

Ivica Boban

MOJ RAD SA ŽORŽOM PAROM

Sjećanja, analize i dokumenti

Uvod

Georgij Paro bio je veliki umjetnik teatra – pedagog i redatelj, mislilac i filozof, inovator i vizionar, hrabar i beskompromisan, uvijek spreman na rizik i potpuno posvećen. Imao je uvijek jasan cilj i viziju kakvu predstavu i kazalište želi ostvariti. Težiti k tomu strpljivo i s vjerom za njega je značilo prije svega stalno istraživati i ne zadovoljavati se prvim i stereotipnim rješenjima: *Uvijek postoje još dublja, zaumnija, neočekivana i kreativnija rješenja koja moramo tokom rada otkriti* – govorio bi često citirajući Petera Broka: *Važno je putovati, a ne stići.*

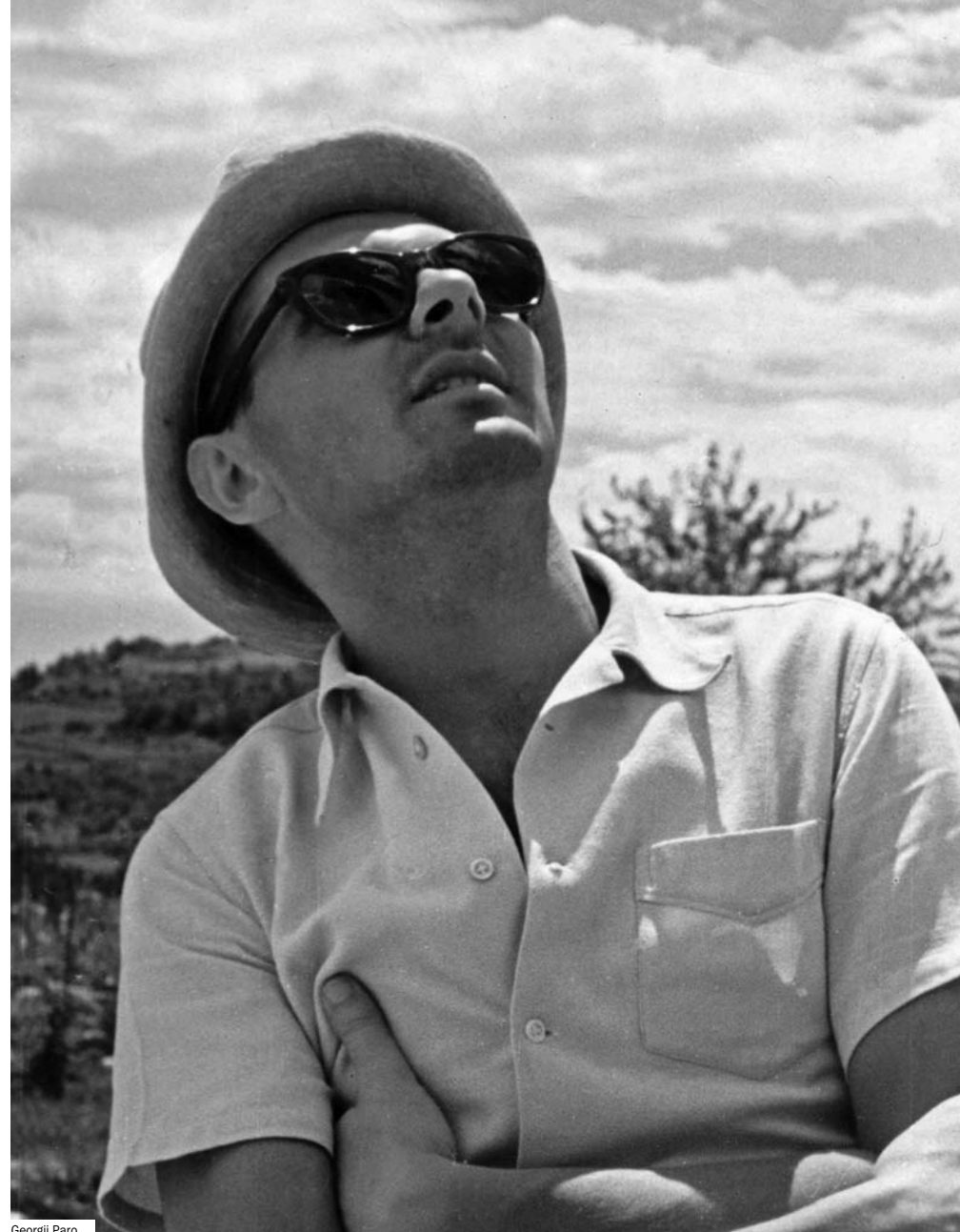
Georgij Paro ili Žorž, kako smo ga zvali, bio je i velik čovjek i dragocjen prijatelj. Davao mi je uvijek bezrezervnu podršku u svim mojim nastojanjima, poticao me je da prepoznam svoju pravu kazališnu vokaciju i hrabrio da krenem svojim putem. Inicirao me je u umjetnički rad u teatru:

- u fenomen glume i u pedagoški postupak rada sa studentima i s glumcima na Akademiji dramske umjetnosti (dalje: ADU) i u teatrima
- u koreografske i mimske suradnje u dramskim predstavama

- u načine promišljanja i postupke redateljskog rada
- u osvještavanje važnosti kolektivnog rada i poticanje bezrezervnoga kreativnog angažmana svih glumaca i suradnika predstave
- u teorijsko i programatsko utemeljenje rada, posebno za vrijeme formuliranja *Načela* uz predstave *Grbavica* i *Događaj u gradu Gogi*.

Bio je važna podrška mojemu prvom programu i planu Studija scenskog pokreta i plesa na ADU-u (uz Spaića, Violaća, Marinkovića i Vukotića). Zdušno ga je branio na sjednici Nastavničkoga vijeća na kojem su me neki uvaženi profesori neargumentirano i „glupo“ napadali,¹ a podržao je i moj zahtjev da scenski pokret uz govor i glumu postane glavni umjetnički predmet studija Glume. Moju

¹ Na primjer kada sam govorila o nastavnom postupku tjelesnog rada na komediji *dell'arte* jedan od njih mi je indignirano rekao: *kolegice ne tvrdite valjda da se glumi nogama* ili kada sam govorila o temi nastave na obrednim i dionizijskim plesovima jedan drugi se sablaznio: *ne dolazi u obzir da studente učite ekstazi i transu.*



Georgij Paro

prvu samostalnu produkciju na ADU-u, *Improvizacije 1 i 2* iz koje je nastala predstava *Pozdravi* – odmah je uključio u program Ponoćne scene na Dubrovačkim ljetnim igrama gdje ju je vidio i Eugène Ionesco.

Moje izlaganje o Žoržu odnosi se na razdoblje od oko petnaestak godina njegova intenzivnog rada (1959. – 1974.), a koje istovremeno obuhvaća i moje formativne godine – od upisa na Akademiju do osnivanja prve naše neformalne i istraživačke grupe, *Kazališne radionice Pozdravi*. U tom razdoblju bila sam mu najprije studentica, a zatim i najbliža suradnica u svakodnevnom radu, gotovo od jutra do mraka. Osvrnut ću se na njegov pedagoški rad na ADU-u poslije smrti Branka Gavella i na djelovanje tzv. Zagrebačkog kartela (po uzoru na francuski), unutar kojeg se, uz Spaića, Radojevića i Violača, zauzimao za očuvanje Gavellina nasljeđa u teatru, što je prvenstveno značilo igrati vrhunsku dramsku literaturu, njegovati i dalje kulturu govora te sačuvati zajedništvo na sceni i u teatrima.² Iako se u početku proklamirao kao gavelijanac, Žorž se ubrzo odmaknuo od Gavellinih redateljsko-pedagoških postupaka, a zajedništvo ansambla razvio je i nadgradio u procesima rada na predstavama *Heretik*, *Život i smrt kralja Eduarda II*, *Grbavica*, *Događaj u gradu Gogi* i *Kolumbo*. Govorit ću i o njegovoj krizi u drugoj polovici šezdesetih i o njegovu boravku u Americi dok sam ja istodobno bila u Rusiji (SSSR-u), zatim o pedagoškom zaokretu na Akademiji nakon našeg povratka na temelju kojeg smo sa studentima stvorili *Grbavicu* te odmah zatim i *Događaj u gradu Gogi* – obje u HNK-u, i napisali *Načela*. Obuhvatit ću i njegove antologijske režije na Dubrovačkim ljetnim igrama (*Eduard II*, *Aretej i Kolumbo*), i rad na *Macbethu* u Gavelli, sve do vremena kada je kao umjetnički direktor i selektor djelovao na Sterijinu pozorju.

Kako sam tih godina bila svjedokinjom i sudionicom svih njegovih transformacija i traženja u različitim radnim relacijama, razmotrit ću njegov rad i iz različitih perspektiva. Iz pozicije:

- gledateljice – srednjoškolke
- njegove studentice tijekom tri semestra mog studija Glume na ADU-u i glumice u njegovim predstavama (*Na tri kralja*, *Figarova svadba*)
- suradnice za scenski pokret, mimu ili koreografiju

- umjetničke suradnice za režiju i koredateljice, kao i koautorice *Načela*

- životne suputnice „njegovog“ glumca Božidara Bobana (*Orsino*, *Heretik*, *Eduard*, *Apatrid*, *Kolumbo*, *Macbeth*) jer su mi razgovori s Bobanom pružili duboke uvide u Žoržov najintimniji rad s glumcem, onaj koji se odvija „u četiri oka“.

Iz pozicije gledateljice

Kao srednjoškolka, u šesnaestoj godini prvi put srela sam se s redateljskim ostvarenjem Georgija Para, kojeg tada još nisam poznavala. Bila sam tada potpuno posvećena školovanju u Školi za ritmiku i ples i željela sam postati plesačica i koreografkinja. Oduševjavala sam se prije svega plesnim i mimskim predstavama.³ A onda sam u studenome 1959. vidjela za mene čudo od predstave u kazalištu Gavella, predstavu *Advokat Pathelin* (*Farçe de Maître Pierre Pathelin*) nepoznata francuskog autora iz 15. st. i *Mesar iz Abbeville* (*Le Boucher d'Abbeville*), „fabliau“ iz 13. st. Eustachea D'Amiensa u Parovoj režiji.⁴ U *Advokatu Pathelinu* radilo se o Žoržovoj revitalizaciji i reatralizaciji srednjovjekovne farse i tradicije srednjovjekovnog i renesansnog sajamskog pučkog teatra. Predstava je igrana bufonski s velikom energijom i visprenim glumačkim vještinama cijeloga ansambla, a posebno Svena Laste. Bila je to gotovo akrobatska tjelesna glumačka igra, s kolutima, skokovima, padovima i raskošnim gestama stopljena s ekspresivnim govorno-jezičnim kalamburi-

² Branko Gavella potaknuo je 1953. program kazališnog zajedništva u novoosnovanu Zagrebačkom dramskom kazalištu: *Kolektiv uključiti u srž kazališnog stvaranja*.

³ To su, redom brojna inozemna gostovanja u Zagrebu: Joséa Limóna u prosincu 1957. i Marcela Marceaua u listopadu 1959., Marte Graham i Piraikon Theatrona iz Atene 1962. s izvanredno koreografiranim i rasplesanim korovima u tragedijama *Elektra* i *Koefore/Eumenide*. Iz dramskih predstava pamtim upečatljivu kreaciju Pere Kvrčića u Gavellinoj režiji drame *U logoru* M. Krleže i Marije Kohn u *Dnevniku Ane Frank* u Spaićevoj režiji, ansambl-predstavu *Optimistička tragedija* Višnjevskega u impresivnoj režiji Bojana Stupice te gostovanje TNP-a i Gerarda Philippea u HNK-u 1955.

⁴ Prijevod V. Gerić, scena i kostimi Z. Bourek, koreografija Z. Omerbegović, glazba M. Prohaska.



Eustache d'Amiens: *Mesar iz Abbeville*, ZDK, 1959.

ma. U Mesaru iz Abbevilla Pero Kvrčić revitalizirao je igru srednjovjekovnog *mimeura* i briljirao u nizu transformacija u različite likove i karaktere, igrajući čak više lica i dramskih odnosa istodobno. Bilo je to jedinstvo zavidne vještine govora i ekspresivno začudna pokreta. Ta je predstava bila potpuna iznimka u odnosu na naš teatar i predstave koje su se u to vrijeme izvodile na našim pozornicama. Ostala sam zapanjena, oduševljena i inspirirana i znala sam: *To je teatar kakvim se želim baviti i koji želim ostvariti!*⁵ Budući da u nas tada nije bilo plesne akademije, ta je predstava ujedno bila i jedan od ključnih razloga koji su me ponukali da 1961. upišem Studij glume na Akademiji.

Iz pozicije njegove studentice Glume i glumice u njegovim predstavama

Na prvoj godini studija s nama je, uz Josipa Marottija i Dragu Krču, radio i dr. Branko Gavella. Posebno dojmiv bio je njegov rad na Govoru, kada bi zatvorenih očiju na temelju načina govora studenta „vidio“ i što se događa s njegovim tijelom. Bila sam oduševljena i njegovim radom tijekom glumačkih improvizacija – taj stari i uvaženi bečki doktor filozofije i sam bi se zaigrao na sceni kao dijete, improvizirao i glumio s nama kako bi nas oslobodio svih strahova, grčeva i blokada i potaknuo našu maštu. Nažalost, u ožujku 1962. dr. Branko Gavella nenadano umire. Na drugoj godini studija u svoju glumačku klasu uzima me Georgij Paro. Prvi semestar 1962./1963. radimo tekst *Teško pametnome* Gribojedova, a na drugom semestru kada sam u *Unosnom mjestu* Ostrovsoga dobila malu ulogu, pobunila sam se i rekla Žoržu: *Zašto ste mi dali tu malu i plošno napisanu kliše-uluğu „naivke“ u kojoj nemam što igrati, niti bilo što od svog talenta pokazati, na ispitu će me srušiti i izbaciti s Akademije.*⁶ On mi je odgovorio: *Nema malih uloga i u svakoj možeš nešto zanimljivo pronaći i odigrati. I prvo razmisli u čemu je problem te djevojke! Ja: Znam koji je njen problem – ona je očajna jer se ne može odlučiti za ženika između niza udvarača... On: Pa odlično, igrat' to! Ja: Ali kako, u tekstu nemam niti jedne situacije ili scene u kojoj bih mogla bilo što odigrati. A on: Izmisli scenu i tekst, pa ćeš mi to pokazati.* I onda sam smislila cijelu scenu od petnaestak minuta u kojoj ja,

kao ta djevojka, maštam o udaji u svojoj sobi i pretresam sve mane i vrline svakog od udvarača. Cijela scena događala se kroz gatanje s pomoću karata koje uz smiješne bajalice grozničavo miješam i bacam kako bi mi prst sudbine pokazao koji je od ženika onaj pravi. Svoju sam improvizaciju pokazala Žoržu, a on je bio sretan: *Vidiš kako i mala uloga može uz tvoju kreaciju i maštu postati velika. Igrat' ćeš tu scenu na početku drugog čina.* Moja izmišljena scena i igra oduševila je publiku i ispitnu komisiju, a meni je to iskustvo pružilo dubok uvid u jedan od ključnih Žoržovih pedagoško-redateljskih postupaka rada s glumcem. Na petom semestru (1963./1964.) radili smo na klasi *Vještice iz Salema* A. Millera, gdje sam igrala zahtjevnu ulogu Abigail. Žorž mi je povjerio i da samostalno kreiram scene opsjednutosti i transa u ritualu i plesu djevojačka u šumi. S velikim sam zadovoljstvom izrežirala i uvježbala tu scenu sa svojim kolegicama. To je ujedno bila i moja inicijacija u suradnicu za scenski pokret i koreografiju u dramskim predstavama u kojima koreografija i ples ne mogu biti samo dekorativni umetak, nego proizlaze iz dramaturgije djela, a neverbalno mogu izražavati i dublje značenje problema drame. Dva posljednja semestra (1964./1965.) provela sam u glumačkoj klasi Božidara Viočića. Igrala sam *Ifigeniju* u Euripidovoj *Ifigeniji u Aulidi* i koreografirala kor⁷, a diplomirala sam s ulogom žene u *Advokatu Pathelinu* u kojem su moje glumačko ostvarenje i suradnja na scenskom pokretu bili inspirirani Žoržovom predstavom u Zagrebačkome dramskom kazalištu. Uz studij glume igrala sam 1964. i u Žoržovim predstavama *Na Tri kralja* Shakespearea na Igrama i u *Figarovoj svadbi* Beaumarchaisa te u Viočićevoj *Ljubici* A. Šenoa u HNK-u 1964.

⁵ San mi se na određeni način i ispunio, u svome diplomskom glumačkom ispitu igrala sam Pathelinovu ženu, poslije sam ostvarila predstave *Improvizacije 1. i 2.*, *Pozdravi* i *Povratak Arlekina*, kao svojevrsnu suvremenu reatearizaciju komedije *dell'arte* i bufonske igre, a stvorila sam i svoju metodu za samostalno kreiranje suvremenih likova komedije *dell'arte* i stjecanje vještine glumačkih transformacija na temelju kojeg su nastale moje predstave uspješnice *Kako sada stvari stoje*, *Kako misliš mene nema*, *Samo bez emocije*, *Nevjerojatan događaj*.

⁶ U to su vrijeme prve dvije godine bile uvjetne pa je pad na ispitu mogao rezultirati gubitkom prava na daljnji studij.

⁷ Nakon toga rada, Viočić mi je povjerio koreografiju kora u Euripidovoj *Medeji* u HNK-u.



Drago Mitrović, Georgij Paro, Saša Dabetić i Božidar Viočić

Razlike pedagoško-redateljskih postupaka Viočića i Para

Tako sam već kao studentica glume upoznala rad Žorža Para i Boška Viočića. Navest ću i neke ključne razlike njihovih pedagoško-redateljskih postupaka. Viočić je studirao lingvistiku, iako je, kako je sam govorio, po svojoj prvotnoj vokaciji bio glumac. U procesu rada sa studentima i glumcima znalački je intervenirao u govor, u intonaciju i melodiju rečenice, kao i u pokret, držanje, hod, gestu, čak i mimiku. Prije početka proba sam je u sebi iskrenirao i odglumio sva lica i karaktere i često je želio da ih glumci baš tako utjelove. Čvrsto je vodio glumca od rečenice do rečenice, iz situaciju u situaciju, „foršpilao“ mu, napadao, pa čak i vrijeđao kako bi ga isprovocirao. To je idealna metoda za mladog, zatvorenog i sramežljivog

glumca. (Pero Kvrčić ga je u početku obožavao, a Boban se odmah pobunio: *Pusti me da sam radim i pronađem, prestani me teledirigirati.*) Georgij Paro, po prvoj vokaciji filozof, bio je za razliku od Viočića, redatelj detalja – redatelj cjeline. Imao je jasan koncept i metaforu predstave. Stvarao bi toplu i energetski nabijenu radnu atmosferu i postavljao čvrste koordinate unutar kojih je glumac mogao slobodno i opušteno sam istražiti, pronaći i upisati svoju kreaciju. Tražio je od glumca da razmišlja kako bi proniknuo u unutarnji i dublji smisao teksta, ali i da se igra i improvizira. Uz jasne, kratke i često „zaumne“ upute govorio je o onom što čuje i vidi iz glumčeve igre. Nikad nije govorio o tome kako glumac treba nešto ostvariti: *Važno mi je da osjetim ŠTO želiš izraziti, a KAKO ćeš pronaći sam.* Nikada nije intervenirao u rečenicu i govor – samo u smisao. I nikad nije „foršpilao“. Volio je intuitivna,

iracionalna, neočekivana, začudna i osebujna rješenja i često govorio: *Moraš me zainteresirati i iznenaditi.*⁸

Iz pozicije suradnice za scenski pokret, mimu i koreografiju na Akademiji i u teatru

Nakon završetka Akademije počela sam odmah raditi u teatrima kao koreografkinja i suradnica za scenski pokret i mimu te predavati studentima glume na ADU-u. Istraživala sam različite mogućnosti izražavanja pokretom s ciljem da ekspresija pokretom i govorom bude u glumačkom iskazu ravnopravna i jedinstvena. A zanimalo me je i kako osloboditi zanemareno i blokirano glumačko tijelo. U tom smislu radila sam sa Žoržom i na pripremi Studijskog programa Akademije za gostovanje na nizu sveučilišta u SAD-u 1966.⁹ Tom smo prilikom za programsku knjižicu formulirali i osnovne odrednice pedagogije naše Akademije. Citiram neke izvode iz tog teksta:

...Rad na scenskom, odnosno umjetničkom govoru nedjeljiv je od rada na smisaonoj analizi teksta. To znači da se rad na govoru ustvari ne razlikuje od rada na glumi... Kao što ne priznajemo „tehniku govora“ isto tako ne vjerujemo ni u „tehniku“ glume, „pravila“ i „recepte“ pomoću kojih bi se moglo „dobro glumiti“. Stoga naš pedagoški rad sa studentima ima bitno drugačiji smisao, no što bi ga riječ pedagogija mogla sugerirati. Taj rad podrazumijeva stalno proučavanje ličnosti svakog pojedinog studenta, otkrivanje onih osobenih, neponovljivih i uvijek novih izražajnih mogućnosti, koje dopuštaju da se na jasno ocrtanom glumačkom profilu uvijek mogu još dodavati novootkrivene karakteristične crte...

...I kao što je svaki pedagoški rad na satovima glume ujedno i umjetnički čin, tako je i svaki režiserov rad s glumcima na pokusima ujedno i pedagoški postupak koji pomaže glumcu da u nedostatku „pomaga“ za stvaranje uloge pronalazi u sebi nova i neponovljiva sredstva izražavanja...

Iz pozicije umjetničke suradnice režije i koredateljice

Godine 1969. radila sam sa Žoržom kao umjetnički suradnik režije predstavu *Heretik* Ivana Supeka u Zagrebačko-

me dramskom kazalištu. Potresna drama o životu Rabljana Markantuna de Dominisa, splitskog nadbiskupa i kardinala, koji je zbog svojih stavova u Rimu proglašen heretikom i koji umire u zatvoru inkvizicije, tvrdavi Sant'Angelo, bila je u to vrijeme duboko metaforična i angažirana. Supek je u nju „pod maskom“ upisao sudbinu hrvatskog bića (Hebrang), pa i svoju osobnu, a predstava je, kao što to kazalište intuicijom zna činiti, slutila i sudbinu protagonista hrvatskog proljeća. Za predstavu smo smislili vrlo zanimljivu vertikalnu scenografiju poput triptiha, podijeljena na tri horizontalna nivoa, na kojoj su stalno bili prisutni svi glumci poput kora (budući da se radnja događa u Splitu, Rimu i Engleskoj, u sredini triptiha bio je prostor Rima, desno engleskog dvora, a lijevo Splitsa). Triptih je polukružno okruživao neku vrstu orkestre, prostora igre za protagoniste.¹⁰ Predstava je nagrađena na Sterijinu pozorju, a igrala je i na Dubrovačkim ljetnim igrama.

Kriza

Tijekom druge polovice šezdestih Žorž je bio sve nezadovoljniji svojim redateljskim radom. Osjećao je da je otpor kazališnih institucija prevelik da bi se bilo što promijenilo, da su glumci sve dekoncentriraniji jer su sve više snimali za televiziju i film pa su zbog toga često izostajali s proba. Bio je u ozbiljnoj krizi, postao je mrzovoljan, u radu s glumcima sve nervozniji i autoritativniji, što je izazvalo niz konflikata i nesporazuma.¹¹ Govorio mi je tada: *Ne znam kako dalje, vrtim se u krugu i kao da lupam glavom o zidove – moram otići!* Na temelju uspjeha i kontakata koje je stvorio prilikom gostovanja na američkim sveučilištima, otputovao je u Ameriku.

⁸ Zato je jako volio raditi s intuitivnim i „zaumnim“ glumcima kakvi su bili Božidar Boban i Neda Mamilović.

⁹ Program se sastojao od recitala poezije, Kaštelanovih *Tifusara*, scena iz Držićeva *Skupa* i Čopićeva *Nikoletine Bursaća*, *Pripovijedaj mi poput kiše* i *pusti me da slušam* T. Williamsa te scena i songova iz Brecht/Weilllove *Prosjake opere*.

¹⁰ Taj scenografski dispozitiv ponovili smo kasnije i u *Gogi*, i to mnogo prije takve scenografije u *Einsteinu na plaži* Roberta Wilsona.

¹¹ Za jednu premijeru glumci su mu čak poklonili mrtvački vijenac!!!

U to vrijeme i ja se nalazim u svojevrsnoj krizi. Na Akademiji kao honorarni predavač ne mogu unaprijediti nastavu scenskog pokreta, a u teatru me nakon pedesetak predstava ne ispunjavaju više koreografsko-mimske suradnje. I sve se češće ne slažem s konceptima redatelja. Želim početi samostalno režirati. I želim još učiti! Privlačujem se i dobivam stipendiju za studentski boravak u SSSR-u.¹²

Žoržova Amerika i moja Rusija

Tako (u sezoni 1969./1970.) Žorž boravi jednu godinu u Americi, u Kaliforniji, a ja u Rusiji. U Americi se susreće s odcijem turbulentnih promjena izraslih iz studentskog pokreta 1968., s radikalnim rušenjem svih tabua i autoriteta bez pokrića, s inovativnim studentskim inicijativama, posebno u odnosu na proces stvaranja kazališne predstave: s kolektivnim stvaranjem i brisanjem podjele uloga – svi kreiraju sve, kroz improvizacije stvara se i vlastiti tekst predstave u odnosu na problem o kojem se želi govoriti, ispituju se modaliteti scenografskih rješenja, različiti odnosi izvođača i gledatelja, igranje u nekazališnim prostorima – u sobama, garažama, kafićima, tvorničkim halama, na ulici... Bilo je to vrijeme Living Theatrea, Open Theatrea, Richarda Schechnera, časopisa *The Drama Review* i dr. Ondje je vidio i „hodajuću“ predstavu, koja se izvodila u raznim prostorima s dvjema podjelama i u dvama vremenima, a koja ga je inspirirala za *Areteja*.

Za vrijeme mog boravka u SSSR-u vladao je još uvijek tvrdi komunizam, koji je stigmatizirao sve inovativno, a posebno ono što se događalo na Zapadu, iza željezne zavjese. U svim segmentima života, a posebno u umjetnosti, vladala je stroga kontrola i cenzura.¹³ Osim u tzv. „podzemnoj Moskvi“, koja je obilovala intenzivnim i inovativnim kreativnim životom i događanjima: u stanovima i podrumima tajno su se u okviru *Samizdata* prevodila i na šapirografima umnažala recentna svjetska književna djela i zabranjeni ruski pisci poput Pasternaka, Solženjicina, Zamjatina ili Mandeljštama, gledali su se zabranjeni filmovi Tarkovskoga, izvodile predstave, izrađivale skulpture i slike, organizirale izložbe zabranjenih umjetnika, redovito su se održavale umjetničke radionice, kružoci i diskusije. U jednom sam se podrumu upoznala s proskribira-

nom Mejerholjdovom biomehnikom i učenjem Mihaila Čehova. U Rusiji sam gledala i *work in progress* predstave koje se nadograđuju tijekom igranja, govorili su: *Važan je proces, a ne rezultat!* Na primjer, iako je svaka druga predstava inovativnog Teatra na Taganki Jurija Ljubimova bila zabranjena nakon što bi je na generalnoj probi odgledala ministrica kulture Furcova, ansambl bi sljedećeg dana zdušno i predano započeo rad na drugoj predstavi. U Rusiji sam učvrstila svoje uvjerenje da treba ustrajati i posvećeno raditi i u nemogućim okolnostima, ili kako su oni govorili *verit i rabotat dlja uspeha beznadožnoga dela – vjerovati i raditi za uspjeh djela bez nade.*

Povratak

Na dva suprotna kraja svijeta i u dva potpuno različita društvena sustava i Žorž i ja smo se tijekom razdoblja 1969. – 1970. na određeni način „ponovno rodili“ i preporodili. Vratili smo se u Zagreb puni poleta, planova i ideja, nadahnuti, s dovoljno hrabrosti, volje i energije za promjene. I tada slijedi najintenzivnije razdoblje moje suradnje s njim, u koje je upisana i naša pobuna protiv tadašnjega kazališta, najprije na Akademiji, zatim u *Gogi* i *Grbavici* u HNK-u. Kako bismo ostvarili našu viziju kazališta, željeli smo radikalnu promjenu u načinu rada, njegovoj etici, estetici i organizaciji. Prije svega nastojali smo isprovocirati i ostvariti kreativno zajedništvo svih stvaratelja predstave, što je značilo da proces rada i predstava nisu dirigirani od jednog autoriteta, redatelja, ili čak politike, nego da je sve od ideje do realizacije ostvarenje skupine osvještenih pojedinaca. Nije nas više zanimalo mimetičko, imitatorsko i realistično kazalište, nego znakovito, metaforično, kreativno i Novo. U glumačkom smislu to je značilo ne samo uživljavanje i proživljavanje na tragu Stanislavskog, nego i stalno prisutnu svijest glumca o tome što igra i zašto to igra, na tragu brehtovskog i „začudnog“, što je

¹² Ministarstvo je odbilo moju aplikaciju za studij na Lecoqovoj *Školi za pokret i mimu* u Parizu jer je bila privatna i tako sam studirala na Gitisu, u Školi Boljšoj teatra Moskovskoga horeografskog učilišta te u teatrima u Moskvi i Lenjingradu.

¹³ Na primjer, Dostojevski nije bio nominalno zabranjen, ali kako se već desetljećima nije tiskao, a iz knjižnica su ga izbacili, nigdje se nije moglo kupiti, posuditi ni pročitati nijedno njegovo djelo.

značilo moći biti do kraja u ulozi, ali i na rez iz nje iskakati u svoju glumačku osobnost uz komentar na ono što se igra. Dakle, željeli smo teatar koji nije samo racionalan i govoran, ne samo idejni i ideologiziran, nego spontan i intuitivan, osjećajan, iracionalan i tjelesan te onaj koji istražuje i iskazuje i naše osobno i kolektivno nesvjesno: teatar zavidne glumačke vještine i virtuoznosti! I počeli smo otpočetka, istraživali smo prvo obredno i mitsko, onaj prostor iz kojeg se rodio teatar. Kako bismo za sebe i za druge precizno formulirali ono čemu težimo, odnosno što želimo re-teatralizirati u poetskom, estetskom, izraznom i kazališno-društvenom i političkom smislu, tijekom rada na *Grbavici* smo teorijski i programatski utemeljili naš rad u *Radnim načelima*. Iako su ona već objavljena u časopisima *Prolog*, *Scena i Frakcija*, citirat ću u ovome kontekstu neke izvode iz *RADNIH NAČELA* Georgija Para, Ivice Boban i Marina Carića:

4. *Kazalište nije društvo u malom. Pojam kazališta mita sveobuhvatniji je od pojma društva i poistovjećuje se s egzistencijalnim pojmovima života i svijeta.*
6. *Mitsko osjećanje svijeta pretpostavlja pojedinačnu svijest o natpojedinačnom.*
7. *U kazalištu mita glumac svojim pojedinačnim nastupom zastupa cjelinu.*
10. *U početku bijaše sveobuhvatno (zbor).*
11. *Zbor u sebi sadržava mogućnosti upojedničavanja...*
14. *Kazalište mita se bavi postankom individue iz sveobuhvatnog i njenim vraćanjem u sveobuhvatno.*
23. *Građansko kazalište dijeli čovjeka na duh i tijelo. Kako je građansko kazalište rezultat kršćanskog osjećanja svijeta, to ono daje prednost duhu nad tijelom. Otuda je građansko kazalište verbalno. Kazalište mita jest kazalište tjelesnosti duha i duhovnosti tijela... to je kazalište nedjeljivog čovjeka.*
24. *U kazalištu mita govor je tjelesan, a pokret duhova...*
25. *Građansko kazalište bavi se funkcionalnim, a mitsko kazalište izraznim govorom i pokretom...*
27. *Riječ i pokret u građanskom kazalištu jesu sredstva izraza, a u kazalištu mita jesu izraz sam.*
31. *Za razliku od građanskog kazališta u kojem je prostor*

funkcionalno određen, u kazalištu mita prostor je znakovan.

36. *Kazalište mita pretpostavlja i drugačiji odnos publike naspram kazališnog čina. Dok građansko kazalište komunicira s publikom u sferi racionalnog, kazalište mita obraća se i sferi iracionalnog u čovjeku... U kazalištu mita koje upotrebljava izrazni govor i pokret gledalac je prisiljen prepoznati i povezivati znakove na dosad nedoživljen način. Nasuprot jednoznačnosti funkcionaliziranog govora i pokreta, znakovni govor i pokret svojom polivalentnošću dovode gledaoca u aktivan i stvaralački odnos prema kazalištu u svijetu.*
37. *Građansko kazalište je zatvoreno – kazalište mita je otvoreno.*

Po povratku, u jesen 1970., počeli smo najprije s promjenama na Akademiji, na prvoj godini studija glume. Spojili smo prvi put nastavu scenskoga pokreta, govora i glume u jedno. Osim niza neverbalnih, plesnih, govornih i glumačkih improvizacija radili smo i Euripidovu *Orestiju*. Istraživali smo kako se iz pokreta rađa zvuk i govor, a iz govora pokret, zatim sve mogućnosti korskoga govora, pjevanja i plesa, te kako se iz kora izdvajaju protagonisti i vraćaju u kor. Na temelju rezultata i uspjeha naših ispitnih produkcija i moga dovršenog *Programa i plana studija scenskog pokreta za studente glume i režije* dobila sam i stalno radno mjesto na ADU-u.

U ljeto 1971. Žorž na Dubrovačkim ljetnim igrama radi Brechtov *Život i smrt kralja Eduarda II* za koji prvi put drukčije tretira prostor igre na Lovrijencu, segmentira ga nizom niskih praktikabala postavljenih na pod u obliku križa, između i oko kojeg na istom nivou sjedi publika. Budući da zbog porodica nisam bila u Dubrovniku¹⁴, Boban mi je poslije s oduševljenjem pričao o otkrivanju brechtovskog načina igre koju su potencirali razlomljeni praktikabli, o užtku igranja u prisnom suodnosu s publikom i o poticajnoj suigni s korom kopljanika – naših studenata koji su značenjski, dinamički i energetski „punili“ predstavu. Kao i o songu prema Brechtovoj pjesmi *Ne dajte da vas zavedu* koji je anticipirao događaje u jesen 1971.

¹⁴ Predstavu sam vidjela sljedeće godine.

Grbavica i Događaj u gradu Gogi

U jesen 1971. nastavili smo istraživanje s klasom istih studenata, ali ne više na ADU-u, nego u teatru. Žorž je izabrao izvanredno ekspresionističko djelo *Grbavica* jer je želio obilježiti sedamdesetu godišnjicu života autora, svoga sugrađanina iz Karlovca, Stjepana Mihalića, kao i ispraviti nepravdu koja je Mihaliću nanesena nakon premijere u HNK-u u Zagrebu 1929. godine. Evo nekih izvoda iz Mihalićeva teksta *Nekoliko riječi* o 'Grbavici' napisana nakon te premijere:

Grbavica je pokušaj novog! Stvorena bez obzira na scenske kalupe, ima da bude biljeg slobodnog nastojanja... Mi mladi... odbacujemo tradicije, nećemo profesorstine... hoćemo novo današnje i sutrašnje!... Grbavkin sam problem podigao s ulice i život je podloga mom djelu. Svoju sam Grbavku i ja sretao na tmurnim i izrovanim karlovačkim cestama, bezumnu od očaja pred prozorima kuća, kad je prislanjala djetinje prstiče o stakla, u jezi pred jesenjim kišama. Tu nema laži!

U našoj je predstavi tragediju siromašne, grbave i u rana, prljave i odbačene, prezrene i gladne djevojke Grbavice na njezinu svojevrsno izvratnu križnom putu od prosjačenja i lažne svadbe sa smetlarom Smrdom do grčevite borbe za spas njezina djeteta pa do smrti, igrala čuderno i potresno Neda Mamilović. Smetlara je igrao Vjenceslav Kapural, a krčmaricu Agatu Melanija Dugandžić. Nekoliko glumaca iz HNK-a (M. Šegrt, L. Golob, Z. Zoričić) i naši studenti igrali su korulje građana i seljaka, koja zlostavlja Grbavicu i izruguje joj se dok je ne zatuče i ubije. Iz kora su se izdvajala Mihalićeva lica bez imena: Ukopčani kao sudac, Razgaljeni kao pisac, Bezruki s orguljicama kao invalid i bivši ratnik, Putnik s trnovom krunom koji brani Grbavicu i napada rulju, Sablast koja pljuje krv... Sve scene igrane su ritualno, obredno-karnevalski i izvratno bošovski na nizu niskih, golih – i za razliku od *Eduarda II* – ovaj put *ukošenih* praktikabala postavljenih u četiri reda na pod pozornice. Dakle, u gotovo praznu prostoriju glumci su samo svojom igrom, zvukom, govorom, pokretom, plesom i pjevanjem stvarali dramske situacije i atmosferu niza prostora u kojima se zbiva radnja: ulicu, krčmu, trg ispred crkve, livadu, raskršće s križem i svratište-staju... Premijera je bila 16. prosinca 1971. u Karlovcu, a 8. sije-

čnja 1972. u HNK-u, zatim je jednom igrala na livadama Cmroka, i na jesen na BITEF-u. Receptija predstave bila je zanimljiva, stručna kritika isticala je naš rad kao vrijedan eksperiment, ali je predstavu imenovala kao nedovršenu pozivajući se i na činjenicu da smo je i mi u programu označili kao *work in progress*. Međutim, daljnji rad na predstavi bio nam je onemogućen tadašnjom politikom vođenja teatra: predstava je rijetko igrala i nisu nam htjeli osigurati prostor za daljnje probe. Navodim ovdje indikativno *Pismo* koje mi je Žorž poslao 3. travnja 1972.

Ivice! Oprosti što Ti ovako smetam. U 6 ujutro. Došao sam iz Novog Sada, onda sam bio u Karlovcu, niti blizu telefona... Jutros putujem za Dubrovnik. Oni idioti u HNK namjestili su nam 5-6 proba „Grbavice“ za samo jednu predstavu u ovoj sezoni. Šarca¹⁵ nije bilo pa sam rekao tajnici da se te igre – Ne igram. U srijedu je proba, a ja sam u Dubrovniku (Aretej). Nemoj držati probu, ja ću te taj dan u 10h nazvati u HNK. Treba im vratiti kostime i dekor i napraviti svoju predstavu, ako hoćemo. Ali to treba dogovoriti. Ja sam 5-tog u Zgb i potražiti ću te – Treba napraviti nešto do kraja.

Pozdrav Žorž

Mislim da je igrati *Grbavicu* na sceni HNK-a bio nepotreban eksces. Zadnje otvorene probe s publikom, prije seljenja u zgradu HNK-a, a koje smo imali u ogoljeloj hali spremišta HNK-a¹⁶ i bez kostima bile su daleko upečatljivije i bila je to mnogo snažnija i bolja predstava. Ogronna pozornica HNK-a sa zlatnim baroknim okvirom onemogućila je prislan i intiman odnos glumaca s publikom, nužan za jezik i stil te predstave. A i neprimjereni roza-plavo-žuti, kruto isheklani kostimi Mace Žarak u kojima su se glumci osjećali kao u oklopu potpuno su sputali njihovo tijelo i uništili bogatstvo pokreta koje je bilo vidljivo u radnoj odjeći.

U travnju 1972., nakon dvomjesečnih proba u velikoj hali Velesajma, bila je u HNK-u premijera predstave *Događaj u gradu Gogi* Slavka Gruma u kojoj sa Žoržom i kolektivom potpisujem i režiju. Scenografija je kao i u *Heretiku* bila vertikalna – velika montažna skela koja je sugerirala više-

¹⁵ Petar Šarčević, u to vrijeme direktor drame HNK-a.

¹⁶ Spremište i scenografske radionice HNK-a u ulici Kate Dumbović.



Stjepan Mihalić: *Grbavica*, HNK Zagreb, 1971.

katnicu u presjeku, odnosno zgradu bez fasade, kako bi se vidjeli inače skriveni životi ljudi u malim stanovima provincijskog i malograđanskog grada Goge. (S. Grum: *Vidjeti i ono što se inače ne vidi...*). Grum je fragmentiranom dramaturgijom u mozaik scenskih slika napisao psihopatologiju društva.¹⁷ Skenirao je i secirao niz pojedinačnih izvito-perenosti u okviru socioloških prilika svog vremena: psihološke dezintegracije ličnosti, seksualne opsesije zatrovane psihe, grotesknost erotomanije, bolesnu radoznalost i prislušivanje drugih, voajerstvo, iščekivanje zla i događaja koji će postati predmetom tračeva i ogovaranja. Veliki ansambl glumaca HNK-a bio je cijelu predstavu prisutan na skeli u svojim „stanovima“ i svi su morali sami osmisliti svoju igru za vrijeme dok se ispred skele i na prosceniju odvijala glavna radnja. Stil igre bio je naglašeno ekspresionistički, pa i karikaturni, posebno kada su se

igrala unutarnja konfliktna ili nastrana stanja osoba i likova, ona koja se pred drugima u javnosti skrivaju i maskiraju. Ispitali smo i vrstu glumačke igre s maskama, kao i onu koja je adresirana izravno gledaocima, u kojoj se replike partneru i u scenama upućuju preko publike. Predstava je završavala velikim, ritualnim i metaforičnim plesom svih glumaca – građana Goge, s *dance macabreom* pod maskama.

Istodobno dok smo radili na *Gogi*, Žorž je vodio glumačku klasu područnog odsjeka naše Akademije u Rijeci s kojom je pripremio ispitnu produkciju *Pokus ili kažnjena ljubav* Jeana Anouilha, izvedenu u Neboderu u travnju 1972., a

¹⁷ Grum je bio i liječnik, a liječio se i sam u duševnoj bolnici gdje je zapisao: *Fascinirajuće je grepsti po bolestima mozгова i promatrati oči usmjerene u tuđe svjetove...*

za koju sam radila scenski pokret i koreografiju. U ljeto 1972. on u Dubrovniku radi *Areteja ili Legendu o svetoj Ancilii, rajskoj ptici* Miroslava Krleže, „putujuću predstavu“ kroz razne prostore: uza zidine ispred, oko, u unutrašnjosti i na terasi tvrđave Bokar. Istovjetne probleme dvaju, u komad upisana i suprotstavljena Krležina vremena, Aretejeva i onoga pred Drugi svjetski rat, potencirao je i lucidno isprepleo s dvjema podjelama i dvjema predstavama, koje su se sukcesivno odvijale s razmakom od sat vremena i jedna s drugom začudno interferirale za interaktivno uključenu publiku u ulogama turista i gostiju na terasi hotela *XX Century*. Iako sam sudjelovala u pripremi predstave, u diskusijama i pomagala mu na nekim probama, zbog brige oko malog djeteta nisam mogla biti do kraja aktivno uključena u proces.

Kao umjetnički ravnatelj i selektor Sterijina pozorja, Žorž tijekom 1972./1973. često boravi u Novom Sadu i na putovanjima, a ja radim na Akademiji s novom grupom studenata prve godine. Rezultat toga rada bila je moja samostalna ispitna produkcija – predstava *Improvizacije 1. i 2.* Žorž mi je tom prilikom rekao: *Moraš nastaviti samostalno režirati. Bit ćeš izvrsna redateljica.* Krajem lipnja 1973. radim još i s Marinom Carićem i našim studentima iz *Grbavice* Benetovićevo *Hvarkinju* za Hvarsko i Splitsko ljeto.

Kristofor Kolumbo

U ljeto 1973. radimo na Dubrovačkim ljetnim igrama predstavu *Kristofor Kolumbo* Miroslava Krleže. Bila je to konceptualna i metaforička predstava, snažno društveno i politički angažirana. I bila je najveći spektakl i najambiciozniji poduhvat ambijentalnog teatra – jer predstava je plovila! Predstavu je na brodu izvodilo šezdesetak glumaca u prisnom kontaktu s osamdesetak ukrasnih gledatelja. Brod je bio metafora koja je spajala povijesno Kolumbovo vrijeme i naše tadašnje, metafora putovanja u Novi svijet i povratka na staro (brod je plovio iz luke oko Lokruma i vraćao se opet u luku). Za više od mjesec dana proba i igranja Grad se nikad prije i nikad poslije nije tako intenzivno prožimao s kazalištem. Živio je probe i predstavu zajedno s glumcima moreplovcima S/S *Santa Maria*, koji su preplavili grad u svojim kostimima – mor-

narskim odorama.¹⁸ Glumci su, čekajući probu ili poslije probe, boravili po ulicama, u betulama, kafićima i restoranima (baš kao danas turisti s kruczera) i družili se sa svojom publikom. U tom smislu to je bilo najbolje vrijeme (kako je Paro znao reći). Nažalost, takav kazališni pothvat već odavno nije više moguć. U svojoj arhivi imam dva poštutjela, ali dragocjena dokumenta iz tog vremena. Navodim najprije izvode iz Žorževa *Pisma za gledatelje* koje se dijelilo svakomu pri ulasku na brod:

Dragi posjetitelji! Dobro došli na naš brod „Santa Maria“! Večeras ćete prisustvovati jednom

- *izuzetnom kazališnom činu. Izuzetnom po mnogo čemu. Prisustvovat ćete izvedbi Krležina „Kristofora Kolumba“ na brodu „Santa Maria“. Ima nas na brodu 150 i svi smo sudionici ovog jedinstvenog kazališnog projekta... I nekoliko važnih napomena i uputstava:*

- *Sigurnost broda potvrđuje Jugoregistar svojim dokumentima za sigurnost plovidbe i stabilnost plutajućeg objekta;*

- *Naša plovidba počinje nešto poslije 19 sati, a izvedba oko 20 sati;*

- *Izvedba traje oko 120 minuta;*

- *Od Vašeg ulaska na brod pa do ponovnog stupanja na čvrsto tlo sve je režirano, pa i ono što će Vam naš brod i more priuštiti;*

- *Po dolasku u Gradsku luku, Igre će Vas ugostiti po starom pomorskom običaju komadom kruha i slanom srdelom sa 2 deca crnoga.*

Georgij Paro i Propaganda Igara

Proces rada na pripremi predstave bio je iznimno zahtjevan i naporan. Sunce i žega tijekom proba dok se brod još gradio usidren u Mokošici (istovremeno s probama stolari i tesari su još uvijek radili na drvenoj nadogradnji broda kako bi sličio Kolumbovoj karaveli), zatim kasne noćne probe na brodu uz vlagu, vjetar i valove na otvorenu moru, pa često odgađanje proba zbog vjetra – sve je to zahtijevalo iznimnu izdržljivost i energiju. A Žorž je bez obzira na

¹⁸ Kostime – traperice i majice s insignijama S/S *Santa Marija* za sve je glumce, autorski tim, tehniku, ali i za publiku i djecu grada, šivala u nebrojenim količinama kostimografinja Marija Žarac.



Miroslav Krleža: *Kristofor Kolumbo*, Dubrovačke ljetne igre, 1973.

sve to tražio od glumaca odgovornost, disciplinu, koncentraciju, poštivnost, svjesnost, zalaganje i kreativnost. Svaki mornar, odnosno svaki glumac bio mu je jednako važan.

U taj Krležin ekspresionistički komad – *legendu* – metaforički je upisana tragedija pojedinca, vizionara i vođe koji vjeruje u Novo i njegov sukob s razularenom ruljom mornara kojoj je kao i Admiralskoj falangi jedino stalo do probitka i bogatstva. Osim Kolumba u drami ne postoje profilirana lica s imenima. Krleža ih navodi kao Kor glasova uznemirene gomile, Slomljeni, Prkosni, Pijani, Plahi, Po-božni, Gladni, Bezglavi, Divlji, Vapijući, Bolni, Malodušni, Borbeni, Dobrodušni, Beznadni, Razorni, Prijeteći, Bijesni, Plačući, Očajni, Protuslovni ili Narod, Mornari, Galijoti, Robovi, Članovi kompaktne većine, glasovi Admiralske falange, jedan od Viceadmirala, jedan spasonosni glas, jedan bijesni glas, jedan divlji glas, krvnici, ranjenici, uto-

pljenici, kormilar i Poeta... Dakle, trebalo je u pripremi i tijekom procesa nizom improvizacija pronaći i izraditi preciznu strukturu i partituru zajedničke korske igre, podijeliti tekst na pojedinačne ili grupne iskaze i kreirati scene i situacije kroz koje bi se kompleksna emocionalna stanja pojedinaca i grupe mogla odigrati, a usto pronaći stil, izraz i jezik predstave na vrlo skučenu prostoru igre. Jer kada bi se na brod ukrcali gledaoci, jedini prostor za igru bio je na malom dijelu pramca i krme, iznad štive i na uskom prostoru oko štive tik do publike te na jarbolima i užadi jedara. Dakle predstava je zahtijevala snažnu ekspresiju velikog broja glumaca na skučenu prostoru, pa i koreografi-ranih masovnih scena bakljade i sleta, molitvenih procesija, divljih pobuna i tučnjava, pijančevanja i zabava tijekom grubo igrane pučke predstave iznad štive. A osim u sceni Kolumba i njegova *alter ega* Nepoznatog, svi su glumci stalno bili na brodu i izloženi pogledima publike. Budući da brod nije imao vlastiti pogon nego ga je vukao

tegljač, plovidba je bila i prilično riskantna. Tako smo se na jednoj predstavi nošeni jakom morskom strujom nasukali na gradsku plažu Banje i ondje stajali dulje od sat vremena, dok su glumci, kako publika to ne bi primijetila, improvizirali. A najopasniji događaj zbio se prilikom jednog uplovljavanja u luku kada je brod zbog prebrze vožnje tegljača udario svom snagom u tvrđavu sv. Ivana.¹⁹ Naime, od toga se udaraca kompletna drvena nadogradnja broda s razapetim Božidarom Bobanom na vrhu jarbola mogla obrušiti na glumce i publiku. A jednom je usred predstave Mirko Vojković – Murko istrčao na palubu vičući panično: *Vatra, vatra!* A kad su ga kolege nastojale utišati: *Nije sada ta replika*, on je zaurlao: *Vatra, ja ne glumim, to je stvarnost, u potpalublju gori vatra* – i tek se tada nekoliko glumaca sa Žoržom i dežurnim vatrogascem sjurilo u utrobu broda i ugasilo vatru.

Izvodi iz Žoržova Pisma glumačkom ansamblu

Kratko o onome što je prethodilo tom pismu: toga je dana puhala jaka bura, proba koja je trebala početi u 19 sati odgađala se svakih sat vremena dok su glumci čekali u gradu i po betulama. Tek u 1 sat ujutro, unatoč još uvijek jakom vjetru i valovima isplivljavamo za probu – brod se ljulja, svi su prestrašeni i iznervirani, umorni, gladni i – „nacvrcani“ pa proba nalikuje Breugelovu *brodu pijanih luđaka*, a pobuna protiv Kolumba i razapinjanje je silovito, izmiče kontroli i postaje opasnim. Žorž prekida probu – osjetio je da je pomahnitala pobuna protiv Kolumba ustvari pobuna protiv njega. Poslije probe je nesretan, govori mi: *Sve to nema smisla... ja sam kriv, trebao sam otkazati probu i očajan odlazi u noć.* U 7 sati ujutro već diktira u uredu Igara pismo koje te noći napisao, umnaža ga i traži da se ono odmah dostavi na adrese svih glumaca. Ovdje navodim gotovo cijelo pismo jer ga smatram važnim i znakovitim, mislim da je ono svojevrsan manifest njegova redateljskog rada, kazališta i života.

Dragi moreplovci,

Brod = predstava isto je što i život = gluma. Poistovjećenje je potpuno i odatle svi problemi. Jednako važno postaje tko je kakav čovjek kao i tko je kakav glumac. Mrzovolja, lijenost, nesigurnost, pomirenost, odsutnost, isto kao i

radoznalost, zainteresiranost, upućenost, vedrina jednako su i osoba i karakter koji ta osoba igra. Naša predstava priznaje tu činjenicu i neće ići za pokrivanjem osobe glumom. Loša gluma ne postoji u našoj predstavi; postaje takve ili onakve osobe. Rješenje je u snazi volje da se bude briljantan. Na to se čovjek može odlučiti. Gluma na našem brodu mora biti nalik osvajanju... Nakon broda svi bismo trebali postati bolji ljudi = glumci. Ne osjetiti tu šansu znači ne proživjeti jedan trenutak vječnosti.

Mrzovolja sputava talent, rekao je Bojan Stupica. Dvije - tri loze donijeti na brod bolje je nego držati novine u džepu. Deset loza ili novine, to je međutim svejedno.

Brod je neka vrsta natjecanja za Mr. Čovjeka. Na svakom pokusu tako.

Postoji i ta mogućnost da se neko iskrca. Svojom voljom, dakako. Iako nisam nadležan, vjerujem da bih mogao postići da netko dobije i honorar i dnevnice, a da ne bude na brodu. Možda bi to nekome poslužilo za neku vrstu samospoznaje. Kaže se „Prošo voz“. On bi možda mogao reći „Prošo brod.“ Kad prođe mnogo vozova i brodova ostajemo sami i sebični.

Sam glumac, to nije dovoljno niti za monodramu, jer manjka barem jedan prisutnik. Sebičan glumac! – A gluma je pružanje ruke.

Želio bih da znate da se i ja na svakoj probi trudim da budem na visini broda = života. Pogreška u režiji = odnosu ka ljudima ostaci su prošlosti i neosviještenosti.

Ponukan sam da ovo pišem jer sam nezadovoljan samim sobom i mnogim pogledima na pokusima. Nema ništa ružnije od pogleda u čovjeka: „Ivane, kako me to gledaš“, kaže Laura Križovcu.

Pogled na brodu treba biti siguran, blag, otvoren, vedar, prisutan, muževan.

Za brod bi mogla vrijediti riječ SOLIDARNOST.

U Dubrovniku, 24. 07. 73.

Redatelj Georgij Paro

¹⁹ Stvarni kapetan, oduševljen krajem predstave, izdao je voki-tokijem euforičnu naredbu kapetanu tegljača: *Punim jedrima naprijed!*



Miroslav Krleža: *Kristofor Kolumbo*, Dubrovačke ljetne igre, 1973.

Nakon što su svi glumci pročitali pismo, a i vrijeme se smirilo – navečer je proba bila odlična! Kraj predstave bio je izrežiran kao pučka fešta i slavlje sa svirkom i pjevanjem, glumci dijele publici srdele, kruh, vino i suvenire koje je Maca za publiku tijekom predstave sašila u potpalublju – hlače, majice, kape, narukvice i razglednice, svi se zabavljaju i jedu i potpuno zaboravljaju da Boban kao razapeti Kolumbo još visi na jarbolu, dok cijelom lukom odzvanja preko zvučnika njegov govor *Laž, narode, sve je to laž...* Po završetku govora Bobana spuštaju, publika je iznenađena i oduševljeno plješe. Zbog velika zanimanja publike predstavu smo nekoliko puta odigrali i u luci ispred Gradske kavane, gdje je na molu ispred broda sagrađeno veliko gledalište. *Kolumbo* smo snimili i za televiziju, no ta je snimka blijeda slika predstave jer je snimljena na usidrenom brodu u Cavtatu, bez plovidbe i bez publike. Šteta!

Macbeth i izvedbe Pozdrava u Dubrovniku

Nakon *Kolumba*, odmah ujesen 1973. u obnovljenoj zgradi DK Gavella radim sa Žoržom kao koređateljica predstavu *Macbeth* W. Shakespearea. I nastavljam još intenzivnije raditi sa studentima Akademije. Rezultat toga rada bila je predstava *Pozdravi* E. Ionesca.²⁰ Osnivam potom i *Kazališnu radionicu „Pozdravi“*, a Žorž nas poziva da predstavu 1974. odigramo u okviru *Ponoćne scene* na Ljetnim igrama. Izvedbi u Revelinu prisustvuje i Ionesco koji je njome oduševljen. On je zaslužan što su nas u Zagreb došli vidjeti selektori prestižnoga Svjetskog festivala kaza-

²⁰ Predstava je imala iznimno uspješnu premijeru na Danima mladog teatra u svibnju, a zatim je gostovala i na Beogradskom letu.

lišta u Nancyju. Nakon Nancyja uslijedila su tijekom iduće tri godine naša gostovanja po cijelom svijetu, a za to vrijeme Žorž je bio zauzet svojim angažmanom na Sterijinu pozorju, gdje je osnovao *Malo pozorje* i susrete svih Akademija iz Jugoslavije s nizom kreativnih radionica i predavanja. Godine 1976. kao umjetnički ravnatelj pozvao je na Igre i predstavu *Pozdrava Povratak Arlekina*, a 1978. želio je da za *Ponoćnu scenu* režiram tekst o Držiću autora Isaca Saliha. Taj sam tekst odbacila te napravila u Lazaretima s *Pozdravima* i *Kugla-glumištem* predstavu o životu i djelu Marina Držića *Play Držić* koju smo igrali na velikom pirnom stolu pozornici na Držićevoj poljani. I na kraju me je još pozvao da na *Ponoćnoj sceni* u okviru Dana mladog teatra 1982. režiram *Hekubu* Marina Držića koja je izvedena ispod Minčete.

Kraj

Georgij Paro svojim je radom zadužio i promijenio naše kazalište. Navodim ponovno neke od njegovih inovativnih postupaka:

- bitno drukčije tretiranje scenskog prostora i scenografije – ne više deskriptivne, nego znakovite ili metaforične: vertikalne scenografije koje okružuju centralni prostor igre gdje se zbiva glavna dramska radnja u *Heretiku* i *Gogji*, ili *prazni*, samo golim praktikablama razlomljeni i segmentirani prostori u *Eduardu* i *Grbavici*, te ploveći brod kao scena i gledalište
- inovativni odnos prema ambijentalnom teatru u Dubrovniku – Lovrijenac prvi put bez uobičajena gledališta i teatra kutije, putovanje predstave kroz više prostora u *Areteju*, putovanje predstave brodom u *Kolumbu*
- prisani i neposredni kontakt glumaca s publikom, gledaoci postaju aktivnim sudionicima kazališnog čina na tragu obrednog i ritualnog teatra (*Eduard*, *Aretej*, *Kolumbo*)
- kolektivno stvaralaštvo – brisanje podjela na funkcije i uloge tijekom kreativnog procesa, u svakom trenutku svi glumci brehtovski zastupaju komad, do kraja su osviješteni i angažirani.²¹

²¹ Zbog toga smo u programu niz predstava potpisivali oznakom *kolektivna režija* te navodili najprije imena glumaca, a potom uloge koje igraju.

Vrijeme provedeno u radu s Georgijem Parom, zbog svih istraživanja, učenja i ispitivanja novih oblika i mogućnosti kazališta, bilo je za mene vrlo značajno. Radna i životna iskustva i otkrića iz tog vremena trajno su me nadahnula. A na tragu onog što tada nismo uspjeli ostvariti ili onog čime sam bila nezadovoljna, nastavila sam dalje istraživati u svom radu na Akademiji i u svojim predstavama.