

Nikola Batušić

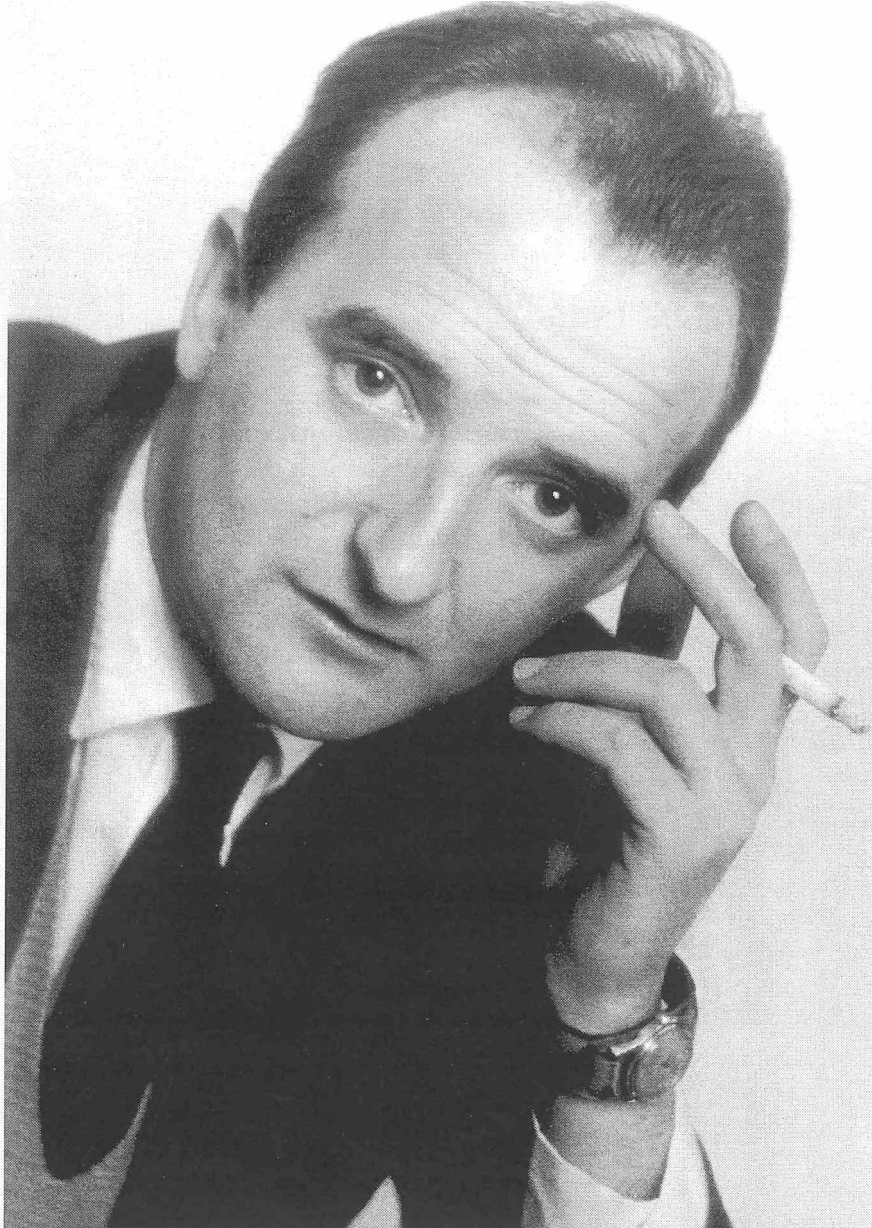
KOSTA SPAIĆ

(Zagreb, 21. I. 1923. - Zagreb, 23. IV. 1994, kazališni redatelj, pedagog i ravnatelj. Maturirao je na zagrebačkoj Klasičnoj gimnaziji, završio Muzičku školu Glazbenoga zavoda (violina) i diplomirao na Filozofskom fakultetu (romanistika) u Zagrebu. Od 1940. član Družine mladih pod vodstvom V. Habuneka, gdje glumi u predstavama na hrvatskom i francuskom (Scapin u Molièreovim *Scapinovim spletkama*). Za vrijeme NDH djeluje u Prosvjetnoj bojni i guslač je u opernom orkestru HNK-a, a od 1948. suradnik dramskoga programa Radio-Zagreba. Od 1950. asistent B. Gavelle, a istodobno, uz redateljsku djelatnost u zagrebačkim kazalištima, profesor glume i režije na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu (rektor, odnosno dekan 1962. - 1970., profesor režije 1979. - 1989.). Od 1953. do 1962. redatelj u današnjem Dramskom kazalištu "Gavella", a 1970. - 1975. redatelj u Stadtheater Basel (Švicarska). Intendant HNK-a u Zagrebu, 1975. - 1978. Umjetnički direktor dramskoga programa Dubrovačkih ljetnih igara, 1964. - 1971. Nakon 1975. u nekoliko mandata član bivšega CK SKH. Djelovao u gotovo svim zagrebačkim i hrvatskim kazalištima, Beogradu, Skoplju, Mostaru i Novom Sadu, a u inozemstvu u Baselu, Berlinu, Helsinkiju, Vicenzi, Dallasu, Nothingemu, Düsseldorfu i Wuppertalu. Osim kazališnih predstava, režirao je i velike državne spektakle (*Centralna proslava Oktobarske revolucije*, Zagreb 1968., *Veliki čas*, Kragujevac 1977., *Krležina proslava*, Zagreb 1979., *Srce slobode*, Kraljevo 1981. i *Otvorenje Mediteranskih igara*, Split 1987.).

U skupini predstavljčkih umjetnosti možda je najteže analizirati redateljsku. Istkana od niza detalja, ona se u mnogim graničnim područjima dodiruje ne samo s likovnom ili glazbenom umjetnošću, nego je gotovo komplementarna i s mnogim tematskim segmentima niza znanosti, a kadikada i vještina. Za razliku od glumačke, scenografske ili kostimografske umjetnosti, redateljska je na pozornici oku nestručnjaka gotovo nevidljiva, odnosno čini se barem na prvi pogled takvom, pa nije lako odmjeriti ulogu redateljskoga postupka u određenim dijelovima ili cjelini predstave. Nerijetko se, kako znamo, tek dubinskim raščlanjivanjem sviju pojedinosti scenskoga čina otkrivaju pravi elementi režije, kod nekih redatelja samozatajno ugrađivani u njezin konačni rezultat, oslobođeni one sve većma nametljive želje kojom se vlastiti inscenatorski postupak kričavo nudi, ne samo kao vidljiva i prepoznatljiva, nego nerijetko i kao banalna scenska ambalaža.

Stoga i redateljski portreti nisu tek jednostavno rekonstruiranje određene umjetničke fizionomije na temelju jasnih znakova njezine egzistencije unutar konteksta niza predstava. Redateljski se profil nakon minula kazališnoga čina može iznova oblikovati tek s pomoću težnje za ponovnim oživljavanjem nekih bitnih sveza i odnosa između njegove kreativne individualnosti te velikoga broja komplementarnih umjetničkih i znanstvenih područja unutar kojih redatelj gradi svoju umjetnost.

Neosporno je kako je i Kosta Spaić pripadao onoj skupini suvremenih naših redatelja koji su vlastite inscenatorske obrise stvarali u neprestanoj težnji za dokazivanjem autonomije vlastite umjetnosti unutar



kazališnoga organizma. Ta škola koja se u Hrvatskoj jasnoćom svojih načelnih gledišta javila u okrilju moderne i nastavila ranoekspresionističkim Gavellinim eksperimentom dvadesetih godina, mjerodavno je mjesto jasnoga formiranja hrvatske redateljske poetike. Bez obzira na to da li je pojedini redatelj formiran na estetskim temeljima ovoga usmjerenja slijedio smjer isključivo inscenatorske djelatnosti (Gavella - Verli - Fotez - Habunek - Spaić - Škiljan - Radojević - Durbešić - Viočić - Paro - Juvančić i dr.) ili se u svojem scenskom aktivitetu gotovo ravnopravno znao usredotočiti na redateljsku i glumačku kreativnost (Raić - Strozzi - Tanhofer - Tepavac te čitava plejada najmlađih), uglavnom je i u jednom i u drugom segmentu razmjerno lako dokazati sljedeće: izborivši prijeko potreban

dignitet vlastitoj umjetnosti, Raić i Gavella svojim su nasljednicima (a za većinu vremena i sebi samima) jasno odredili kriterije koji su svakim danom postajali sve zahtjevniji.

Neće, čini se, biti osporena tvrdnja kako Spaić prilazi režiji ne samo kao nepokolebljiv adept tradicionalne zagrebačke škole, nego i kao inovator nekih njezinih obilježja. On će, naime, o režiji, u trenucima vrhunaca svoje inscenatorske afirmacije suditi ne samo kao o postupku scenske kreacije nego također i kao, znao bi govoriti i pisati, društvenom procesu. Premda je ovakvo tumačenje vlastite umjetničke fizionomije znalo biti osporavano (a negdje i dočekivano pritajenim podsmjesima jer je bilo interpretirano kao posljedica Spaićevih političkih angažmana, posebice od sredine sedamdesetih godina), ovom se redatelju nikada nije mogla zanijekati dosljednost provedbe vlastitih

stajališta, ma kakva ona bila i ma kako ona u javnosti odjekivala.

Nakon velikoga broja njegovih dramskih i opernih predstava, javnoga objašnjavanja vlastitih izbora ili otklona unutar određenih književno-stilskih odnosno glazbeno-povijesnih međa, valja se zapitati možemo li govoriti o Spaićevoj osobnoj, prepoznatljivoj inscenatorskoj artikulaciji, o njegovu redateljskom stilu? Čini se da je potvrđan, ali ne i jednoznačan odgovor moguć.

Posve je razumljivo da se tijekom više od četiri desetljeća, koliko je trajao Spaićev redateljski vijek (započeo je u zagrebačkom HNK-u 1951., a tamo je, doslovno sa smrtne postelje, završio 1994. svoje umjetničko i ljudsko poslanje režijom Brešanovih *Potopljenih zvona*) svako umjetničko obličje - ako je istinski stva-

ralački djelotvorno i ne živi od neprekidnoga potkradanja stečene glavnice - mijenja, nanovo stvara, doživljava i one vanjske, i one manje vidljive, unutarnje znakove artistske preobrazbe. No, isto je tako znano da se, posebice u kazališnih umjetnika, ne samo teško odstranjuju nego i nerado zanemaruju oni iskonski poticaji koji su stečeni u prvim danima scenskoga naukovanja. Postoje tako i određeni redateljski znaci koji se i u mnogo kasnijim, čak i zrelih godinama lako mogu dekodirati kao određeni *impressum* što ga je početkom svoga glumišnog puta primio netko u obliku sretne ili nesretne poputbine vlastite kazališne vile.

Od prvih svojih samostalnih režija - Lorcina *Doma Bernarde Albe* (HNK, Zagreb 1951.) ili Verdijeve *Traviate* (HNK, Zagreb 1952.), asistentura i koredateljstva s Gavellom u Zagrebu i na Ljetnim igrama u Dubrovniku (Vojnović *Dubrovačka trilogija*, HNK, Zagreb 1950., Goethe *Ifigenija na Tauridi*, Dubrovnik 1953., Vojnović *Na taraci*), Spaić je na jedino moguć kreativan način, a to je značilo posvemašnjim opredjeljenjem za autonomnošću izraza temeljenom na vrhunskom filološkom i glazbenom obrazovanju (romanistika kod Petra Skoka, a violina kod Vaclava Humla) svestranošću izbora te žanrovskom raznovrsnošću redateljskih vizura, jasno upozorio na razmaknute granice svoga redateljskoga interesa. Uočimo li u tim elementima njegova inscenatorskoga formiranja (*die Lehrjahre*, rekao bi Goethe u svom kazališno-odgojnom romanu o *Wilhelmu Meisteru*) višeslojnost osnovnih redateljskih artikulacija vidljivih u kretanjima unutar književnopovijesnih razdoblja, žanrovskih opredjeljenja, tradicijskih zasada u nacionalnom repertoaru i jasnih istraživačkih poriva, postat će odmah jasno kako i analiza Spaićeva redateljskoga stila mora počivati na nizu uporišta.

Jer već u svojim prvim redateljskim postupcima Spaić dokazuje punoću onakvoga inscenatorskoga opredjeljenja koje se ne zadovoljava rješavanjem tek mizanscenske križaljke. On, naprotiv, impetuzno ulazi u čitav kompleks teatarskoga supstrata koji je na aristotelovskom mimesisu izgradio scensku umjetnost našega vremena. Stoga Spaić od prvih pokušaja jednako intenzivno prilazi drami i operi, uključuje se najaktivnije, a to znači i vlastitim istraživanjima, u rješavanje problema ambijentalnoga kazališta, traži i nalazi suradnike u likovnoj opremi predstave među slikarima novih

smjerova i stilova (E. Murtić, E. Kovačević), aktivno sudjeluje i kreira naš znanstveno utemeljen i estetički jasno usmjeren kazališno-pedagoški proces, prevodi s brojnih jezika dramska djela i libreta, analizira vlastiti redateljski postupak u člancima i intervjuima, rječju - nastoji već u samim počecima postati ne samo ravnopravnim sugovornikom pozornice, nego joj i utisnuti pečat svoje osobnosti. Jedino je na taj način, kao ravnopravan partner glumištu, mogao ubrzo krenuti u postupak konstituiranja vlastite inscenatorske poetike.

Pitanja njezine artikulacije povezana su s nizom onih poticaja koji se sabiru kao konstitutivni, a tek u svojoj cjelovitoj, zajedničkoj projekciji oblikuju cilj i smisao redateljskoga opredjeljenja. Neporecivo je da se Spaić na početku oslanja na zagrebačku redateljsku školu, koja je pedesetih godina djelovala u okrilju gavellijanskih parametara, ali je isto tako neosporno da se on od prvih predstava potvrđivao i kao samosvojna kazališna ličnost.

Stilsko određenje te mladenačke autonomije nije lako akcentuirati jer Spaić počinje u trenucima kada se i na našim, ali još više na europskim pozornicama, otvara niz inscenatorskih problema. Pedesete godine bilježe prodor nove, *antiteatarske* književnosti koja, međutim, omogućuje upravo u teatarskoj realizaciji nesputanost scenskoga iskaza, dok istodobno zamjećujemo i snažne prodore brehtovskih vizija politički lijevo opredjeljenoga glumišta. U takvim okolnostima nije bilo lako pronaći vlastiti put i ostati nedodirnut nekim snažnim svjetskim kazališnim izazovima, kao što istodobno nije bilo niti jednostavno u nas primjenjivati strane poticaje kako zbog izrazite ideološke stege, tako i zbog neobaviještenosti takozvane stručne javnosti. Kosta Spaić se u tom trenutku nije ograđivao niti od izbora predložka svojih predstava, niti je odbacio mogućnosti ispitivanja u raznorodnim scenskim pristupima, pa je tek za nevješto oko odveć sigurno krenuo utrtrim putovima. A zapravo je već tada sustavno istraživao, posebice na pozornici tadanjega Zagrebačkog dramskog kazališta (Pirandello, Ionesco, Lorca, Anouilh, Giraudoux). Smjerovi njegovih inscenatorskih dilema bijahu okrenuti prema onim elementima drame, odnosno opere, koji su u njegovoj redateljskoj radionici morali biti podvrgnuti vrlo

temeljitoj scenskoj provjeri. Riječ je o ispitivanju otpornosti osnovnoga materijala kojim se gradi predstava, dakle o dramskoj književnosti ili glazbenoj partituri u odnosu spram vremena i mjesta njihova scenskoga života.

Ako Spaićev repertoar prvih inscenatorskih godina naizgled djeluje eklektično, nije to znak Spaićeve nekritičnosti niti obilježje gubitka samokontrole, tako često zamjetljive u mladih umjetnika koji po svaku cijenu želeći kontinuirano djelovati, ne mare odveć za kvalitetu materijala što ga ugrađuju u vlastitu umjetninu. U rasponu od Držica do Molierea ili pak od Ustinova i Axelrodea do Kaštelana na jednoj, a Verdija i Gounoda do Prokofjeva na drugoj strani, Spaić je postupno i marljivo, uporno i samozatajno tražio putove koji bi se u redateljskom smislu mogli potvrditi kao samosvojni. Oni su to postupno postajali, i to u trenucima kada je Spaić-redatelj postajao sve više uvjeren kako isključivo snaga autorove riječi i glazbene fraze može opstati u vremenu inscenatorove sumnje, ali i u vremenu njegova umjetničkoga opredjeljenja. Samo se takvom autoru priklanjao Spaić, postajući tada i nadahnutim inspiratorom glumačke družine, istodobno pedagog i animator koji predstavom odgovara na upite vremena u kome djeluje.

Anouilhova *Antigona* nema danas više onu šarmantnu provokativnost koju je posjedovala u nas prije gotovo pola stoljeća, ali Spaićeva je predstava našla u toj drami niz elemenata za dijalog o potrebi opredjeljenja koja su se danomice i posvuda nudila, dakako, s različitim predznacima. Pričinit će se možda nekome da su komadi poput *Ljubavi četvorice pukovnika* ili *Sedam godina vjernosti* rezervirani isključivo za domenu neobvezne zabave (što nikako ne može biti i njihova kazališna diskvalifikacija), ali valja znati kako smo upravo u godinama njihove scenske slave i na našim pozornicama (1954./55.) bili upravo nezasićeno gladni onoga duhovitog konverzacijskoga šarma što smo ga u jeku jednosmjerna gledanja na kazališnu umjetnost tako nemilosrdno prognali u sramom obilježeni zakutak. Trebalo je, dakle, biti svestran ali ne i nekritičan, provjeravati ponudenu literaturu ali i sebe u njoj, tražeći usput i onaj smjer kojim se stiže do oblikovanja vlastite redateljske prepoznatljivosti.

Od prvih dana, izostavimo li neizbježne redateljske "zadaće" koje su u svakoj inscenatorskoj biografiji opća mjesta, Kosta Spaić demonstrira besprizivnu, gotovo asketsku čistoću i nesmiljenu čvrstoću svoje redateljske ruke, čineći sve kako bi ostala u službi autorove ideje. Nenametljivost, nepomodnost i samozatajnost postala su jasna obilježja njegovih režija, Spaićevim umjetničkim geslom, a ono je postupno oblikovalo i njegove kanone. Bili su oni prožeti posebnim scenskim

KRSNI LIST.
Testimonium Baptismi.

Nadškupska Zagrebčica.
Archidiecesis Zagrebensis.

Slob. i hr. glavni grad Zagreb.

Matrici katoličke crkve, katoličke župe sv. Marije u Zagrebu ...
broj #4 ... obilježeno je ovo ...

Matriculatus Baptizatorum romano-catholicae Parochiae S. Mariae — Zagrebicae tomus ...
nr. ... inscriptum est:

Godine: *1913* rođen: ...
Mjesec: *svibnja* dana: *dvadeset i pet* ...
u godini: *1913.* dan: *25* ...

Krštenoga:	Ime:	<i>Konstantin</i>
	Ime i prezime:	<i>Žuravski</i>
Roditelja njegovih:	oca:	<i>Klavs on oter žl. Spaić od Kaštelana, isto.</i>
	majke:	<i>Stava r. Paulić</i>
Prebivalište i matičnost:	Prebivalište:	<i>Zagreb, Terzić, ul. 3.</i>
	Matičnost:	<i>ul. 3.</i>
Kumova:	ime, prezime i stajbi:	<i>voj. Gerasim Terzić, voj. vojatinski</i>
	Patrinorum nomen, cognomen et conditio:	<i>Stefanija, supruge m.</i>
Opaska:	Opaska:	<i>Pr. m. 27. 4. 1913. r. isto. pas. crven. u žgla.</i>
	Observatio:	<i>Primaja: D. K...</i>

Da se ovaj izvadak iz gore spomenute matice krštenih s tom matricom može upotrijebiti, svjedoci vjeronosnim potpisom i župnim pečatom.
Extractum hinc e supradicta matricula baptizatorum cum eadem matricula potest esse in usum transcriptum statim propriae manus subscriptione et appositione sigilli parochialis.

U Zagrebu dana *27* mjeseca *svibnja* godine 192 *3*

uгодajem koji je poetičnom prozračnošću kod Lorce, Pirandella, pa i u sumornim akordima Ionescovih *Stolica* uvijek tražio obrise čovjekove ljudskosti. Stoga možemo govoriti o Spaićevu poetskom teatarskom iskazu, bez obzira na formalne stilsko-dobne razlike među piscima njegova tadanjega izbora, jer u njemu će se naći i Kaštelanova nadrealistička igra *Pijesak i pjena* i okrutna suzvučja O'Neillove drame *I leđar dođe*. Spaićeva redateljska poetika gradi pjesništvo, iskazujući se istodobno osobnim odnosom prema njemu, poštujući izvorište ali ne zanemaruje svoj udio u njego-

voj scenskoj preobrazbi, stvara sliku svijeta koja želi biti umjetnički iskrena i scenski istinita, teži ozračju nesputane misli u kome vlada sloboda duha. Pritom potire svaki nered, proizvoljnost, redateljsku samovolju i nasilje nad glumcem u ime osobne afirmacije. Antologijska režija Shakespeareove *Mjere za mjeru* (HNK, 1964., o jubilarnoj godini autorova rođenja), možda najbolja Spaićeva režija uopće, potvrđnica je upravo takva inscenatorskoga načela.

Posve je razumljivo kako Spaić svoje kazalište pedesetih i ranih šezdesetih godina nije mogao stvarati bez nekih važnih interdisciplinarnih, suradničkih odnosa. Mislimo, dakako, na suradnju s likovnim i glazbenim umjetnicima (Ivo Malec). Ta se uzajamnost gradi također na tradicijskim zasadama zagrebačke redateljske škole u kojoj je tlocrtni dispozitiv iskon svakoga naknadnog scenско-prostornoga razmišljanja, a u najboljim primjerima metaforički sublimira redateljsko stajalište i njegovo promišljanje drame, odnosno opere u vremenu današnjice. Tlocrt za Spaića neće biti ni prigoda za neke isprazne inscenatorske fioriture, ni ponuda scenografu za njegovo izvankontekstualno dokazivanje. Taj tlocrt mora u jednom dahu, kao jedinstven kod predstave, u hipu upozoriti gledalište i jasno naznačiti kako su koordinate glumčeva agiranja, ma koliko bile omeđene čak i apstraktnim likovnim pojedinostima (kao u nekim Murtičevim inscenacijskim vizurama), proizašle iz mizanscenskoga čitanja drame, nastavši ponajprije u redateljevu intimnom, skrovitom kazalištu. Pritom Spaić djeluje često i danas radikalno, posebice u operi, kada zajedno s Kamilom Tompom ogoljuje pozornicu Gounodova *Fausta* do simboličnih pojedi-



nosti ili monumentalnih naznaka, šokirajući tradicionaliste, a napose operne fanatike, koji su glazbenu scenu često poistovjećivali s napirlitanom maskaradom.

U vrlo čvrstoj svezi s ovim Spaićevim redateljskim postupkom postoje dvije, naoko oprečne, ali vrlo značajne sastavnice njegova redateljstva. Jedna se očituje u danas djelotvornom istraživanju novih mogućnosti odnosa dramske teksture prema raznorodnim scenskim ambijentima, druga je pak utemeljena u ispitivanju one specifične tvrdoće drame u vremenu njezine ovovremene egzistencije. Obje dovode Spaića pred jedan od bitnih konstitutivnih elemenata njegove

poetike, naime predodnos prema dramskoj klasiци.

Pretpostavka o međusobnoj povezanosti ovih segmenata Spaićeva redateljskoga aktiviteta samo je naoko neutemeljena. Promatranjem, naime, njegova redateljskoga profila, analizom onih bitnih crta što su ga oblikovale, vrlo se jasno moglo primijetiti kako mu predstave često nastoje izbjeći određenu ambijentalnu omeđenost, uvjetovanu neizbježnošću zatečene i stoga zadane kazališne arhitekture. Bez obzira na to da li bijaše riječ o helmer-und-felnerovskom neobaroku ili "štihu" europskoga avangardizma našega graditeljskog podrijetla, realizacija na pozornici i nehoteći nosi u sebi neke minimalne, ali ipak teško otklonive naglaske arhitekture u kojoj je stvarana. A ona je, ta pristali smo na tu činjenicu, svojevrsna obmana.

Drugi segment spomenutoga problema, koji je intrigantski dražio Spaićevu redateljsku znatiželju, postajao je sve bliži netom spomenutom: kojim bi sredstvima inscenatorska ruka mogla premostiti goleme vremenske razmake između određenih tematsko-ambijentalnih zasada klasične dramske literature i suvremene društvene zbilje? Na koji način scenski ispitivati dramsku klasiku da ne postane pukom rekonstrukcijom, nego kreativnim redateljskim istraživanjem i aktivnom sociološkom analizom? Nismo daleko od razložite tvrdnje ako središte ovoga problema pokušamo spaziti u Spaićevu približavanju bitnih elemenata obaju provokativnih pitanja.

Valjalo je, naime, istraživanje u novim scensko-prostornim situacijama - pri čemu se takva ispitivanja šire u velikom krugu, od promjena temeljnih arhitektonskih odnosa između pozornice i gledališta unutar zadanih parametara jedne zgrade do izlaska iz nje u prirodni ili minimalno adaptirani okoliš - prilagoditi pitanjima koja redatelj upravlja klasičnom djelu danas.

Klasična drama (dakako u najširem značenju toga pojma) u smislu je vlastite baštinske vrijednosti posebno artikulacijsko mjesto u suvremenom redateljskom postupku. Ono se čvrsto konstituira već u prvim novim inscenatorskim pogledima modernističkoga razdoblja i u rasponu od Craiga do Stanislavskoga te od Reinhardta do njegovih srednjoeuropskih sljedbenika predstavlja neprestano mjesto pojedinačne provjere i kušnje. One su istodobno redateljske ali i dramaturške, pri čemu se u toj nevidljivoj borbi inscenatorske ideje i dramskoga

pisca u ponajboljim primjerima rađaju predstave što određenom autoru proširuju dimenzije književnopovijesne i kazališno-praktično utvrđene "klasičnosti". Samo najotpornije dramske teksture mogu u sebi zadržati oštrinu novih redateljskih vizura koje često vivisekcijski nemilosrdno razdiru njihovo tkivo nastojeći i u najskrovitijim zakucima takva organizma pronaći iskre novoga i zanimljivoga scenskog života. Tu se često ne pita za ambijentalnu dosljednost, kostimsku istinosličnost, autorov unutarnji tematski, pa čak i dramaturgijski red. Scenska praksa je već u modernoj izborila sebi pravo "prve kazališne noći" u kojoj autorova odredba često nije imala ni prava prosvjeda a kamoli intaktnosti protiv redateljeve invektive.

No, bez obzira na opseg stvaralačkoga prodiranja u jasno omeđene književne, odnosno kazališne vrijednosti određenih pisaca, redateljska praksa više je od bilo kakvih suhih teorijskih analiza neprestano utvrđivala otpornost i čvrstoću određene dramske teme ili konstrukcije. U našim nacionalnim parametrima taj je postupak zamjetljiv već od Miletićeva doba, nastaviti će se Gavellinim, poslije i Fotezovim istraživanjem, a upravo će najmlađa poratna generacija, koju u Hrvata predvode Spaić i Mladen Škiljan, učiniti na tim zasadama presudne, inovacijske korake. Dakako, u našim su se uvjetima odmah pojavila dva pitanja. Valjalo je istodobno podvrgavati ispitivanju nacionalnu baštinu, ali bi, s druge strane, takvo istraživanje postajalo nezamislivim, pa čak i besmislenim, da nije bilo primjenjivano i na drugim i drugačijim korpusima. Ista je, dakle, inscenatorska metoda, ili barem put kojim se do nje dopiralo, morao biti prohodan u nekoliko smjerova.

Središnje mjesto u tom dijelu svih redateljskih problema hrvatskoga kazališta pedesetih godina bijaše djelo Marina Držića. Čitava se zagrebačka scenska škola našla okupljena oko rješenja brojnih pitanja koja su se u tom slučaju protezala od tekstoloških i scenskopraktičnih do nadasve kompliciranih lingvističkih. Kada je Mladen Škiljan svojim *Dundom Marojem* (ZDK, 1955.) uz mnogo poteškoća, ali uvjerljivo dokazao scensku životnost izvornika (pri čemu su s hrvatskih pozornica nestale Fotezove adaptacije, što ne znači da se nisu pojavile i da se do danas ne javljaju druge, uvijek redateljske), moglo se pričati nizu daljnjih ispitivačkih

prodora u korpus starije hrvatske književnosti.

U tom ozračju Kosta Spaić postavlja *Skup* (Dubrovnik 1958. i Zagreb 1959.) i tim djelom ispisuje jedan od zaštitnih znakova ne samo osobne redateljske poetike, nego i suvremenoga hrvatskoga glumišta uopće. Istodobno su se i rasprave o ambijentalnom kazalištu rasplamsale u Dubrovniku do tih razmjera da su predstave jednoznanih inscenatorskih znakova, u kojima se autorov pretpostavljeni ambijent pronalazio tek u doslovnosti didaskalije i dubrovačkoga podneblja, bez pokušaja traženja dubljih, motivacijskih pa i smisaonih poveznica između elemenata, pokazale besmislenima pa i nepotrebna. Spaić je zajedno s Izetom Hajdarhodžićem u parku dubrovačke Muzičke škole stvorio dio Držićeva Grada scenskim materijalom našega vremena. To znači kako je istodobno gradio svijet Marinov, svoj svijet pomoću Držićeve dramaturške strukture i naš svijet u kome ćemo se prepoznati sredstvima kazališnoga čina. Tako je Spaić približio oba već spominjana redateljsko-istraživalačka područja, tako bi se s punim pravom moglo govoriti i o pokušaju stvaranja novoga inscenatorskog sustava.

A to je pretpostavljalo u svojim početima hermeneutički duboku i temeljitu razradu svih tekstualnih detalja, pri čemu se vrlo pomno moralo oslušljivati značenje pojedine autorske sintagme sve do njezine današnje interpretacije. Potom je valjalo pronalaziti mogućnosti za scensko predočavanje ponudenoga rješenja, odnosno njegovo ambijentalno prilagođavanje, što je značilo traženje suživota s "nekazališnim" okolišem, što smo ga tehničkim sredstvima osposobili u scenske svrhe. U svom dubrovačkom *Dundu Maroju* Spaić će taj postupak provesti gotovo nenametljivo i poput "arkiteta" Držićeva vremena pretvoriti u tili čas jedan od najživljih gradskih trgova u "naš" Rim. Pritom Držić raste svojom unutarnjom snagom, otkriva - jer je scenski konačno pročitani i u nekim svojim temeljnim, ali i skrovitim dimenzijama. Rasprostranjenošću po prozorima, skalinadama, botegama i balkonima Gundulićeve poljane, Držićeve su se tematske granice najednom razmaknule do onih razmjera kada je s jedne obale gotovo nemoguće bilo nazrijeti suprotnu.

Nema nikakve sumnje da je tematski i dramaturški prostor svim daljnjim ispitivanjima Držićeve vrijednosti u našem vremenu svojim interpretacijama *Skupa* i *Dunda Maroja* u Dubrovniku otvorio Kosta Spaić. Sva književno-znanstvena istraživanja, sociološke analize ili ma koji drugi oblik ispitivanja Držićeva djela i vremena nisu mogli dati toliki poticaj još bujnijem posmrtnom životu ovoga pisca koliko je to učinilo tadanje kazalište. Spaić je bio duboko svjestan te moći ali i opasnosti, pak je čuvajući autorov integritet otkrivao i potvrđivao sebe. Kao što je on zastupao Držića, tako je istodobno pisac govorio za nj, potvrđujući integritetom svoga djela svaku redateljevu gestu.

I Vojnovičevi gospari uspjeli su svojim plamtećim pokličima, odnosno turobnim suzvučjima, pretvoriti tradicionalno (u smislu već, dakako, postojeće dubrovačke ambijentalne određenosti) "nekazališne" terene u saloče gdje je, unutar još uvijek živoga kamena, govor *mrtvih stvari* conte Iva dobivao nove značenjske dimenzije. Tako je i *Dubrovačka trilogija* (1965.) transformirana od nekadašnje patetično-retoričke freske ili pak težnje za rekonstrukcijom minulih dana u zgusnuto pitanje o smislu borbe i opstanka, života i žrtvovanja, otpora ili rezignacije, potvrdivši se nakon niza Gavellininih pokusa kao trajno polje kazališnoga ispitivanja. Da je tome tako, pokazuje slijed mladih redatelja koji nastavljaju u tim odrednicama, dakako, svaki sa svojim osobnim opredjeljenjem (Juvančić u Dubrovniku dva puta te Kunčević u Zagrebu).

Redateljski odnos prema klasičnoj drami povezan s njezinom prostornom i vremenskom valorizacijom bijaše, dakako, golem redateljski izazov, pa Spaić nastupa kadikada i kao vlastiti scenograf. U *Mizantropu*, tom Moliereu "bez historijske maske" kao što reče Ranko Marinković, primicanjem događaja do pred vrata naših dana, u jednostavnom salonu uokvirenom zrcalima u kojima se svi možemo prepoznati, otkriva toliko provokativne sličnosti s današnjicom, da nam francuski komediograf izgleda bliži od mnogih suvremenika. U toj je režiji sublimiran Spaićev odnos prema klasičnoj drami i prema prostoru njezina suvremenoga scenskog funkcioniranja u začudno čvrstu slitinu. Ona, dakako, nije mogla postati vječno primjenjivom recep-

turom, ali je uvjerljivošću scenskoga znakovlja dokazala kako tako dosljedno provedena inscenatorska misao ne može narušiti onaj integritet dramskoga djela koji mu je osigurao opstojnost.

Bilo je u Spaićevim traženjima i krivih procjena, smjelih padova (Shakespeareova *Oluja* na Dančama, koja se izgubila u šumu mora što je udaralo o pećine), nastojanja za dokazivanjem sceničnosti koje se na kraju pokazalo samo dekorativnim (Palmotićev *Pavlimir*), ali jedino je metoda neprestanoga sučeljanja s problemima mogla donijeti obrise vlastite redateljske poetike. Svoje je vrhunce u kasnijim godinama dokazala sumornim Horvathovim poetskim slikama u *Pričama iz bečke šume* ili u prazvedbi kasnoekspresionističkih Kosorovih *Maska na parafrafima* (DKG).

Spaić je potvrdu svojih estetičkih stajališta tražio i nalazio i u opernoj režiji. Ne po kazališnoj zadaći, nego po dubokoj unutarnjoj potrebi za dokazivanjem kako i operni teatar ima svoje puno opravdanje u glumištu našega vremena. Prvenstveno kao scenski izraz koji i ljudskim glasom, i glazbom i redateljskom vizualizacijom, jednako kao i dramaturgijskom usmjerenošću može biti poticajan nizu relevantnih scenskih ispitivanja. Premda je režirao niz tradicionalnih belkantističkih stranica operne literature, Spaić je u operi postigao svoje najveće uspjehe u onim djelima gdje je i kroz libreto i kroz glazbu mogao stvarati takvu scensku napetost koja je njegova pjevača prisiljavala na posvemašnju preobrazbu. Nije to više bio poznati prvak ili razvikana primadona od kojih se očekuju samo bogati registri njihova glasovnoga aparata, nego su pod njegovom rukom upravo često bezlični pjevački korifeji postajali junaci glazbenih drama. Dakako ne u wagnerijanskom smislu, nego u posvemašnjoj identifikaciji njihovih interpretativnih fizionomija s temeljnim zahtjevima njihova scensko-životnoga ishodišta - libretom i njegovim glazbenim uobličanjem. Tako niz opera S. Prokofjeva (*Vjenčanje u samostanu*, *Rat i mir*, *Zaljubljen u tri naranče*), Šostakovičeva *Katarina Izmajlova*, ali i jedna *Tosca* ili klasična naša djela, *Nikola Šubić Zrinski* i *Ero*, postaju u Spaićevoj viziji razigrani scenski prizori puni dramskoga naboja ili istinskih tragičnih akorda,

odzvanjaju vedrom šalom ili prpošnošću ne samo zbog značenja glazbe ili umijeća pjevača. Dokazuju se takvima zahvaljujući Spaićevu razumijevanju, ali i pozornici usredotočenom čitanju partiture, redateljevim dramaturgijskim akcentuacijama libreta i onoj specifičnoj transformaciji interpreta u nove ličnosti koji svoje pjevačke zadaće mogu ostvariti kao zastupnici posebnoga dramskog naboja što ga posjeduje glazba. Opera u Spaićevoj viziji i realizaciji nije više scenska parada, nego u iskonskom značenju pojma postaje *drama per musica*.

Čvrste redateljske ruke i vrlo jasnih smjernica inscenatorskoga htijenja, Spaić je desetljećima stvarao svoj prepoznatljivi scenski stil. Bio je čitak i jasan kada je trebalo odrediti koordinate bitnih zbivanja na pozornici, ali je jednako tako bio prepoznatljiv u trenucima kada je sumnja u opstanak razuma nagrizala sigurnost vlastita uvjerenja. Posao dramaturga, adaptatora i redatelja Marinkovičeva *Kiklopa* (HNK, 1976.) otkriva ponajbolje raspon Spaićeva redateljskoga razmišljanja. Čvrsto se priklanja književnosti kao najsnažnijem utočištu kazališne umjetnosti, ali ne prezire i ne potire pozornicu jer mu ona svojim zakonitostima vjerno odgovara na sve upite. Uz to se gotovo neprimjetno, ali i u njega ipak jasno javlja sumnja u moć kazališnoga razuma pred naletom svih onih pogubnih opasnosti koje prijete ne samo takvom shvaćanju čiste kazališne ideje nego i onome što bismo mogli nazvati *ratio humanis*. Nije stoga neobično što je upravo takav redatelj pronašao ključ za scensku viziju Marinkovičeva romana. Autorovu varijantu kartezijanizma o strahu kao egzistencijalnom pitanju, Spaić je transformirao u sumnju ali također i u borbu. S jedne je strane istražujući dramsku podlogu došao do zaključka o nemogućnosti opstanka čistoga razuma pred naletom kiklopskoga monstruma, dok je s druge, čvrstinom redateljske strukture dokazao sposobnost opstojnosti upravo tako začetoga kazališta naspram svim insultima koji mu nastoje ugroziti život. Barbarizmu kiklopskoga svijeta i destruktivnosti kazališta koje će htjeti uspostaviti upravo takav, jednooki, iskrivljeni pogled, Spaić je suprotstavio svoju sumnju koja je istodobno branila i čvrstoću vlastite umjetničke svijesti i savjesti.