

Lada Martinac Kralj

PAROVE REŽIJE NA SPLITSKOM LJETU

U razdoblju od 1984. do 2013. godine, Georgij Paro režirao je sedam predstava na Splitskom ljetu. Iako su mu vrata HNK-a Split bila uvijek širom otvorena, između rada u sezoni ili na Ljetu uglavnom je birao ovo drugo dajući prednost izazovima otvorenih scenskih prostora, mogućnostima rada sa šarolikim glumačkim ansamblom, atmosferi noćnih proba, borbi za fokusiranje pažnje festivalske logistike te, općenito, radu u „šušuru“, festivalskom i ljetnom.

Bila je godina 1984. Na poziv dramaturga Dramskog programa Splitskog ljeta, Vjerana Zuppe, Georgij Paro dolazi u Split režirati njemu dobro poznat naslov. Riječ je o *Advokatu Pathelinu* ili *Meštru Pierreu Pathelinu*, kako će ga za Split preimenovati prevoditelj Vladimir Gerić.¹ Parov i Kvrđićev zagrebački *Pathelin*² s kraja pedesetih upisan je u kazališnu memoriju kao jedan od kamena temeljaca modernoga hrvatskog glumišta i upravo to imao je na umu Vjeran Zuppa kada ga je dvadeset pet godina poslije pozvao da se s *ogromnim sedimentom iskustva postavi pred isti zadatak*.³ Pristanak na taj poziv sam Paro objašnjava ovako: *Zanimalo me zašto mi on to predlaže. Shvatio sam da ne želi samo zabavnu predstavu za Carrarinu poljanu, već – preispitivanje trenutka kazališnog stila u nas. Zašto? Jer smo sada, kao i prije četvrt stoljeća, u doba zagrebačkog „Pathelina“, u kazališnom smislu ponovno u podosta hermetičnoj situaciji*.⁴ Predstava je igrana na Carrarinju poljani koja se u ovom razdoblju nameće

kao drugi najvažniji festivalski prostor (odmah poslije Peristila) i gdje se nude reprezentativni primjeri, kako je to Zuppa nazvao, *pučkog teatra visokog stila*.

U takvome kazališnom kontekstu počinje rad na predstavi *Farsa, farsa*. Bio je to zajednički naslov za *Pathelina* i jednočinku *Piknik na bojištu* Fernanda Arrabala, koji je prema ideji Zlatka Boureka trebao biti drugi (i kraći) dio predstave. Redateljski predstavi potpisuju Paro i Bourek, a Bourek je, kao što je bio i u zagrebačkom *Pathelinu*, kostimograf i scenograf. Na scenu postavlja golem stol koji u temu varanja uvodi – optičke varke. Na njemu će oni sitni rastom (Pero Kvrđić) biti još sitniji, a veliki (Danko Ljuština, Boris Dvornik) bit će još veći. Bourekov stol bit će i krevet, i pult u trgovini, i pod u kuhinji, i škrinja s pretincima, i kutija s dvostrukim dnom, i spremište za divovsku lutku. Stol će ponuditi brojne mogućnosti za razigravanje

¹ *Farsa, farsa*. Nepoznati pisac, Meštar Pierre Pathelin. Red. G. Paro; Fernando ARRABAL, *Piknik na bojištu*. Red. G. Paro i Z. Bourek. Splitsko ljetno, premijera: 25. VII. 1984.

² Nepoznati pisac: *Advokat Pathelin*, Zagrebačko dramsko kazalište, premijera 28. XI. 1959. Naslovnu ulogu glumio je kao i u splitskoj produkciji – Pero Kvrđić.

³ Vjeran ZUPPA, iz razgovora objavljenog u programskoj knjižici predstave.

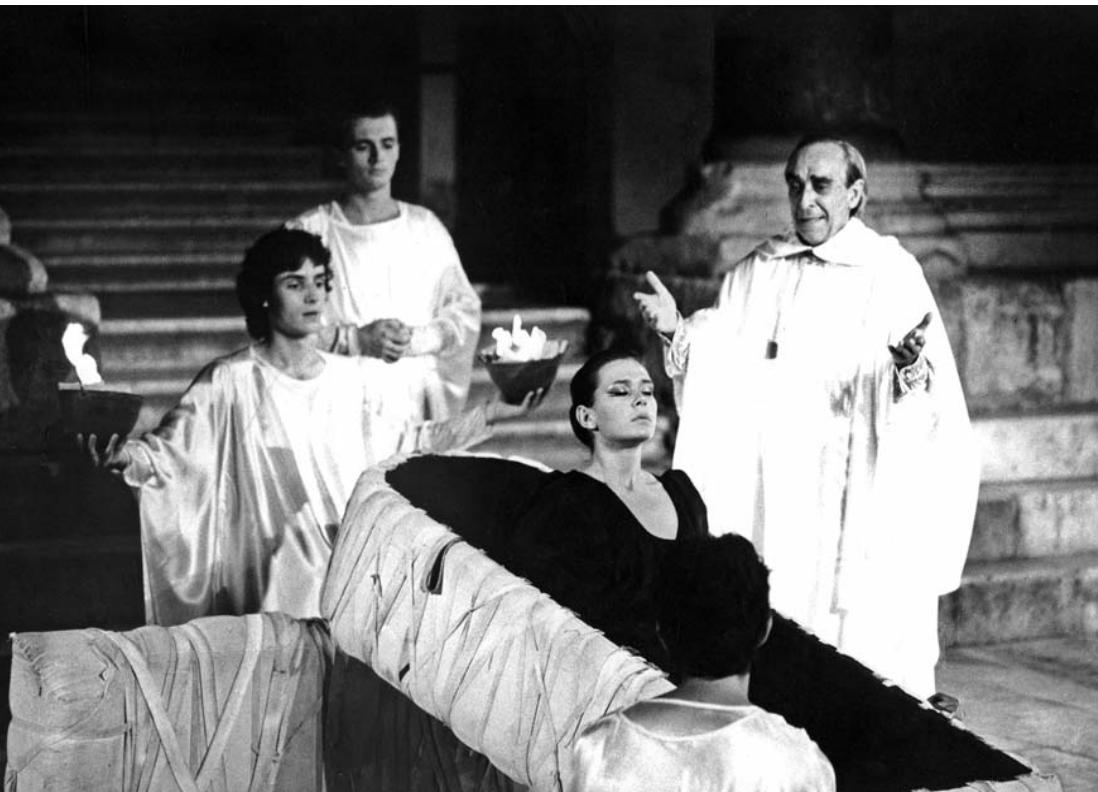
⁴ Vojko MIRKOVIĆ, „Povratak *Pathelina*“, *Vjesnik*, 3. VIII. 1984.

⁵ Iz razgovora objavljena u programskoj knjižici predstave.

situacija. Predstava se temelji (kao uostalom i ona zagrebačka prije dva i pol desetljeća) na fizičkoj ekspresiji i razradi glumačkog umijeća, no dobro se pazi da igra ne upadne u samodopadno paradiranje. Raskošni artizam izrazito je discipliniran. Glavni tercet dogovorno ga gradi, s potpunim međusobnim povjerenjem, ali i s povjerenjem u redateljke pred njima (Paru i Boureku pomoćnik je bio Branko Brezovac). Stvara se teatar koji se izvodi iz glumca, teatar živ, spontan i bezazlen. Kodač igre, kako predstava napreduje, sve se brže okreće. Kvrđić kaže da je za *razliku od teatra koji se često prakticira, onog lagodnog, ovo teatar upravo neiscrpne energije koju traži od svih glumaca. Možda upravo po tome nosi znak neke težnje za jednim suvremenim teatrom, da se čovjek iscrpi, da se treba znojiti, zaraditi kruh*.⁵ Čudo koje se na daskama događalo, publika je tijekom izvedbe nesuzdržano podržavala. Ovo je prilika da istaknem igru jednog od glumaca, ne Pere Kvrđića koji je, naravno, bio korifej igre i još jedanput poletio u visine stila što ga je počeo graditi s Parom u zagrebačkom *Pathelinu* i *Mesaru iz Abeville* te sada njime suvereno vlada stvarajući cijeli novi kazališni svijet, ne Danka Ljuštine koji je ostavljao bez daha preciznošću geste i transformiranog glasa, nego igru Borisa Dvornika. Kao što je Ivica Boban u izlaganju na ovom simpoziju spominjala drugo glumačko lice Svena Laste koje se pojavilo u zagrebačkom *Pathelinu*, tako smo mi, brojni splitski gledatelji, svjedočili nama nepoznatu licu glumca kojeg smo itekako dobro poznavali. Boris Dvornik za ovu je priliku odbacio masku dalmatinskog muškardina, koja mu je pribavila status zaštitnog znaka Dalmacije i pučke dijalektalne komedije koju je on briljantno modulirao kroz razne kazališne i televizijske uloge. Takva odluka potvrđivala je samo jedno – da ima potpuno povjerenje u partnere i redateljke. Značila je i da je bio kazališno izazvan, da njegova glumačka taština nije mogla dopustiti da se ne isproba u drukčijem stilu igre i da se pritom suoči s vlastitim glumačkim mogućnostima, a eventualno i ograničenjima. Da bi se pobjedilo vlastito iskustvo, potrebna je istinska histrionska hrabrost koju je Dvornik i pokazao, donijevši na scenu Suknara kao zločestu i pomalo glupastu veliku bebū (Bourek ga je obukao u „dječji“ kombinezon i zacravenio mu obraze), naravno u dogovorenome farsičnom ključu igre.



Farsa, farsa.... Splitsko ljetno, 1984.



William Shakespeare: *Periklo*, Splitsko ljeto, 1986.

U Parovu, Bourekovu, Kvrđićevu, Dvornikovu i Ljuštiniu *Pathelinu* (u ostalim ulogama: Ranko Tihomirović, Vasja Kovačić i grupa animatora) ispreplitalo se naslijeđe srednjovjekovne farse, ali i crtanog filma; komedije *dell'arte*, ali i Jarryjeva *Ubua*; vodvilja, ali i dadaizma; joneskovskog humora, ali i antidramskog dokidanja govora. Kako je rekao Vjeran Zuppa nakon što je pogledao jednu probu: *Pathelin je nepobjediv jer nas zaključuje i unaprijed i unazad*.⁶ Svijet infantilne imoralnosti *Pathelina* dobit će epilog u drugom dijelu predstave kad preko radiofonske kuli se zakoraćimo na bojišnicu svjetskog rata. Čini se da je

ona ovca na kraju, u koju se *Pathelin* pretvorio da bi se spasio, dovedena na klanje. Smijemo se Arrabalovoj groteski apsurdna koja se igra u drugom ključu, ali i ovaj put s istim atributima; atributima maštovitosti, discipliniranosti, preciznosti i duha zajedništva.

Jer Farsa, farsa... predstava je iz koje izbija odluka grupe, kolektiva, svih njenih aktera da se uđe u avanturu i da ta avantura izgleda upravo tako kako izgleda, bez obzira na razumljive bojazni. Ljuština izjavljuje: *Ja sam primijetio da se Bourek boji trga. (...) Meni se to čini kao da se toreador boji pune arene. Uostalom, ako ne valjamo, bolje da pro-*

padnemo na trgu nego u špiji.⁷ *Farsa, farsa...* igrana je dvije sezone na Splitskom ljetu te je prenesena i na pozornicu splitskog HNK-a, gdje je na repertoaru bila također dvije sezone. Imala je trideset i jednu izvedbu, što je izrazito plodan život za ljetnu festivalsku predstavu. Dala je svoj doprinos propulzivnoj teatarskoj liniji koja je nastajala s druge strane nedodirljivih kanona, u području sloboda umjetničkih i osobnih, a iz kojih su sedamdesetih i početkom osamdesetih u hrvatskom teatru izrastale kazališne trupe poput *Pozdrava* i *Aktera*. Zanimljivo je i to da je bila primjer teatra kojem se u predstavama Splitskog ljeta Paro više neće vratiti.

Ako je u *Farsi, farsa...* Žorž Paro bio prvi među jednakima, u sljedećoj predstavi, Shakespeareovu *Periklu*, postavljenu dvije godine poslije, bit će glavni i odgovorni.⁸ Orkestrirat će predstavu pomno rasporedivši kako uloge suradnika, tako i ansambla od trideset ljudi. Predstavu postavlja u amblematskom festivalskom prostoru, na Peristilu, ali od antičke strukture, od poznatoga sirijskog zabata s četiri korintska stupa, znači od kamene scenografije dotad brojnih opera, baleta, Tanhoferova *Edipa* i *Antigone*, okreće se za devedeset stupnjeva. *Perikla, kneza tirkoskog* postavlja na srednjovjekovnom Peristilu, onom u kojem je mauzolej pretvoren u katedralu, na Pločati svetog Dujma. U središtu prostora za igru su stube katedrale, dio trijema s granitnim stupovima te dio trga na kojem sjedi publika, omeđujući ga s triju strana. Centralni scenografski znak jesu stube kao simbol niza životnih uspona i padova glavnog junaka te puta kojim se svjetovno spaja sa sakralnim. Niza stubište spušta se jarbol broda, a uz njega se penje križ stradalnika i obratno. Stubište je i posvećen ulaz/izlaz iz svijeta iluzije koja ima moć da oživljava priču i Gowera, pripovjedača. Stubišta se jedino neće dodirivati komičke scene. One će se zivati na trgu, neposredno pred gledateljima i svojom farsičnošću podsjećat će na teatarski jezik *Farse, farsa...* Iako Paro koristi jedan novi kazališni Peristil, on to radi na klasičan način. U njemu su on, odnosno scenograf Zvonko Lončarić te Marin Carić, tadašnji ravnatelj festivalskoga dramskog programa, našli idealan odnos scenoskog znakovlja, primjerice za ovu priliku „izgrađenu“ kamenu scenu na koju su postavili predstavu. Otkas ove scene bit će prenesen u zgradu HNK-a u kojoj će se *Periklo, knez tirkoski* igrati iduće kazališne sezone.

Zanimljivo je da poslije *Perikla* nitko više neće upotrijebiti Peristil na ovaj način, a još je zanimljivije da ni prostori svih budućih Parovih predstava na Splitskom ljetu ni prije ni poslije nisu bili izabirani kao ambijenti u kojima se izvede dramske predstave. U potrazi za prostorima, Paro je bio otvoren za sugestije, ali i za vlastito osjećanje te viziju onoga što bi se u određenu ambijentu trebalo događati. U slučaju *Farse, farsa* i *Perikla* radilo se o prostorima koji su izabrani zbog osjećaja pretpostavljenog sklada s budućim kazališnim događanjem, a u sljedećem razdoblju, tijekom devedesetih godina, Paro će odabirati isključivo prostore čije ozračje ili metaforičnost „radi“ za predstavu.

Shakespeareovu romancu, u bogatu prijevodu Luke Paljetka, naručenom za ovu priliku, na scenu je donio troliko ansambl: mladi prvaci (Branislav Lečić) u partnerstvu sa sasvim mladim glumcima, još studentima (Vesna Orel), okruženi doajenima i glumačkim autoritetima (Pero Kvrđić, Zvonko Lepetić, Ivica Vidović, Darko Čurdo i drugi). S ovako strukturiranim ansamblom Paro u *Periklu* postavlja i harmoniju triju stilova – visoko retoričkoga koji pripada tragičnim silnicama priče o knezu tirkoskom, pučkoga koji pripada komičnim scenama i onog epskog, pripovjedačkog. U opreci ovih stilova stvorit će se ritam predstave. No, kako se predstava nije uspjela othrvati povišenu tonu i petrificiranoj gesti u dvorskim scenama, tako je ostao nedosegnut onaj ključni moment, koji je ujedno i motiv *Perikla* – transformacija junaka iz čovjeka potresena patnjama u čovjeka mudrosti koji spoznaje formulu ljudskog života na temelju vlastita stradanja.

No bez obzira na to, *Periklo* je u kritičkim osvrtima dobio više pozitivnih komentara nego negativnih. Disonantni ton unio je osvrt Petra Brečića, koji je doveo u pitanje odabir prostora te oksimoronski zaključio kako Paro *nedvojbeno vlada kazališnim zanatima*, ali su ponekad *upravo zanati načini da se ostane na istom mjestu*.⁹

Paro poslije *Perikla* neće na Splitskom ljetu režirati osam

⁶ Isto.

⁷ Isto.

⁸ William Shakespeare: *Periklo, knez tirkoski*, Splitsko ljeto, premijera: 31. VII. 1986.

⁹ Petar BREČIĆ, „Drama posthistorije“, *Danas*, br. 233, Zagreb, 1986.

godina smatrajući, kako sam kaže, da je to *poglavlje u njegovu radu završeno*.¹⁰ Valja međutim reći kako je i prije i poslije ovih godina Paro imao otvoreni poziv za režije u Splitu, kako na festivalu tako i tijekom sezone u kazalištu. Također je činjenica da su se intendanti mijenjali, a Parov je status u ovom smislu ostajao nepromijenjenim. To je značilo da je imao mogućnost birati što će raditi, gdje, kada i s kim. Na sljedeći poziv Paro će se odzvati tek u vrijeme intendature Rade Perkovića (i vlastite u zagrebačkome HNK-u), 1994. godine. Rat se tada valjao od primirja do primirja, a važni su ga sporazumi (Vašingtonski i Bečki) pokušavali zauzdati. Godina je to hrvatsko-bošnjačkih sukoba u Bosni i Hercegovini; godina u kojoj se u Hrvatskoj nalazi 280 000 izbjeglica, Bošnjaka i Hrvata iz BiH. Za to Splitsko ljeto, Paro predlaže Lessingovu dramu *Nathan Mudri*, tekst iz osamnaestog stoljeća koji kombinacijom povijesne drame, građanskog, dobro skrojena komada, obiteljske sage i bajke, nudi pledoaje za vjersku toleranciju. U tom se tekstu jasno govori o vrijednostima onkraj čovjekova pripadanja naciji ili religiji. *Nitko od nas nije izabrao svoj narod*, kaže Židov Nathan u raspravi s Mladim templarom. Truda Stamač za ovu priliku radi novi prijevod koji će svojom izvrsnošću umnogome pridonijeti neposrednosti glumačke igre. Godine 1994. u Hrvatskoj su Lessingove teze bile više od literature, bile su poziv na promišljanje o onome što nam je u budućnosti činiti i utoliko su nam, kako kaže Paro, citirajući Brooka, nudile mogućnost za kazalište koje *pomaže da vidimo bolje*.¹¹ Okupio je ansambl prema jednakim načelima kojima se vodio i prilikom rada na *Periklu*: prvacima splitskog HNK-a (Josip Genda u naslovnoj ulozi, Zdravka Krstulović kao Daja, Zoja Odak kao sultanova sestra), pridružio je goste doajane (Izet Hajdarhodžić kao Derviš), a ostale važne, velike uloge dao je mladim snagama: mladim prvacima (Milan Pleština kao sultan Saladin), ali i studentima glume (Alen Šalinović kao Mladi templar). Trebalo je još samo naći prostor.

Prostor za *Nathana* predložio mu je tadašnji direktor Drame HNK Split, Zvonko Smajić. Njegovu ponudu je saslušao onako kako je inače znao slušati sugovornika – pozorno, strpljivo, dajući mu na znanje da ga čuje. Sa scenografkinjom Dinkom Jeričević i Smajićem Paro je otišao pogledati klaustar samostana svetog Ante na Poljudu gdje

ih je zatekao arhitektonski sklad, atmosfera sabranosti, povijesno naslijeđe koje nije spomeničkog tipa, nego je životno i toplo: *Negdje, u nekoj od samostanskih soba, udarila je žlica o stol, čuli se koraci iz nekog udaljenog hodnika, preletjela ptica i zalepetala krilima. Sve je odmah bilo riješeno: to je prostor koji tražimo*, piše Paro.¹² Ovaj prostor nije scenografija na otvorenome, nego prostor-ozračje potrebno da se koncentrirano prate Lessingova misao i precizna dramska struktura. Redatelj i scenografkinja odlučuju ovaj prostor ne dopunjavati, nego se njime koristiti iz njega samog, što u posljedici znači: dva kamena bunara ono su što jesu, a četiri ulaza korist će se kao ulazi u tri različita prostora koji će biti tek naznačeni: Sultanov šator – sag na podu; scena u samostanu – svijeće na stalku; pustinja koja sve okružuje – pijesak na tlu. Bez upotrebe glazbe akcenti će se ostvariti ulazima s različitim strana i svaki put drukčijim mizanscenskim tretmanima prostora. Uz rafiniranu podnu scenografiju, kostimi Marije Žarak uspostaviti će se kao vertikalna, hodajuća scenografija. I doista, u *Nathanu* gledatelj ima osjećaj pulsiranja koje ne proizvode nikakvi vanjski efekti; osjećaj uranjanja u svijet u kojem se prošlost svako malo pomalja i skida zavjese s onoga za što se misli da je istina, a pokazuje se kao umišljaj. U već citiranu tekstu Paro kaže kako ih je, *kad su počele noćne probe... gvardijan samostana zamolio da budu malo tiši*, i da je zahvaljujući tomu pronađen unutarnji intenzitet važan za prijenos emocija i čitave mreže odnosa. Publika je to mogla osjetiti sjedeći sa sve četiri strane prostora igre, i to ne samo pod natkrivenim prostorom klaustura nego i na zidici koji dijeli natkriveni od nenatkrivena dijela. Tako je dio gledatelja ušao u prostor igre pa se uklonila mogućnost stvaranja rampe, a dobila zgusnutost koja je pojačala koncentriranost i gledatelja i glumaca. Iluzija i stvarnost uralse su jedna u drugu, zbivalo se kazalište koje je imalo što reći suvremenosti. *Nathan Mudri* bio je jedna od najuspješnijih Parovih predstava na Splitskom ljetu. Za njezinu režiju dobio je nagradu „Marul“, a s uspjehom se igrala i iduće godine.

¹⁰ Georgij PARO, „O splitskim otvorenim prostorima“ (II.); ISTI, *Theatralia disjecta*, Matica hrvatska Karlovac, 1995., 77.

¹¹ Isto,

¹² Isto, 79.



Gotthold Ephraim Lessing: *Nathan mudri*, Splitsko ljeto, 1994.

Odmah nakon *Nathana* Paro je s intendantom Radom Perkovićem dogovorio suradnju za sljedeću ljetnu sezonu. Ovaj put krenulo se obrnutim, ali također legitimnim putem kada je riječ o ambijentalnom kazališnom festivalu – od prostora prema tekstu. Obilazeći različite lokalitete sa svojim kazališnim ciceroneom, Zvonkom Smajićem, Paro odlazi na Manastirine, dio starokršćanske Salone i jedno od najvećih starokršćanskih groblja pod vedrim nebom. Parov redateljski nerv u tom trenutku osjeća, iako je otprije poznao Manastirine, da je to prostor na kojem se ne *može, nego treba raditi teatar*.

Za taj teatar još je samo trebalo naći odgovarajući tekst. Nekoliko mjeseci prije u razgovoru s Nedjeljkom Fabriom, za emisiju Dramskog programa Hrvatskoga radija *Portret umjetnika u drami*, Paro kaže: *Danas me kao redatelja zanima da stanem pred dramaturški savršen komad, pred komad koji sa sobom nosi cijeli svijet, u koji ulazim, rekao bih, kao putnik tražeći smisao svog postojanja. Spoznaja svijeta i spoznaja sebe rada onu potrebu da se redateljski izražavam*.¹³ Ipak, u odabiru teksta za Manastirine Paro zazire od velikih dramskih naslova koji bi se mogli sukobiti s prejakim prostorom i stvoriti, kako kaže, *višak značenja*, pa izbor pada na *Vojvotkinju malfešku*

Johna Webstera, tragediju koja se bavi mračnom stranom čovjekove prirode, na djelo dijametralno suprotno Lessingovoj bajci o dobru i toleranciji: *Ovo što mi danas proživljavamo jest upravo nešto između dviju krajnosti, one o kojoj piše Lessing i ove Websterove. Pokušao sam u te dvije predstave razotkriti u kojem smjeru odlučno krenuti i zašto*, izjavo je Paro u postpremijernom razgovoru za *Večernji list*.¹⁴

Vojvotkinja malfeška bila je pomno osmišljena predstava, kako u ideji, tako i u konceptu.¹⁵ Okupila je mladu ekipu glumaca (Elis Lovrić kao Vojvotkinja, Milan Pleština kao Daniel, Čedo Martinić kao Antonio Bologna, Alen Šalinović kao Delio, njegov brat), predvođenu dvama prvacima starije generacije – Izetom Hajdarhodžićem kao mračnim Kardinalom i Josipom Gendom kao još mračnijim vojvodom Ferdinandom. Ansambl je kostimirala Maca Žarak do duhovitosti bogato opterećenim kostimima – mnogi se još sjećaju zlatne haljine iz koje, kao iz oklopa, u jednom trenu

¹³ Nedjeljko FABRIO, *Portret umjetnika u drami – II.* (razgovor s G. Parom, ur. B. Vladović), Biblioteka Hrvatski radio, Zagreb, 1996.

¹⁴ *Večernji list*, 13. VIII. 1995.

¹⁵ Premijera je bila 9. VIII. 1995.



Anton P. Čehov: *Galeb*, Splitsko ljeto, 1998.

tku iskorači Julia Zoje Odak i ostane u negližu da bi se podala Kardinalu. Igralo se na drvenu podiju (scenografkinja Dinka Jeričević) obojenu u boju trule višnje, postavljenu nad ostacima bazilike iz 5. stoljeća, koji je po sredini imao izvučenu pistu, a u dnu kazališni zastor. Na kraju predstave podižu se daske da bi se mrtvaci ubacili u sarkofage pod pozornicom. Stvaraju se odlične uloge... I zar se onda mogao dogoditi nesporazum, promašaj, nesuspjeh?

Do publike je tijekom premijere dolazilo štekanje oružja s obližnjeg brda i iz okolice.

Možda zato kazalište/iluzija tih večeri nije moglo pohoditi publiku onako kako je bilo zamišljeno? Ili možda glavna glumica nije uspjela przničavu Vojvotkinju transformirati u istinski tragičnu heroinu, niti ostvariti odnos s glavnim partnerom? Ili se to dogodilo zato što smo temu zla tako duboko apsolvirali na sceni života da je Websterova replika ostala zasjenjena, u domeni literature? Ili zbog vrlo banalne činjenice – da je predstavi nedostajalo još tjedan dana da „legne“ i „prodiše“? Ili zato što nad grobovima ne

treba raditi kazalište? Naime, poslije *Vojvotkinje* ostala je kružiti legenda da se ondje ne smiju raditi predstave jer je to svetogrđe te da će se kazna obrušiti na onoga tko ga počini – ili neuspjehom ili čak nečim gorim. No, predstava je ipak okrunjena jednom nagradom – „Marula“ je te godine zasluženo dobio Milan Pleština za ulogu Daniela de Bosole. Pleštinin konjušar bio je u gesti dvorskoga luda, u pogledu profesionalni krivnik, u pristupu autoironičan, lucidan spoj koji je rastvarao dubine Websterova mračnog genija.

U većini splitskih predstava Georgij Paro je glavne i velike uloge dodjeljivao mladim glumcima, među kojima je bilo mnogo onih koji su još bili studenti. Dokaz da je pedagošku ulogu osjećao dijelom same naravi redateljskog posla, ali i sebe samoga, ideja je Međunarodne kazališne ljetne škole, koju je s ravnateljem festivala Radom Perkovićem najavio na konferenciji za tisak tog istog 41. Splitskog ljeta. Na tragu tridesetogodišnjeg iskustva u radu na američkim sveučilištima Paro osmišljava projekt čiji bi rad bio utemeljen na upoznavanju raznolikosti kaza-

lišnih tradicija i njihovoj razmjeni. U planu je bilo da Međunarodnu ljetnu kazališnu radionicu u početku financira festival, a da s vremenom postane samoodrživom. Iduće, 1996. godine održat će se produkcija prve Međunarodne kazališne radionice koja će dvojezično odigrati Čehovljevu *Damu s psetancetom* u Parovoj dramatičarici i koja će uz mlade hrvatske glumce u ansamblu imati i troje američkih glumaca. Plato Veslačkog kluba Gusar s Kaštelanskim zaljevom u pozadini podijeljen je u dva dijela kako bi se naizmjenice igrale scene na hrvatskom i na engleskom jeziku. Režiju su potpisali Sean Dillon i Georgij Paro. No, poslije ove *uspješne večeri*, kako je o tom događaju pisao dnevni tisak, Parova želja da to bude *početak jedne duge i uspješne suradnje*, ostat će, iz nekog razloga, samo željom.

Dvije godine poslije, na 43. Splitskom ljetu, prvi se put u više od četiri desetljeća režiranja, odlučuje postaviti Čehovljevu dramsku komadu. Bio je to *Galeb*. Novi prijevod naručen je od Anatolija Kudrjavceva, a za prostor izvedbe izabran je atrij Galerije umjetnina i Multimedijalnog kulturnog centra. Prostor je dio zgrade koja je, unatoč preinakama, istaknuti primjer arhitektonskog historicizma u splitskom graditeljstvu devednaestog stoljeća, a nalazi se u samom središtu grada, u neposrednom susjedstvu spomenika Grguru Ninskom. Prostor je relativno tih i utoliko gotovo idealan za postavu komornije dramske scene na otvorenom. U Čehovljevu slučaju atrij mogao je bez većih problema „glumiti“ vanjske prostore u kojima se događaju prva dva čina drame, a sa zatamnjem i unošenjem sagova (scenografkinja Dinka Jeričević) sugerirati interijere obiteljske kuće. Glavne uloge podijeljene su članovima ansambla splitskog HNK-a (Elvis Bošnjak kao Trepljov, Zoja Odak kao Arkadina, Andrijana Vicković kao Nina Zarečna, Milan Štrlić kao Trigorin, Bruna Bebić kao Maša, Snježana Sinovčić kao Polina Andrejevna i drugi), proširena s dva gosta: Zlatkom Crnkovićem kao Sorinom i Slavkom Juragom kao liječnikom Dornom. Paro je naglasak predstave stavio na glumca i njegov fini dosluh s tekстом te na opipavanje tragično-humorne Čehovljeve poetike. No nažalost, većina ansambla, iako poslušna, nije mogla dosegnuti tražene titraže. Zbivali su se u pojedinih scenama, ali ne i u cjelini u koju se nije agresivno interveniralo (dramaturg Jasen Boko) i do koje je tek trebalo izrasti.

Zato je u zraku ostalo visjeti pitanje zašto je *Galeb* na Ljeto uopće doletio. Jer htjeli ili ne htjeli, u Ljeto, u to najdekonzentriranije od svih godišnjih doba, komornost i dramska zbitost, pa kad je i genijalna, nije preporuka za nametanje. A ljeti se jednostavno moraš nametnuti da bi te se uopće zamijetilo. Ljeto uz to nameće svoj fiziološki diktat teško spojiv s tavnim, zimskim krajem u koji utječe Galebova drama. U svakom slučaju, Čehov je bio Parova želja, odluka i izbor i u tom ga nitko nije htio ometati. Poslije *Galeba* proći će petnaest godina do trenutka kada će se Paro vratiti na Splitsko ljeto kako bi ponovno režirao jednu dramsku predstavu. U međuvremenu će (2003.) na Peristilu postaviti Verdijeovu operu *Nabucco*.

U ljeto 2013., dvadeset devet godina poslije prve splitske predstave, Paro je u prostoru Galerije umjetnina, istom onom u kojem je radio *Galeb*, postavio prvi dio Shakespeareova *Timona Atenjanina*, a s drugim dijelom preselio se u Strossmayerov park, dio naslonjen na zgradu Galerije i sjeverni zid bastiona Cornaro.¹⁶ Shakespeareovu problemsku dramu Paro odijeva u građansko odijelo i potpisuje adaptaciju koja sažima te izrazito problemski fokusira Shakespearea. Parova je namjera da postavi suvremenu predstavu o čovjeku koji preko vlastite kože spoznaje pakosno licemjerje društva i odlučuje u potpunosti odbaciti takvo društvo. Namjera se iščitava i u podjeli. Glavnu ulogu dodjeljuje Vilimu Matuli, glumcu moderna izraza i depatetizirana govornog stila. Gledatelji su pozvani da svjedoče drami koja će se odigrati u obliku druženja u vrtu vile bogata građanina Timona. Sjede u nenatkrivenu dijelu atrija, uz ponuđene kanape sendviče. Redatelj gradi portret vladajućeg, suvremenog hedonizma, čiji je karakter dobro poznat. Postupno ga puni grotesknim iskrama, posebice kad je riječ o motivu seksualnosti: u početku svjedočimo dvostrukom striptizu noćnih dama, a onda naznakama nastranosti, kao skriveno licu onih koji su određeni debljinom novčanika, moći i statusom, a to je većina koja okružuje Timona. Izglavljenost svijeta začuđujuće lako spaja dva udaljena doba, naše i pjesnikovo. Shakespeareov stih (u prijevodu Antuna Šoljana) izgovoren bez grča i općenite povišenosti sluša se kao satirično

¹⁶ William Shakespeare: *Timon Atenjanin*, Splitsko ljeto, premijera 3. VIII. 2013.



William Shakespeare: *Timon Atenjanin*, Splitsko ljeto, 2013.

i ujedno filozofsko štivo koje svako malo zatitra dubinom svoje dijagnoze. Prvi je dio predstave u ritmu, značenjima i energetskim silnicama kompaktno tkanje koje koncentrirano izaziva zanimanje za drugi dio predstave što će se preseliti u drugi prostor. Nakon stanke gledatelji sjedaju na montirano gledalište koje je uspostavilo klasičnu rampu da bi gledali u park koji „glumi“ dio šume. Vilim Matula do golotinje skida sa sebe odijelo koje mu je odjenulo društvo licemjerja i odlazi u šumu, u mizantropiju, u odluku da odbaci društvo uvjeren da će *najluđe mu zvijeri biti bolje društvo od ljudskoga*. I tu dolazi do nekih redateljskih odluka koje, po mojem sudu, ne pomažu *Timonu Atenjaninu* da se razmaše i postane u cijelosti intrigantnom i mudrom predstavom. Rekla bih da najveći nesporazum proizlazi iz odnosa predstave prema prostoru.

Total koji je pred gledateljima ne djeluje ni po čemu kazališno intrigantno i ne ostavlja velike mogućnosti za razigravanje po dubini, pa tijekom cijeloga drugog dijela djeluje nespretno pošan. Ono najvažnije događa se pred prvim redom gledališta. Tu se zbivaju i veliki monolozi koje Paro redateljski tek skicira imajući očito potpuno povjerenje u glavnoga glumca i, naravno, u besmrtna pjesnika. Također, u prostoru se pomalo nespretno događaju i neka rješenja koja bi trebala pomoći razumijevanju zbivanja (kopanje i nalaženje blaga, dolasci Atenjana i Alkibijada), kao i kostimska rješenja (sivi baloner u kojem igra do maloprije goli Timon) i groteskni komentari, također u kostimima Dijane Kosec Bourek. Posljedica toga jest ispuhavanje jednoga velikog, obećavajućeg kazališnog balona.

Ostaju u sjećanju uloge: Timon Vilima Matule, osobito u prvome dijelu, Dvorski Sretna Mokrovića, Apemant Trpimira Jurkića, Alkibijad Gorana Markovića; ostaje Parovo čitanje Shakespearea kao suvremenika; ostaje, po mojem sudu, prvi dio predstave. Dio kritike imao je vrlo dobro mišljenje o cijelom projektu, a dio je na različite načine objašnjavao zašto se nije dogodila iznimna predstava iako je ovaj *Timon Atenjanin* imao potencijala da to postane.

Paro je jedanput rekao da *on ide od predstave do predstave te da se možda jednom netko sjeti praviti sinteze, ali nije na njemu da to radi*. I još je rekao: *Najbolje drame napisane su o mrtvim ljudima*.¹⁷

Može li se iz ovog pregleda njegovih predstava na *Splitskom ljetu* iščitati drama umjetnika koja u podtekstu govori i o kraju jedne kazališne epohe?

Ako su ovakvi pregledi ili sinteze pomogli u tome, onda imaju smisla. Još će više smisla imati ako dodu na znanje onima koji tek počinju stvarati kazalište. Jer ne slažem se s Parom kad kaže: *Život je uvijek ispočetka, dolaze nove generacije koje negiraju sve što je bilo i koje traže vlastiti put; mi se često odnosimo prema mladima nezadovoljno, mislimo da bismo trebali imati svoje sljedbenike, a ne suparnike ili čak protivnike, ali to je nešto što je u prirodi ljudskoj, i mislim da je prirodno tako, ne znači dobro, što ništa ne ostaje iza nas*.¹⁸

Ostaje. Ostaje mnogo. Iza Georgija Para toliko da kazališna budućnost počinje na nekoj novoj, višoj, smislenijoj točki.

Izvori i literatura

Petar BREČIĆ, „Drama posthistorije“, *Danas*, br. 233, Zagreb, 1986.

Nedjeljko FABRIO, *Portret umjetnika u drami – II* (razgovor s G. Parom, ur. B. Vladović), Biblioteka Hrvatski radio, Zagreb, 1996.

Vojko MIRKOVIĆ, „Povratak *Pathelina*“, *Vjesnik*, 3. VIII. 1984.

Programska knjižica predstave *Farsa, farsa: Nepoznati pisac, Meštar Pierre Pathelin*, Splitsko ljeto, 1984.

Georgij PARO, „O splitskim otvorenim prostorima“ (II); ISTI, *Theatralia disjecta*, Matica hrvatska Karlovac, 1995. *Večernji list*, 13. VIII. 1995.

¹⁷ Isto kao u bilj. br. 10.

¹⁸ Isto kao u bilj. br. 13.