

Antonija Bogner Šaban

OSJEČKA KRLEŽIJANA GEORGIJA PARA

Stvaralaštvo Georgija Para višestruko je uraslo u kazališnu povijest i kulturu grada Osijeka. Zaokupljen transmisijom Krležine dramatike u scenski izraz u Hrvatskome narodnom kazalištu Paro inscenira filmsku adaptaciju Krležine novele *Cvrčak pod vodopadom* i dijaloški fragment *Finale*, pod naslovom *Put u raj*. Već prije ove režije, a i poslije nje, obrazlaže stajališta o kompleksnosti Krležine riječi u literarno senzibilnim, istinski inspirativnim analizama-esejima. U skladu kazališnih i intelektualnih nazora Paro se spremno odaziva pozivu na sudjelovanje u radu teatroloških skupova *Krležini dani u Osijeku*. Sedam izlaganja ključna su sastavnica Parovih redateljskih i spisateljskih razmišljanja u kojima suvereno osvjetljava pobude i postupke ne samo u Krležinim djelima već i u režijama koje diferentno, dramaturški i izvedbeno, karakteriziraju njegov kazališni senzibilitet, poput Gundulićeva *Osmana*¹ (zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, 1992.) ili trajno pobuđuju proučavanje skeptične i metatekstualne, Marinkovićeve naracije, učinkovito definirane u izvedbama *Zajedničke kupke*, *Nikad više* i *Čuvena brijančnica kod Trimalhiona*. Vizualizirani elementi dramaturških i izvedbenih elemenata Marinkovićevih opsesivnih motiva – poniženje, prijevara i smrt – i

njihovo promatranje kroz modele različitih, tipičnih likova, otvara produktivnu tenziju Parovu propitivanju redateljskih i zatim spisateljskih gledališta, što se nerijetko realizira kao poveznica sa stvaralačko-idejnim obzorom Krležina opusa.

U tekstu *Peri thanatu* Paro razmatra prostornu i duhovnu povezanost mediteranske civilizacije i kulture i u sklopu tog fenomena utjecaj na Marinkovićevo poznavanje odlomka romana *Satire* Petronija Arbitra „koji je rodonačelnik persifilirajućeg, satiričnog, ironijskog i parodijskog književnog diskursa, onoga koji je između ostalih veličina podario svijetu i takve umove kao što su Rableis i Joyce, a među koje se svakako ubraja i Ranko Marinković, zauzimajući u tom luckastom saviježđu istaknuto, sjajno mjesto, i to ne samo u kontekstu hrvatske književnosti.“² Premda ovu vrijednosnu kvalifikaciju ponajprije usmjerava na viđenje Marinkovićeve novele *Čuvena brijančnica kod Trimalhiona* Paru se nužno nameću Krležin svjetonazor te apostrofira njegov „slavni pogovor *Areteju*“ iz 1962., u kojem se „bavi istraživanjem i dijagnozom propasti civilizacije antičkog Rima“.³ Određena podudarnost interesnog kuta Krleže i Marinkovića provodna je nit Parove teze o udvostručenim i eksplicitnim porukama u



Miroslav Krleža: *Put u raj*, HNK Osijek, 1985.

romanu *Kiklop*, kako u tematiziranju osobne smrti i društvene destrukcije tako i u strukturnim i jezičnim kombinacijama kao zajedničkog, latentnog nazivnika – igra privida i obmane osjećaja, ili pak uzajamno miješanje stvarnosti i kazališne iluzije. Prethodne (osječke) postavke Paro problemski razvija sljedećih godina kada svijet Marinkovićevih predodžaba sagledava u smislu glazbene „fuge koja se gradi na provođenju teme (tema) kroz određeni broj samostalnih dionica“⁴ i zapravo i ne hoteći sugerira svoje inscenacijsko gledalište jer „pisac dijeli sudbinu svojih likova, kojima se toliko uvukao pod kožu da i sam ispšta njihove grijeha, plača njihove zablude, proživljava njihove jade, prolazi sve njihove muke i umire njihovim smrtima“.⁵ Pronicanje u poetičku strukturu Marinkovićevih proza u očitijoj je korelaciji s Parovim dubinskim, analitičkim pristupom Krležinoj književnoj riječi transponirane na izvedbeno područje.

Iako skup *Krležini dani u Osijeku*, od svoga kontinuirana

početka 1991. nije isključivo okrenut Krležinu opusu, permanentna povezanost spisateljskih spoznaja sa suvremenosti svrhovito prožima Parova izlaganja. Redoslijed sudjelovanja (1993. – 2006.) indikativan je za Parov

¹ Georgij PARO, *Režirajući Osmana*. (Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest“. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zavod za povijest književnosti i teatrologiju HAZU. 1993. 219-225.

² G. PARO, *Peri thanatu*. (Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj dramati i kazalištu.“ Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. 2005. 318.

³ Isto. 319.

⁴ G. PARO, *Moje dramaturške Marinkovićeve proze*. (Zagreb) „Pospremanje“. Disput. 2010. 31.

⁵ Isto. 34.



Put u raj

redateljski dijalog s Krležom, od tragična mesijanstva u *Areteju* i *Kristoforu Kolumbu*, preko impresivnog pokretanja motivskih varijacija u romanescnoj strukturi *Zastava*, zatim *Povratka Filipa Latinovicza* i *Banketa u Blitvi*, izbora odlomaka i dramskih monologa u *Glasi vapijućeg u opereti*, do drame *Gospoda Glembajevi* i trostruke scenske razlikovnosti drame *U agoniji* te zaključnog, i opet dubrovačkog, *Kristofora Kolumba* 2001. U svakom od izlaganja Paro otkriva svoja profesionalna i emotivna svojstva, ali i poštovanje spram značenjskog karaktera Krležina književnog predloška. U kronološki prvomu, naslovljenom *Banket s Krležom*,⁶ svojevrsnom formom dnevničkog sje-

ćanja, indicira borbu mišljenja pisca i redatelja, a Parova prividna popustljivost pred subjektivnim, a često i objektivnim Krležinim primjedbama, završava međusobnim poštovanjem. Intimistički zapis o postupnu oblikovanju dramatičnije romana *Banket u Blitvi* i kontrapunktiranje pojedinih prizora, ali i uporne intervencije smrtnom nemoći iscrpljena Krleže, govori o Paru kao redatelju koji unatoč iskazanu uvažavanju stavova svoga sugovornika dosljedno razvija vlastitu koncepciju i ostvaruje impresivnu predstavu 1981. godine. Ujednačenje realne (književno ishodište) i imaginativne razine (predstava) u vremensku istodobnost Paro razmatra kroz dopunjavanje svojih zamisli o drami *Gospoda Glembajevi*, koju priželjuje od 1965., a u punome spoznajnom opsegu režira u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu 1993. Paro se ovdje postavlja kao tvorac, ali i vanjski promatrač predstave i pritom razglaba o svome tretiranju Krležine dramatičke, ali i svome pripadanju određenoj kazališnoj poetici. Rekonstrukcijska metoda minule predstave (izla-

ganje „Tri puta Gospoda Glembajevi ili muka po Krleži“ iz 1995.) upućuje na Parovo pozicioniranje u sklopu hrvatskoga glumišta kao redatelja književne riječi i njezine izvedbeno samosvojne komunikacije. Nudeći uvid u povijesne ritmove interesa za *Gospodu Glembajevu* od praizvedbe drame 1929., Paro na temelju promišljanja o njezinoj dramaturgiji, scenografsko-prostornom smislu i glumačkoj interpretaciji, te o svom viđenju upletenosti svjetova dramskog predloška i scenskog rješenja, izriječno zapisuje: „Nisam se namjeravao baviti nekom eventualno kritičkom, odnosno redateljsko-svetonazornom reinterpretacijom *Glembajevih*, već mi je bila namjera prodrijeti do u samu bit. Uostalom, tako radim od svojih redateljskih početaka. To je moj trajni hommage učitelju dr. Branku Gavelli.“⁷

Redateljsku inventuru Krležina stvaralaštva uspostavlja u tekstu *Krleža danas i ovdje*⁸ te iz aspekta formalne filtracije njegovih djela, ali ne i odbacivanja supstancije njihovih sadržaja i jezičnih manifestacija, upozorava na potrebu postojana vraćanja i proučavanja piščeva opusa pod uvjetom da se tom procesu odrede stupnjevi kazališne prihvatljivosti i kulturni kontekst nastanka predstave. Razlaganje poetičkih određenja pojedinih Krležinih djela i sondiranje povezanih motiva služi mu za analogije dramsko-književnih svjetova i modusa mišljenja otkrivenih u jezičnim sljedovima pojedinih, njemu zanimljivih tekstova (*Kristofor Kolumbo*, *Galicija*, *Glembajevski ciklus*, *Put u raj*), koji komplementarno pokazuje Krležinu skepsu u kontinuitet ljudskosti i inteligenciju civilizacije. Taj temeljni idejni okvir Parova izlaganja o statusu Krležina stvara-

laštva „danas“ donosi Paru iz drukčije, redateljske perspektive i dosljedne uživljenosti u autorove spoznaje, zaključak, donekle različit od Krležina „nihilizma prožetog sumnjom.“⁹ Unatoč repertoornoj prorijedenosti, vitalnost Krležinih djela Paro spoznaje u pokretanju novih izvedbenih modela, ali ne bez određene ironičnosti ustvrđuje da se suvremena scena „rado bavi fragmentiranom dramaturgijom, pretumbavanjem i dopisivanjem, a to je ipak lakše učiniti s *Aretejem* i *Putem u raj*, nego recimo s *Gospodom Glembajevima*. Izvolite gospodo postmodernisti: slastan je zalogaj pred vama!“¹⁰

U posljednjem osječkom izlaganju pod naslovom *Prema svome (ambijentalnom) kazalištu ili Fin de Partie*,¹¹ Paro još jedanput, šest godina poslije drugoga dubrovačkog, Ghelderodeova *Kristofora Kolumba*, odnosno svoje posljednje režije na Igrama 2001., sintetizira iz vlastite problemske vizure još jedno karakteristično poglavlje svoje stvaralačke putanje. Reaktiviranje značenja predstave na otvorenom i značenje ambijentalnog teatra nameće se Paru kao ishodišno mjesto promišljanja toga poetičkog i scenskog fenomena, već zbog vjerodostojnog sudioništva na dubrovačkom Festivalu od 1960., redateljske eskalacije od 1971. do 1980. godine i antologijskih predstava Krležina *Areteja* i *Kristofora Kolumba*. Iako se Paro razlikovnošću predstava na otvorenom u „kojima se nastojalo diskretno gotovo nezatno i nezamjetno nadograditi proizvodni prostor“¹² i ambijentalnoga kazališta koje odabrani „prostor teatralizira, čini scenskim, uzimajući u obzir sve njegove datosti: arhitektonsku, stilsku, povijesnu, socio-političku, kao i dnevno-životnu“¹³ potanko bavi već u svojoj knjizi *Iz prakse* (1981.) dvadesetak godina poslije, na *Krležinim danima* 2006., eksplicira

⁶ G. PARO, *Dva obnovljena zapisa. Banket s Krležom*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas.“ Druga knjiga. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. 1997. 226-271.

⁷ G. PARO, *Tri puta Gospoda Glembajevi ili muka po Krleži*. (Osijek, Zagreb). „Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas.“ Prva knjiga. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. 1996. 151.

⁸ G. PARO, *Krleža danas i ovdje. (Impresija)*. (Zagreb, Osijek) „Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu.“ Druga knjiga. Priredili Nikola Batušić i Boris Senker. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. 2000.

⁹ Isto. 195.

¹⁰ Isto. 195.

¹¹ G. PARO, *Prema svome (ambijentalnom) kazalištu ili Fin de Partie. Dubrovnik, 1960. – 2001.* (Zagreb – Osijek) Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. 2007.

¹² Isto. 222.

¹³ Isto. 222.

svoje multiplicirano viđenje tog estetskog i konstruktivnog procesa. U skladu afiniteta spram Krleže i prikupljenih spoznaja, potpomognutih i američkim kazališnim iskustvom (*In Agony*, 1981.), na čelno mjesto Paro ipak uzdiže umjetničku percepciju *Areteja* (1972.) i *Kristofora Kolumba* (1973.), jer su dramaturški atributi tih „predstava bili gotovo iscrpani u vremenu. Vrijeme predstave i vrijeme publike potpuno su se podudarali. U *Kolumbu* dramsko vrijeme bilo je identično vremenu plovidbe, dakle realnom vremenu publike, dok su se u *Areteju* dva povijesno različita dramska vremena podudarala sa stvarnim vremenom zajedničke šetnje glumaca i publike kroz tvrđavu Bokar. Dubrovački *Aretej* bio je neka vrst vremenskog stroja.“¹⁴ Inscenacije Krležina *Areteja* i *Kristofora Kolumba* zahvaćaju u sam korijen Parovih razmišljanja o značajkama ambijentalnih predstava. Esenciju intelektualnih gledišta svojstveno unosi i u režiju drugog i drukčijeg Gheleroodeova *Kristofora Kolumba* i zatim se nostalgijčno, i ponešto ispovjedno, oprašta od Dubrovnika: „Gase se svjetla na dva Kolumba. Mrak. Pada zastor. Aplauz. Kraj. Veliko hvala svima. *Fin de Partie*.“¹⁵ Autoreferencijalno prepoznavanje redateljskih postignuća, umjetnički kontekst i emotivni diskurs, ali i kritičnost spram kazališne prevladanog puta, prosijavaju iz Parovih tekstova u zbornicima *Krležini dani u Osijeku*. U svojoj književnoj vrsti neposredna su dopuna sadržaju Parovih knjiga, a obrada tematike i razrada mnoštva detalja, osim svega, razgovjetno formulira njegov redateljski su-odnos s Krležinim stvaralaštvom.

Neovisno o estetskim preobrazbama stajališta u procesu vlastita spoznajnog zrenja i definiranja smisla fiktivnoga dramskog svijeta njemu bliskih pisaca, Krleže i Marinkovića, refleksije na Parove režije i interaktivnost stručno-literarnih zapisa pred predstavu ili retroaktivnih u knjigama i javnim nastupima, napokon i pozicija hrvatskog i američkog redatelja, uglednog pedagoga i sveučilišnog predavača spominje se i komentira 232 puta u dosad 29 objavljenih zbornika *Krležini dani u Osijeku*,¹⁶ što je više nego značajno za promišljanje i kompaktnost kazališnih načela i uvažavanje kreativnih značajki njegovih ostvarenja.

Zadržavanje na tobože nevažnim, teatrografskim podatcima, a usko vezanim za Parove krležijanske spoznaje, valja upotpuniti i sjećanjem na događaj koji u protoku godina intenzivira sliku o njegovu poimanju izvedbene umjetnosti. U ratnom divljanju raketirano i djelomično spaljeno osječko kazalište ponovno se ljepotom zdanja uzdignulo 1994. godine, a dionik te pobjede kulture i nacionalnog zajedništva bio je i Paro. Iz Zagreba se putuje u kombiju preko tzv. SAO Krajine u ledenoj tišini s ponekom dijaloški nevezanom rečenicom, a psihička napetost i bojazan izazvana mimikom i prostačkim gestama naoružanih individua uz cestu, popušta tek pred Osijekom. Usprkos tomu, intendant zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta navečer je, istoga dana, održao blistav, humanistički artikuliran govor na pozornici, pred posve ispunjenim gledalištem.

Iako *Krležin put u Damask* tematski homogenizira Parova izlaganja na *Krležinim danima u Osijeku*, namjerno mu nije dosad posvećena veća pozornost. Naime, unutar korpusa srodne percepcije Krležinih djela i reminiscencija na redateljske postupke, tekst *Krležin put u Damask* podrazumijeva projekciju vlastitih domišljaja u sredini u kojoj je predstava ostvarena pa ta kulturološka komponenta pridonosi statusu ovoga Parova izlaganja, i to iz dvostruke, kazališno-povijesne i aktualne, komunikacijske pozicije.

Georgij Paro inscenira *Put u raj* u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu 29. studenoga 1985., a u tekstu *Krležin put u Damask*¹⁷ 1995., koji je objavljen u zborniku

¹⁴ Isto. 225.

¹⁵ Isto. 225.

¹⁶ Za razliku od prethodnih zbornika *Krležini dani u Osijeku*, u svečarskome tridesetom, iz 2019. godine, izostaje kazalo imena pa bi se spominjanje Parova dioničtva u hrvatskom kazalištu zacijelo brojčano povećalo.

¹⁷ G. PARO, *Krležin put u Damask*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.“ Priradio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. 1997.

Krležini dani sljedeće, 1996. godine, pruža konstruktivan uvid u proces njezina oblikovanja i preklapanje redateljskih i stručnih stajališta. Tek mjesec dana prije premijere u Hrvatskome narodnom kazalištu, u TV mini teatru, u drugom osječkom, relativno eksperimentalnom prostoru, Paro režira *Maskeratu*, 21. listopada 1985., pa je ta Krležina mladenačka drama *pars pro toto* za asocijativnu i izvedbeno konkretnu argumentaciju *Putu u raj*.

Inicijalni nacrt režije Paro zasniiva na Krležinim bilješkama vezanim za obradu novele *Cvrčak pod vodopadom* za film (i scenu) pod naslovom *Put u raj*. Krležina definicija prevođenja primarnog djela u drukčiji dramski (filmski) život naoko izaziva učinak formalnog sraza, a istodobno sugerira pronicanje u zajedništvo njihova poetičkog identiteta: „Novelu *Cvrčak pod vodopadom* dramaturški je obradio pisac s namjerom da mnogobrojnim dramaturzima njegovih tekstova pokaže kako bi, po njegovom subjektivnom mišljenju, trebalo da se rade te stvari. Film ne će da bude veristički, ni neorealistički. Simbolika tome jeste 'macabre', više-manje na granici crnog humora, ali sama kompozicija, bez obzira na to što se igra po motivu smrti i umiranja, ne treba da djeluje depresivno, ni mračno. Partitura svira se duhovito i vatreno, sa živim temperamentom, a prije svega i nadasve, duhovito. Fantastika između smijeha i luckaste groze raste postepeno, završavaju u rajske opereti. Što se dužine dijaloga tiče, uči nas staro iskustvo da ni jedna riječ izgovorena sa scene ili platnu nije preduga ako je je glumac izgovara sugestivno. Sve što zvuči mrtvo neka se briše bez milosti. Dijalozi ovog scenarija pisani su i za normalnu pozornicu, i po subjektivnom mišljenju pisca mogu biti igrani i na kazališnim daskama.“¹⁸ Opravdano je pretpostaviti da Paro uzima u obzir Krležine dramaturške investive jer filmski scenarij *Putu u raj* shvaća kao samostalnu dramsku cjelinu: „*Cvrčak pod vodopadom*, prema *Putu u raj* odnosi se kao dramski motiv prema drami, a nikako prozno djelo prema dramaturziji, ako se pod dramaturzijom podrazumijeva izbor likova i situacija i određena scenska montaža postojećih dijaloga dotičnog proznog djela.“¹⁹

Novela *Cvrčak pod vodopadom* i scenarij *Putu u raj* pripadaju srodno motiviranom predlošcima pa njihova intertekstualnost „lišava Krležu disperzivnih zbivanja, kakve već poznaje *Finale* i kakvi se djelomice i realiziraju u uvodnim

fantazmagoričnim scenama, kao i u završnim u raju, i kakve, nadalje, sam navješta u komentaru o glavnim licima, kada govoreći o Bernardu spominje da se u filmu parafrazira čitav njegov život i da je sve pisano prema uzoru starih crkvenih prikazanja na eshatološku temu /.../.“ Hećimovićeva²⁰ književno i teatrološko razmatranje, također uklopljeno u načelnu koncepciju skupa *Krležini dani u Osijeku*, neprieporno upozorava na relevantnost idejne koordinacije *Cvrčka pod vodopadom* i *Putu u raj*, koja ne stvara estetski i dramaturški rivalitet nego se promiseće u iznimno intrigantni i scenski pogodni izazov. Idejna logika *Putu u raj* ravna se dramskim potencijalom *Cvrčka pod vodopadom*, ali tipološka personifikacija fatalna zbivanja i inicijalnih monologa (Bernardo u *Putu u raj*) i pokoja Doktorova upadica (Primarijus u *Putu u raj*), kao i veliki dijalog između Pisca i doktora Siročeka (Orlando u *Putu u raj*), poprma drukčiju izvedbenu identifikaciju i konstruktivnu funkciju. Krleža je Piščeve fantazmagorične monologe iz *Cvrčka pod vodopadom* pretvorio u Bernardove susrete s utvarama, te izmjena neorealističkog i realitnog sloja zbivanja u scenariju usmjeravaju Para na usporedbu *Putu u raj* s *Aretejem*. Radnja obaju djela zbiva se na dvjema prostorno-vremenskim razinama. U *Areteju* u Castelcaprinu 1938. i u Rimu na prijelazu iz trećeg u četvrto stoljeće. U *Putu u raj* u nekom srednjoeuropskom gradu između dvaju svjetskih gradova i u izvanvremenskom prostoru hotela „Le Paradis“. I još jedna, bitna poetička podudarnost: u *Areteju* tako i *Putu u raj* Krleža u završnim prizorima spaja „prostor i vrijeme u fatalističkoj viziji ukletog kruga apsurdnog kozmičkog

¹⁸ Miroslav KRLEŽA, *Legende*. (Sarajevo) NIŠRO „Oslobođenje“ i IKRO „Mladost“. 1981. 374.

¹⁹ G. PARO, *Krležin put u Damask*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.“ Priradio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. 1997.

²⁰ Branko HEĆIMOVIĆ, *Glas za Put u raj*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije.“ Priradio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb 1992. 43.

besmisla²¹. Modeliranje svijeta i na taj način osmišljena struktura *Areteja* i *Putu u raj* smješta ih unutar ljestvice vrijednosti Krležina dramskog stvaralaštva, a postavka o njihovom misaonom deriviranju, i ne samo zbog osvjeđene tjesne uzajamnosti pisca i redatelja, navodi Para na zaključak da „u svakom pojedinom djelu možemo prepoznati cjelokupan njegov opus“²². Dijakronijsko i sinkronijsko posredovanje književnih i filozofsko-etičkih činjenica, neovisno o njihovome tematskom i izričajnom konstrukturu zaprima perspektivu umnažanja i svojstvenog ponavljanja, što Para načelno, ali i kao kazališnog praktičara neprestance opsjeda.

Uspostavu kauzalnih veza Paro vidi u dramaturškoj formuli *Areteja* i *Putu u raj* koja dopušta nizanje događaja i digresija, određenih etičkim i psihološkim nijansama, što je neizbježna pretpostavka i Krležinoj spisateljskoj vizuri. Pitanje idejne i dramaturške približnosti *Areteja* i *Putu u raj* Paro načine u tekstu *Krležin put u Damask*, a svoje prosudbe sintetski iznosi u još jednom osjećkom, već spomenutom nastupu *Krleža danas i ovdje*: „Temu rata u *Areteju* Krleža je dao kao perpetuum mobile pokrenut ljudskom glupošću kao svemirskom silom /.../ Međutim, završni stavak *Areteja*, koji priziva Kantovo *zvjezdano nebo nad nama, moralni zakon u nama* kao sredstvo čovjekova otpora bogu Marsu, djeluje isuviše humanistički bombastično i deklarativno. Pa iako Morgens u posljednjem akordu *Areteja* na tezu kako je *ljudska ruka savršenstvo od remek-djela koja nam je podarila i svjetlost* odgovara antitezom: *A, ipak je ovo remek-djelo ruka majmuna!* Čini se, kako je to, koliko god bilo misaono eksplicitno, ipak dramaturški nedostatan da se u *Areteju* uravnoteženo uspostavi Krležin razorni kriticizam. No, koliko god *Aretej* bio dramaturški nesavršen, toliko je i najmisaoniji Krležin komad. *Aretej* je više nalik snu nego javi i dovodi nas na prag Krležine *rajske operete* – *Put u raj*, u kojem se ljudska potreba za istrebljenjem nastavlja i na *onome svijetu*. Iako u *Putu u raj* ne možemo nazrijeti elemente strindbergovskog *putudamaskovskog* konvertitstva kao alternativu životu bez sreće i traženju te sreće na nekom drugom mjestu, a ne na našoj blatnoj zemaljskoj kori, to kod Krleža ipak ne dolazi u obzir kao ironijski obojena koketerija na tu temu.“²³

Raznoliko distribuirani i konkretizirani elementi, inheren-

tno povijesnom slijedu i Krležinu mišljenju, javljaju se kao svojstveni dramaturški korektiv i idejna poveznica u cjelokupnu piščevu djelu. Toj diskurzivnoj razini Paro upućuje svoje argumente za tematsku i idejnu, pa i stilsku podudarnost *Areteja* i *Putu u raj*, ali se ne zaustavlja samo na tom aspektu nego se osvrće i na Krležine početne sve do postglembajevskih drama. U jezičnoj građi koja je stekla status poetičke paradigme i duhovne okosnice pojedine tvorbe, Paro nalazi poticaje za svoj sud o pesimističkoj, antropološkoj viziji čovjeka kao podvojena bića razapeta između vlastite tjelesnosti i njegove idealne projekcije, ulančane od Krležine *Maskerate* do *Areteja*, a koje, u zreleme spisateljskom razdoblju, prerastaju u skepsu i prožete su ironijom.

Polazeći od premise da radnju djela Krleža nerijetko smješta u bezličnost hotelskih soba (Adam i Eva – *Hotel Eden*; Kamilo i Ana Borongaj – *Hotel Grand*; u *Areteju*; *Hotel XX Century*; *Put u raj* – *Hotel Le Paradis*; Nils Nilsen i Karin Michelsonova – *Hotel Meduza* u *Banketu u Blitvi*) Paro dosljedno ističe analogiju prostorne dimenzije i smisla samoga teksta. Fiktivna sloboda kretanja i izricanje misli aktualizira nove relacije i neometani prijelaz iz jedne u drugu idejnu i vremensku perspektivu, pa tako dramskim svijetom šetaju mrtvaci i raspravljaju sa živima u *Kraljevju* i *Adamu i Evi*, u *Vučjaku* sanja Horvat, a *Aretej* i *Put u raj* snovito okupljaju i odjeljuju žive i mrtve. Krležina retorika konzekventno se očituje i u metafizičkom susretu Krista i Sjene u *Legendama*, a poetičku kvalitetu upitanosti o smislu i relativnosti ljudske sudbine donosi i *Put u raj* u kojem se Bernardo odaziva Glasu bratra iz 1315. godine, u trenutku kada je prividno izbjegao sigurnu smrt nakon izgubljene bitke na koti 313. u proljeće 1916. Idejnu polifoniju Krležine dramatičke Paro obuhvaća deskriptivnim putem, ponešto i polemično kada osvjetljava Krležin odnos

²¹ G. PARO, *Krležin put u Damask*. 182.

²² Isto. 282.

²³ G. PARO, *Krleža danas i ovdje. (Impresija)*. (Zagreb, Osijek) „Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu.“ Druga knjiga. Priredili Nikola Batušić i Boris Senker. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. 2000. 280-281.

spram politike svijeta, bilo da je riječ Admiralu u *Kristoforu Kolumbu* bilo o građanski izgubljenu Bernardu u *Putu u raj*.

Paro i redateljski teži što preciznije predočiti svoje kriterije o estetskim intencijama dramskoga djela, od analize pojedinačnih struktura do modeliranja njihova zajedničkog svijeta i napokon do vrijednosti koja recepcijski korespondira, u danu trenutku, s društvenom okolinom pa je stoga premijera *Putu u raj* središnjim dijelom proslave otvorenja tehnički obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta, 1985. godine. Paro kratki tekst filmskog scenarija, izbacuje Bernardovu parišku epizodu, a u prizor između Primarijusa i njegove supruge umeće nekoliko replika iz *Adama* i *Eve* te dodaje nekoliko *turističko-propagandnih rajskih stihova* iz *Pana-ludim djevicama*, koje zapregnute u mrtvačku kočiju uvode Bernarda i Orlanda u raj. Na distancirane izjave o Gavellinu utjecaju i sadržajne varijacije o dioništvu u „legendarnom“ redateljskom kartelu 1981.²⁴ poziva se i trideset godina poslije, 2019. godine, Boris Senker²⁵ i komentira nekoliko Parovih režija Krleža, između kojih je osječki *Put u raj*, pritom obrazlažući smisao njegova odnosa spram dramskog teksta i predstave, koji podjednako pripadaju književnom korpusu i gavelijanskom nasljeđu, ali i značajkama suvremenoga kazališta. Stoga Paro umjerenim kritičkim odmakom scenarij *Putu u raj* prevodi u izvedbenu zgusnutost i okuplja svoje provjerene suradnike, scenografa Zlatka Kauzlarića Atača, kostimografkinju Mariju Žarak i skladatelja scenske glazbe Nevena Frangeša. Scenska slika *Putu u raj*, analogno Krležinoj izvornoj drami (na toj distinkciji Paro gavelijanski ustrajava) zasniva se na dvjema razinama, na razini jave i razini somnambulantnih tlapnji. Budući da je „druga stvarnost“ shvaćena kao intencijska i konkretna supstancija Krležina viđenja povijesne zbilje pa podudarno takvoj motivaciji Bernardovo privedenje „pozicije u društvu“, potom „njegov dijalog s elementima vlastitog života“ i napokon „završni narkotični san“, kao i Orlandovi ironični komentari o „narkotiziranom fiktivnim besmislu“ i *glasu* „vapijućeg u opereti“,²⁶ reguliraju dramaturški sustav i strukturne relacije u predstavi *Put u raj*. Iako su nositelji uprizorenja *Putu u raj* članovi osječkoga dramskog ansambla, uloge Bernarda i Orlanda tumače gosti, zagrebački i hrvatski vodeći glumci, Zvonimir Zoričić i

Vanja Drach. Postavku o važnosti intonacije i ritma rečenice za isticanje emotivnih i afektivnih slojeva teksta Paro ponovno redateljski sinkronizira s uvjerenim gavelijancem Vanjom Drachom koji je u *Putu u raj* „u glumačkom zenitu“ i njegov je „govor na sceni, briljantna rečenica, bravurozni iskaz autorovih misli i koji se potpuno poistovjećuje s likom nimalo ne narušavajući autorov svjetonazor i redateljski koncept“. Drach donosi Orlanda kao svjesna dobrovoljnog otpadnika, „okruženog tolikom glupošću i takvim besmisлом da na ovome svijetu nema što raditi“²⁷, kontrirajući Bernardovu jalovom revoltu Zvonimira Zoričića, koji je još jedan Parov glumački favorit još od Nilsa Nielsena u režiji romaneskne sage *Banket u Blitvi*. Kontrasti Bernardovih i Orlandovih stavova, osobito u „rajskom prizoru“ i njihovo lutanje svijetom više u polusnu nego na javi, osovinski su nositelji radnje i izvedbenog dojma predstave *Put u raj*.

Zakupljenost redatelja glumačkim nastupom i forma Krležina pripovjednog posredovanja zahtijevaju i interakciju s likovnim, scenografskim suradnikom. Zahvaljujući dugogodišnjoj usklađenosti s Zlatkom Kauzlarićem Atačem u *Putu u raj*, 1985., uostalom kao i u predstavama *Banket u Blitvi* 1981. i *Zastave deset godina poslije* 1991., Paro ostvaruje duboku, vrijednosno kodiranu sliku svijeta kao simptomatskog raspada čvrstog, intelektualnog, moralnog i intelektualnog integriteta. Poštujući sretan spoj „individualnosti i likovno scenske izražajnosti“ Paro sjajno sažima bit Atačeve scenografske domene. Atačeva identifikacija Krležina svjetonazora dovodi do „kinetičke deformacije figura na njegovim platnima i crtežima, kadrirano gibanje u tropskim i politipsima – dakle vrijeme u Atačevu slikarstvu – idealno se ostvaruje u pokretima glumaca na sceni. U tom smislu kazališna je

²⁴ G. PARO, *Gavella*. (Zagreb) „Iz prakse“. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. 1981. 7-74.

²⁵ BORIS SENKER *San, halucinacije i vizije*. (Zagreb) „S objiju strana rampe“. *Leykam international*. 2019. 117-138.

²⁶ B. SENKER, *Dvije skice istraživanja Krležinih drama*. S objiju strana rampe. (Zagreb) „S objiju strana rampe“. *Leykam international*. 2019. 129.

²⁷ G. PARO *Zlatno pravilo za redatelja i glumca*. (Karlovac) „Theatralia disiecta“. Matica hrvatska. 1995. 156.

fotografija gotovo vjerodostojniji zapis o Kauzlarićevu slikarskom doživljaju teatra od scenografske skice.²⁸ Višeslojnost Parove definicije o Atačevoj kazališnoj likovnosti podudarna je konstruktivnim i etičkim dimenzijama njegove režije *Put a u raj* i reflektira se na fizičku pojavnost i psihička stanja svih sudionika uprizorenja.

Predstavu *Put u raj* Paro gradi na nizanju prizora koji reduciranim likovnim sredstvima sugeriraju povezne komponente Krležina odnosa spram krhke granice između života i smrti. Izvedba počinje na praznoj pozornici, postupkom koji je blizak ekspresionizmu kao odgovor na povod i godine nastanka novele *Cvrčak pod vodopadom*. Pozadina pozornice zatvorena je crnim zastorima, nad koju se, gotovo nadrealistički, nadvio bijeli raspeti Krist u civilu, rad kipara Stjepana Gračana. Zatim na rotirajuću pozornicu zakoračuje Bernardo koja mu u susret donosi kiosk u koji se uputio kupiti cigarete. Po istom načelu pojavljivali su se i elementi svih ostalih prizora (crkva, grobnica, ratište, ordinacija, ljekarna, izlog) kroz koje prolazi Bernardo praćen i proganjen od povorke fiktivnih mrtvaca. Pojedine scenske etape inscenacije *Put a u raj* Paro iscrpno rekonstruirao pa utvrđuje: „Pozornica je sve više zatrpana predmetima, zorno oslikavajući stanje izlomljene psihe, zatočene u mikrokozmos Bernardovih slutnji i strahova. Pri Bernardovom i Orlandovom ulasku u *Il piccolo Paradiso* svi su scenski elementi prekriveni bijelom plahom, kao metonimijskim znakom nove dramske / dramaturške dionice u kojoj ih, na prađu raja iz visine gleda, umjesto raspetog Krista, figura herkulskog Kardoša u šarenoj cirkuskoj odori²⁹, što je mogući odraz Parova i Atačeva pronicanja u Krležino mnogoslojno opserviranje mađarskoga političkog i teritorijalnog presizanja, a ovdje spontano ili pak namjerno izokrenuto u eksplicitnu vašarsku trivijalnost. Ukupna radnja drugog čina zbiva se u raju, a s prednjeg dijela i bočnih strana pozornice vise bijele, plastične vrpce. Njihovo pomicanje u pojedinačnoj pojavi ili skupnom okupljanju izvođača i njihovi stilizirani, donekle usporeni ili isprekidani pokreti u koreografiji Miljenka Vikića, te izmjena blještava i prigušena, crvenkasta svjetla i glazbene intervencije, višedimenzionalno ucjepljuju osjećaj relativnosti ambijenta, kako Paro kaže, „plastičnog raja“. Krležin kružni (ili spiralni) tijek ponavljanja situacija Prvoga svjetskog rata i „rajskog“, futuristi-

čkoga ljudskog pokolja sugestivno kompletira završni prizor kada se iz pozadine, uz zvuke Schubertove *Ave Marija* i uz nadolazeću ratnu grmljavinu, prema gledatelji ma pomiče kompaktni zid od napunjenih vreća pijeska, uokviren raznobojnim trepćućim žaruljama, raspoređenih na rubove portala.

Kompleksna relacija tekst – predstava recepcijski je unisono prihvaćena (Marija Grgičević³⁰, Branko Vukšić³¹, Davor Špišić³², Želimir Stublja³³), a polivalentni (redateljski, likovni, glazbeni i interpretativni) komunikacijski sustav *Put a u raj* doživljen je kao akribična verifikacija Krležina scenarija. Redateljeva rekonstrukcija *Put a u raj* deset godina poslije, 1995. godine (izlaganje *Krležin put u Damask*) izjednačava scenske konotacije i apokaliptičnu društvenu i političku realnost. Parov dijalog s Krležinom dramatikom ne zamire dovršetkom predstave. Minulost izvedbenog čina pretočen u stručnu, izlagačku argumentaciju zauzima značajan sadržajni prostor u Parovim knjigama *Theatralia disjecta*, 1995. i *Pospremanje*, 2010. Taj autorski postupak dokumentira da je u stvaralački krug Parove respektabilne „krležijane“ uključena i režija *Put a u raj*, a analogno tomu podrazumijeva i trajnu tematsku koncepciju teatrološkog skupa *Krležini dani u Osijeku*.

²⁸ G. PARO, *Znak jednog vremena. Kazališni portreti i scenografije Zlatka Kauzlarića Atača*. Katalog izložbe priredio Branko Hećimović. (Zagreb) Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. 1997. 17.

²⁹ G. PARO, *Krležin put u Damask*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.“ Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. 1997. 286

³⁰ Marija GRGIČEVIĆ, *Put u raj. Sutonska retrospektiva*. (Zagreb) „Vjesnik“ 2. 12. 1985. 65. 13731. 11.

³¹ Branko VUKŠIĆ, *Put u raj*. (Zagreb) „Večernji list“ 4. 12. 1985. 29. 8074. 8.

³² Davor ŠPIŠIĆ, *Heksametarska jegulja*. (Osijek) „Glas Slavonije“ 7. 12. 1985. 42. 124600. 11.

³³ Želimir STUBLJA, *I u raju miriše barut*. (Zagreb) „Oklo“ 19. 12. 1985. – 2. 1. 1986. 12. 359. 11.

Literatura

Branko HEĆIMOVIĆ, *Glas za Put u raj*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije.“ Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, 1992.

Miroslav KRLEŽA, *Legende*. (Sarajevo) NIŠRO „Oslobođenje“ i IKRO „Mladost“. 1981.

Georgij PARO, *Gavella*. (Zagreb) „Iz prakse“ Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. 1981.

Georgij PARO, *Režirajući Osmana*. (Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest“. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zavod za povijest književnosti i teatrologiju HAZU. 1993.

Georgij PARO, *Zlatno pravilo za redatelja i glumca*. (Karlovac) „Theatralia disjecta“. Matica hrvatska. 1995.

Georgij PARO, *Tri puta Gospoda Glembajevi ili muka po Krleži*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas.“ Prva knjiga. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. 1996.

Georgij PARO, *Krležin put u Damask*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.“ Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. 1997.

Georgij PARO, *Dva obnovljena zapisa. Banket s Krležom*. (Osijek, Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište 1968./1971. do danas.“ Druga knjiga. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. 1997.

Georgij PARO, *Znak jednog vremena. Kazališni portreti i scenografije Zlatka Kauzlarića Atača*. Katalog izložbe priredio Branko Hećimović. (Zagreb) Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. 1997.

Georgij PARO, *Krleža danas i ovdje. (Impresija)*. (Zagreb, Osijek) „Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu.“ Druga knjiga. Priredili Nikola Batušić i Boris Senker. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. 2000.

Georgij PARO, *Peri Thanatu*. (Zagreb) „Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu.“ Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. 2005.

Georgij PARO, *Moje dramaturške Marinkovićeve proze*. (Zagreb) „Pospremanje“. Disput. 2010.

Boris SENKER, *San, halucinacije i vizije*. (Zagreb) „S objuju strana rampe“. Leykam international. 2019.

Sekundarna literatura

Marija GRGIČEVIĆ, *Put u raj. Sutonska retrospektiva*. (Zagreb) „Vjesnik“ 2. 12. 1985.

Želimir STUBLJA, *I u raju miriše barut*. (Zagreb) „Oklo“ 19. 12. 1985. – 2. 1. 1986.

Davor ŠPIŠIĆ, *Heksametarska jegulja*. (Osijek) „Glas Slavonije“ 7. 12. 1985.

Branko VUKŠIĆ, *Put u raj*. (Zagreb) „Večernji list“ 4. 12. 1985.