

Lada Čale Feldman

OD GAVELLINE DO PAROVE VIZIJE GLUMCA

I.

Potez koji vodi od Branka Gavella do Georgija Para neosporno je jedno od intrigantnijih i bogatijih poglavlja recentnije povijesti hrvatskoga kazališta već zbog same činjenice da su se obojica, možda i zahvaljujući svojemu dodatnom, filozofskom obrazovanju, iskazala kao višestruke autorske osobnosti – kao redatelji, pedagozi, mislioci i pisci koji su i kazalište doživljavali u svoj punini i raznolikosti njegovih praktičnih i teorijskih dimenzija, napose njegovih kulturnih, socijalnih i političkih, a ne samo estetičkih funkcija. Cjelovito osvjetliti naraštajni prijenos i kazališni zglob što ga ta dva imena simboliziraju neosporno bi iziskivalo opširnije sročenu analizu jer bi se ona – u ambiciji da osvjetli podudarnosti i otklone u njihovim vizijama vlastita „teatra“, a ne samo glumca – morala dotaknuti i širega društveno-političkog, estetskog i naraštajnog konteksta hrvatskoga kazališnog života od pedesetih godina prošloga stoljeća do prvih desetljeća ovoga.¹ Prethodno ocrtanoj mnogostranosti angažmana što ih dvojica redatelja gotovo blizanački dijele mogu se međutim pridružiti i određeni paradoksi, sadržani u riječima kojima se Parov odnos prema Gavellinu nasljeđu znao definirati. One su se kretale u širokom luku od neutralnijih „post-gavelijanskih“ nedoumica i žalova, preko smjerna i pozorna „gavelijanskog“ sljedbeništva do odlučnih

„anti-gavelijanskih“ rezova i otklona, kakvi su i prema samomu Paru nastupili sedamdesetih, ne samo s njegovim odlaskom u Sjedinjene Američke Države po nova, drukčija redateljska iskustva, nego i s njegovim slavnim „dubrovačkim“ režijama, osobito *Eduardom II*, koju predstavu Paro u karakterističnom duhu glumačko-redateljskog kolektivnog angažmana izričito proglašava „prvom našom svjesno napravljenom antigavelijanskom predstavom“ (navod iz razgovora s Vukovom Colićem, 1971., prema: Ivanković 2019: 29).

Vjerujući međutim da upravo opisano teturanje među ekstremima krije i suptilniji i slojevitiji proces eksplicitne i implicitne, konkretne i konceptualne transvaluacije Gavellinih nazora, redateljskih postupaka i pedagoških odluka, ovom sam prigodom odabrala razmotriti način na

¹ U izvjesnome je smislu tako nešto 2012. načeo Boris Senker na znanstvenome skupu *Dani hrvatskoga kazališta posvećenom Gavelli*, kada se vratio svojem prijašnjem, trideset godina starijem izlaganju o „redateljima postgavelijanske generacije“ iz 1984. I u tome se novijem osvrtu međutim sustegnuo od pretenzija da Parovo nasljeđivanje Gavelle ili oponiranje Gavelli temeljito prikaže, izjavivši da je „odnos Para i Violica prema Gavelli tema za posebno priopćenje, točnije za dva posebna priopćenja“ (Senker 2013: 429). I ono što je preostalo u dvama osvrtima jednako je međutim plodan indikator kritičke percepcije Parovih „sinovskih“ motivacija u odnosu na učitelja.



S Krlježom i Gavellom nakon izvedbe predstave *U ložuru*, 1960. Paro (okrenut leđima) stoji treći zdesna

koji obojica doživljavaju, uprežu i promišljaju psihosomatski i filozofski fenomen glume te socijalni i kulturni status glumačke umjetnosti, kao i način na koji dočaravaju pojedina glumačka postignuća, kritički osvjetljujući pojedine glumačke umjetničke idiolekte, ali i vrednujući pojedine glumačke osobnosti kao nositelje zasebna etosa i izvedbenog stila. Obojici je, kako se može razaznati iz njihove spisateljske baštine, glumac bio važnija komponenta kazališnoga procesa i čina negoli bi se dalo zaključiti iz uvriježenih ideja i asocijacija koje su kao imena zadužno pobuđivali. Gavella se naime u našim teatrološkim krugu-

vima dugo držao za riječ, da je prije svega, kako tvrdi u svojoj knjizi *Književnost i kazalište*, „zastupnikom književnosti u kazalištu“ (Gavella 1970: 8)² dok se Paro nerijetko prezentirao kao sam amblem tzv. „redateljskog kazališta“, kakvo je personalističkoj poetici glumca navodno došlo glave, ističući primat prostornih invencija, ambijen-

² I sam je Paro bio sklon perpetuirati tu sintagmu kao temeljnu za Gavellu, pa čak i ključnu za Gavellin ulazak u dubrovački ambijentalni eksperiment, usp. Paro 1981: 149. Za širi kontekst takve reduktivne kritičke recepcije Gavelline redateljske prakse, ali i teorijske refleksije usp. Blažević 2005: 244-245.

talne spektakularnosti i kolektivnih interakcijskih transgresija nad impersonacijskim nijansama glumca kao pojedinca.³ Unatoč obrano, u terminološkom i metodološkom smislu, izmijenjenu kraljliku današnje teatrologije, koja je Gavellinoj teoriji glume pridala kraljevski status u njegovu opusu, a i redateljsko kazalište shvatila onako kako sugerira Marco de Marinis – upravo naime kao ono kazalište koje je i tekstu i glumcu dalo novi integritet, u estetskom, a za glumca i u etičkom smislu (usp. de Marinis 2000: 53-59) – tek nam predstoji pomnije analizirati na koji je način i Paro u glumački proces predano pokušavao i radno i refleksivno proniknuti. Katkad je to činio zajedno s Gavellom, katkad mimo njega, katkad usuprot njemu, ali daleko od toga da bi se njegov stav prema prethodniku dao samo tako svesti na pobunu prema naslijeđenoj figuri redatelja kao samozvanog „vlasnika nad tekstem i tiranina nad glumcem“ i neproblematično nastojanje da odustane od vlastita autoriteta i bezrezervno potakne glumce da s njime „podijele odgovornost umjetničku i društvenu, duhovnu i profesionalnu, da svojim individualnim nastupom zastupaju cjelinu“ (iz razgovora sa Z. Mrkonjićem i V. Zuppom, prema: Ivanković 2019: 29).

Svjesna činjenice što je ističe i Boris Senker, da, baš kao ni Violić, ni Paro „u svojim knjigama nije ponudio čak ni fragmente ili nacрте teorijskih sustava analognih Gavellinu“ (Senker 2013: 429), ovdje ću prije pokušati

ispitati Gavellinu raskrivenu i prikrivenu nazočnost, i to ponajprije u Parovim zapisima o glumi, koju ću razložiti trojako. Prvo, obratit ću se svim onim mjestima u kojima o Gavelli Paro izravno piše, sjećajući se njegove osobnosti, zamišljajući njegove današnje interese i reakcije, ali i citirajući njegove misli, pojedine radove i ključne odlomke. Drugo, nastojat ću argumentirati svoju pretpostavku da Paro Gavellu konkretno iskušava i zapravo *radikalizira* i onda kada se nominalno kreće u antigavelijanskom pravcu – „radikalno“ ovdje doživljam u smislu „korjenito“, dakle kao povratak ishodištima koje možda prethodnik nije uspio u potpunosti ostvariti, premda ih je, barem u teorijskom nacrtu, imao na umu. Naposljetku, pokušat ću osvijetliti na koji je način Gavella ostao ugrađen u same motivacijske i konceptualne premise od kojih Paro polazi u svojim povremenim kritičkim zamjedbama o glumcima s kojima je radio, a ponajviše u svojim sustavnije osmišljenim analitičkim portretima glumaca, kada mu pojedine glumačke pojave postaju povodima za nažalost ipak, u usporedbi s Gavellinima, škrte zaključke o široj „socijalnoj atmosferi“ hrvatskoga glumišta koja se u odnosu na prethodnikovo doba, a za Parova života, stubokom mijenja.

II.

Prije svega, kako rekospo, Gavella je Paru trajni suputnik: već u prvoj od pet knjiga što će ih uspjati objaviti, zapisi-

ma *iz prakse*, štoviše u prvome njezinu odjeljku naslovljenom upravo učiteljevim imenom, Paro Gavellu priziva kao glumačkoga pedagoga, tvorca Škole i nužna kontinuiteta što ga ona uspostavlja s teatroom kao svojim istodobnim „produžetkom“ i „osnovom“, tvorca, prema tome, glumca kao konstitutivno „nesvršenog đaka“, a onda i tvorca teze o glumi kao „nikada do kraja iscrpljenoj i definiranoj glumčevoj mogućnosti“ (Paro 1981: 10) koja se nazire tek kroz „glumačko-redateljski korelativni proces“ (ibid. 12), te kojom se „organski“, govorom i pokretom, a ne deklarativno, iskazanim idejama, razrješuje „problem odnosa dramske književnosti i kazališta“ (ibid. 37), a onda i ostvaruje „filozofsko, političko i ostalo sveukupno značenje Gavellina teatra“ (ibid. 12). Susjedstvo tih, načelnim formulacijama prožetih reminiscencija s prisjećanjima na nepovratno izgubljeni Gavellin redateljski autoritet u odnosu na glumce javit će se i na stranicama koje slijede, pri razgovoru s glumcem, Fabijanom Šovagovićem, kada Paro bude nastojao protumačiti dvije ključne neuralgije „postgavelijanskog“ redateljskog naraštaja: prvo, raskol između glumaca i tzv. „kartela“ koji je Para svojedobno vezivao sa Spaićem, Radjevićem i Violićem, te drugo, rasap glume kao kontinuirana i usredotočena istraživanja u novim medijskim uvjetima, nakon pojave ne toliko filmskog koliko televizijskog medija na kojemu je mnogo koji hrvatski glumac, pa tako i Šovagović, pokušao pronaći izgubljenu brojnost i pozornost publike. Opisujući svoj strah od odlaska toga autoriteta kao strah od gubitka ponajprije vrijednosnih kriterija, Paro evocira Gavellin gotovo magijski utjecaj na glumce, slijepu vjeru na koju je među glumcima mogao računati čak i onda kada su proklinjali njegovu „stegu“, te zaključuje kako biti vjeran Gavelli za njega znači „raditi sam, iz vlastitog osjećaja svijeta i teatra“, s manje pijeteta prema učiteljevju konceptu kazališta koji je za Parove tadašnje pojmove bio previše ritualno zaokupljen sobom, suzdržan i zatvoren. Formula koja će za nasljednika tada predstavljati ključni zaokret u odnosu na Gavellu poslovičnom će se pregnantnošću Parova izraza sažeti na slijedeće: za razliku od Gavelline „glumac 1 govori glumcu 2 u prisutnosti publike“, on će osobno odabrati izravniji, otvoreniji modus, prema kojemu se „glumac 1 obraća publici u prisutnosti glumca 2“, modus koji je i sam Gavella, kako od Para i saznajemo, na

kraju svoje karijere, u svojoj posljednjoj predstavi *Goranovo veče*, pokušao ostvariti na tadašnjem AKU-u (ibid. 26) – modus, štoviše, za koji bi se moglo reći da je danas postao gotovo punopravnom zakonitošću glumčeva dramaturškog i pozoričkog položaja, iako, doduše, pretvorenog više u narativnu negoli dramaturšku polugu scenske interakcije, bilo s glumačkim kolegama ili sa znatiželjom publike.

Što se pak upada novijih medija u glumačke radne ritmove tiče, i tu će se gubitak autentičnog fanatizma koji zahtijeva rad u kazalištu za Para dati osvijetliti iz autokritičke, ali i opet Gavelline perspektive, sa sviješću naime da bi se i Gavella, premda sam nije nikada radio s glumcima ni na filmu ni na televiziji, zasigurno i toj, kao i svakoj novoj situaciji, kao odvažni umjetnik, znao gipkije prilagoditi, sa svim sarkastičnim svojim komentarima o televiziji kao o mediju koji „čovjeka umanjuje“, umjesto da ga svojim krupnim planovima „uvećava“ (ibid. 39). Uvidajući naposljetku kako je, uza sve krupne razlike između medija snimke i medija živog, istraživačkog kazališta, ipak i u kameri moguće vidjeti Gavellinu figuru redatelja kao idealnog unutarnjeg gledatelja što ga glumac mora interiorizirati, Paro će profinjeno i autoironično potkopati svoje prethodne buntovničke pretpostavke. Gavella će mu se i opet ukazati kao profetska figura koja još uvijek stoji pred njim, ne iza njega, koliko se god on htio otisnuti od Gavellina, u osnovi, kako kaže, građanskoga kazališta i njegova pogleda na svijet, „sigurna pogleda iz potpune društvene i psihološke svijesti o sebi“ kako bi se otputio „u isto tako punu povijesnu, društveno-političku i psihološku svijest o svijetu“ (ibid. 72).

III.

Upravo nam se na točki na kojoj se većini tumača čini da se Paro i Gavella zauvijek razilaze i da se Paro otiskuje i eksplicitnim antigavelijanskim putanjama valja pozabaviti nečim što bi se moglo nazvati implicitnim kontinuitetom s Gavellinim preokupacijama. Riječ je dakako o onome – prema općem sudu najznačajnijem – segmentu Parova stvaralaštva koji se odnosi na dubrovačke ljetne pozornice i revoluciju u dotadašnjim dekorativnim, naturalističkim i univerzalističkim pojmovima o ambijentalnome

³ Za koncept „redateljskog kazališta“ usp. Senker 1984a. Kuloarski promptni smještaj Para u tu, prema samom redatelju, „fiktivnu“ paradigmu, koja da neosnovano implicira kazalište „bez glumaca“, navodi se u: Senker 1984b: 234. Zanimljivo je pak iz ove perspektive čuti kako se Senker u svojem ovdje već spomenutom (usp. bilj. 1) naknadnom osvrtu na svoju prethodnu analizu „postgavelijanske generacije“ izrazio o svojim svojedobnim nehotičnim interpretativnim naglascima kada je u pitanju bio Parov raniji opus: „Georgija Para pokušao sam shvatiti i predstaviti preko izazovne (i kolektivne) režije Mihalićeve *Grbavice* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Nije to 'najbolja Parova predstava', ocijenio sam, a 'nije ni htjela biti 'dobrom predstavom'. Bila je, naprotiv, smišljena i izvedena kao provokacija, kao prosvjed protiv teatra koji živi od dobrih predstava i za njih', a to je, dodao sam, svaki 'građanski', 'gavelijanski', 'mrtvački' teatar. Odučio sam predstaviti Para kao osvajača novih prostora za kazalište – tvrđave Bokar za *Areteja*, palube scenografski prilagođene lade za *Kristofora Kolumba* – istraživača i buntovnika, redatelja koji je u institucijskom kazalištu prvi radio na 'otklanjanju razgovijetno i školski uzorno izgovorene riječi kao temeljne sastavnice scenskog govora i ishodišta svake glumačke akcije', kazališnog umjetnika i organizatora koji nove prostore za kazalište i tradicionalne kazališne prostore za inovativne izvedbe osvaja i 'prilivačanjem umjetničkih i administrativnih poslova u institucijama kojih repertoar, stil i ustrojstvo nisu nimalo bliski njegovu pimanju kazališta, te njihovom postupnom preobrazbom i, kako se pokatkad čini, destrukcijom'. Iz nekoga danas nedokučiva razloga, vjerojatno zbog tvrdokorna ustrajavanja na razvijanju jedne jedine teze, nisam u tom prilogu spomenuo Brechtovu 'storiju' *Život Eduarda II. kralja Engleske* na Lovrijencu, nezaboravnu predstavu s izvrsnim Božidarom Bobanom u naslovnoj ulozi i songom Pere Gotovca *Ne dajte da vas zavedu* (na Brechtov tekst) koji je u interpretaciji Ibrice Jusića na poseban način korespondirao s onodobnim stanjem u društvu, politici i kazalištu. Bila je to predstava koja je našemu 'post-postgavelijanskom' naraštaju godinama bila i ostala mjerilo svih kazališnih stvari, unatoč tomu što je već 1973. skinuta s repertoara.“ (Senker 2013: 418).

kazalištu, inspiriranu susretom sa Schechnerovim idejama, i inače uperenim protiv građansko-psihološke tradicije kakvu je, kako smo čuli, Gavella za Para još uvijek normativno predmnijevao. Protivno međutim automatskim poveznicama između „literarnog“ kazališta i njegove idealne inačice u smještaju unutar parametara „talijanske kutije“, Gavella je, podsjetila bih, bio ne samo izričiti protivnik jednostavne transpozicije logike „zatvorenog škatuljastog kazališta“ (Gavella 2005a: 257) na dubrovačke otvorene prostore, nego se može smatrati i autentičnim začetnikom ideje o dubrovačkom eksperimentu kao nečemu što bi bilo strano uhodanoj institucijskoj stabilizaciji i festivalskoj komercijalizaciji, zagovarajući prije koncepciju cjelodnevnog svečanosti koja bi u krajnjoj liniji morala zahvatiti i izvankazališnu sferu jer jedino tako i može slijediti Gavellinu temeljnu misao o Dubrovniku kao gradu koji „je doslovno sav u scenskoj službi IGARA“ (ibid. 267).

O potonjemu nam aspektu prethodnikovih nastojanja ipak razmjerno nedovoljno govore Gavellini netom citirani kratki eseji o Igrama koji su naknadno objavljeni u knjizi *Dvostruko lice govora* (ibid.), a na temelju kojih je, primjere, Crnojević-Carić inače posve opravdano isticala nekomicijalni i ne-estradni karakter Gavelline koncepcije Igara (usp. Crnojević-Carić 2013) kakav će i Paru biti metom određene persiflaže u postavi Krležina *Areteja*. Pravi međutim razmjeri teorijske utemeljenosti Gavelline koncepcije dubrovačkoga kazališta na otvorenom ostali su nažalost nedostupnim javnosti pa nije čudno ni da Hrvoje Ivanković u svojoj sjajnoj uvodnoj studiji knjizi *Grad-pozornica Georgija Para* ističe prije svega Franu Čalu kao teoretičara ambijentalnosti koji je Parovu konceptu najbliži upravo stoga što u svojim „tezama“ zagovara „duh svečanosti“ kao čimbenik koji „vlada festivalskim Dubrovnikom“ (Ivanković 2019: 48). Uza svu kćerinsku lojalnost, ne mogu ne upozoriti kako je u pitanju prvenstveno Gavellina ideja socijalne svetkovine, ideja koja je ostala zakopanom u jednome rukopisu, i to ne samo fizički, jer rukopis nije objavljen, nego i metaforički, pod teškom terminološkom Gavellinom filozofskom artiljerijom što se nakon uvodnih zamjedbi o konkretnom povodu otisnula drugim, upravo glumačko-fenomenološkim putovima.

Posrijedi je neobjavljeni, neautorizirani i nedovršeni, a nažalost još uvijek i neprevedeni tzv. „njemački rukopis“, pisan, prema Batušićevu svjedočenju (usp. Batušić 2005: 14), kasnih pedesetih godina prošloga stoljeća za časopis *Maske und Koturn*, a na poziv njegova urednika, Heinza Kindermanna. Središnje, ključne riječi toga spisa koji se krije u arhivu Zavoda za književnost, kazalište i glazbu HAZU baš su „kazalište“, „igra“ i „svečanost“, koje će Gavella u nacrtu premetati u uzaludnu pokušaju da se opredijeli za naslov svojega priloga od kojih stotinjak strojno ispisanih stranica, *Festspiele und Theaterspielen als Fest, Festspiele und festliches Theaterspielen, Festspiele und festliches Theater*. Upravo se tada, povodom diskusije o ambijentalnim potencijalima i inim izazovima ideje dubrovačkog festivala, poput Para dva desetljeća poslije, Gavella po tko zna koji put vratio svojoj opsesivnoj temi – ne samo fenomenološkoj estetici glume, nego i onomu što je Nikola Batušić prvi okrstio kao „teatrološko-sociološko-antropološki“ (Batušić 2005: 14) Gavellin pokušaj da se gluma razumijeva u analogiji sa svakodnevnim socijalnim interakcijama, iako da, i u napetoj distinkciji u odnosu na njih, ako ne i u aktivnoj re-generaciji socijalnih izvedbenih automatizama (usp. Čale Feldman 2008). Od te Gavelline opsesije do Parove ideje o glumcima koji teatraliziraju gledatelje i gledateljima koji oživotvoruju glumce, napose do htjenja da svojim dubrovačkim režijama i posve načelno ispita „životnu komponentu glume i ono što je glumačko u životu“ (Paro 1981: 167) tek je jedan korak: ako nam se i može učiniti kako je na Para u tome smislu presudno utjecao duh američke druge avangarde, koji je i doslovnim miljama udaljen od Gavelline srednjoeuropske formacije i erudicije (usp. Petlevski 2001), ipak valja skrenuti pozornost na to da i Gavelline antropološko-sociološko-filozofske ambicije izniču na istim fenomenološkim idejnim pretpostavkama na kojima će izrasti i jedno američko teorijsko ime istoga razdoblja, Erving Goffman – slavni čikaški sociolog „predstavljanja u svakodnevi“, koji se na proboje druge kazališne avangarde znao u svojem opusu i izravno referirati (usp. Čale Feldman 2012: 266). Frapantni terminološki i metodološki paralelizmi što sam ih detektirala usporedivši opuse Gavelle i Goffmana (usp. Čale Feldman 2019) svjedoče o misterioznim prekoatlantskim afinitetima i zajedničkoj

intenciji da se propitaju, ako baš ne i posvema uruše granice između, kako Paro to povodom svojih dubrovačkih iskustava formulira, „života i teatra“, odnosno izvanestetskog i estetskog glumčeva jastva, a onda i „estetske“ i privatne gledateljske osobnosti. Sasvim sigurno, Gavella jest radio „zatvoreni teatar“, ali je znao zamišljati srodne metateatarske srazove svakodnevnog i glumačko-izvodačke situacije, kada je sam nastupio u svojstvu režisera u svojim pionirskim postavama Pirandellovih *Šest osoba traže autora* i *Večeras se improvizira* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (usp. Čale 1968: 251)⁴, kao i kada je jednom na AKU-u vlastito predavanje uokvirio postavivši ga na pozornicu, kako bi na svojoj koži iskušao promjenu „organskih očuta“ što je prema njemu svaki čovjek, a ne samo glumac, osjeća kada se nađe akutno izložen promatračevu pogledu (usp. Gavella 2005b: 125). Ovo dakako ne znači da su Parovi interesi iz toga razdoblja posvema svodivi na Gavellina teorijska razmatranja i spomenute kazališno-svakodnevnog izvedbene kušnje: Paro nipošto ne teži, kao što je Gavella težio, posvemašnjemu glatkom stapanju glumčeve „privatne“, „tehničke“ i „normativne“ ličnosti, odnosno konačnom izvedbenom okultiranju doprinosu pravih dviju za volju estetske kulminacije u trećoj, nego upravo namjernom razotkrivanju trenja i šavova među tim entitetima, koje je Gavella razdvajao tek za potrebe analize. Radeći na njihovu ostantativnom pluralnom sustanarstvu u koži i interakcijama svojih glumaca, Paro će, kako ističe i Ivanković, u istom duhu i doći do plana o „poživotvorenju kazališne situacije“ (razgovor s Matkom Sršenom, prema: Ivanković 2019: 40), to jest ne samo o su-bivanju izvodača i gledatelja u istom izvedbenom prostoru, nego i o dvostrukoj, paralelnoj i preklapljivoj glumačkoj postavi *Areteja*, a s tim planom i do ideje da u jednoj od njih u svojstvu para Klare / sv. Ancile i *Areteja/Morgensa* ne tako slučajno nastupi i pravi bračni par, Neva Rošić i Tonko Lonza, koji su i privatno i izvedbeno posve srasli s dubrovačkim svakodnevnim koliko i artističkim ambijentom te su kao osobnosti inkarnirali i dugotrajno upijanje dubrovačke tradicije i status „zvjezdane“ atrakcije na dubrovačkim ulicama i trgovima na koju se Paro poziva kad evocira dnevne susrete publike s izvodačima koje je večer prije vidjela u sasvim drugoj, umjetničkoj ulozi, kao i, dakako, obratno,

glumaca koji preko dana na Stradunu, na Lokrumu i u *Manonu* susreću svoju večernju publiku (Paro 1981: 169).

Paro je, osim toga, u svojim opservacijama o glumačkom fenomenu najzanimljiviji na onim mjestima na kojima osvaja ona područja koja se za Gavellu nisu činila estetski relevantnima – ona, štoviše, područja koja je, upirući se da osmisli estetski preobražaj inertne ili automatizirane organske materije, smatrao opstrukcijama glumačke organske re-organizacije, nazivajući ih u već ovdje spomenutom tzv. njemačkom rukopisu „nerazriješenim preostacima“. Tim će naime nazivom okrstiti svaku onu pratnju ljudskih činova koja nije ispunjena budnom „strujom ljudskog proživljavanja“ pa će dosljedno tome i estetsku funkciju glume kao umjetničkog čina vidjeti upravo u potpunosti, proživljenoj, mobilizaciji svekolikih tjelesnih „organskih očuta“ i „enervacija“. Takva umjetnički organizirana i strukturirana mobilizacija onda prema Gavelli može poslužiti kao poticaj svim ostalim ljudskim djelatnostima da proizvode što manje opisanih nesvesnih (ne podsvesnih!) radnji i automatizama (usp. Čale Feldman 2019: 297-301). Paro, s druge strane, uočava upravo „preostanke“ same glumčeve izvedbene djelatnosti – pokrete, radnje i riječi koje se ne daju smjestiti niti u Gavellinu „privatnu“, niti u „tehničku“, niti u „normativnu“ ličnost.⁵ Usuprot Gavellinoj idealizaciji ekstrakta potpune glumčeve organske pobudenosti u estetskom činu, Para zanima ju dakle ne-estetski „otpaci“ kao što je „prazni hod“ glumčeve uloge, koji i jest Parov ključni argument za pretpostavku kako je u Dubrovniku „i životno glumčevo ja faktor kazališnog čina“, odnosno kako netom dočarana svakod-

⁴ Čale tu navodi osvrt Slavka Batušića, u kojemu se ističe da je hrvatska prazna *Šest osoba...* bila „senzacija, literarna i teatarska“, dobrim dijelom i zato što se tu „Gavella prvi put pojavio među interpretima“, a da „nije glumio“ nego „demonstrirao svoju faktičnu funkciju direktora teatra“, pa i samoga Batušića „prisilio da odigra tajnika“, između ostaloga i kako bi kao redatelj „empirijski spoznao psihološka stanja što se formiraju u uslovima izravnog dodira s gledalištem“; kada je u pitanju pak bio Gavellin glumački udio u postavi komada *Večeras se improvizira* iz 1941., posrijedi je već bila, prema Batušićevu sudu, „znatno kompliciranija uloga redatelja komada“, dakle autentični auto-meta-referencijalni eksperiment.

⁵ Opširnije o tim terminima usp. Gavella 2005b.

nevena vidljivost i izloženost, odnosno „stanovita privatna glumčeva prisutnost nužno mora pretpostaviti i neki poseban odnos publike“ (Paro 1981: 168).

Istu će figuru „praznoga hoda“ između dvaju prizora izdvojiti i poslije, u svojem portretu Pere Kvrđića, jer glumac u tim ne-javnim, a opet ne ni sasvim privatnim trenutcima, kako Paro preporučava, kao da prigušeno psuje zbog, ili se hladi od, onoga što je netom izveo, ili se pak zagrijava za ono što slijedi, što su polu-izvedbeni usjeci-u-izvedbu koji se uobičajeno gube u mraku iza kulisa, dok će ih otvoreni dubrovački prostori i nehotice obznanjivati. Takve će izvedbene „preostatke“ desetljećima poslije svjesno parastetski upregnuti tandem Frlijić-Blažević, kada u svoju dvojnju predstavu *Smrt u Veneciji / Didona i Eneja* iz 2008. uvedu i treću, među-predstavu *Kuže* tijekom koje je publika svjedočila glumačkom opuštanju u kratkotrajnu predahu između dviju predstava, a da zapravo nije znala je li i taj dio „unaprijed uvjezban“, te ako jest, kako i gdje se glumci *doista* mogu opustiti. Otud, međutim, i neke svojedobne Parove nerealizirane režijske ideje zamišljene za zatvoreni prostor – štoviše, za Hrvatsko narodno kazalište, i to 1969. godine – kojima je naum bio razotkriti entropijski mehanizam nastanka predstave: smatrajući i tom prilikom da je „bit problema u glumcu i glumi“ te da se „izvanjskim efektima rijetko dolazi do smisla“ (Paro 1995: 69), prvotni mu je plan bio da dio drugoga dijela trilogije o *Glembajevima*, drugi čin drame *U agoniji*, postavi u formi javnog aranžirskog pokusa pred publikom, tijekom kojega „bi se raspravljalo o različitim mogućnostima rješavanja pojedinih prizora“ (ibid. 61), što je metateatarsko izlaganje nerijetko i neprivačnih „viškova“ glumačkoga procesa kakvo će znatno kasnije u djelo provesti prvi čin slavne Janežičeve višesatne predstave po Čehovljevu *Galebu* koju je 2012. režirao u novosadskome Srpskom narodnom pozorištu.

IV.

Preostalo mi je još da se barem dotaknem nepobitno kazališno-povijesno najdragocjenijega i najraznolikijega dijela Parovih refleksija o glumcu, njegovih glumačkih portreta, kojima će zasigurno i stilski i interpretativno najkonkretnije slijediti, ako baš ne i doseći ambicije

Gavellina *Hrvatskog glumišta*, knjige s kojom se Paro otvoreno mjerka i kad komponira *Iz prakse*, ali i u potonjim svojim naslovima, *Pospremanju* i *Razgovorima s Miletićem*, a i poslije, primjerice, kad daje svoj prilog monografiji Neve Rošić (usp. Paro 2014), no ponajviše u svojoj drugoj knjizi, zbirci različitih priloga naslovljenoj *Theatralia disjecta* (1995.). I svoje će studije o Buzančiću, Šovagoviću, Kvrđiću, Drachu, Lasti, Lonzi, Nevi Rošić ili Miši Martinoviću i Milki Podrug Kokotović, nekmoli o petero slovenskih glumaca – Poldi Bibiču, Borisu Cavazzi, Radku Poliču, Ivi Banu i Štefki Drolc – izgraditi naime na premisi koju je smatrao ključnom za Gavellin teorijski doprinos, na razumijevanju glume kao autonomne, a ne heteronomne niti reproduktivne umjetnosti. Posebno se u tome pogledu izdvaja formulacija o glumi kao umjetnosti koja, za razliku od cjeline kazališta koja „iz vlastitog fenomena crpi svoju bit“, nije „ni slobodna ni autonomna“, nego je „vezana za jedno dovršeno, gotovo umjetničko djelo, na dramu kao književnu vrstu“ (ibid. 99). Formulacija se našla u prilogu iz netom spomenute knjige u kojem Paro komentira inspirativnu ostavštinu svojega profesora psihologije, Vladimira Filipovića, jednako koliko i Gavella zainteresiranog za filozofska razmatranja o prirodi i statusu glume, odnosno za „psihologiju glumačkog stvaranja“ (ibid. 97). O njoj, kaže Paro, Filipović piše u dva navrata, najprije načelno govoreći „O glumačkoj umjetnosti“, a zatim i u svojem vlastitom osvrtu na Gavellu, u tekstu „Teorijske i psihologijske osnovice Gavellina umjetničkog stvaralaštva“, kad jednako kao i Gavella razmatra i filozofske pretpostavke o specifičnosti glume u odnosu na druga umjetnička područja, posebice kada je u pitanju žaljenja vrijedna nejasnost pojmovlja i vrijednosnih kriterija, vremenitost i prolaznost glumačke umjetnine, blizina enigmatičnome fenomenu same „životne egzistencije“ (ibid. 104). Bez obzira, međutim, na to što mu profesor brani Hegelovu tezu o opisanome konstitutivnom manjku glumčeve stvaralačke autonomije, i Filipovića će Paro prikazati kao kritičara Gavelline usmjerenosti na govor jer za psihologa glumac i napisanom liku uvijek dodaje neku „neizgovorljivu“ dimenziju, nešto što izmiče dramskom nacrtu i što, štoviše, „pjesnik nikada nije u stanju izraziti“, pa je i „pantomima“ ključna komponenta njegova izričaja

(ibid. 100-101). Prikaz kulminira, zanimljivo, isticanjem „imanentne etičke vrijednosti“ glume, njezine sposobnosti da „stvori jedan bolji, vredniji i čovjeka dostojniji život“ (ibid. 104).

Upravo će se na liniji takva razumijevanja gluma za Paru pokazati prvenstveno kao umjetnost koja se ne da razmatrati neovisno o etosu pojedine glumačke osobnosti, a on će obuhvaćati i pitanja profesionalne odgovornosti, odnos prema radu, koliko i rad sam i njegove „rezultate“, neizostavno prožete ne samo s psihofizičkom datošću, nego upravo s tom, etičkom komponentom glumca kao kreatora i divulgatora izvjesnoga stava prema smislu umjetničkog, a posebice kazališnog neprekidnog istraživanja, napose stava o kulturnoj, a i inoj politici unutar koje nastupa ili protiv koje istupa. Osim toga načelnoga stava što je vodio njegovo analitičko oko u osmišljavanju glumačkih portreta, Paro će u njima razraditi različite individualne inačice načelnoga „paradoksa o glumcu“, jer će svaki od odabranih objekata razmatranja očitovati navlastito izvedbeno utjelovljenje te, načelno gledano, retoričke figure, koja se i previše simplificirano iz Diderota iščitavala kao puki prijedor između razuma i emocija. Paro će u svakome glumcu uočiti neku produktivnu unutarnju tenziju između osobnoga karaktera, a tako i tijela, i izvedbene prinude kao takve, prinude da se čovjek u glumi pokazuje: maestralne su u tome smislu Parove opaske o Buzančićevoj prepoznatljivij autoironiji i sklonosti da sve uloge podvede pod svoju privatnost, čak i u određenu „otporu prema samom fenomenu glume i teatra“, koja ga je učinila „rođenim glumcem“ u onoj mjeri u kojoj je svaki glumac „neostvaren, nedostatan, nepotpun“, sklon istodobno i bježati od samoga sebe pa grozničavo ulijetati u novu ulogu da se ondje pronađe.

I dok se, prema Paru, glumci poput Šovagovića izljevaju preko granica kazališta i nemirno moraju ogledati u filmskim ili televizijskim ulogama, a onda i u pisanju, ne samo drama nego i memoarsko-kulturno-povijesnih auto-refleksija, dotle je Kvrđić za njega primjer bezrezervne predaje kazališnom i samo kazališnom radu, primjer pače gotovo uzvišene nezainteresiranosti i za kakva izvan-kazališna, nekmoli politička poprišta afirmacije, primjer hvalevrijedne spremnosti i na male uloge, ali i na to da čak i u male-

nim ulogama zbog svoje neuništive energije i samozaokupljenosti zasjeni ostatak ansambla. Njegov česti partner pak, Sven Lasta, prema Paru je minimalistički glumac maksimalne koncentracije, glumac duhovnoga apsoluta, koji je za razliku od neumorna Kvrđića skeptičan i pasivan te potrebuje posebnu motivaciju za glumačku igru, snagu koja se mora smoći, kako Paro to formulira, da bi se moglo htjeti, a koju mu je nerijetko pružao upravo dosluh s Kvrđićem. Duhovitoga Špiru Guberinu zahvaća portretist prije svega kao glumca u neprekidnoj borbi i proturječju sa samim sobom, u kojega sva njegova bujna scenska energija i ekspresivnost ishode upravo iz na neki način dobrodošle govorne mane, mucanja, odnosno nužde da se za scenski govor izbori angažmanom čitavoga tijela. Zato dikcijski besprijekorna Tonka Lonzu Paro doživljava kao korijenskog „perfekcionista“, koji se polagano i studiozno upušta u Krležine bogato motivirane i višeslojno razvedene rečenice, kako bi svoje uloge gradio „sigurnom rukom i čistom linijom“ te se maksimalno stopio s njima, bez ikakvih namjerno ostavljenih pukotina kroz koje bi se eventualno mogla šansa dati kakvu slučaju, kakvoj iznenadnoj inspiraciji. Nasuprot njemu, riziku sklona Neva Rošić primjer je glumice intelektualke, koja je analitički pristup ulogama baštinila od duhovne atmosfere svojega odrastanja uz oca glumca, intendanta i kazališnog kritičara: povodom njezine umjetničke pojave Paro se ponovno laća Gavellina *Hrvatskog glumišta*, pokušavajući i sam doprijeti do šifre glumičina „stilskog i psiho-socijalnog model-tipa“, onako dakle kako je, smislivši potonji termin, i veliki prethodnik prozirao genij Marije Ružičke Strozzi, jednako reprezentativne glumice za svoje razdoblje. No nije riječ samo o reprezentativnosti nekoga danog povijesnog stila, jer i Lonza i Rošić prema Paru dijele upravo osnovnu kvalitetu koja je i Gavelli i Paru ostala trajnim profesionalnim misterijem – „glumstvo“ kao neraskidiv dio svoje „somske i društvene prirode“.

Portreti pak slovenskih glumaca suradnika odvest će Paru put Gavellinih zamjedbi o „Akustičkom faktoru glumčeva stvaranja“ (usp. Gavella 2005b: 168-178) jer će sad na tragu potonje rasprave Paro razmatrati udio jezika i književne tradicije u gradnji nacionalnoga glumačkog stila, a onda i u uspostavi redateljskog razumijevanja za, primje-

rice, ugrađenu, ako ne baš urođenu sklonost ekspresionističkoj gesti, koja prema Paru ishodi iz udarnoga ritma i dramatičnosti jamske strukture, kao i bojene melodioznosti slovenskoga jezika koji je stekao svoju punu ekspresivnost u Cankarovu romantičkom, satiričkom i grotesknom stilu i slogu. Stoga Poldu Bibiča vidi kao ogledni izdani takve izazovno teatralizirane i ekspresivne glumačke kulture, sklone naglim rezovima i preskocima iz nježna lirizma u humor i komiku, koju je sam morao naći načina stišavati u vlastitim režijama. Istu vrstu oštrih suprotnosti, ali druge vrste, pronaći će Paro i u Borisu Cavazzi, ponovno, kao i u nizu ostalih glumačkih slučajeva, uočavajući određeni paradoks, naime dojam iracionalnog i anarhičnog nastupa koji je znao pobuditi kao u osnovi izrazito racionalno nastrojen glumac. Kao čista suprotnost u toj čudnovatog ekskluzivnoj slovenskoj galeriji javlja se „čisti intuitivac“ Radko Polić, ranjiv i slab, topao i ustreptao, spreman da se bez ostatka stopi s likom kojeg igra, glumac, kaže Paro, koji igra na sve ili ništa, ali zato i grub i razdražljiv, destruktivan i nemoguć, a opet fanatik koji izgara, koji nikada ne kalkulira. Gotovo za čudno će se uz prethodnu trojku naći Ivo Ban - nevjerojatna, oksimoronska pojava nenametljiva glumca, tip profesionalca za koji Paro izravno kaže da ga najviše cijeni, ljuteći se što je publika sklona samozatajnost omalovažiti ili proglasiti staromodnom, sklonija kakva jest onim glumcima koji teatralnost protežu i izvan prostora pozornice i od sebe stvaraju institucije. Naposljetku, peta glumica, Štefka Drolc, i još jedan teško objašnjiv glumački paradoks: spontana, jednostavna i laka gluma, nepogrešiva intuicija, glumačka inteligencija, glumica koja zrači i koja predstavlja idealan medij redateljske koncepcije.

I kao komentator glume Paro se pokazao ne samo umnim i senzibilnim suradnikom umjetnikom, redateljem koji je u punome smislu riječi prvi glumčev gledatelj, nego prije svega uspješnim stilistom: njegove su rečenice kratke i domišljate, on glumce vidi u pokretu, u predahu, u gegu, u migu, u nijansi i slutnji koje dočarati mogu samo odane i pregnantne formulacije: Buzančića sućutno prati kad se osjeća „privatno pokazan i prokazan“, kad se lika želi „riješiti kao uljeza u sebi“; Šovagović „ne gradi ulogu, već je u jednom trenutku zgrabi, kao i ona njega“; Polde Bibič

je poput boga Janusa – ali s jednim licem – koje je tragička i komička maska istodobno“; Cavazza se „lišio onoga što ima da bi mogao biti“; Radko Polić je „šetač po žici bez razapete mreže“, a Neva Rošić glumica kojoj je uvijek „ZAŠTO prethodilo onome KAKO“.

Bez obzira, da zaključim, na različitosti ovdje uspoređenih dvaju redatelja i mislilaca, pred Parom je uvijek Gavella, kao i zajedničko, vječito pitanje o tome „što to glumu čini velikom“. Budući da će obojica neosporno ostati nezaobilaznim sugovornicima svakomu tko se u Hrvatskoj bude želio nastaviti baviti glumačkim fenomenom, bilo s kulturnopovijesnoga ili s teorijskoga stajališta, nastojala sam istaknuti kako je i u ovoj, posebno etički i politički delikatnoj sferi estetskih razmatranja vrlo važno zadržati svijest o nekim kontinuitetima i anticipacijama, baš koliko i o oporbenjačkim rezovima.

Literatura

Batušić, Nikola. 2005. „Predgovor“. U: B. Gavella, *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*. Prir. N. Batušić i M. Blažević. Zagreb: CDU, 9-17.

Blažević, Marin. 2005. „Pogovor: Gavelološki polilog“. U: B. Gavella, *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*. Prir. N. Batušić i M. Blažević. Zagreb: CDU, 241-284.

Crnojević-Carić, Dubravka. 2013. „Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla“. *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 39. 1. 219-234.

Čale, Frano. 1968. *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*. Dubrovnik: Matica hrvatska.

Čale Feldman, Lada. 2008. „Teatar, svečanost, igre: misao Branka Gavelle“. Način u jeziku / Književnost i kultura pedesetih. *Zbornik radova 36. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. K. Bagić. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, hrvatski seminar za strane slaviste, 101-110.

Čale Feldman, Lada. 2012. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.

Čale Feldman, Lada. 2019. *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput.

De Marinis, Marco. 2000. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore.

Gavella, Branko. 195(?). *Festspiele und Theaterspielen als Fest, Festspiele und festliches Theaterspielen, Festspiele und festliches Theater*, rukopis, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

Gavella, Branko. 1970. *Književnost i kazalište*, Zagreb: Matica hrvatska (*Kolo*, sv. 8).

Gavella, Branko. 1982. *Hrvatsko glumište – analiza nastajanja njegova stila*, Zagreb: Grafički zavod Matice hrvatske.

Gavella, Branko. 2005a. *Dvostruko lice govora*, prir. S. Petlevski, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.

Gavella, Branko. 2005b. *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*, prir. N. Batušić i M. Blažević, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.

Ivanković, Hrvoje. 2019. *Grad-pozornica Georgija Para*. Zagreb: Disput.

Paro, Georgij. 1981. *Iz prakse*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.

Paro, Georgij. 2010. *Pospremanje*. Zagreb: Disput.

Paro, Georgij. 1999. *Razgovor s Miletićem*. Zagreb: Disput.

Paro, Georgij. 1995. *Theatralia disjecta*. Zagreb: Matica hrvatska.

Senker, Boris. 1984a. *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Cekade.

Senker, Boris. 1984b. „Redatelji postgavelijanske generacije“. *Mogućnosti* 31, 1-3, 139-158.

Senker, Boris. 2013. „O redateljima postgavelijanske generacije trideset godina poslije“. *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 39. 1. 411-439.