

Matko Botić

# VJEŽBANJE ŽIVOTA

Redateljsko čitanje grada Georgija Para

*A povijest su ljudi i njihove zloće  
i njihova ludila i njihove smrti...<sup>1</sup>*

## Uvod

Malo je koja predstava u novijoj hrvatskoj povijesti obilježila cijeli jedan geografski prostor, grad i vrijeme u kojem je nastala poput *Vježbanja života*. Te hladne veljače 1990. godine, jedan je grad odista dočekao svoju predstavu, terapijski uspješnu u sublimiranju bliske povijesti i proročanski preciznu u predviđanju neočekivane budućnosti. Vjekovima pogranična Rijeka s *Vježbanjem života* dobila je uzavrelu, živu, identifikacijsku ispravu, koja je na nezapamćen, i u domaćim okvirima dosad neponovljen način, prerasla primarnu kazališnu funkciju postajući svojevrsnim društveno-povijesnim simbolom vlastite sredine. U to vrijeme, krajem osamdesetih godina prošloga stoljeća, kulturni kulturalni bedeker *Kako čitati grad* Radmile Matejčić i romani s fijumanskom tematikom Nedjeljka Fabrija bili su osuđeni na usko omeđenu čitalačku publiku, baš kao što su također kulturna, ali malobrojna diskografska izdanja *Parafa* ili *Termita* bila poznata tek mlađoj populaciji sklonoj alternativnim glazbenim izričajima. *Vježbanje*

*života* na svoj se razbarušeni način, šarmantno pretenzionom wagnerijanskom *grandezom* obraćalo i jednima i drugima, nudeći ključ za razumijevanje grada buntovnim studentima, ali i publici koja je u predstavi opisivane događaje pamtila ožiljcima na vlastitoj koži. Georgij Para je s *Vježbanjem života*, a nakon blistavih uspjeha s adaptacijama Krležje i Marinkovića, ponovno jednom adaptacijom proze uspio uhvatiti duh vremena, ovoga puta s proznom materijalom pisca koji je u to vrijeme za kazalište bio gotovo izgubljen.

## Fabrio kao kazališni pisac

Nedjeljko Fabrio od šezdesetih je godina prepoznat prvenstveno kao dramski pisac, s opusom koji nije lišen političkih invektiva, što (do devedesetih) djelomice objašnjava relativno rijetko posezanje za njegovim dramama u teatru. Promjenom društvenog poretka i osamostalivanjem Hrvatske, Fabrijev opus lišen je političkog mehanizma



N. Fabrio - D. Gašparović: *Vježbanje života*, Narodno kazalište Rijeka, 1990.

cenzure, no umjesto dramskim djelima, pozornice osvaja – romanima. Jedan od razloga za to svakako može biti zastarjelost njegovih dramskih zapleta u novome društvenom kontekstu, no zašto su romani, ispisani istim etičkim i estetskim svjetonazorom, rado viđeni na kazališnoj pozornici? U čemu leži ključ za objašnjenje ove književnorodne zagonetke?

Prije svega, razlog tomu jest što Fabrio u svojoj kreativnoj biti jest istinski prozaik, mnogo više negoli rođeni dramatičar koji osim ljubavi prema *izrazu* mora posjedovati i umijeće potentnoga scenskog *iskaza*. U njegovim najpoznatijim dramama *Reformatori* i *Čujete li svinje kako ročku u ljetnikovcima naših gospara* vidljiva je preokupacija dihotomijom povijesti i nacionalnim određenjem kao i motivi intelektualnog sukoba pojedinca s vlastitom nemo-

ći i nesigurnostima, ali sve je to sapeto formom koja ne osvaja modernom fakturinom niti je u klasičnom smislu idealno oblikovana. Darko Gašparović u studiji *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća* naglašava upravo piščevu opsjednutost jezičnim izrazom, navodeći kako *Fabrija znade zanijeti sam jezik, kojim zaista majstorski vlada pa ga oduče u razvučenu i isforsiranu retoričnost. Tako nekim situacijama koje bi, da dosegnu istinsku dramsku snagu, zahtijevale tek nekoliko rečenica, Fabrio posvećuje dugačke objasnidbene monologe. Dakako da tada literatura posve prevlada nad kazališnom izražajnošću.*<sup>2</sup> Dalje u istom tekstu Gašparović daje precizno

<sup>1</sup> Fabrio, Nedjeljko (1986.), str. 371.

<sup>2</sup> Gašparović, Darko (2012), str. 114–115.



Vježbanje života

formulirani sud i o odnosu Fabrijeve dramatikere prema modernim dramskim strujanjima: *Fabrio velikom pozornosti poklanja kultiviranju jezika i samim time, stavivši težište na riječ, otklanja se od modernih struja u kazalištu pa i u radio dramati.*<sup>3</sup> Slične teze, ali iz smjera scenske prakse, dolaze od Georgija Para, redatelja najzaslužnijeg za Fabrijevo ponovno rođenje na kazališnoj sceni: *U Fabrijevu "Vježbanju života" vidljiva je povijesna slika jednog grada, dok se u njegovim dramama, od "Reformatora" nadalje, prepoznaje pisac koji poput nekog demiurga gradi svoju tezu. Fabrijeve drame, ma koliko bile vješto napisane, otkrivaju vlastitog pisca, a u romanima je on prisutan samo svojim svjetonazorom, ne i vidljivom manipulacijom radnjom i likovima. Svi likovi u romanu nedvojbeno su njegovi, odnosno u svakom od tih likova jest on, ali su više nego u dramama dovedeni u situaciju svog vlastitog iskaza.*<sup>4</sup>

U devedesetima, dakle, Fabio kao dramatičar nije zanimljiv za izvođenje na sceni, njegov dramski opus u nekim

segmentima teoretičari smatraju *pobjedom literarnosti nad kazališnom izražajnošću*, a redateljskoj struci smeta *eksplicitno građenje teze*. Međutim, jednostrano prihvaćanje teze o Fabrijevoj literarnosti u dramskom diskursu prati naizgled paradoksalni zaključak. U traženju iskre modernoga teatra, polazeći od Fabrijeve dramatikere zaražene ne-kazališnom literarnošću, potraga je završila upravo izborom književnog roda kojem je literarnost i opsjednutost riječju temeljna odrednica postojanja! Teza zvuči nelogično, ali zapravo iznimno precizno opisuje položaj dramatičara romana pri kraju dvadesetoga stoljeća. U prijelaznom razdoblju između klasičnoga dramskog teatra i postdramske izvedbene kvalitete scenskog zbivanja, dramski ustroj postao je redundantan, a bogatoj diskurzivnoj riznici epske forme kazalište je širom rasprskalo

<sup>3</sup> Ibid., str. 120.

<sup>4</sup> Paro, Georgij u: Botić, Matko (2013), str. 240.

vrata, omogućavajući pritom potentnu dramaturško-redateljsku igru uobličavanja nove kvalitete značenja u drugo mediju. Upravo su Gašparović, kao autor dramatičar, i Paro, kao redatelj, radom na inscenaciji romana *Vježbanje života* odgovorni za u to doba najznačajniju preobrazbu epske forme u dramsku.

### Inovacija pa adaptacija – redateljski put Georgija Para

Georgij Paro o dramatičarima odnosno redateljskim adaptacijama hrvatske proze počinje razmišljati relativno kasno, za razliku od Božidara Viočića, koji se ponijet mladenačkom željom za novim izrazom uhvatio ukoštac s takvim izazovom već na izmaku pedesetih godina prošlog stoljeća s Marinkovićevim *Zagrljajem* i potom 1974. s *Mirisima, zlatom i tamjanom* Slobodana Novaka; ili Koste Spaića koji 1976. nastavlja *marinkovićijanu* na kazališnim daskama adaptirajući *Kiklopa* kao ključan primjer moderne redateljske paradigme prijenosa proznog materijala u svijet teatra. Paro je u prvih dvadeset pet godina svoga redateljskog puta uglavnom zazirao od dramatičara. Doduše, jedna od prvih profesionalnih režija koju su zajedničkim snagama osmislili Paro i Božidar Viočić bila je obrada *Idiota* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu 1960. godine, ali od tada pa do početka osamdesetih Paro se nije (izuzev postavu Ivančeve dramatičarice Šenoine *Diogenesa*), bavio proznim tekstovima. Odbjesak novih teatarskih tendencija šezdesetih godina, s poetikama koje su teatarski čin sagledavale u ukupnosti izražajnih sredstava, bez prevlasti dramskog teksta, nadahnulo je i Para. On je u prvoj polovini sedamdesetih godina, u zenitu svoje mladenačke faze, gotovo jednu za drugom postavio predstave što su se vinule u sam vrh modernoga hrvatskog kazališta toga doba: *Grbavicu* Slavka Mihalića, *Događaj u gradu* Gogi Slavka Gruma i *Macbetha* Williama Shakespearea, sve tri u Zagrebu, a na Dubrovačkim ljetnim igrama u Dubrovniku: *Areteja* i *Kristofora Kolumba* Miroslava Krležu te *Život Eduarda II, kralja Engleske* Bertolta Brechta. Režija shvaćena kao kolektivni čin, inovativno preplitanje scenskog prostora i dramskog vremena te isticanje fizičkog pokreta u dramskoj fakturi, inovacije su kojima se Paro neopozivo potvrdio kao najinovativniji član takozvanoga zagrebačkog redateljskog kartela, pa je u

kontekstu te faze njegove redateljske karijere logično bilo da mu se prozni tekstovi sa svojim epskim meandrima nisu našli u središtu interesa. Ipak, u zrelijoj fazi redateljskoga djelovanja okreće se prema klasičnom, duboko promišljenom izrazu, i upravo u tom dijelu njegova opusa primjetan je zaokret prema dramatičarima/autorskim adaptacijama suvremenih hrvatskih prozaika, u čijim je djelima uspio prepoznati duh vremena. Sagledavajući njegovo djelovanje do kraja 20. stoljeća, može se zaključiti kako njegovo bogato mladenačko, *inovacijsko* razdoblje, u zrelim godinama utopište nalazi u plodnoj *dramatičarskoj* fazi. To drugo razdoblje započelo je premijerom predstave *Banket u Blitvi* 11. studenoga 1981. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, a nastavilo se Marinkovićevom *Zajedničkom kupkom*, da bi na prijelazu u devedesete rezultiralo teatarskim nagovještajem predstojećih društvenih potresa, prije svega radom na Fabrijevu *Vježbanju života*. Sve te predstave karakterizira posebno podcrtana društvena aktualnost, svjež i nespontan scenski izraz, neopterećen dramskim strukturalnim stegama te Parova poslovična vjernost izvorniku najbolje izražena u njegovoj izjavi: *Ja sam odgojen na način da pisca poštujem do u zarez, što ne znači da mu robujem*<sup>5</sup>.

Paro, dakle, devedesete dočekuje kao domaći redatelj s najviše uspjeha s redateljskim adaptacijama hrvatske proze pa je logično da je upravo on prvi dobio priliku inscenirati neki Fabrijevu roman. U svemu tome zanimljivo je što ovaj put neće sam obaviti postupak dramskog uobličavanja materijala, za njega uvijek *režijski*, već taj posao prepusta Darku Gašparoviću, teatrologu i dramaturgu *prologovske* generacije, rođenomu Zagrepčaninu koji od sredine sedamdesetih bira Rijeku kao svoje životno i radno okruženje. Sam Paro taj izbor komentira na sljedeći način: *Fabrio i ja intenzivno smo se družili, a s Gašparovićem kao dramatičarom "Vježbanja života" također sam se dobro znao i mislim da su se u tim poslovima neke stvari podrazumijevale. Podrazumijevalo se da će Gašparović raditi u skladu s mojom kazališnom poetikom, ali i s Fabrijevim proznim piscem; postojalo je neko uzajamno povjerenje*<sup>6</sup>. Ipak, uza sve pretpostavljeno

<sup>5</sup> Paro, Georgij u: Botić, Matko (2013), str. 244.

<sup>6</sup> Paro, Georgij u: Botić, Matko (2013.), str. 245.

podrazumijevanje i uzajamno povjerenje, zanimljivo je nakratko sagledati Gašparovićev rad preradbe teksta i uvidjeti koliko se razlikuje od Parovih samostalnih kazališnih adaptacija. Paro je, *de facto*, odlukom da Gašparović ne ispisuje novo dramsko djelo po motivima *Vježbanja života*, već da slijedeći građu romana ispiše predložak za adaptaciju, prvi put u kontekstu vlastitih obrada hrvatske proze nekomu drugom prepustio važan segment režijske pripreme pa biva zanimljivim vidjeti kako se to reflektiralo na konačan scenski rezultat.

### Dramatizacija kao čitanje grada

*Partire partiro, partir bisogna...*<sup>7</sup>

Iznimno dugo razdoblje koje zahvaća radnja romana predstavljalo je prvi veliki problem u prijenosu romanesknog materijala u izvedbeni dramski tekst. Fabrijevu *Vježbanje života*, naime, počinje kratkim sjećanjem na djetinjstvo oca talijanske obitelji, Carla, koji s talijanske strane Jadrana, u *zimi osam stotina dvadeset i druge* dolazi u obećani grad Rijeku, a završava odlaskom njegovih potomaka u suprotnome smjeru zajedno s brojnim drugim obiteljima u završnome stadiju egzodusa Talijana 1956. godine. Sto trideset četiri godine u narativnom toku jednog bildungsromana predstavlja pravi izazov za dramsko i scensko konstituiranje, ali i priličnu rijetkost u dramatizacijama hrvatske proze. Gotovo sva domaća prozna djela prenesena na scenu prije *Vježbanja života* imala su vremenski raspon ispriповijedane radnje od najviše nekoliko mjeseci, izuzmu li se kratke epizode reminiscencija, pa je saga unutar koje se dočekuje i ispraća više generacija iste obitelji predstavljala veliki izazov za uvjerljivo transponiranje na scenu. Gašparović i Paro taj problem ne rješavaju redukcijom materijala na pojedine epizode i sublimacijom naracije koja bi podsjećala na obrise klasične drame, već prihvaćaju izazov i epsku širinu inauguiraju u izvedbeni program zamišljene predstave. *Vježbanje života* u njihovoj viziji tu epsku dimenziju sadržava i u jezicima kojima lica govore. Budući da se multikulturalna tema može obrađivati samo multikulturalnim sredstvima, sa scene dopiru jezici svih naroda koji su u igrama povijesti protutnjali kroz mjesto radnje, a tu sveobuhvatnu tendenciju zadržat će i Parova redateljska nadgradnja. Spomenuta plurilingvalnost vrlo je važna osobina scenske preo-

brazbe *Vježbanja života*, kako to i sam Gašparović primjećuje: *Jezična je matrica romana utemeljena na hrvatsko-knjževnom standardu, s tek ponekom talijanskom rečenicom (s vrlo važnim uvodnim lajtmotivom u pjesmici koju pjeva mali Carlo: Partire, partiro, partir bisogna...) i tek jednom mađarskom, iz napitnice koju pjeva Carlova prva ljubav Zsuzsa). Ta, u pripovjednu tkivu posve naravna i prihvatljiva konvencija, u živoj je kazališnoj riječi neuvjerljiva i zato neodrživa. Stoga je u dramatizaciji predviđena uporaba autentičnih jezičnih idioma pojedinih govornika, što je u kazališnom činu i dosljedno provedeno. Tako se u predstavi govori (i pjeva) na hrvatskom, talijanskom, mađarskom, njemačkom, slovenskom, češkom, ali i na fujmanskom dijalektu pa na staroj riječkoj i sušačkoj čakavštini. Stvarna plurilingvalnost kao povijesno trajna označnica Rijeke dobila je svoj autentični kazališni adekvat.*<sup>8</sup> Prijevod znakova iz romana na scenu ovaj put dakle u sebi sadržava i doslovno jezično prevođenje s hrvatskoga standarda na literarnom konvencijom tek zamišljeni original, svjedočeći tako na najizravniji način o različitosti sustava znakova u literaturi i onih na sceni. Uklopljen u strukturu teksta i pripovjednim konvencijama opremljen *diegesis*, mora se u procesu prijenosa u mimetički sustav znakovlja suvremenoga teatra lišavati zaštitne mreže *onoga što se podrazumijeva*, zbog izravne prirode kazališnog izraza.

Tako postavljeno načelo prijenosa materijala nužno je moralo računati s brzim izmjenama scena i znatnom količinom redateljske imaginacije, kojom će se taj rasuti teret učvrstiti u vlastitoj scenskoj pojavnosti. Paro se hvata ukoštac s dvodijelnom cjelinom, koja veliki vremenski raspon narativnoga toka sabija u dva dijela: prvi, koji kronološki prati događanja omeđena Carlovim dolaskom u grad i njegovom smrću, te drugi dio koji se uz povremene retrospektivne bljeskove u cijelosti događa poslije Drugoga svjetskog rata, od oslobođenja do finalizacije egzodusa. Na taj način, dramatizacijom i režijskom nadgradnjom smišljena je struktura sačinjena od šesnaest prizora u prvom i deset prizora u drugom dijelu, u kojima nije moguće izbjeći epsku raspršenost ni u broju likova. Uz jedanaest portretiranih odraslih članova dvaju obitelji i osmero djece, dramatizacija planira i dvanaest povijesnih osoba, pedesetak sporednih lica i velik broj statista (*kor žena*,



*Vježbanje života*

*prostitutke, učenici i učenice, demonstranti, oružnici i redarstvenici, glumci „Compagnie Stabile di Roma”, ardit, socijalisti, vojnici, putnici, pjevački zbor*<sup>9</sup>). Usprkos velikom broju likova, raspršenoj radnji i široko postavljenu vremenskom okviru, dramatizacija u punini svoga trajanja ne gubi značajnije ritam i dramsku napetost, prvenstveno zahvaljujući velikom broju dramatizacijskih i redateljskih strategija koji *Vježbanje života* usmjeravaju prema diskursu novih, postmodernih dramaturških i redateljskih strujanja.

Gašparović se u postupku dramatizacije ne libi predlagati moguće scenske produžetke zapisanoga dijaloškog materijala, stvarajući na taj način tekst sličan ranijim Parovim

*adaptacijskim scenarijima*. U dramatizaciji se autor odlučuje za poštovanje kronologije pa želeći netom opisani narativni tok prenijeti na scenu mora osim preuzimanja dijaloga uključiti i mnoge druge, *scenske argumente prijenosa*. Gašparović smišlja strukturu u kojoj se pojavljuju šestogodišnji Carlo i njegov dvadesetogodišnji dvojnik, na taj način premostivši fizičku nemogućnost uvjerljiva opisanja velikoga vremenskog luka. Fragmente razgovora *siora Timotea*, *Carlova oca*, i *poočima*, *siora Tonina*, pretače u scenu, nepostojeću u romanu, između oca i mletačkog zapovjednika, dobivši na taj način fragmente osobnih priča, a ubacivanjem u narativni tok likova kapetana i trgovca uspjeva na sceni oživjeti društveno-politički diskurs koji je mladoga Carla i ponukao da se otisne prema Rijeci. U nastavku scene *sior Timoteo* nagovara sina na pjesmu iz vremena Napoleonskih ratova, kojoj ga je on sam poučio, a neposredno nakon dječakove pjesme o

<sup>7</sup> Fabrio, Nedjeljko (1986.), str. 13.

<sup>8</sup> Gašparović, Darko (2012.), str. 134.

<sup>9</sup> Gašparović, Darko (1990.), str. 1-3.

neizbježnosti putovanja, mali se Carlo susreće sa svojim odraslim parnjakom, s kojim ruku pod ruku ulazi u Grad: *Mali Carlo: (ozbiljno govoreći) Partire partiro, partir bisogna.... (mladić se polako digno, prilazi dječaku i primi ga za ruku)*

*Mladić: Kako se zoveš?*

*Dječak: Carlo!*

*Mladić: Ja sam Carlo. Dodži!*<sup>10</sup>

Iz kratkog opisa prve scene može se iščitati dio dramatičarskih strategija potrebnih za scensko usustavljenje Fabrijeva romanesknog materijala; interpolacija postojećih dijaloga s nanovo uspostavljenim situacijama, udvajanje likova i diskontinuitet protoka vremena, samo su neki od dramaturških oruđa kojima se građa romana usmjerava prema kazališnoj sceni.

Gašparović se u svome suvremenom, multimedijalnom pristupu dramatičarskoj ne zadržava na didaskalijskom upućivanju (koje će ostati *redateljsko* kroz cijeli narativni tok). On, naime, slobodnim preoblikovanjem motiva iz romana na njih oslanja specifično kazališne *pojačivače okusa*. Na taj način već se u dramatičarskoj predlažu rješenja koja će, u skladu s epskim programom zamišljene predstave, scenskim argumentima oživjeti romaneskni materijal, ali i iskoristiti sav potencijal prostora u kojem se kazališno *Vježbanje života* odvija. Već se u tekstu dramatičarske ocrtavaju obrisi *totalnog teatra* koji će potpuno preuzeti zgradu riječkoga kazališta, i to ne samo trudeći se predočiti obrise fabule izvornika, već i imajući u vidu zbiljsku, semantičku povezanost zgrade teatra s događajima romana. U predstavi, Mussolini se građanima obraća iz iste lože u kojoj je govor stvarno održao u studenom 1918. godine, a rimska Compagnia teatrale di Roma izvođač Eshilovu *Zrtvu na grobu* kao i u stvarnosti 1906. Na taj način Paro prožima život i teatar u cjelini koja će biti razumljiva i aktualna i izvan mjesta nastanka, ali će upravo Rijeci i njezinu neobaroknom kazališnom zdanju značiti mnogo više od tek jednoga naslova na repertoaru.

Redateljska postavka slijedi osnovnu logiku Gašparovićeve dramatičarske, ali ne može pobjeći od vlastite temeljne jednadžbe po kojoj je *režija = dramaturgija*. Parovim vlastitim riječima: *... u konačnici, ako usporedite njegovu dramatičarsku s gotovom predstavom, vidjet ćete*

*da je i tu bilo velikih odstupanja, dakle i prema njegovu autorskom djelu ponašao sam se barem djelomično i kao dramaturg. U svim ostalim mojim adaptacijama bio sam dramatičar, adaptator, dramaturg, sve moje ostale dramatičarske bile su redateljske, odnosno za jednokratnu upotrebu. Ni u jednoj nema ni jedne didaskalije, nije bilo potrebe da nekom objašnjavam što će se scenski događati, ja sam to podrazumijevao. Moje dramatičarske su goli dijalog, koji je u mojoj glavi već bila režija.*<sup>11</sup>

### Društvena pozadina riječke kronikerije

Sagledavajući društveno politički kontekst hrvatskih devedesetih godina jedno problemsko polje iskače u prvi plan: pitanje nacionalnog određenja sa svom pripadajućom ideološkom popudbinom, središnji je motiv pod kojim se orkestriraju skorašnji, politički vođeni ratni sukobi. Sve izglednija prijetnja raspada jugoslavenske federacije implicira mogućnost da republike iz njezina sastava postaju samostalne, što u slučaju hrvatske umjetnosti općenito znači nesmetano okretanje samoj sebi i složenim pitanjima propitkivanja pojmova narodnosti i nacije. U osvjet nadolazeće ratne zbilje, nije se moglo, ali ni htjelo uvijek, spriječiti raspirivanje mržnje i svirku po tankim žicama jeftina domoljublja. U takvoj atmosferi, posebno je bitno kako Paro pristupa odabiru i tretmanu Fabrijevih romanesknih motiva u prijenosu na kazališne daske. Paro u multikulturalnosti grada Rijeke i začudnoj dijakroniji političkih mijena prepoznaje jednu od temeljnih postavki Fabrijeve romaneskne poetike – poimanje sveukupne povijesti kao *jalovosti, ludila i smrti*<sup>12</sup>, u kojima su ljudi tek krhke i povijene grane na vjetrometini političkih sila destrukcije i uništenja. *Povijest su ljudi i njihove zloče i njihova ludila i njihove smrti*<sup>13</sup>, kaže Lucijan, piščev dvojnik u *Vježbanju života*, a ima li bolje scenografije za ocrtavanje razmjera tih zloča i tih ludila od grada koji je u samo dva posljednja stoljeća promijenio više država nego što se u nekome europskom središtu u istome razdoblju izmijenilo gradonačelnika? U *Vježbanju života*, priči o samo nekoliko generacija dviju riječkih obitelji, izmijenilo se *sedam zastava: carska habsburška, banska hrvatska, austrijska, mađarska, riječka, talijanska i socijalistička jugoslavenska*.<sup>14</sup> Francuska i današnja hrvatska zastava izostavljene su u predstavi jer dramatičarskom nije obuhvaćen dio

romana koji se na njih odnosi, ali su itekako implicitno prisutne, pogotovo ova potonja. Fabio svoj roman naziva kovanicom *kronikerija*, posuđenom od Viktora Cara Emina, koja svoju etimologiju vuče iz terminoloških odrednica *kronike* i *histe(o)rije*, pa igrom riječi uspostavlja jasnu dijagnozu određenog stanja društva. Dakle, *kronika histerije historije* precizno je određenje onoga što Fabio uspijeva predočiti *Vježbanjem života*, a odluka da se, upravo u riječkome kazalištu, baš te prijelomne 1990., na scenu pretoče zastrašujući odjeci lokalne povijesti pokazala se gotovo bolno aktualnom.

Imajući u vidu režijsku postavku Georgija Para, može se primijetiti kako implicitna scenska nadgradnja iz teksta dramatičarske nije uvijek naišla na svoje identično scensko ostvarenje, ali takav je razvoj stvari potpuno očekivan, drži li se na umu Parova redateljska imaginacija. U strukturu teksta dramatičarske nadgradnja scenske izvedbe nije, naravno, utkana zbog možebitnih režijskih pretenzija samoga Gašparovića, već zbog toga što bez te implicitne dopune značenja suvremeni prijenos proze u dramu više jednostavno nije moguć. Proces preobrazbe *Vježbanja života* za kazališnu scenu upravo je zbog svoje specifične prirode iznimno važan u kontekstu teme ovoga rada. Gleda li se po formalnom ustroju, riječ je o *dramatičarskoj* (kao u Šenoino vrijeme, izrađuje ju dramaturg, a ne redatelj), ali istovremeno i o *adaptaciji* ako se ima na umu unutarnja logika predstave (uz primarni, narativni sloj izražen kroz dijaloge, u nju je utkana i široka lepeza potencijalnoga scenskog znakovlja, koju inače smišlja sam redatelj). Zasluge svoga blistavog kazališnog uspjeha *Vježbanje života* duguje dramatičarskoj vještini prilagodbe, napravljenoj suvremenim dramaturškim izražajnim sredstvima u procesu prijevoda znakova iz literarnog u scenski medij. Fabrijev je tekst s pozornice snažno odjeknuo kao istinsko kazališno ostvarenje, svjedočeći o nekim novim svojstvima prijenosa proznog teksta na kazališnu

scenu devedesetih godina dvadesetoga stoljeća i ujedno afirmirajući razvitak metoda prerade proznog materijala u dramski. Riječka teatarska *kronikerija* potvrdila je da suvremenom scenskom izrazu pred kraj stoljeća više nije dostatan klasičan dramaturški aparat uobličavanja drame, čak ni u slučaju kada se prozno djelo za kazalište preraduje ustaljenim putem, s dramaturgom kao posrednikom između literarnog predloška i redateljske vizije scenskog uprizorenja. U korpusu dramatičarskih hrvatskih prozinskih tekstova riječko *Vježbanje života* višestruko je značajno, u sadržajnome smislu kao svojevrsno čitanje grada kroz maštovit čin autentičnog *osćenjivanja* tradicije, ali i kao nedvojbjeni vjesnik znakovitih *novuma* u formalnom postupku pripreme dramskoga predloška. U prostoru slobode između tih dihotomno postavljenih krajnosti treba iščitavati razmjere uspjeha ove predstave, ako se i drži na umu da je dramski tekst samo jedna od brojnih sastavnica kazališne izvedbe.

*Vježbanje života* kao sveobuhvatna priča o pitanjima identiteta u Rijeci osmišljeno je kao totalni teatar, s magistralnim doprinosima autorskog tima koji je uključivao i scenografa Zlatka Kauzarića Ataća, kostimografkinju Mariju Žarak i skladatelja Igora Savina te sve ansamble riječkoga kazališta, ali i glumačka pojačanja iz Zagreba i Italije. Kritički napisi poslije premijere prepoznali su umjetničke domete predstave, ali i njenu širu društvenu dimenziju. Boris B. Hrovat u *Večernjem listu* tekst počinje rečenicom: *Teško je govoriti, a kamoli ocjenjivati predstavu koja je u velikoj mjeri postala sociološka činjenica, još prije nego što se u potpunosti konstituirala kao dovršeni estetički fenomen*.<sup>15</sup> Analizirajući režijsku postavku, daje svoj sud na sljedeći način: *S istančanim osjećajem za mjeru, redatelj Georgij Paro nije u "Vježbanju života" posizao za krajnjim sredstvima svoje teatarske poetike. U spektakularnoj predstavi sjedinio je iskustva tradicionalnog teatra s pojedinim, vješto uklopljenim, elementima modernog scenskog izraza, spretno se poigravajući s linearnim kontinuitetom u prvom, te diskontinuitetom i simultanošću u drugome dijelu izvedbe. O inscenaciji isti kritičar piše: U svojevrsnoj "sagi o Rijeci" teatralizira se sama povijest, ali, nasreću, bez apriornih etičkih sudova ili pak karakterističnih predrasuda koje formiraju mišljenje unaprijed i ne dopuštaju nikakve sumnje. Uspostavljena je tako pot-*

<sup>10</sup> Gašparović, Darko (1990.), str. 7.

<sup>11</sup> Paro, Georgij u: Botić, Matko (2013.), str. 240.

<sup>12</sup> Gašparović, Darko (2012.), str. 130.

<sup>13</sup> Fabio, Nedjeljko (1986.), str. 371.

<sup>14</sup> Gašparović, Darko (2012.), str. 136.

<sup>15</sup> *Večernji list*, 1. ožujka 1990., *Povijest bez predrasuda*

puna komunikacija, gotovo korespondencija između pozornice i gledališta – te, naposljetku, ako bi uopće bilo moguće izvesti nešto što bismo mogli nazvati "porukom djela", onda bi to bila jasna invektiva upućena protiv svake nacionalne podijeljenosti, sukoba, secesije ili egzodusa.<sup>16</sup> Marija Grgičević u *Vjesniku* ovako artikulira svoje mišljenje o dometima predstave: *Crna je boja kao znak korote ipak prevladavala u ovom gotovo četverosatnom polifonom spektaklu. U sažetku romana (...) smjenjuju se i prožimaju scene javnog i obiteljskog života Riječana u razdoblju od početka prošlog do sredine ovog stoljeća.*<sup>17</sup> I dalje, u nastavku teksta: *lako ne može sasvim sakriti podređenost proznom štivu, predstava posjeduje mnoge upravo antologijske vrijednosti. Svoj vrhunski domet ona jednako duguje široku tematskom zahvatu i intenzitetu pregledno ocrtanih pojedinačnih sudbina na pozadini povijesnih zbivanja, te inventivnom postupku u svim izdancima virtuoza "vježbanja kazališta".*<sup>18</sup> Uočljivo je već iz kratka uvida u kritičke osvrtne o uprizorenju *Vježbanja života* kako je riječ o začudnoj predstavi prvorazredne društvene važnosti.

## Zaključak

Nepunih godinu dana nakon premijere *Vježbanja života*, Paro će u Zagrebačkom kazalištu mladih postaviti vlastitu adaptaciju Krležinih *Zastava*, koja će poput riječke predstave ostati zapamćenom kao djelo potpuno u skladu s vremenom u kojem nastaje: opsesivno opterećena prošlošću i opravdano zabrinuta za budućnost. Činjenicu da se tek gotovo četvrt stoljeća od početka svoje redateljske karijere počeo zanimati za adaptacije hrvatske proze, nakon mladenačkih traženja kazališnog izraza te položaja redatelja unutar izvedbenoga kolektiva, treba gledati kroz optiku potrebe za brušenjem osobnog stila kroz širok raspon suvremenih naslova. Paro u zrelim godinama od tipičnog redatelja koji operira na *tuđem* tekstu sve više naginje Gavellinoj maksimi *režija = dramaturgija*, tražeći *vlastiti* tekst. Ta pretenzija za proširivanjem redateljske funkcije i na kreativno shvaćenog adaptatora proznih motiva javljala se i kod drugih istaknutih hrvatskih redatelja u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća, ali ne programatski i sustavno. I Violić i Spaić svoje su rjetke i vrlo uspješne adaptacije na scenu postavljali u iznimnim slučajevi-

ma identifikacije s konkretnim tekstom, Cariću je rad s Marinkovićevim i Novakovim prozama bio manji dio redateljskih preokupacija, a Međimorcu se želja za adaptiranjem postojećih proznih djela transformirala u potrebu za stvaranjem vlastite dramske riječi. Ni ostali koji su se krajem stoljeća bavili adaptacijama (Vladimir Gerić, Joško Juvančić, Ivica Kunčević, Ozren Prohić i Branko Brezovec) nisu svoje pretenzije za adaptiranjem romana uzdigli na razinu estetskog programa. Georgij Paro jedini je hrvatski redatelj koji u zrelim godinama rad na dramatisiranoj prozi shvaća kao svojevrsni umjetnički program pa serija njegovih predstava nastalih u zadnja dva desetljeća 20. stoljeća predstavlja rijetku nisku društveno relevantnih, umjetničko vrijednih teatarskih događaja koje povezuje osobujna adaptacijska pretvorba.

U tome mučnom razdoblju crnih slutnji, Paro je s *Vježbanjem života* ponovo posegnuo za romanesknom prozom, u čijem se skrovištu preplavljenom bujicama riječi, ispruženi kažiprst prema konkretnoj društvenoj anomaliji uspješnije krio nego u dramskim tekstovima namijenjenima glasnu govorenju. Georgij Paro, ponukan potrebom da povijesne mijene poveže sa zbiljskim društvenim trenutkom, na scenu je postavio prozne motive Fabrijeva *Vježbanja života* gradeći na njihovim antiideološkim potkama uzorno odgovoran politički teatar. Predstava je postavljena prije eskalacije ratnih sukoba i s pozornice je odaslala snažan kazališni argument protiv sveopće destrukcije otkrivajući preciznu dijagnozu društvenih anomalija. Riječka teatarska *kronisterija Vježbanja života* ostat će upamćena u sadržajnom smislu kao uzbudljivo scensko čitanje *grada* kroz maštoviti čin autentičnog *osćenjivanja* tradicije, ali i kao nedvojbeni vjesnik znakovita *novuma* u formalnom postupku pripreme dramskog predloška. *Vježbanjem života* Gašparović i Paro stvorili su cjelinu koja ne iznevjerava Fabriju, ali trajno potvrđuje Paro kao redatelja koji adaptacijama proze proizvodi samosvojan izvedbeni tekst. Sublimirano, u dvije sveobuhvatne rečenice samog redatelja: *Scensku slobodu platio sam literarnom privrženošću. To je moj redateljski credo.*<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> *Vjesnik*, 1. ožujka 1990., *Virtuoza vježba teatra*

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Paro, Georgij (2010), str. 41.

## Literatura

Botić, Matko (2013.), *Igranje proze, pisanje kazališta. Scenske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

Fabrio, Nedjeljko (1986.), *Vježbanje života*, Globus, Zagreb.

Gašparović, Darko (2012.), *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.

Gašparović, Darko (1990.), *Vježbanje života. Dramatizacija romana Nedjeljka Fabrije, 1990.* (u strojopisu), arhiva Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka.

Paro, Georgij (2010.), *Pospremanje*, Disput, Zagreb.