

MARIO MATTIA

GLUMCI SU SREDIŠNJA TOČKA KAZALIŠTA GIORGETTI

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDJI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Mario Mattia Giorgetti rođen je u Pratu, u Toskani. Diplomirao je glumu i režiju u milanskom Piccolo teatru 1961. godine. Nakon studija, dvije godine surađuje s Giorgiom Strehlerom. Godine 1965. osniva kazališnu družinu Compagnia Informativa '65. Raspušta Informativu '65 i osniva družinu La Contemporanea gdje djeluje kao umjetnički direktor, redatelj i glumac. Režirao je ukupno pedesetak predstava, a najpoznatije su mu *U očekivanju Godota* i *Svršetak igre* S. Becketta, *Čelava pjevačica* E. Ionesca, *Pravednici* A. Camusa, *Osvrni se gnjevno* J. Osborna; *Zoološka priča* E. Albeeja... Godine 1995. postaje umjetnički direktor Teatra Olimpico u Vicenci gdje režira *Kralja Edipa*. Više od petnaest godina surađuje kao redatelj i glumac na talijanskoj televiziji snimajući dugometražne filmove. Radi također na filmu i radiju. Kao predavač na Istituto del Dramma Antico u Siracuzi držao je kolegij Umjetnost i znanost u glumačkom govoru. Od 1984. glavni je urednik kazališnog časopisa *Sipario*. Režirao je na Broadwayu, a tri godine bio je direktor Festivala talijanskog kazališta u New Yorku.

U vašoj biografiji stoji da ste diplomirani glumac i redatelj. Uspoređujući umjetničko školovanje te vrste kod nas, gdje se studira ili gluma ili režija, zanima me je li dvostruko obrazovanje u Italiji pravilo ili vaš izbor?

U kojoj ste funkciji ušli u kazalište ranih šezdesetih: kao glumac ili kao redatelj?

Započeo sam kao glumac, pohađajući školu milanskog kazališta Piccolo teatro, gdje su me vodili "maestri" kakav je Strehler. Odmah nakon završene škole započeo sam glumačku karijeru u sklopu kazališta Piccolo teatro. Međutim, osjećao sam potrebu nešto napraviti za suvremeno kazalište: stvoriti družinu koja bi dovela kazalište tamo gdje ono nikad nije ili je rijetko stizalo – u male gradove, sela, škole, nekazališne dvorane. Iz te želje rodila se potreba da budem redatelj. Na početku su to bile prvenstveno glumačke predstave (*mise en scene* je bila funkcionalna, ogoljena). Dakle, bavio sam se režijom i glumom istodobno. Pohađao sam tečajeve režije i asistirao redateljima u sklopu kazališta Piccolo teatro. Prvenstveno sam glumac, glumac koji radi dramske tekstove koji se bave temama čovjeka (tekstovi suvremenih autora: Beckett, Pinter, Camus, ali i mnogi klasici). Postao sam sto-postotni redatelj kad su mi ponudili mjesto ravnatelja kazališta Teatro Olimpico u Vicenzi; djelatnost umjetničkog direktora zaokupila me do te mjere da sam prestao glumiti. Inače, u Italiji ne postoji škola na kojoj se mogu studirati gluma i režija istodobno.

Kakvo je bilo talijansko kazalište kada ste se počeli baviti njime?

Na početku šezdesetih godina, kad sam se počeo baviti kazalištem, stanje talijanskog kazališta bilo je ovakvo: nije postojalo puno družina mladih kazališnih stvaratelja koje bi bile voljne raditi ono što sam ja radio



M. M. Giorgetti i Boris B. Hrovat

– upuštati se u avanture, na “nevinom tlu” gdje sam smatrao da se može raditi dobro kazalište. Kasnije su započela previranja '68. i svi su se počeli baviti političkim kazalištem. Rađa se mnoštvo družina, ali ne i dobro kazalište; političko kazalište, da ali ne i autorsko kazalište. Taj fenomen traje od '68 narednih deset-dvanaest godina. Nakon toga slijedi povratak dramaturškog koncepta kazališta gdje upravo ta dramaturška razina igra najvažniju ulogu. Međutim, kazališne družine ipak i dalje rastu. Ako smo prije imali petnaestak kazališnih družina, sada ih imamo otprilike 350 do 400. Sve veći broj družina doveo je do zasićenja prostora kazalištem. Mnoge družine moraju si osiguravati alternativne prostore za rad (podrumi, garaže itd). Kazalište se premjestilo sa službenih prostora u alternativne. Kad sam se počeo baviti kazalištem, bilo je malo družina, ali se radilo dobro kazalište. Poslije su političke prilike i razmnožavanje družina prouzročile pad artistske razine, ali i rast ponude.

Dvije ste godine surađivali sa Strehlerom. On je poznato i ugledno ime u svjetskom teatru 20. stoljeća, a njegove predstave amblematske za povijest kazališta. Koliko je on utjecao na formiranje vašeg kazališnog svjetonazora i kako je bilo raditi s njime? Što je, po vašem mišljenju, stvorilo njegovu karizmu u kazalištu?

Giorgio Strehler bio je od odlučujuće važnosti za moj glumački razvitak jer me naučio što je dijalektika, kako da duboko prodrem u dramaturške razloge teksta i predstave, da ogoljujem repliku za replikom, da spoznam univerzum svakog pojedinog autora. Naučio me ponirati u tekst prije same interpretacije. To je bila prva velika pouka. Strehler me je formirao i zahvaljujući

tomu što je on, osim što je bio veliki redatelj, uživao glumiti. Znao bi odglumiti svaku pojedinu ulogu, davati scenske primjere. To je bilo vrijeme kada se Strehler ponajviše bavio Brechtom.

Kao redatelj držim da je Strehlerova estetika poetska. Nekome bi se možda moglo činiti da je bio dekadentan redatelj, ali on to nije bio. Radilo se o esteticu koja je bila društveno angažirana, o esteticu koja se nije zadovoljavala formom, već je bila na usluzi sadržaju.

Karizma Giorgia Strehlera izvire iz njegove ljubavi prema svom poslu. Kad bi ušao u dvoranu za probe ili u gledalište osjećala se njegova želja za komunikacijom, za tim da naprosto bude tu. Imao je energiju, ali nadasve intelektualnu moć, što je fasciniralo, dijalektiku, kulturu, komunikaciju prožetu energijom. To ga je činilo karizmatičim.

Kako je bilo raditi sa Strehlerom? Problematično. Bio je jako zahtjevan, a služio se i verbalnom agresijom. Mučio je glumce, ali samo zato da bi više dobio. Tjerao ih je da malo pate, kako bi ih lišio vlastitog zadovoljstva, kako bi ih natjerao da “kopaju”. To je bila njegova strategija, ali mnogi to nisu shvaćali. “Puhao je na hladno”, a onda bi mi namignuo u stilu: a sada su se malo uplašili pa će bolje raditi. Bio je jako zahtjevan i veliki profesionalac.

Sredinom šezdesetih osnovali ste dvije kazališne družine: Compagnia Informativa '65 i La Contemporanea 1967. Bili ste umjetnički direktor, redatelj i glumac. Je li osnivanje družina vaš izraz prosvjeda i nezadovoljstva institucijama, želja za istraživanjem ili jednostavno kazališna pustolovina?

Kako sam već u početku rekao, počeo sam se profesionalno baviti glumom u sklopu kazališta Piccolo teatro, za koje sam radio dvije godine i to odmah nakon završenog školovanja. Mogao sam, dakle, nastaviti svoju karijeru u toj instituciji, ali nisam, jer se nisam odlučio za kazalište da bih postao poznat glumac, nego glumac koji ima nešto reći drugim ljudima. Zato nisam ostao u instituciji, već krenuo putem putujućeg glumca.

Potječem iz seljačke obitelji te sam se često pitao zašto seljaci nemaju pravo upoznati kazalište. Tako se rađa ideja o kazališnoj družini Informativa. Riječ *informativa* (koja informira) bila je ključ za razumijevanje naše kazališne koncepcije. Znači, nismo dovodili goto-

ve predstave, nego smo izvodili tzv. "koncertno čitanje dramskog teksta". Sami glumci bili su središnja točka događaja, a takav je i moj stav o ulozi glumca u kazalištu. Dakle, išli bismo u dvorišta seljaka, u garaže i reklo bi se: to je scena – a scene ne bi bilo, to su stvari – a stvari nije bilo, prepričala bi se scenografija i tada smo počeli glumiti. Najviše se radilo na glumi. Poslije predstave uvijek bi slijedio razgovor. Željeli smo od publike doznati ima li smisla ono što radimo, imaju li ti ljudi potrebu za našim predstavama, za kazalištem.

Poslije smo odlučili osnovati drugu družinu – Contemporanea (*Suvremena*) – tako smo je nazvali jer smo se opredijelili za suvremeni repertoar (s Informativom smo već postali prepoznatljivi i od publike i od ministarstva) te smo joj i imenom odmah htjeli dati konotaciju suvremenosti. Ni u jednom ni u drugom slučaju ne radi se o pučkom kazalištu jer smo radili vrlo zahtjevne tekstove.

Kakvo vas kazalište zanima?

Zanima me kazalište koje istražuje čovjeka, koje govori čovjeku. Zbog toga sam tražio autore koji se bave egzistencijalnim temama, angažmanom, metamorfozom čovjeka. Nalazio sam te teme u dramama suvremenih autora poput Becketta, Ionesca, Camusa, Osbornea, Albeeja, Mrożeka..., ali ne samo u njima. Pozivao sam mnoge autore da iznova pišu klasike (*Edipa, Agamemnona, Ifigeniju*), da ih iznova iščitavaju iz suvremene perspektive. Cilj je bio napraviti kazalište za čovjeka, kazalište koje bi se bavilo njegovom intimom i angažmanom, njegovim zbiljskim problemima.

Praizvedba dramskog teksta za redatelja je izazov prvog čitanja. On je u poziciji da određuje prvu recepciju drame, a time na neki način i trasira daljnji život teksta u kazalištu. Koliko je to za vas bila odgovornost, a koliko izazov?

Nisam imao hrabrosti potpisati svoju prvu režiju – grupno smo je potpisali. Bio je to poseban politički trenutak, trenutak vjere u kolektiv. Grupna režija značila je preokret u odnosu na redatelje pomalo "despote", kakav je bio Giorgio Strehler. Inscenirao sam *Ricorda con rabbia (Osvrni se gnjevno)* i glumio protagonista. Premijera je bila u velikom kazalištu, u kaza-

lištu Metastasio, kritika nas je hvalila, počele su stizati ponude iz drugih kazališta. Skupina me počela nagovarati da potpišem sljedeće režije, da priznam da je režija moja.

Potpisao sam svoj drugi rad: *I giusti (Pravednici)*, Camusa. Od tog trenutka počeo sam definirati smjer djelovanja skupine: definirati jezik, sadržaje, estetiku. Ja sam zajedno s njima istančao svoje osjećaje, pronalazio svoj jezik, svoju kreativnost.

Definiranje profila skupine golema je odgovornost, a krivo vođenje može dovesti do šteta ne samo po autora nego i za samu skupinu.

Na svu sreću, znao sam prepoznati darovite glumce i njihov talent iskoristiti za kazalište. To je kao da imaš vreću oraha: istreseš je na pod i biraš najbolje orahe. Naravno, ja sam se brinuo za estetski i redateljski rukopis, jer skupina ne može raditi kvalitetno, a ni rasti, bez kreativne vizije. Nije dovoljna samo izvodačka participacija njezinih članova. Kreativnost svakog pojedinog člana skupine omogućila je dugovječnost i napredak družine. Ostali smo zajedno skoro 25 godina.

Osim toga, jedno načela rada bilo je – svoditi troškove same produkcije na minimum, što je bio na jedan način polemički odgovor na rastrošnost velikih kazališnih kuća. Htjeli smo pokazati kako se može raditi kazalište optimalnih rezultata trošeći malo.

Što više volite raditi u kazalištu: režirati ili glumiti?

Radi se o dvjema različitim potrebama. Dok režiram nedostaje mi gluma, jer je redateljski posao ispunjen entuzijazmom od trenutka kada se izabere tekst do trenutka kada se tekst uprizoruje na sceni. Poslije, predstava više ne pripada redatelju, ona postaje autonomna, kao sin koji krene svojim putem. Dogodi se rastanak. U redateljskom poslu najdraži mi je kreativni trenutak, rad s glumcima, odgovornost. Međutim, nakon što predstava doživi jednu-dvije godine izvođenja, doživljam je kao nešto što se postupno udaljuje od mene. Kao glumac, međutim, tu emociju doživljam svaku večer kad glumim. Pet godina glumio sam Vladimira u *Čekajući Godota*, a predstava je doživjela barem 600 repriza. Nikada nisam osjetio dosadu, mijenjajući publiku i/ili prostor uvijek sam nalazio jednu novu emociju. Takve emocije koje žive u luku od dva sata re-

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJ

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA



datelj ne doživljava. Međutim, kad glumim, nedostaje mi režija. To je kao s ljubavnicom: kada ste s njom želite ići ženi, a kada ste sa ženom želite ići ljubavnici...

Jeste li se okušali kao dramski pisac?

Napisao sam neke stvari za mlade naraštaje, npr. didaktičku predstavu *Igrajmo se kazališta* (*Giochiamo a fare il teatro*). Predstava, koju smo izvodili u školama, imala je zadatak upoznati čake s kazališnim nazivljem (što je mima, pantomima, drama, tragedija...). U radu me prati didaktička komponenta. Napisao sam još neke stvari, ali ih nikada nisam potpisao svojim pravim imenom niti sam poticao da se izvode. Više no išta drugo bile su to vježbe na osobnoj razini. Moja primarna ambicija nije bila biti dramatičar.

Gotovo dvadeset godina glavni ste urednik časopisa Sipario, najvažnijeg i najpoznatijeg talijanskog kazališnog časopisa. Što je po vašem mišljenju uloga kazališnog časopisa danas?

Odluka da postanem direktor časopisa *Sipario* rodila se iz potrebe za komunikacijom. Kad sam se upisao u školu kazališta Piccolo teatro već sam se bavio novinarstvom (pisao sam crnu kroniku). Novinarska komponenta oduvijek me pratila. Lako sam donio odluku postati direktorom časopisa *Sipario* jer sam osjećao da mogu donijeti iskustvo jednog bolno proživljenog kazališta, jednog kazališta na margini, kazališta koji je drukčije jer je proživljeno na vlastitoj koži.

U dvadeset godina rada, pokušao sam definirati zadaću časopisa. Danas je moj stav da je zadatak svakog časopisa ne biti sredstvo promatranja i opisanja, nego poticati, stimulirati, izazivati diskusije i polemike. Časopis treba biti poput poluge, treba stajati na poziciji avangarde, a ne u pozadini fronte, treba biti reagens, mora izazvati reakciju drugih elemenata (publike, kazalištaraca...), mora biti svojevrsan katalizator.

Koje je mjesto Siparija u promociji talijanskog kazališta i drame u svijetu?

Sipario je jedini prozor kroz koji stranci mogu gledati na talijansko kazalište pa je stoga vrlo važan jer im omogućava shvatiti što se događa u talijanskom kazalištu i na razini autora i na razini predstave. Ponekad je *Sipario* korisniji izvan Italije nego u samoj Italiji, jer u unutrašnjosti informacije cure same po sebi, a vani specijalizirani časopis postaje glavni izvor informacija. Mi jako puno radimo na promociji *Siparija* u inozemstvu, npr. kroz institute za kulturu. Upravo sada radimo na *on-line* verziji časopisa: *Sipario on-line*. U budućnosti ćemo pokrenuti *Sipario on-line* na engleskom jeziku, što smanjuje troškove (papir, izdavački troškovi), a istodobno omogućava časopisu da stiže svugdje.

Što mislite o poplavi festivala u Italiji?

Uvijek sam sretan kada vidim kako raste cvijet u nekom vrtu, sama ideja čini me sretnim. Ali ponekad i nesretnim. Npr. kada festivali nisu u službi kazališta, već koriste kazalište kako bi promovirali turizam, što je načelno u redu, ali istodobno i zabrinjavajuće. Na taj način ne nastaje dobro kazalište, već ono služi kao mamac. Festival prestaje biti kulturološki čin, a postaje tržišni proizvod. Festivali koji su inspirirani takvom strategijom imaju negativnu konotaciju. Postoji, među-

tim, i pozitivna strana velikog broja festivala – festivali omogućavaju mnogim glumcima da rade. Trebalo bi se publiku educirati u odabiru što će gledati na festivalu. Samo informirana i educirana publika može lučiti razlike i birati najbolje stvari.

Poznata glumačka imena sve se češće uzimaju kao maskote koje privlače publiku u kazalište. Njihova medijska popularnost nije uvijek i odraz njihove umjetničke kvalitete pa takvi postupci zapravo komercijaliziraju kazalište. Pišu se estradni tekstovi koji podilaze publici i profaniraju kazalište kao umjetnost. Gubi li time kazalište?

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJ

VOX

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Komercijalizacija kazališta – odnosno iskorištavanje kredibiliteta poznatoga i voljenoga glumca, glumca koji se prepusti instrumentalizaciji i odjednom se nađe, na žalost, upetljan u kvazikazališnim produkcijama – vrlo je loša i škodljiva. Šteta se nanosi ne samo glumcu nego i publici, jer se prodaje umjetnički proizvod koji ne postoji. Radi se o eksploatiranju vjere koju publika gaji prema tom i tom glumcu u svrhu materijalnog dobitka. Publika kupi kartu u nadi da će vidjeti kvalitetnu predstavu, a često nailazi na razočaranje, jer uz velike kazališne umjetnike glume nekvalificirani glumci, a predstava ispada neuravnotežena. Ja sam protivnik tog mentaliteta, koji je nažalost jako raširen. Mislim da je razlog tomu što sve kazališne kuće nastoje prodavati karte u pretplati, dakle prije nego što je sama predstava gotova, stvarajući u publici iluziju da će tako manje potrošiti. To je operacija koja ne korespondira s realnošću: prodaje se dim koji može mirisati na pečenje, ali ako pečenja nema, ostaje samo dim. To je za mene prijevara publike.

Koliko mediji odvlače publiku iz kazališta?

Mediji, a tu prvenstveno mislim na televiziju, publici odvlače pozornost i vrijeme. Televizijski programi tjeraju ljude da ostanu doma, a to posebno vrijedi za starije ljude. Na taj način televizija oduzima kazalištu jedan dio potencijalne publike. To je prva šteta.

Druga šteta vezana je za sadržaje televizije, koji ne potiču potrebu za drugim kulturološkim formama. Razina programa strašno je niska, toliko niska da stišava, guši poticaje za kulturom, dakle ubija publiku, ne samo

odraslu nego i mladu (talijanska televizija prepuna je programa kojima je svrha privući pozornost mladih, tjerajući ih da sanjaju. Mislim na programe kao *Saranno famosi* (*Bit će poznati*)).

Međutim, to nije uvijek bilo tako. Pedesetih je godina televizija prenosila kazališne predstave, dakle informirala i poticala svoje gledatelje. Svrha televizije, i općenito medija, trebala bi biti upravo ta da informira i potiče, da stvara u ljudima potrebu za kulturom, da ih tjera u kazalište. Televizija bi trebala, pri tome, ulagati u glumce, omogućiti publici da se upozna s njihovim interpretativnim kvalitetama. Naprotiv, televizija angažira glumce koji nisu glumci, koji dolaze iz modne ili reklamne industrije kako bi stvarala svoje sapunice i serije. Ne angažira dobre glumce, one koje publika gleda na kazališnim daskama.

Ja sam protivnik sadašnje politike medija u Italiji. Na žalost, postoji tržišni zakon prema kojem televizija nastoji imati visoke postotke gledanosti, jer u odnosu na njih dobiva novac iz reklamne industrije. Radi se, dakle, o novcu.

Koliko je prisutna recentna europska i svjetska dramatika (Sarah Kane, Mayenburg, Koljada, Ravenhill...) u Italiji?

Ti autori stigli su i stižu u Italiju kao meteoriti, ali ne zahvaljujući institucijama, nego inicirani potrebama pojedinih glumaca i redatelja. Radi se dakle o individualnim radoznalostima, a ne o repertoarnim politikama velikih kazališnih kuća koje ne žele preuzeti tu vrstu rizika.

Koliko je važno poticanje domaće drame za identitet jednog nacionalnog kazališta. Kako vi to radite u Italiji?

Sadašnje stanje u Italiji jest takvo da ne postoji plodno tlo, iz kojeg bi se rodio veliki autor, epohalni autor. Razlog tomu je vjerojatno to što je kazališno tkivo jako razvedeno, razmrvljeno (male družine, koprodukcije...). Nedostaje želja da se prepozna autor u koga bi se investiralo da postane novi Pirandello. Velike kazališne kuće nemaju tu želju. U malim družinama djeluju glumci koji postaju autori, ali su kao zračni mjehurići – stalno se rađaju i stalno pucaju, ne

profilira se veliki autor. Kazališno tlo previše je rascjepkano da bi se rodilo močno, veliko stablo.

Koja je važnost Kulturnog instituta jedne zemlje u stranoj zemlji. Što je njegova primarna zadaća?

Kulturni instituti bili bi od velike važnosti kad bi im se omogućilo sljedeće: solidna ekonomska baza i djelatnici koji bi bili motivirani promovirati ono što je najbolje, a ne ono što se nudi nekakvim prijateljskim putovima, znači koji bi bili kvalificirani i informirani djelatnici, djelatnici u zbiljskom kontaktu sa zbivanjima u toj stranoj zemlji, a ne djelatnici koji prvenstveno razmišljaju o diplomatskoj karijeri. Inače se samo gubi vrijeme i ne ostavlja nikakav trag.

Uređujete časopis, u isto vrijeme bili ste i umjetnički direktor i redatelj Teatra Olimpico u Vicenci, glumite u televizijskim serijama, režirate na Broadwayu... Kako sve to stizete?

Sve moje djelatnosti zapravo su jako dobro organizirane. Radi se, dakle, o organizaciji i distribuciji zadataka. Ja sam čovjek od inicijative i volim dovesti ljude u položaj u kojem će preuzeti dio odgovornosti i pomoći mi u rješavanju prepreka. Tako radim. Nemojte pomisliti da sam od onih koji rade puno i loše, naravno, ne tvrdim da radim sve dobro, ali tvrdim da sve što radim, radim iz ljubavi. Započinjem puno projekata, a poslije ih organiziram vremenski i prostorno. Volim raznolikost pa bih zasigurno bio nevjeran suprug. Imam potrebu suočavati se s mnogim stvarima, pronalaziti poticaje na raznorodnim poljima. Redatelj sam, glumac, radim dokumentarce... trebaju mi poticaji, ali iza svake moje aktivnosti krije se ista potreba – potreba za komunikacijom. Volim komunicirati, upoznavati. Iako izgleda da dajem, zapravo uzimam.

S talijanskoga prevela Francesca Maria Gabrielli



Mario Mattia Giorgetti