

Hrvoje Ivanković

PARO PRIJE PARA

Formativno zagrebačko razdoblje (1958. – 1970.)

Svoje mjesto u hrvatskom glumištu Georgij Paro umnogome je odredio nizom predstava koje je u nepune dvije i pol godine, od travnja 1971. do kolovoza 1973., postavio u Zagrebu i Dubrovniku. U Teatru ITD režirao je dramu Gün-tera Grassa *Plebejci uvijek bjavaju ustanak*, u zagrebačkom HNK-u Grbavicu Stjepana Mihalića i *Događaj u gradu Gogi Slavka Gruma*, u Dramskom kazalištu Gavella Shakespe-areova *Macbetha*, a na Dubrovačkim ljetnim igrama Bre-chtov *Život Eduarda II. te Areteja i Kristofora Kolumba* Mi-roslava Krleža.¹ Artaudova promišljanja o teatru okrutno- sti, Schechnerova poetika ambijentalnoga scenskog iska- za te elementi mitskog, fizičkog ili ritualnog kazališta, napuštanje konvencionalnog načina govora i iskaza uz su- bjektivizaciju glumačke osobnosti te otklon od realizma i stroge psihološke impostiranosti likova, uspostavljanje novih mizanscenskih odnosa, umnažanje žarišta izvedbe i simultaniteta događanja na sceni, što prisniji kontakt između publike i izvođača u težnji za potpunim postvare- njem kazališnog čina, samo su neke od prepoznatljivosti tih Parovih predstava kojima se nametnuo kao najprogre- sivniji redatelj u onodobnom hrvatskom kazalištu. Iz tog vremena potječu i neke njegove izjave što su dugo odje- kivale našim glumišnim kuloarima, a koje su se dijelom odnosile i na gavelijansko naslijeđe kao, do tog trenutka,

temeljnu popudbinu Parova redateljskog naraštaja. *Mi smo obigrali oko Gavelle, misleći da je on bog, jer je sa- mo tako naš rad imao smisla. Ja sam tek prije dvije go- dine pročitao Artauda. Nikada nismo putovali, ništa ni- smo čuli, ništa nismo čitali, ništa nismo vidjeli. I tako smo imali samo Gavellu, pa smo ga morali proglasiti jedinim. Moj Eduard II. prva je naša svjesno napravljena antigave- lijanska predstava...*, rekao je Paro u jednom intervjuu iz kolovoza 1971.,² jasno se određivši kao oporbenjak u odnosu na kazališno okružje unutar kojeg je djelovao.

Ohrabrenje i ključna nadahnuća za taj estetski *salto mor- tale* Paro je donio iz Amerike, gdje je bio epicentar (sub)- kulturnih zbivanja što su odredila distopijske paradigme šezdesetih godina 20. stoljeća. Paro je, naime, 1966. sa skupinom studenata zagrebačke Akademije boravio u Kansasu gdje je dobio priliku režirati Anouilhov *Pokus*, nakon čega je iduće godine pozvan i u Santa Barbaru gdje

¹ Osnovne teatrografske podatke o svim predstavama spomenu- tim u ovom tekstu vidi u popisu kazališnih režija Georgija Para, u ovom broju časopisa *Kazalište*.

² Izjava iz razgovora koji je s Parom za *Vjesnik* vodio Dražen Vukov Colić. Ovdje citirano prema: Jozo Puljizević, „Georgij Paro napušta kočiju“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. IX. 1971.

na Kalifornijskom sveučilištu s velikim uspjehom postavlja Pirandellova *Henrika IV.*, a potom, do srpnja 1970., još šest predstava, što je značilo i višemjesečne boravke u SAD-u te mogućnost propitivanja novih prostora kazališne slobode i imaginacije.

Paro se poslije spektakularne dubrovačke režije *Kristo- fora Kolumba*, u ljeto 1973., postupno vraća u institucio- nalne okvire u kojima će, dijelom i sa sjećanjem na vlasti- ti teatar s početka sedamdesetih, ostvariti još niz zapa- ženih, pa i antologijskih predstava, no načelno govoreći, pragmatik u njemu nikada više neće ustuknuti pred kaza- lišnim revolucionarom. To je, uostalom, već 1976. i sam dao naslutiti u intervjuu s Matkom Sršenom u kojem je, pored ostalog, rekao: *Sve to oko 'Eduarda' bilo je zapravo desetljeće takozvanih 'šezdesetih' godina, sa svim onim sociološko-političkim i umjetničkim predznacima što ih je to vrijeme nosilo... U to vrijeme pada i moja rana, aktivna zrelost, za razliku od kasnije, koja, osjećam to, postaje 'opreznija'.*³

No tema o kojoj se *post festum* malo govorilo jest startna pozicija iz koje se Paro otisnuo u svoju američku avanturu te sve ono što ju je na početku sedamdesetih slijedilo. Gavelijanska ishodišta su nam dakako poznata, no pita- nje koje nas ovdje zanima jest „Paro prije Para“; formativ- no razdoblje njegova kazališnog stvaralaštva što ga mo- žemo omediti diplomskom mu režijom Osborneova ko- mada *Osvrni se gnjevno* u karlovačkom kazalištu 1957. te ITD-ovskom postavom drame *Plebejci uvijek bjavaju usta- nak* u proljeće 1971. U tom razdoblju, uz rad s američkim studentima, Paro je režirao i pet predstava u Dubrovniku, tri u Tuzli te jednu u Mostaru, no pozornice Zagrebačkoga dramskog kazališta i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu bile su ipak ključna mjesta na kojima se dokazi- vao, istraživao svoje kazališne ideje i mogućnosti te stva- rao vlastitu redateljsku poetiku. Od 1958. do 1970. Paro je na profesionalnim zagrebačkim pozornicama režirao čak 27 predstava koje su, s rijetkim izuzecima, uglavnom apstrahirane u pregledima njegova redateljskog opusa, no pažljiviji pogled na ono što se o njima *ad hoc* pisalo i govorilo, a to nam je u ovom slučaju ključni izvor, ukazuje na prirodu Parovih interesa i traženja te postavljanje teme- lja na kojima će, uz pomoć kasnijih spoznaja i iskustva, izgraditi svoj kazališni koncept. U nekim mladalračkim

medijskim istupima Paro pravi distinkciju između *režije* i *režije kao profesije*, uspoređujući to s razmišljanjem kneza Miškina o glavnom i nepravnom umu,⁴ a u jednom intervjuu iz 1967. otvoreno kaže kako je režirao mnogo komada koji ne bi imali mjesta u repertoaru *njegova tea- tra* te dodaje kako unatoč tome *taj zbir predstava... nije prosti zbir nego za njega osobno čini kakav-takav konti- nuitet, lanac koji na mnogim mjestima puca i gubi se, ali koji u dvije-tri svoje čvrste karike na momente postane logičan i prepoznatljiv, čak i za nekoga koji gleda izvana.*⁵ Drugim riječima, mnoge od tih predstava, osobito one nastale do 1964., spadaju u domenu „režije kao profesije“, ali i kroz njih se mogu razaznavati utjecaji kojima je njihov redatelj bio izložen te naslućivati preokupacije što su ga vodile u tome formativnom razdoblju.

Prva i svakako najvažnija vezana je uz želju da se otrgne imperativu *scenskog realizma*.⁶ Stoga je, kako sam kaže, na početku karijere bio opsjednut Bertoltom Brechtom uz čije je ime vezan i njegov debi na profesionalnim zagre- bačkim pozornicama, a on se dogodio potkraj 1958. na Komornoj sceni HNK-a koja je od 1957. do 1963. djelo- vala u zgradi kazališne akademije. Tamo je Paro u *double bill* programu postavio *Luzetaz i pravilo te Pravilnu liniju*, dvije aktivističke Brechtove drame s početka tridesetih, a u izrazito didaktički registar predstave publiku je uveo kroz Brechtov *Govor glumcima o svakidašnjem teatru*, u interpretaciji Vanje Dracha. Micanje tzv. četvrtog zida i glumački govor adresiran izravno na publiku, a ne na part- nera na sceni, bitne su karakteristike ove predstave u kojoj je, prema osvrtu Nenada Turkalja, *redatelj posve uprostio scensko zbivanje, dozvolivši svojim glumcima samo upotrebu maski i minimalnih scenskih rekvizita.*⁷ Interes za teatar očišćen od strasti i mimetičke doslovno-

³ Matko Sršen, „U 'teatru igara' s Georgijem Parom“ (razgovor s G. Parom), *Dubrovnik*, br. 3/4, 1976.

⁴ Georgij Paro, „Ponovo iz novog rakursa“, *Telegram*, Zagreb, 22. XII. 1961.

⁵ M. G., „Režiram, dakle jesam“, *Telegram*, Zagreb, 6. V. 1967.

⁶ Georgij Paro, „Moje scensko društvo s Fadilom Hadžićem“, *Dani hrvatskog kazališta*, vol. 11: *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975)*, Književni krug, Split, 1975.

⁷ Nenad Turkalj, „Brecht na komornoj pozornici“, *Narodni list*, 6. I. 1959.

sti u idućih će se desetak godina često probijati kroz Parov opus, baš kao i želja za što snažnije involviranje publike u mentalni i psihološki prostor likova na sceni. Tu nakanu Paro je eksplicitno pokazao već nekoliko mjeseci poslije kada je na istoj pozornici postavio *Pukotinu raja*, duodramu suvremenoga srpskog pisca Milana Tutorova. Kritika je uputila dosta zamjerki tom publicistički simplificiranom preispitivanju dvoje supružnika, no zaintrigirala ju je Parova odluka da glumce Mariju Aljinović i Franju Fruka postavi u središte pozornice te ih posve okruži gledateljima, a kao naročito uspjele redateljsku intervenciju istakla je i ubacivanje triju songova (Paro ih je naručio od pjesnika Ivana Lalića i skladatelja Miće Brajevića) koje je, kao svojevrsan brehtovski komentar zbivanja te otklon od realističkog registra izvedbe, interpretirao vokalni kvartet Hrvoja Hegeđušića.

Svoje elementarno zanatsko umijeće Paro je, pak, pokazao u trećoj predstavi na Komornoj pozornici koju je, prema riječima Ivice Ivanca, postavio s *mnogo ležernosti i ukusa, uspjevši na vrlo duhovit način... dočarati tipičnu atmosferu mondenskog društva*.⁸ Paro je tada uprizorio *Pokus ili Kažnjenu ljubav* Jeana Anouilha, komad za koji je Darko Suvin napisao da bi jamačno naišao na Brechtov bijes jer je komponiran tako *da publika ne bi mislila, već da bi uživala u okrutnim ogrebotinama autorove poluanarhične ironije, razblažene sentimentalizmom*.⁹ Navodim taj citat upravo zbog Parove onodobne sklonosti prema brehtijanskom shvaćanju kazališta koje je ovdje, u ime kazališne igre i iluzije, morao iznevjeriti, a učinio je to na način koji je, opet prema Suvinu, publici donio *mnogo zadovoljstva*, prije svega zbog Parova, očito već tada istančanog, osjećaja za ritam predstave te profiliranje i stilizaciju glumačke igre. U toj je predstavi, uostalom, u ulozi Héroa prvi put zabljesnuo mladi Špiro Guberina, u čijem je glumačkom oslobađanju Paro imao presudnu ulogu, a satisfakcija pronađena u dobrom prijemu predstave – *Pokus* je izveden preko pedeset puta – očito nije bila nevažna, pa se Paro istom komadu vratio i još dva navrata: u Dubrovniku ga je režirao samo osam mjeseci poslije, a 1966. s njim je u Kansasu otvorio i svoju američku redateljsku dionicu.

No ako je u *Pokusu* blještilo igre bilo u funkciji interpretacije komada, sveta igra zabljesnula je u svome punom

histrionskom sjaju u prvoj Parovoj režiji u Zagrebačkome dramskom kazalištu, ujesen 1959., kada je ondje postavio dvije francuske srednjovjekovne farse: *Mesara iz Abbevillea* neznanog autora te *Advokata Pathelina* Eustachea d'Amiens. Bilo bi možda presmiono, ali ne i posve depasirano, tvrditi da je nadahnuće i ohrabrenje za ovaj projekt Paro izvukao iz svoje kazališne podsvijesti gdje se, bez ikakve sumnje, nastanio Bojan Stupica kao Gavellin antipod, koji je njegovoj generaciji s Akademije održao nekoliko predavanja u zimskom semestru školske godine 1956./1957., a Stupičine maštovite i razigrane predstave što ih je postavio tijekom tri sezone angažmana u zagrebačkom HNK-u otkrile su im i moć glumačke improvizacije kao pokretačku snagu kazališnog čina.¹⁰ Parov osjećaj za glumca ni ovom prigodom nije iznevjerio; štoviše, na njemu je, a riječ je o Peri Kvrgiću, i temeljio svoj glavni razlog za postavljanje ovih huncutarija iz europskoga kazališnog praskozorja. Iako je tek prešao tridesetu godinu života, taj veliki majstor transformacije za sobom je već imao tridesetak uloga među kojima i Sganarella, Pometa, Kir Janju i Scapina, no zadaća s kojom se ovdje suočio bila je posebna i još nevidena na zagrebačkim pozornicama. U ozračju srednjovjekovnog sajma Kvrgić je u *Mesaru iz Abbevillea* odigrao čak sedam uloga, a njegove glasovne preobrazbe te gestualno-mimičke karakterizacije likova pretvorile su tu šarmantnu bokačovsku anegdodu u prvostupnu kazališnu senzaciju. Zajedno sa Svenom Lastom, Kvrgić je nosivu ulogu imao i u *Advokatu Pathelinu* kojeg je Paro postavio u sličnom stilsko-izražajnom registru, s mnogo redateljske maštovitosti i inventivnosti koja je išla ukorak s virtuoznošću glumačke igre. Ondje gdje se govor zaustavljao započinjala je igra geste i grimase pa je, primjerice, Ljerka Kreljus kao jedan od vrhunaca tog dijela predstave istaknula nijemu scenu pogađanja o cijeni sukna,¹¹ dok je Nasko Frndić primijetio kako je druga komponenta Parova *prodora u novo* bila *unošenje u govor raz-*

⁸ Ivice Ivanac, „Jean Anouilh: *Pokus ili kažnjena ljubav*“, 15 dana, Zagreb, 25. XI. 1959.

⁹ Darko Suvin, „Anouilheva antipastoral“, *Vjesnik*, 2. XI. 1959.

¹⁰ Georgij Paro, „Zapis o Bojanu Stupici“, u: *Bojan Stupica u Zagrebu* (prir. Davor Šošić), HNK u Zagrebu, Zagreb, 1985.

¹¹ Ljerka Kreljus, „Uspjeh režisera i glumaca“, *Vjesnik*, Zagreb, 3. XII. 1959.



Nepoznati autor: *Advokat Pathelin*, ZDK, 1959.

bijenih, nesuvislih riječi i slogova, sirealističkih i dadaističkih u biti, čime je donio jednu kod nas nepoznatu komponentu scenskog tumačenja.¹² Kritika je također istaknula kako predstava ni u jednom trenutku nije prešla u usiljenost i karikaturnu prenaglašenost što je nedvojbeno bila zasuga redateljeva osjećaja za mjeru, a da režija počnje s podjelom uloga i izborom suradnika pokazalo se i ovom zgodom, po važnosti udjela kazališnog debitanta Zlatka Boureka u ulozi kostimografa i scenografa koji je predstavi dao i zamjetnu alegorijsku notu te Zlatka Omerbegovića kao koreografa i suradnika za pantomimu. Tu predstavu, vjerojatno najznačajniju u ranoj fazi Parove karijere, sam je redatelj, dvadesetak godina poslije, u

razgovoru sa Slobodanom Šemberom opisao kao za *ono doba heretički način glumačkog i teatarskog izražavanja. – To je postao... teatar totalne ekspresije, pa i fizičke, koji je apsolutno distonirao s ondašnjim stanjem tog značajnog, velikog literarnog kazališta. To je postao teatar s okusom neke neobavezne obaveznosti i više je sličio teatru nego literaturi*.¹³

Godine 1960. Paro je kao redatelj prvi put stupio na veliku pozornicu središnje nacionalne kuće, na kojoj je u

¹² Nasko Frndić, „Zanimljiv eksperiment“, *Borba*, Zagreb, 2. XII. 1959.

¹³ Slobodan Šembera, razgovor s G. Parom, *Start*, 28. VII. 1976.



Eustache d'Amiens: Mesar iz Abbevillea, ZDK, 1959.

koredateljstvu s Božidarom Violičem postavio *Idiota* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Violič i Paro potpisali su i dramaturgiju romana, koja je, prema riječima Slobodana Selenića, u idejni centar predstave stavila Dostojevskog kao mističnog mislioca i poznavatelja bizarnih psihologija.¹⁴ Prema riječima samih autora, ritam predstave bio je u toliko mjeri različit od romana da je utjecao na tok fabule: glavna su se lica, naime, sažimala na bitne značajke, a sporedna su postajala funkcije čija je sudbina zanemarena. Dodatni šlagvort analitičarima svoje predstave Violič i Paro dali su tvrdnjom da su u kretanju lica pokušavali postići tzv. *esencijalni mizanscen*, objašnjavajući kako je kretanje u njemu prostorna slika bitnih odno-

sa među glavnim licima, dok se, kao funkcije fabule, sporedna lica lišena mogućnosti ostvarenja bitnih odnosa, kreću u tzv. fabulističkom mizanscenu.¹⁵ Kako je to izgledalo na pozornici također nam je objasnio Selenić, ističući kako su se režiseri odlučili za *nekonvencionalniju mizanscenu koja u konačnom efektu ne izgrađuje odnose između likova, već između publike, kao aktivnog faktora, i glumačke replike, kao aktivne ideje.* (...) *Miškin, recimo,*

¹⁴ Slobodan Selenić, „Premijera *Idiota* u Hrvatskom narodnom kazalištu“, *Borba*, Zagreb, 8. III. 1960.

¹⁵ Georgij Paro i Božidar Violič, „Razgovor pred ogledalom“, *Programska knjižica predstave „Idiot“*, HNK u Zagrebu, ožujak 1960.

vodi klasično komponirani dijalog s Rogožinom u prvoj slici drugog čina. On stoji na rampi i obraća se isključivo publici. Rogožin sjedi u naslonjaču iza Miškina, okrenut publici leđima. Ovakva mizanscena, zaključuje Selenić, karakterizira situaciju i ostavlja na pozornici izuzetno važne riječi i interesantan geometrijski odnos koji nosi nesumnjivu samostalnu ljepotu.¹⁶ Da je tako koncipirana predstava, s hvaljenim Špirom Guberinom u ulozi kneza Miškina, pomalo i zbnjivala publiku potvrdio nam je i kritičar *Večernjeg lista* koji je pritom iznio i jednu zanimljivu usporedbu. Svojim nastojanjem da simboličkim oblikovanjem scene i igre istaknu suštinske odnose među pojedinim likovima, redatelji su prema njegovu mišljenju mjestimično otišli do krajnjih granica stilizacije u kojima više nije dolazila do izražaja normalna logika kretanja i reagiranja, nego unutarnji doživljaj u svijesti junaka, pri čemu su dobili mjestimično... usporenu, gotovo patetičnu mimiku i igru, nešto poput 'govorne opere', kakvu je Eisenstein dao u svom poznatom filmu 'Ivan Grozni'. Nekima se, zaključio je isti autor, takav način igre neopravdano činio staromodnim, dok se pak njemu učinio kao svjež i zanimljiv prodor u kazalište opterećeno naturalističkim, odnosno modernističkim zasadama američkog i zapadnoevropskog teatra.¹⁷ U svom uzajamnom intervjuu s Fabijanom Šovagovićem, Paro je desetak godina poslije vrlo jasno objasnio takav pristup mizanscenu: *Teatar je za Gavellu uvijek bio indirektno obraćanje publici: glumac 1 govori glumcu 2 u prisutnosti publike. Danas ja osjećam teatar drugačije: glumac 1 obraća se publici u prisutnosti glumca 2.*¹⁸ Pojašnjavajući kako je tu riječ o stanovitom *depsiologiziranju glumačke igre u korist jasne ideje komada i predstave*, Paro je taj postupak doveo u vezu sa svojim recentnim predstavama, no očito je kako ga je, zajedno s Violičem, iskušavao i znatno prije kao jednu od svojih temeljnih preokupacija u traženju vlastitoga kazališnog izraza, odmaknutog od dominantne paradigme psihološkog realizma.

Ako i nije ostavio važnijeg traga u Parovu i Violičevu kazališnom opusu, *Idiot* je ipak upamćen kao predstava s njihovim značajnim autorskim ulogom, za razliku od četiri predstave koje je na zagrebačkim pozornicama Paro režirao tijekom 1961. i 1962., a koje bi se mogle svrstati u red rutinskoga repertoarnog kazališta. Komediju *Tišina!*

Snimamo! o nemiru koji u ličku svakodnevicu unosi koprodukcijaska filmska ekipa napisao je Pero Budak, tadašnji direktor Zagrebačkoga dramskog kazališta; autor scenske fantazije *Eho-60*, o osoblju atomske raketne baze opsjednute strahom od oružja koje kontroliraju, bio je tadašnji intendant HNK-a u Zagrebu Duško Roksandić, satiru *Ljudi i majmuni* napisao je osnivač kazališta Komedija Fadil Hadžić, a popularna drama savjesti *Pozdrav Šerifu*, u kojoj se trojica muškaraca u ratnom vohoru nalaze u ulozi progonitelja svoga četvrtog, nekada nerazdvojnog prijatelja, bila je djelo beogradskog pisca Arsena Diklića, koji se do tog trenutka već istaknuo kao scenarist nekoliko filmova Branka Bauera.

Prva dva djela Paro je postavio u ZDK-u, *Ljudi i majmuni* bili su njegova prva režija u Komediji, a s *Pozdravom Šerifu* vratio se na Komornu scenu HNK-a. S obzirom na njegove tadašnje preokupacije, možemo samo pretpostavljati kako su postavne tih drama spadale u red redateljskih ustupaka o kojima je također govorio u intervjuu citiranom na početku ovog ogleada, no kritika je u svim ovim slučajevima Parov posao pretpostavila samim djelima, govoreći biranim riječima o njegovu redateljskom postupku, pa možemo ustvrditi kako ga je i taj niz ostvarenja potvrdio kao sve uglednijeg redatelja na hrvatskoj kazališnoj sceni. Mani Gotovac je, primjerice, o predstavi *Tišina! Snimamo!* pisala kao o malom spektaklu koji od početka do kraja *treperi radnjom, ali bez ijedne suvišne kretnje*,¹⁹ Mariji Grđičević svidio se način na koji je Paro, kroz parodiranje militarizma, istaknuo i komične elemente Roksandićeve drame,²⁰ Virgil Kurbel govorio je o finoj mehanici režije, precizno vođenoj mizanscenu i velikoj disciplini igre

¹⁶ Isto kao u bilji. 14.

¹⁷ Anonim., „Idiot na sceni Hrvatskog narodnog kazališta“, *Večernji list*, Zagreb, 11. III. 1960.

¹⁸ „Razgovor Paro/Šovagović“, *Prolog*. Tekst je izvorno objavljen u časopisu *Prolog* (br. 4/1969.), a ovdje je citiran prema: Fabijan Šovagović, *Glumčevi zapisi*, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb, 1979.

¹⁹ Mani Gotovac, „Humoristički spektakl“, *Studentski list*, Zagreb, 28. II. 1961.

²⁰ Prema: Marija Grđičević, „Aktualna tragikomedija“, *Večernji list*, Zagreb, 3. V. 1961.

koja je krasila predstavu *Pozdrav Šerifu*,²¹ dok su gotovo svi osvrtni istaknuli nadasve inventivnu režiju pokreta koja je u postavi *Ljudi i majmuna* parodijsko-grotesknim izobličjenjima osnažila satiričku oštricu Hadžičeve komedije.

Izvršne kritike Paro je dobio i početkom 1963. kada je na pozornici HNK-a premijerno prikazana njegova postava Beaumarchaisove *Figarove svadbe* u kojoj je naslovnu ulogu, baš kao i u ispitnoj studentskoj predstavi koju je svojedobno radio s Parom i Kostom Spačićem, glumio Špiro Guberina. Bio je to opet mali scenski spektakl čiji je sukses, u osvrtno znakovito naslovljenom „Blistavi rokokoko“, najsažetije iznijela Marija Grgičević: ... režiser Paro nije (se) dao zavesti kritičkim kvalitetama te prve društvene komedije, te nije pokušao graditi komediju karaktera, već je radije ostao pri laganoj lepršavoj igri, koju prožimlje vedri duh pobune. (...) No kad nam već dosadi blistavilo i lakoća, iz te predstave izrasta nešto novo u završnom, lirikom noći obojanom petom činu, iz kojeg kroz samoću ponižavanog, ali u svom optimizmu neuništivog Figara progovara snažna Beaumarchaisova ispovijest i optužba.²² Bilo je to točno ono što je, pozivajući se na Rollandova promišljanja o *Figarovo* svadbi, redatelj poželio svojim predstavama: da bude opora i blistava.²³

Prvi ozbiljniji saldo Parova stvaralaštva negdje je u to vrijeme, u časopisu *Telegram*, napravio Jozo Puljizević, pri čemu je na umu neminovno imao i predstave koje nisu bile rađene isključivo prema afinitetu nego i prema zadatku, ali su u bitnoj mjeri ipak odredile Parov kazališni prosede i njegovu recepciju u očima onodobnih kazališnih kritičara. Na zagrebačke scene, zapisao je Puljizević, Paro je ušao naglo, prilično sigurno i pouzdano, kroz scenske zadatke koji nisu bili laki i s kojima bi se mogli ponijeti režiseri tek većeg iskustva. Dominantna osnovica njegovih kazališnih intervencija jest maštovitost. Režiser je jake, gotovo neobuzdane fantazije u ime koje je sposoban da podcijeni čak i normativne discipline... na kojima treba da se gradi fundament predstave. Iznevjeravajući takve discipline Paro nije došao u situaciju da dekomponira svoje kazalište, njeđa je uvijek i spasonosno iz kritične situacije mogla da izvuče snaga fantazije koja je imala jak poetični odzvuč.²⁴

Iako je neke od tih osobitosti kritika zamijetila i u idućoj Parovoj predstavi na velikoj pozornici HNK-a, Giraudouxov-

voj *Ludakinji* iz *Chailotta* s Belom Krležom u naslovnoj ulozi, ipak mu je više zamjerila na *prizemnoj verističnoj karakterizaciji likova*,²⁵ pa čak i iščeznuću poezije pred pretjeranom težinom i patetikom²⁶ u drugom dijelu predstave, dok je postavu Fedyeaouva vodvilja *Pobri se za Ameliju*, premijerno prikazanu na istoj pozornici u rujnu 1965., uglavnom interpretirala kroz prizmu stilizacije glumačke igre (Selem je čak govorio o pokušaju fiksiranja „fejdoovskog kompleksa“²⁷) te živo reagiranje publike koje toj predstavi ipak nije priskrbilo više od 15 izvedbi.

Između postava *Figarove svadbe* i *Amelije* Paro je, međutim, na zagrebačkim pozornicama postavio još četiri predstave: u ZDK-u režirao je *Sablasti* Henrika Ibsena (1963.), *Savonarolu* i njegove prijatelje Jovana Hristića (1965.) te, u istoj večeri, *Kolekciju* i *Ljubavnika* Harolda Pintera (1964.), dok je na maloj sceni HNK-a, nakon kratke stanke reinkarnirano pod imenom Zagrebački kazališni studio, uprizorio i Hristićeva *Oresta* (1964.). Ta četiri ostvarenja spadaju već u samu esenciju onoga što je Paro u tim godinama želio istraživati u kazalištu, a što je poslije opisao kao *stanovitu depshologizaciju glumačke igre u korist jasne ideje komada i predstave*.²⁸ Takav postupak neki su kritičari, naime, zamijetili čak i u prepoznatljivom ibsenovskom atmosferom obojenom uprizorenju *Sablasti*, što je posebno naznačio Branislav Delijanin uz zaključak kako je u takvoj realističkoj drami *nemoćuje izbjeći psihološku pojavnost zbivanja, ali se režiser pokušao skoncentrirati na jedan još dublji tok dramskog događanja...*

²¹ Prema: Virgil Kurbel, „Originalna drama“, *Vjesnik*, Zagreb, 20. V. 1961.

²² Marija Grgičević, „Blistavi rokokoko“, *Večernji list*, Zagreb, 15. I. 1963.

²³ Prema Parovu tekstu „Zapis o Figaru“ objavljenom u programskoj knjižici predstave te potom u njegovoj knjizi *Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb, 1999.

²⁴ Jozo Puljizević, „Pohod Gavelline avangarde“, *Telegram*, Zagreb, 26. IX. 1963.

²⁵ Slobodan Selenić, „Uspjelo i zanimljivo gostovanje“, *Borba*, Zagreb, 18. III. 1964. Osvrt se odnosio na gostovanje triju predstava zagrebačkog HNK-a u Beogradu.

²⁶ Marija Grgičević, „Svjetovni mirakul“, *Večernji list*, Zagreb, 6. XII. 1963.

²⁷ Petar Selem, „Cvjećarnica za svadbe i pogrebe“, *Telegram*, Zagreb, 24. IX. 1965.

²⁸ „Razgovor Paro/Šovagović“, isto kao u bilj. 18.

szadan na dilemi sukoba istine i ideala i pitanju ima li itko prava, ma kako bio čist u svojim namjerama, prisiljavati druge na prihvaćanje vlastitog moralnog kodeksa?“²⁹ Radeći s izvrsnim glumačkim ansamblom – Drago Mitrović bio je Pastor, Boris Buzančić Osvald, Nela Eržišnik Helena, Neva Rošić Regina, a Fabijan Šovagović Jakob – Paro je, prema tumačenju Marije Grgičević, uspio postići odsutnost svake patetike i potpunu stilsku usuglašenost igre, koja neprekidno prigušena, bogatija po onome što prikriva nego po onome što direktno izražava, prirodno raste do momenta u kojima će nesavladivo izbiti sve zatomljeno i potisnuto.³⁰

U uprizorenjima Hristićevih drama takav redukcionizam nametao se sam po sebi, što je zajedno s njihovom filozofsko-poetskom izbrušenošću te načinom na koji su iz suvremene teološke, filozofske, sociološke i psihološke perspektive reinterpreterale sudbine i činjenja mitskih i povijesnih junaka, očito privuklo Para, pa je još 1961. na zagrebačkoj Akademiji uprizorio *Čiste ruke*, predstavu koja je potom izvedena i na Komornoj pozornici HNK-a te s uspjehom gostovala na festivalu studentskog kazališta u Parni, da bi 1964. režirao i Hristićevu radiodramu *Orest*, a 1965. *Savonarolu* i njegove prijatelje. *Čiste ruke* i *Orest* bile su predstave klasične čistoće, usporena ritma, suspregnute geste i izbrušena govora, dok je u *Savonaroli* Paro ipak posegnuo za nešto razvedenijom scenskom nadgradnjom koja je, prema riječima Mire Medimorca, težila istovremenoj ekspoziciji historijske realije i njene sadašnje rezonance.³¹ Iako datumski kasnija, u ovaj se Parov miniciklus svakako uklapa i postava drame *Sedmorica: danas* (Teatar ITD, 1969.) u kojoj je Hristić suočio braću Eteokla i Polinika kako bi rasvijetlio motive *zabluda koje se u ime slobode i vlasti odijevaju u nasilje i ropstvo*.³² Prema Hećimovićevim riječima, Paro je tu Hristićevu dramu postavio dosta statično, ne bježeći od činjenice da su *Sedmorica danas* po svojim stvarnim tendencijama dijaloški esej filozofsko-polemiki usmjeren protiv dvaju oprečnih etičkih shvaćanja i vjerovanja u pravdu, pa je za veliki dio publike i ta predstava, kao i druge Parove postavne Hristićevih djela, djelovala odveć hladno i kontemplativno. Značilo je to da ni broj njihovih izvedbi nije bilo velik, ali za Para one su bile važne karike u spominjanom lancu kontinuiteta u koji se, iako pisac

bitno drukčijih interesa i prosede, savršeno uklopio i tadašnji *enfant terrible* britanskoga kazališta, Harold Pinter. Na jesen 1964. Paro je njegovom *Kolekcijom* i *Ljubavnikom*, postavljenim u ZDK-u, inkomodirao domaću kazališnu kritiku kojoj Pinterova minimalistička dramaturgija s ovlašćenim karakterima, suspregnutim govorom i sugestivnim šutnjama nije djelovala dovoljno kazališno izazovno, jasno i zaokruženo, pa su sve zasluge za zbujujuće dobar dojam tih predstava pripisivali redatelju te glumcima, Zvonimiru Rogozu, Tonku Lonzi, Borisu Buzančiću, Semki Sokolović, Nevi Rošić, Krešimiru Zidariću i Božidaru Oreškoviću. Iz rakursa našega današnjeg razumijevanja Pinterova stvaralaštva intrigantno je pročitati koje su sve zasluge u tom slučaju pripisane redatelju na račun pisca koji se na nekonvencionalan način dvostruko poigrao motivom bračnog trokuta. Primjer neka nam bude opservacija Jozе Puljizevića: *Igrajući se tako neobuzdano s ogromnom masom nesporeduma, Pinter je i na zagrebačkoj pozornici završio u znaku nesporeduma. Aplauz upućen finalu njegovih drama bio je aplauz glumcima i redatelju koji se, ne imajući oslonac u autoru, uhvatio za konkretnost predmeta, za izvjesne realije koje moraju nastati i iz najprostije operacije ako jedno lice ude, skine šešir i zaželi dobar dan, a drugo mu lice uzvratiti osmijehom i ponudi mu večeru. Georgij Paro je do minucioznosti razradio taj sitni podatak života. Atmosferom, naracijom, gradiranjem on je plastično stvarao situacije, unutar tih situacija ljudi su usprkos autoru bili živi, na nogama, shvatljivi. (...) Paro je napravio predstavu koja svojom dosljednošću u otkrivanju detalja, svojom materijalnošću u prostoru nadmašuje Pinterovu viziju teatra i otvara mogućnost da u pojedinim scenama... otkrijemo neke iskustvene relacije...*³³ Paro je, kako je na paradoksalan

²⁹ Branislav Delijanin, „Volite li Ibsena?“, *Telegram*, Zagreb, 21. V. 1963.

³⁰ Marija Grgičević, „Krik intimne pobune“, *Večernji list*, Zagreb, 14. VI. 1963.

³¹ Miro Medimorec, „Savonarolina istina ne ohrabruje“, *Studentski list*, Zagreb, 9. III. 1965.

³² Jozo Puljizević, „Prokletstvo braće“, *Vjesnik*, Zagreb, 15. V. 1969.

³³ Jozo Puljizević, „Kolekcija ljubavnika“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. XI. 1964.

način razvidno i iz ovih redaka, u Pinteru pronašao autora po mjeri svoje vizije i svog onodobnog promišljanja kazališta, autora čiji likovi nisu hodajući psihogrami i čije su drame, figurativno rečeno, miljama udaljene od frajtalovskih paradigmi. To se u velikom stilu potvrdilo i kroz njihov slijedeći susret, u veljači 1967., kada je na Komornoj sceni HNK-a u Parovoj režiji premijerno prikazan Pinterov *Povratak*, drama o ponovnom okupljanju disfunkcionalne obitelji, krajnje nekonvencionalne u odnosu prema moralu, zakonu i normama građanske pristojnosti. Paro je tu do krajnje konsekvencije doveo svoje intimističko kazalište puno atmosfere, reducirane geste i razlomljenoga govora, koji tek u sprezi sa šutnjama, pogledima i zaustavljenim mislima dobiva punoću tjeskobne partiture. *Ležeran i tečan, bez eksplicitne mudrosti, Pinterov dijalog*, pisao je primjerice Muharem Pervić, *mogao bi se nekom učiniti praznikavim i efemernim. Paro je, međutim..., shvatio i osjetio da dijalog u 'Povratku' nije samo ono što se kaže, nego i čutnje između i iza izgovorenih reči. To znači da je Paro dobro uočio karakterističnost nekarakteristične konverzacije koja se u 'Povratku' vodi, uočio je da je način na koji se nešto kaže važan isto toliko, ako ne i više, od onoga šta je rečeno. U onome što dijalog otkriva i u onome šta želi da sakrije, Paro je tražio ne samo specifičnosti i odlike protagonista komada, ne samo narav situacija, nego i značenje komada. Tako je besmislenost i praznina govora u 'Povratku' postala problem drame a ne – mana pisca.*³⁴

Ocjena Nikole Batušića u Parovoj sklonosti neprestanom propitivanju svojih redateljskih postupaka³⁵ iskazala se na početku druge polovice šezdesetih u još dvjema predstavama komornog ugođaja uprizorenima, no bez znatnijeg odjeka, na komornoj sceni HNK-a: Kafkinu *Pismu jednoj akademiji* igranoj u istoj večeri s Gogoljevim *Ludakovim zapisima* (u monodramskim interpretacijama Š. Guberine i V. Dracha) te Genetovim *Sluškinjama*, dok se u uprizorenju komedije Aleksandra Gribojedova *Teško pametnome*, na velikoj sceni HNK-a, više posvetio proizvodnji kazališnog efekta negoli aktualizaciji tog nekada provokativnog djela. Neposredno nakon svoga drugog boravka u Americi, Paro 1968. u HNK-u postavlja i dramu Johna Millingtona Syngea *Najveći junak Zapadne Irske*, u predstavi koja također nije naišla na ushit kritike, ali ni na uni-

sonu ocjenu redateljskog postupka: Nasko Frndić je, primjerice, pisao o nedovoljno rafiniranoj i ponegdje pretjerano sirovoj naturalističkoj intonaciji, zaključivši ipak kako je kod Para očit *novi, punokrvniji pristup scenskom djelu*,³⁶ dok se Marija Grgičević razočarala *iznenadujućom osrednjošću glume i režije, koja se iscrpljivala u zaglušnim vanjskim efektima bez prodiranja u srž ljudskih odnosa, bez prave životnosti i uvjerljivosti*.³⁷

Potkraj te godine Paro je u zagrebačkoj Komediji režirao i satiru Fadila Hadžića *Političko vjenčanje* u kojoj priča o vezi dvoje mladih ljudi iz obitelji dijametralno suprotnih političkih i klasnih predznaka prerasta u širu satiričko-kritičku sliku društva. Zanimljiva je Parova opservacija kako je tom prigodom za režiju Hadžićeve komedije pokušao pronaći i *hadžićevsku scensku formulu*, za razliku od već spominjanih *Ljudi i majmuna* gdje je umjesto očekivanog Nušićeva „šinjela“, autoru obukao Brechtov „šinjel“ koji mu je mnogo bolje pristajao.³⁸ U skladu s tim Paro je od jezičnog savjetnika Ante Dulčića tražio da Hadžićev komad oboji adekvatnom jezičnom adaptacijom (suremenome zagrebačkom žargonu dvoje mladih suprotstavljenih ličkom štokavštinu te purgersku kajkavštinu njihovih roditelja), a ključ režije pronašao je u kontrapunktiranju pojedinih prizora bez imperativa njihove međusobne povezanosti. *Došao sam na zamisao da stol razbijem na šest fragmenata, da te dijelove porazmjestim u šest boksova i da u svakom bude po jedno lice iz komada*, zapisao je Paro. *U sredini te konstrukcije bio je filmski ekran na kojem su se povremeno pojavljivali dijapozitivni kojima se komentirala radnja i proširivao asocijativni krug djelovanja „Političkog vjenčanja“*. *Cijeli mizanscen bio je građen izravno na publiku..., a njezina je zadaća bila da igru glumaca u šest izoliranih prostora povezuje u zamišljenu radnju za stolom*.³⁹ Prema Parovu mišljenju, taj je postu-

³⁴ Muharem Pervić, „Povratak, kuda i gdje?“, *Politika*, Beograd, 29. III. 1967.

³⁵ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2019.

³⁶ Nasko Frndić, „Rustikalna drama“, *Borba*, Zagreb, 9. IV. 1968.

³⁷ Marija Grgičević, „Junaci koji to nisu“, *Večernji list*, Zagreb, 8. VI. 1968.

³⁸ Georgij Paro, „Moje scensko druženje s Fadilom Hadžićem“, isto kao u bilj. 6.

³⁹ Isto.



Fadil Hadžić: *Političko vjenčanje*, Komedija, 1968.

pak na trenutke proizvodio neodoljivo komičke efekte te osigurao maksimalnu efikasnost Hadžićevu komadu, a u tome ga ne demantira ni pretežiti stav kritike (*Odavno Paro nije napravio tako dinamičnu, teatarski elokventnu i scenski zabavnu predstavu*, pisao je primjerice Puljizević⁴⁰) ni velik broj od čak sedamdeset izvedbi te predstave. No ono što je u ovom slučaju mnogo važnije jest činjenica da je Paro tom predstavom započeo propitivati koncept rastakanja scenskog čina u niz simultanih događanja pri čemu se od publike očekuje posebna vrsta sudionništva koje joj oduzima tradicionalnu poziciju te joj nudi mogućnost da povezivanjem odabranih kadrova stvara vlastitu sliku predstave, u određenoj mjeri različitu od slike koju će o njoj steći drugi gledatelji. Paro je tako na posve neočekivanu mjestu počeo propitivati koncept koji će ga ubrzo dovesti do amblematičkih predstava kao što su kalifornijski *Theatre March 26-27*, zagrebački *Plebejci* ili pak dubrovački *Eduard II.*, *Aretej* i *Kolumbo*. Njima je, među-

tim, prethodilo još nekoliko zagrebačkih predstava od kojih su dvije, Ivančeva dramatičnija Šenoina romana *Diogenes* te postava Krležine drame *U agoniji*, nastale u produkciji HNK-a.

Ova druga, čija je postava značila i Parov prvi službeni redateljski susret s Krležinim djelom, premijerno je prikazana 1. veljače 1969. u Beogradu, s obzirom na to da se tada obnavljala zgrada HNK-a u Zagrebu. Paro se odlučio postaviti tročinski verziju *Agonije*,⁴¹ objašnjavajući kako je s naknadno dopisanim trećim činom autor *razbio psihološko i dramaturško savršenstvo forme prvih dvaju činova, čime je... na neki način otvorio komad*. Iz toga je izveo ključnu premisu svoga redateljskog postupka, karakterističnu

⁴⁰ Jozo Puljizević, „Tobogan duhovitosti“, *Vjesnik*, Zagreb, 16. XII. 1968.

⁴¹ Treći čin te drame, praižvedene 1928., Krleža je dopisao za njezino izdanje iz 1962.



Miroslav Križna: *U agoniji*, HNK Zagreb, 1969.

za razdoblje o kojem govorimo: *U dvočinskoj je 'Agoniji' publika tu da prisustvuje, u tročinskoj da sudjeluje. U dvočinskom komadu autor u potpunosti određuje, opravdava i završava lica, u tročinskom on ih toliko relativizira da to traži od publike da ih u sebi rezimiraju. Drugim riječima, od gledaoca se traži stav, opredjeljenje.*⁴² Paro je obrazlagao kako dvočinska *Agonija* podrazumijeva izvedbu u klasičnoj sobi s pretpostavkom postojanja četvrtog zida, dok tročinska, upravljena na publiku, iziskuje otvoreni tloris koji ignorira četvrti zid, što su on i scenografkinja Inge Kostinčer riješili tako da su naturalistički obradili stražnji, plošni zid, dok je tloris reduciran na minimum stvari nužnih za igru, izveden gotovo usporedo s otvorom pozornice i tako upravo agresivno upravljene na publiku.⁴³ U svojim idućim predstavama Paro će još više raditi na rastvaranju scen-skog prostora, na rušenju četvrtog zida te micanju „rampe“ koja publiku dijeli od izvođača što će u potpunosti uspjeti ostvariti tek u svojim dubrovačkim ambijentalnim predstavama s početka sedamdesetih, no činjenica da je od pretpostavke otvorenog tlorisa krenuo čak i u postavu kanonskog djela suvremene domaće drame (uza živog Križnu „za vratom“) govori nam i o beskompromisnosti s kojom je, uz stečeno samopouzdanje, u to doba ulazio i u

najdelikatnije kazališne projekte. U slučaju *Agonije* otklon od konvencije igranja tog komada bio je prisutan i u načinu govora; Parovi glumci trebali su govoriti znatno brže, pregnantnije, preciznije, što je redatelj opravdavao i kvantitativnim i suštinskim razlozima: prvi su se odnosili na trajanje predstave, a drugi na izbjegavanje opasnosti da se od bogatstva varijacija, kojima obiluje gotovo svaka Križna rečenica, zanemari tema, a riječ je zapravo bila o načinu bijega od artifičnosti govora i pretjerane psihologizacije likova. Kritike za predstavu bile su uglavnom dobre, Marija Grgičević je napisala kako se konačno ponovo dogodilo da su u Križnu tekstu zagrebački glumci dosegli svoj najveći uspjeh⁴⁴ (što se prvenstveno odnosilo na Lauru Mire Župana i Križovca Tonka Lonze), a Žarko Jovanović da je redatelj gustog Križnu još više zgusnuo tako da je za sve vreme predstave... nad ljudima i u ljudima trajala neprekidna eksplozija brutalnog golog života koji prelazi u ništavilo, apsurd,⁴⁵ no sjećajući se nešto kasnije te predstave Paro je označio kao izrazito zatvoreni tip teatra u kojem je od glumaca još uvijek tražio da igraju psihološki završene likove.⁴⁶

Šenoina i Ivančeva *Diogenesa* Paro je pak napravio u koredateljstvu s Vjekoslavom Vidoševićem, no tome una-

toč Jozo Puljizević u predstavi je prepoznao stil rada i način mišljenja Georgija Para, redatelja koji... sve uspješnije konkretizira svoje scenske vizije na planu... dinamičnosti mizanscena, oblikovanja grupa..., razbijanja konvencionalnih prostora i vizura pozornice – unoseći u teatar nešto od šarma i tempa filma a brinući se pri svemu tome da mu njegova moderna vizija teatra ostane naslonjena na najbolje tradicije teatarskog izraza.⁴⁷

U veljači te 1969. Paro je u ZDK-u prizvedbeno upozorio i Heretika Ivana Supeka, dramski životopis teologa, znanstvenika i crkvenog reformatora Markantuna de Dominisa. U suradnji sa scenografom Mišom Račićem na scenu je postavio svojevrsni triptih u čiji su središnji dio bili smješteni pape i crkveni velikodostojnici, bočne strane zauzimali su svećenici, plemići i građani Splita, odnosno dvor engleskog kralja Jamesa I. dok se na prostoru ispred triptiha odvijala radnja u kojoj su u Dominisa sudjelovali uglavnom samo kardinal Scaglia, sestra Fides i stražari.⁴⁸ – Na ovaj način, objašnjavao je Muharem Pervić, Paro je koncentrisao dramsku radnju i potisnuo... u drugi plan narativnu strukturu Supekove drame. Svođeci tekst na onaj karakteristični minimum na kome se zaustavljaju slikari, Paro je osim vizuelne lepote postigao i željenu atmosferu svedenosti i strogosti, dostojanstvenosti i oskudnosti što je bilo u skladu sa visokom intonacijom u kojoj je vodio predstavu.⁴⁹ Repozicioniranje gledatelja u aktivnog sudionika događanja na sceni Paro je iskušao i ovom prigodom izdvajanjem protagonista iz cjeline kojoj se obraća, postavljajući ga da se obraća direktno gledalištu a ne svojim sugovornicima s kojima stvarno razgovara,⁵⁰ ali i inzistiranjem na simultanosti igre pri čemu je, kako navodi Frndić, uz Račićevo scenografsko rješenje, značajnu ulogu imalo i oblikovanje svjetla.⁵¹ No unatoč pohvalama redatelju i glumačkom ansamblu (predvođenom De Dominisom Božidara Bobana, kardinalom Scagliom Božidara Smiljančića i sestrom Fides Ljubice Jović) kroz sve kritike te višestruko nagrađene predstave⁵² u manjoj ili većoj mjeri ipak se provukla misao koju je sasvim jasno iskazao Petar Brečić: *Režiser Georgij Paro – budimo otvoreni – nadmašio je tekst. On je postigao više nego što bismo mogli učiniti najsabranijim čitanjem.*⁵³

Sličan glas kritike začuo se i u studenome 1970. kada je u Parovoj režiji prizvedena drama Antuna Gustava Matoša *Malo pa ništa* koju su suvremeni kritičari opisali kao tek rastrgan i razbrbljali scenski feljton,⁵⁴ tragom gotovo istovjetnog mišljenja struke koje je 1912. navelo intendanta Treščeca i direktora zagrebačke drame Bacha da ne uvrste na repertoar taj Matošev kazališni privjenac. No Paro je u tome rasutom i žanrovski nedefiniranom komadu vidio idealan slagvort za daljnje propitivanje kazališnog koncepta koji ga je u tom trenutku zanimao; koncepta *jukstapoziranja pojedinih scena, bez ostvarivanja ili čak motiviranja veza između njih* čime se aktivnost povezivanja dijelova predstave u cjelinu... ovisno o množini i vrsti asocijacija, trebala prepustiti publici u ulozu svojevrsnog montažera.⁵⁵ Kako je to izgledalo na sceni opisao nam je Darko Gašparović: *... Paro je pošao na izgled paradoksalnim i samoubilačkim putem: umjesto da nastoji kraćenjima i dramaturškim zahvatima u tekstu umanjiti...*

⁴² Iz teksta objavljena pod naslovom „Georgij Paro“ u rubrici „Odgovor“ u časopisu *Telegram*, 31. I. 1969.

⁴³ Isto.

⁴⁴ Marija Grgičević, „Drama rasula“, *Večernji list*, Zagreb, 5. II. 1969.

⁴⁵ Jovanovičeva kritika objavljena je u beogradskom dnevniku *Večernje novosti*, a ovdje je citirana prema članku nepotpisana autora „*Agonija* nije nikog ostavila ravnodušnim“, *Vjesnik*, Zagreb, 5. II. 1969.

⁴⁶ Georgij Paro, „Uvijek nalik sebi“, u: *Scena*, Novi Sad, br. 2-3, mart-juni 1974.

⁴⁷ Jozo Puljizević, „Razigrani karusel“, *Vjesnik*, Zagreb, 22. XII. 1969.

⁴⁸ Branko Hećimović, „U procjepu historijske aktualnosti“, *Telegram*, Zagreb, 7. III. 1969.

⁴⁹ Muharem Pervić, „Izvučeno iz zaborava“, *Politika*, Beograd, 4. VI. 1969.

⁵⁰ Josip Pavičić, „Ivan Supek: Heretik, ZDK“, *Studentski list*, Zagreb, 4. III. 1969.

⁵¹ Nasko Frndić, „Živa freska“, *Borba*, Zagreb, 6. III. 1969.

⁵² Na Sterijinu pozorju u Novome Sadu 1969., predstava je dobila nagrade za najbolju režiju, glumačko ostvarenje (B. Boban), scenografiju (M. Račić) i kostimografiju (I. Kostinčer).

⁵³ Petar Brečić, „Kazalište na Sterijinu pozorju“, *Telegram*, Zagreb, 6. VI. 1969.

⁵⁴ Darko Gašparović, „Redateljski trijumf nad lošim tekstom“, *Studentski list*, Zagreb, 17. XI. 1970.

⁵⁵ Georgij Paro, „Moje scensko druženje s Fadilom Hadžićem“, isto kao u bilj. 6.



Antun Gustav Matoš: *Malo pa ništa*, Komedija, 1970.

njegove brojne slabosti, on je naprotiv ne samo poštovao Matošev dijalog doslovce do posljednje riječi, nego je čak i didaskalije, ponekad posve besmislene, vjerno scenski reproducirao... Kao redatelj s istančanim modernim senzibilitetom, on je u stvari projicirao sliku ne samo Matoševa komada, nego i situacije oko njega (dakle, u malome kulturne situacije Hrvatske u predvečerje I svjetskog rata) iz aspekta našeg vremena, čemu su značajno pripomogle i filmske sekvence između pojedinih značajnih punktova predstave u kojima je Paro izravno suprotstavio mišljenja nekolicine zagrebačkih kulturnih radnika o Matošu u njegovu djelu.⁵⁶ Kritike za tu predstavu, postavljenu u kazalištu Komedija, redom su bile izvrsne, a sam Paro smatrao je da je u njoj otišao najdalje u smislu redatelj-

skog postupka kojim se u to vrijeme bavio i iz kojeg će ubrzo potom izrasti niz na početku ovog ogleada spomenutih predstava što su ga definitivno odredile kao inovativnog redatelja, sposobnog nove kazališne strategije implementirati čak i u teatar zasnovan na konvencionalnom tekstualnom predlošku. Bila su to ostvarenja u kojima je Paro ponudio svim njihovim sudionicima: da potražimo razloge za zajedničku kazališnu avanturu..., da napravimo takve predstave koje će imati razlog po sebi i u nama, i koje će biti dio svijeta i svih nas, ili neće biti ništa.⁵⁷

⁵⁶ Darko Gašparović, isto kao u bilj. 54.

⁵⁷ Georgij Paro, isto kao u bilj. 46.

Izvori i literatura

- Anonim., „Idiot na sceni Hrvatskog narodnog kazališta“, *Večernji list*, Zagreb, 11. III. 1960.
- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2019.
- Petar Brečić, „Kazalište na Sterijinu pozorju“, *Telegram*, Zagreb, 6. VI. 1969.
- Branislav Delijanin, „Volite li Ibsena?“, *Telegram*, Zagreb, 21. VI. 1963.
- Nasko Frndić, „Rustikalna drama“, *Borba*, Zagreb, 9. IV. 1968.
- Nasko Frndić, „Zanimljiv eksperiment“, *Borba*, Zagreb, 2. XII. 1959.
- Nasko Frndić, „Živa freska“, *Borba*, Zagreb, 6. III. 1969.
- M. G., „Režiram, dakle jesam“, *Telegram*, Zagreb, 6. V. 1967.
- Darko Gašparović, „Redateljski trijumf nad lošim tekstom“, *Studentski list*, Zagreb, 17. XI. 1970.
- Mani Gotovac, „Humoristički spektakl“, *Studentski list*, Zagreb, 28. II. 1961.
- Marija Grgičević, „Aktualna tragikomedija“, *Večernji list*, Zagreb, 3. V. 1961.
- Marija Grgičević, „Blistavi rokoko“, *Večernji list*, Zagreb, 15. I. 1963.
- Marija Grgičević, „Junaci koji to nisu“, *Večernji list*, Zagreb, 8. VI. 1968.
- Marija Grgičević, „Drama rasula“, *Večernji list*, Zagreb, 5. II. 1969.
- Marija Grgičević, „Krik intimne pobune“, *Večernji list*, Zagreb, 14. VI. 1963.
- Marija Grgičević, „Svjetovni mirakul“, *Večernji list*, Zagreb, 6. XII. 1963.
- Branko Hečimović, „U procjepu historijske aktualnosti“, *Telegram*, Zagreb, 7. III. 1969.
- Ivica Ivanac, „Jean Anouilh: Pokus ili kažnjena ljubav“, *15 dana*, Zagreb, 25. XI. 1959.
- Ljerkica Kreljus, „Uspjeh režisera i glumaca“, *Vjesnik*, Zagreb, 3. XII. 1959.
- Virgil Kurbel, „Originalna drama“, *Vjesnik*, Zagreb, 20. V. 1961.
- Miro Medimorec, „Savonarolina istina ne ohrabruje“, *Studentski list*, Zagreb, 9. III. 1965.
- Josip Pavičić, „Ivan Supek: Heretik, ZDK“, *Studentski list*, Zagreb, 4. III. 1969.
- Georgij Paro, „Moje scensko druženje s Fadilom Hadžićem“, *Dani hvarskog kazališta*, vol. 11: *Suvremena*

hrvatska drama i kazalište (1955-1975), Književni krug, Split, 1975.

Georgij Paro, „Odgovor“ *Telegram*, 31. I. 1969.

Georgij Paro, „Ponovo iz novog rakursa“, *Telegram*, Zagreb, 22. XII. 1961.

Georgij Paro, „Uvijek nalik sebi“, u: *Scena*, Novi Sad, br. 2-3, mart-juni 1974.

Georgij Paro, „Zapis o Bojanu Stupici“, u: *Bojan Stupica u Zagrebu* (prir. Davor Šošić), HNK u Zagrebu, Zagreb, 1985.

Georgij Paro, „Zapis o Figaru“, u: *Isti, Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb, 1999.

Muharem Pervić, „Izvučeno iz zaborava“, *Politika*, Beograd, 4. VI. 1969.

Muharem Pervić, „Povratak, kuda i gde?“, *Politika*, Beograd, 29. III. 1967.

Jozo Puljizević, „Georgij Paro napušta kočiju“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. IX. 1971.

Jozo Puljizević, „Kolekcija ljubavnika“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. XI. 1964.

Jozo Puljizević, „Pohod Gavelline avangarde“, *Telegram*, Zagreb, 26. IX. 1963.

Jozo Puljizević, „Prokletstvo braće“, *Vjesnik*, Zagreb, 15. V. 1969.

Jozo Puljizević, „Razigrani karusel“, *Vjesnik*, Zagreb, 22. XII. 1969.

Jozo Puljizević, „Tobogan duhovitosti“, *Vjesnik*, Zagreb, 16. XII. 1968.

Petar Selem, „Cvjećarnica za svadbe i pogrebe“, *Telegram*, Zagreb, 24. IX. 1965.

Slobodan Selenić, „Premijera *Idiota* u Hrvatskom narodnom kazalištu“, *Borba*, Zagreb, 8. III. 1960.

Slobodan Selenić, „Uspjelo i zanimljivo gostovanje“, *Borba*, Zagreb, 18. III. 1964.

Darko Suvini, *Anouilheva antipastoralna*, *Vjesnik*, 2. XI. 1959.

Matko Sršen, „U 'teatru igara' s Georgijem Parom“ (razgovor s G. Parom), *Dubrovnik*, br. 3/4, 1976.

Slobodan Šembera, razgovor s G. Parom, *Start*, 28. VII. 1976.

Fabijan Šovagović, *Glumčevi zapisi*, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb, 1979.

Nenad Turkalj, „Brecht na komornoj pozornici“, *Narodni list*, 6. I. 1959.

Georgij Paro i Božidar Viličić, „Razgovor pred ogledalom“, *Programska knjižica predstave „Idiot“*, HNK u Zagrebu, ožujak 1960.