališne prošlosti kojega je ovaj Gavellin učenik bio i jest njegovim sastavnim, neizostavnim dijelom. Pisana u formi eseja, razgovora i pisama, Viočićeva *Isprika*, sastavljena od niza većim dijelom prethodno publiciranih tekstova (*Gordogan*, *Kolo*, *Dubrovnik*, *Novi prolog*), a koje autor za ovu prigodu nadopunjuje simpatičnim odrednicama *post scriptum*, predstavlja i kompleksnost društveno-političkoga konteksta unutar kojega je funkcionirao, ali i još uvijek funkcionira cjelokupni nacionalni kazališni mehanizam. Zaodjenuti, dakle, inteligentno intoniranom oštricom satire, britkoga humora i podrugljive ironije, ovi *ogleđi i pamćenja* (kako otkriva podnaslovu) prezentiraju heterogeni diskurs što niveliranjem iznimne piščeve senzibilnosti i konstantne naglašene samokritičnosti otkrivaju i razvoj jedne kompleksne redateljske poetike sklone prvenstveno interpretacijama domaćih dramatičara.

U tom nam kontekstu valja spomenuti zanimljiv tekst *Horvatovo prokletstvo* koji iščitavamo kao svojevrsnu pripremu za inscenaciju Krležine drame *U logoru* 1994. godine. Referirajući se na teatrološke, književnoteorijske i književnopovijesne studije primjerice V. Žmegača, D. Gašparovića, S. Lasića, B. Senkera, V. Bogišića, M. Miočinović što se uglavnom kritički odnose na Krležinu podjelu dramskoga stvaralaštva iznesenu osječkim predavanjem, ali i istodobno opterećen veličinom Gavelline interpretacije iz 1954. godine, Viočić nam se, unatoč tvrdnjama o lošem uspjehu predstave, otkriva i kao jedna od rijetkih redateljskih osobnosti što pripremu za vlastitu inscenaciju temelji na studioznoj i iscrpnoj teorijskoj akribiji. Bez obzira na kontradiktornost realizacija temeljnih misli na sceni, uzdizanje Horvatove drame na razinu općenacionalne tragedije i određivanje komada *U logoru* kao *povijesnoga, političkoga i psihološko-etičkoga kontrasta Domovinskog ratu* – a za što je poticajnu potvrdu pronašao u Batušićevu tumačenju prezimena glavnoga protagonista – čini se u osnovi potpuno opravdanim potezima. Usredotočivši se, izuzev prologa, isključivo na prvu verziju Krležina teksta, ugledavši se u postavljajući liko-uglavnom na Gavellu i prisjećajući se kompleksnosti izgradnje Horvatove uloge (eksplicirajući pritom tvrdnju o Krležinom znanstveno neuvjerljivom glazbenom esejizmu), Viočić se, kako ističe, nikako nije mogao osloboditi frustrirajuće navike prostornoga ambijentiranja. Jednako tako, prisjećajući se suradnje sa scenografom Tihomilom Milovcem (inače poznatim po avangardnim rješenjima proizašla iz suradnje

s redateljem Brankom Brezovcem), prizivajući pritom zamisao o ogromnoj količini blata kao središnjem veznom elementu interijera i eksterijera te na koncu i potrebu za iznalaženjem prikladnijih rješenja, zaključuje kako je to njegovo konstantno preusmjerivanje pozornosti na vrijeme i mjesto odvijanja dramske radnje jedan od osnovnih razloga neuspjeha ove predstave.

Upravo ta usredotočenost na promišljanje prostornoga (ne)uklapanja osobito dolazi do izražaja u iscrpnoj teatrološkoj studiji dijelom objavljenoj 1996. godine u časopisu *Kolo*. Progovarajući o vlastitome iskustvu rada na *otvorenom* na Dubrovačkim ljetnim igrama i Splitskom ljetu (koje ga se, doduše, nije posebno dojmilo, prvenstveno zbog dovršenosti i zadanosti dekora što pod svjetlima reflektora postaju *naturalistička scenografija, najradikalniji oblik scenskoga iluzionizma*), ali i o pokušaju tzv. *zavorenoga ambijentiranja* iz 1967. kada je oponašajući predstave pučkoga teatra u Zagrebačkom kazalištu mladih postavio Nalješkovićeve *Tri farse* (inače prikazane i na DLJI), Viočić ovdje (osvrnuvši se ne Gavelline, Spaičeve i Fotezove inscenacije) eksplicira teatrološki do tancine razrađenu sveuhvatnu definiciju ambijentalnoga teatra. U Brookovoj pak *Tragediji Hamleta* iz 2003. godine otkriva korak unatrag, potragu za još uvijek prisutnim korijenima što se potvrđuju originalnošću autohtonoga konteksta grčke tragedije. Upravo ga je ta svojevrsna dehamletizacija Lovrijenca, tj. *preambijentiranja* na otočić Lokrum pa na koncu i Brookova knjiga *Threads of time*, dovele do zaključnoga promišljanja ambi-

jentalnoga teatra što se jednostavno ne temelji ni na kakvu *uklapanju* u prostor (ponajmanje one već, kako kaže, preživjele lokalne estetike po kojoj je nekoliko desetljeća s velikim uspjehom izveden niz nezaboravnih kazališnih ostvarenja), nego prvenstvo na njegovu brisanju, ali i poimanju scene kao svojevrsnoga isječka *praznoga prostora*.

U kontekstu pak dramaturških analiza o kojima iscrpnije progovara u tekstovima *Za drukčiju Gloriju* i *Apologija* ovece, a koji nam se očituju kao reprezentativan primjerak rada na tekstu odnosno onoga njegova specifičkoga, rekli bismo, prijenosa u tzv. tekst predstave, ponovno otkrivamo osebnju redateljsku osobnost što svakoj predstavi pristupa zavidnim dramaturškim pripremama (često sklonima komparaciji) konstantno potkrijepljenu kompetentnom teorijskom pozadinom. U takvu se pristupu neminovno otkriva skeptičnost spram raznoraznih suvremenih režijskih rješenja kojima pod krinkom mnoštva nazivnika često određenih prefiksom *post* u principu nedostaje legitime estetske potkrepe. No, unatoč njegovu izrazito racionalističkom pristupu rada na predstavi koji bi mogao prizvati osjećaj hladne realističke (ili pak naturalističke) odrednice, Viočić nam se otkriva i u ozračju specifične senzibilnosti što ga određuje isključivo kao redatelja pragmatika koji nastoji izmaknuti i najmanjem estetskom ukalupljanju. Tako primjerice iz pisma upućenoga Ranku Marinkoviću (nakon što je na njegovu molbu direkcija Drame HNK-a u Zagrebu 1990. skinula *Gloriju* s repertoara) iščitavamo zapravo cjelokupnu kompleksnost dramaturško-scenske pri-

preme koje su ga ponekad dovodile gotovo do očaja. Ustrajući na oslobađanju komada od *ambalaže osobne građanske drame koja prekriva i priglašuje poetičnost dijaloga* odnosno realističkoga pristupa što potkopava poetsku istinitost radnje, autor iščitava spomenutu dramu radikalno zaokrenutu od prethodno napomenute poetičke odrednice. U *trj drukčijoj Gloriji* (koju je Viočić napokon i postavio 2004.), Gospa/Glorija suočena je lice u lice s gledateljima te sjedeći na trapezu što je visio u sredini scene *isturen do portalnoga okvira* otkriva redateljski postupak usmjeren prvenstveno teatralizaciji koji je kao takav, kako tvrdi, i ugrađen u fenomen čuda što na koncu stoji u žanrovskom određenju Marinkovićeve dramskoga teksta. Poistovjetivši demonstraciju *praviljenja čuda* što dovodi do *otkrića njegove zadnje istine* (oduzimajući mu na taj način potrebu za ismijavanjem i ironijom) s načinom doživljavanja kazališne igre te pomnim čitanjem didaskalijskih uputa, njegov je doživljaj teksta daleko od objektivne logike i uporišta u stvarnosti. A odstupanje od kakvoga idejnog ili pak ideološkog ukalupljivanja ograđuje domišljatim gogoljevskim podnaslovom *sasvim nevjerojatan događaj*. Fasciniran preciznošću sažetih i jasno formuliranih redateljsko-glumačkih uputa, istraživanje započinje s jedne strane promišljanjem scenske situacije, a s druge pak strane prizivanjem unutarnje, *subjektivne optike lika*. Otkrivši tako bogatstvo neizrečeno-ga smisla govornih replika što u funkciji komentara, zajedno s *dijaloškim* (dramskim) didaskalijama, performativno utječu na tijek radnje, razotkriva

zapravo *dramaturški kostur dijaloga s internim psihološkim zasjenjenjima*. Ukazavši na taj način na odnos spram likova i učtavajući pritom erotičku podlogu nerealiziranoga ljubavnog odnosa Glorije i don Jere, otkriva izrazitu Marinkovićevu zaljubljeničku naklonost prema Gloriji, ali i osobni ironijski odmak prema glavnom protagonistu. Specifičnim promišljanjem teksta koji postavlja i scene na kojoj će ga oživjeti te konstantnim scenским i dramaturškim propitivanjima, predstavu postavlja u kontekst svojevrstnoga otvorenoga značenjskog polja što svoju dinamiku živi u ozračju konstantnosti.

Slično je i u *Razgovorima o Anđelima Babilona Mate Matišića (s prepričaninim sadržajem i osam glosa)* u kojemu nam Violić izuzev toliko puta spominjanih dramaturških priprema, razmišljanja, akribija, itd. iznosi i stajalište o vlastitoj redateljskoj poetici i rješavanjima koja su ga nerijetko i uglavnom netočno svrstavala u kontekst političkoga teatra. I kao redatelj, ali i kao esejist, teoretičar, on je jednostavno zaokupljen ljudima kojima se politika nekako nametnula kao nesretna sudbina te im razorila živote, *izobiljila karaktere, moralno ih unakazila*. U teatru je, kako ističe, sociološka zaokupljenost nužna, a *Andeli su Babilona* (praižvedeni u DK "Gavella" 1996.) upravo predstava tzv. *političkoga teatra* za čiji neuspjeh objašnjenje pronalazi tek deset godina poslije čitajući Freedenuovu knjigu *Političke ideologije*. Zaključivši, dakle, kako među svim suvremenim političkim ideologijama *nacionalizam* zapravo jedini nije ideologija u pra-

vom značenju te riječi (jer se sam po sebi zasniva na različitim teorijskim pretpostavkama što ga u principu čini podatnim za udruživanje s različitim ideologijama često suprotnih obilježja: liberalizam, fašizam, konzervativizam), njegova inscenacija iz vremena tzv. tranzicije jednostavno je, kako ističe, prerano izvedena. A *hinjeni bijeg od stvarnosti, dramaturgija pretvorbe* u kojoj se isprepleću ishodišni realizam i nerealistički dramski stilovi rezultirali su zapravo destrukcijom doslovne identifikacije, što je dijelu publike koji je doduše uspio percipirati ovaj tzv. *simultani realizam* u potpunosti i odgovaralo.

Međutim, Violiću je za razliku od neumitne društvenosti ipak mnogo važniji prije svega osobni afinitet. To je pitanje na koje, kako ističe, svaki put iznova ne pronalazi konkretan odgovor, a cinični upadi o sastancima kazališnoga ansambla "Gavelle" iz kojih se krije kompleksnost društveno-političkoga konteksta u čijem je ozračju na koncu i stasao tekstom su *Isprike* vješto zaodjenuti senzibilnim promišljanjem vlastitoga svjetonazora, pogleda na sebe i svijet oko sebe, društvo, politiku, ljubav, intimne prijatelje i ženu. Mladenačko zanesenjaštvo i zastranjenje u gotovo spiritualno određenje biti kazališta danas svoju potvrdu iznalaze u kontekstu Brookovih teatarskih promišljanja. Upravo mu glumac i gluma otvaraju i zatvaraju krug razmišljanja o teatru kao *umjetnosti glume*, kojemu se apsolutno priklanja i što u kontekstu zadatih mu mogućnosti nastoji zastupati još od djetinjstva. *Sistemu* Stanislavskoga (njegovu famoznom *kad bi*),

Brechtovu epskom teatru (s V-efektom) i *teorijom očuta, mitspiela našega Gavelle*, Violić u posljednje vrijeme pridružuje i pragmatičnoga Brook. Pustivši različite teorije po strani, on nastoji doprijeti do glumčeve osobnosti koja, kako vjeruje, krije snažnu energiju bića što se tijekom predstave postupno otkriva i oslobađa te se transformira u stvaralačku energiju teatra utemeljenoga na glumi i *osobnom pokriću* interpreta.

Iz svega netom izrečenoga možemo zaključiti kako je Violić konstruirajući vlastitu biografiju u kontekstu memoarskih zapisa zapravo vrlo vješto skicirao i noviju povijest hrvatskoga glumišta. Od razgovora o Akademiji dramske umjetnosti (u kojemu se dotiče i ključnih pitanja što su, nakon pripajanja Sveučilištu, dovela u konačnici i pitanje njezina identiteta) preko *Bijeloga zida* (oglednoga primjerka autobiografskoga pisma u kojemu progovara o majci što nije imala prilike vidjeti sinovljeve predstave) pa natrag do dosada neobjavljenoga *Pisma Dinu Radojeviću*, njegovu duhovnom učitelju i prijatelju, pratimo trenutke konstantne zaokupljenosti životom i teatrom. Ostavivši negdje na marginama neizbježnu konstantnost različitih političkih aporija, njegova *Isprika* prvenstveno predstavlja specifičnost isprepletene mreže društvenih stremljenja što reflektiraju povijestnost jedne umjetničke osobnosti uklopljene u mnogoznačni kontekst sveopćega kulturološkoga određenja scenskoga identiteta.

Čitajte nova izdanja Hrvatskog centra ITI!



Biblioteka Mansioni