

GRAD-POZORNICA
GEORGIJA PARA

Grad-pozornica Georgija Para

Uredio
Hrvoje Ivanković

Disput
Zagreb, 2019.

*Gdje smo to bili? Što smo radili? I tko smo to mi
i kako smo to mi? Jesmo li više mi na ovoj lažnoj
Santa Mariji od onih koji trepere kao sjena
na onoj pravoj Santa Mariji? Što Aretej? Koji to
Kolumbo? Prvi ili drugi? I kakav to Drugi Eduard?
Što je sve ovo? Prizivanje duhova? Koketiranje
sa smrću? Kazalište memorije? Sjećanja na jedno
kazalište? I čemu više sve to? I za koga? Dosta je bilo.
Homo spat.*

Georgij Paro, 2006.

UREDNIČKI PROSLOV

Početkom 2018. Georgij Paro pozvao me da mu pomognem koncipirati i urediti knjigu u kojoj bi bili okupljeni tekstovi raznih autora vezani uz njegove najvažnije predstave na hrvatskim pozornicama. Pritom nije mislio na klasične kazališne kritike, nego na tekstove koji su te predstave sagledavali i problematizirali u širem kazališnom i društvenom ozračju. Njegov me poziv razveselio, ali i iznenadio jer sam znao da je više puta odbio prijedloge izdavača i potencijalnih urednika koji su mu htjeli napraviti monografiju, a sada je samoinicijativno poželio osmisliti knjigu sjećanja na ključne, te za hrvatsko glumište nedvojbeno amblematske, punktove svoje karijere. Razlika je, doduše, bila očita: koliko god pokušavale biti objektivne i analitičke, monografije posvećene kazališnim umjetnicima uvijek u sebi nose i stanovitu dozu prigodničarskog, a Žorž je želio napraviti knjigu sjećanja koja će o njegovu kazalištu govoriti jezikom neposrednih svjedočanstava, obilježenih istim onim duhom vremena iz kojeg su izrastale i predstave o kojima referiraju.

Dio tekstova na koje je računao Paro je imao u vlastitoj arhivi, nekih se samo sjećao, pa ih je trebalo pronaći u različitim publikacijama (uglavnom periodičkim), a iz bibliografija i javnih arhiva izronili su i neki posve nam nepoznati kritički osvrti i ogledi, no obojica smo ubrzo postali svjesni činjenice

da je materijal kojim raspolažemo manjkav te da su neke od Parovih najvažnijih predstava ostale uskraćene za sveobuhvatnija teatrološko-fenomenološka promišljanja na kakvima je zamišljena knjiga trebala počivati. Tada smo počeli polagano sužavati njezin koncepcijski okvir sve dok nismo došli do "čiste misli", do *Eduarda II*, *Areteja* i *Kristofora Kolumba*, triju Parovih dubrovačkih predstava s početka 1970-ih kojima se nije samo redefinirao spektar mogućnosti repertoara i ambijentalnog kazališta Dubrovačkih ljetnih igara, nego i dobrano protreslo cjelokupno hrvatsko institucionalno kazalište, sazdana na davno uspostavljenim i petrificiranim estetskim kanonima. Te tri predstave i sam je Paro smatrao svojim ponajboljim ostvarenjima, a kada ih je uspoređivao sa svojim HNK-ovskim, u temeljnoj zamisli jednako propulzivnim i vremenski bliskim, postavama Mihalićeve *Grbavice* i Grumova *Događaja u gradu Gogi*, precizno je dijagnosticirao razloge koji su ih, kad je riječ o recepciji i umjetničkim domašajima, razdvajali, i u doba nastanka i u memoriji našeg glumišta: "Život Eduarda II, kralja Engleske, Aretej, Kolumbo. To nisu bile predstave-formule, već osviješteno kazališno istraživanje, zato su i vrijedile. *Grbavica* i *Goga* išle su za stvaranjem vlastitih kazališnih aksioma, zato su bile mrtve."

Nedugo nakon što smo odlučili napraviti koncepcijski tako suženu, ali čvrsto zaokruženu i fokusiranu knjigu, posvećenu isključivo trima spomenutim predstavama, Žorž me povezo s Josipom Pandurićem, direktorom izdavačke kuće Disput koja mu je objavila prethodne dvije (*Razgovor s Miletićem*, *Pospremanje*) od ukupno pet dragocjenih knjiga u kojima su od 1981. do 2010. sabrani njegovi kazališni zapisi, memorabilije i promišljanja. Rečenica koju mi je nakon toga rekao: "Sada sam siguran da će te knjige biti, ako mene i ne bude", učinila mi se kao crnohumorna doskočica, no mjesec dana kasnije Žorž je doista zauvijek otišao. Ako su i postojali znakovi koji su ukazivali na mogućnost njegova skorog odlaska, ja ih nisam primjećivao jer su pri našim rijetkim susretima te relativno čestim telefonskim razgovorima bili posve zasjenjeni vitalnošću i lucidnošću Žoržove misli.

Knjiga koju smo planirali napraviti bila je u tom trenutku tek u nacrtu, pa sam morao preuzeti odgovornost za konačni izbor tekstova te napisati uvodni esej kao kakav-takav nadomjestak za moj planirani intervju s Parom u kojem smo, tragom naših dotadašnjih razgovora, željeli dodatno osvijetliti mjesto triju spomenutih predstava u kontekstu teatra Igara i Žoržova redateljskog

opusa, ali i njegov načelni odnos prema Dubrovačkim ljetnim igrama te konceptu ambijentalnog kazališta. Nešto od toga u osnovnim je crtama naznačeno u trima Parovim tekstovima objavljenim u ovoj knjizi, u njezinu epilogu te četvrtom poglavlju u kojem se nalaze i dijelovi ogleđa Matka Sršena, Božidara Viočića i Ivice Kunčevića, napisanih u različitim razdobljima (od 1973. do 2012), što, baš kao i činjenica da je riječ o pogledu kazališnih praktičara, čini dodatno intrigantnim njihovo razmatranje Parovih predstava u kontekstu promišljanja *ambijentalnosti na dubrovačku*. Svakoj od triju predstava posvećeno je i po jedno od prethodnih poglavlja, s tekstovima koji iz različitih raskursa sagledavaju njihove estetske pretpostavke, umjetničke domete ili proces stvaranja te određuju mjesto koje su imale u kontekstu onovremenih kazališnih i društvenih gibanja.

Osim što pokušava učvrstiti sjećanje na *Eduarda II, Areteja i Kolumba* (čiju atmosferu upečatljivo oživljavaju i fotografije Enesa Midžića) kao prekretničke predstave Georgija Para, Dubrovačkih ljetnih igara i hrvatskog ambijentalnog kazališta, ova knjiga govori, tako, i o duhu jednog vremena ispunjena zanosom i iluzijom da se plovidbom prema nepoznatom kazalište doista može oduprijeti zamci kružnice. Budućnost će, međutim, pokazati da su te tri Parove predstave bile samo one kolumbovsko-krležijanske tangente koje su posve neočekivano dodirnule rutinski krvotok našeg kazališta, dajući nam ipak nadu da se uz dovoljno samopouzdanja, talenta i odvažnosti takvi “ekscesi” mogu ponoviti i da, iako pozicionirani izvan sustava i ustaljenog tijeka događanja, jedan drugog neizostavno hrane i prizivaju. Po tome bi *Grad-pozornica Georgija Para* trebala biti knjiga sjećanja i poticaja, a to je, vjerujem, točno ono što je Žorž i zamislio kada je odlučio krenuti u ovo prebiranje po odjecima predstava čiji su plakati već davno skinuti s reklamnih panoa, ali čija karizma još živi i nadahnjuje.

Hrvoje Ivanković

Hrvoje Ivanković
GRAD-POZORNICA GEORGIJA PARA

U razdoblju od 1971. do 1973. Georgij Paro je na Dubrovačkim ljetnim igrama uprizorio *Život Eduarda II, kralja Engleske* Bertolta Brechta te *Areteja* i *Kristofora Kolumba* Miroslava Krleže, tri predstave koje se mogu smatrati prekretnicom u povijesti teatra Igara, ali i suvremenog hrvatskog kazališta, barem kada je riječ o njegovim ambijentalnim promišljanjima i postignućima. U dramski repertoar Igara, do tog trenutka gotovo isključivo određen uprizorenjima klasičnih djela, Paro je, s *Eduardom*, *Aretejem* i *Kolumbom*, na velika vrata uveo suvremene pisce, a način na koji je to učinio otvorio je novo poglavlje u pogledu promišljanja ideje ambijentalnog kazališta kao temeljne prepoznatljivosti dramskog programa dubrovačkog festivala. Štoviše, upravo su te tri predstave zaslužne što je početkom sedamdesetih u hrvatski kazališni pojmovnik uvedena sintagma *ambijentalno kazalište* (tko ju je i kada prvi upotrijebio do sada još nije istraženo) umjesto do tada najčešće korištenih izraza *kazalište na otvorenom* ili *kazalište u prirodnom/autentičnom ambijentu/prostoru* kojima su se kod nas označavale kazališne izvedbe izvan kazališne zgrade. Razlika nije samo formalna, jer je termin *ambijentalno kazalište* bio prijevod engleskog izraza *environmental theatre* koji je slijedom vlastite

prakse u kazališnu teoriju potkraj 1960-ih uveo Richard Schechner,¹ označujući njime predstave koje u *autentičnom*, ne-kazališnom prostoru nisu tražile samo nadomjestak kazališnoj kulisi, koristeći se (i podređujući se) njegovim specifičnostima, nego su, iznalazeći nove lokacije, nastojale uspostaviti i *nove scenske odnose*, nadilazeći *razdvajanje života i umjetnosti* te umnožavajući *gledišta i područja napetosti u predstavi*.² Tri Parove predstave s početka sedamdesetih kretale su se upravo u tim koordinatama, no njihova pojava u tradicionalističkom mikrokozmosu dubrovačkog festivala nije, začudo, izazvala nikakva značajnija negodovanja s kakvima su se u prethodnim sezonama znali suočavati i znatno oprezniji pokušaji iskoraka iz repertoarne i estetske matrice teatra Igara. Tome su, dakako, doprinijeli visoki umjetnički dometi Parovih predstava, ali i općeniti dojam da se kroz njih logičnim slijedom nastavlja propitivanje specifičnosti dubrovačkog pristupa kazalištu na otvorenom, razvijanog kroz prethodnih dvadeset festivalskih sezona. *Eduard II.* i *Aretej* analitički se doista i mogu iščitati u tom ključu (to će, napokon, učiniti i sam Paro u tekstu "O dubrovačkim scenskim prostorima", objavljenom 1978), no njihova primarna važnost leži prije svega u načinu na koji su, slijedom iskustava progresivnog kazališta šezdesetih, ušle u otvoreni, pa čak i polemički, dijalog s dotada uvriježenim premisama *ambijentalnosti na dubrovačku*, što će do krajnjih konsekvenci biti razvijeno u postavi *Kristofora Kolumba*.

Tema odnosa prema *autentičnom* ambijentu bila je od samih početaka Dubrovačkih ljetnih igara (začetih 1950. s Dubrovačkim festivalom dalmatinskih kazališnih igara od XVI. do XVIII. stoljeća) temelj svih promišljanja o njihovu repertoarnom i estetskom oblikovanju. Prve važne impulse u tom smislu ponudili su Marko Fotez i Branko Gavella. Fotez je 1951. u idiličnom, pastoralnom ozračju parka Gradac postavio prvu ambijentalnu predstavu Igara, Držičeva *Plakira (Grižulu)*, a godinu dana kasnije uprizorio je Shakespearea *Hamleta* na tvrđavi Lovrjenac koja će se zahvaljujući toj predstavi ubrzo prometnuti u jednu od najpoznatijih svjetskih šekspirijanskih pozornica. Branko Gavella je pak park Gradac prepoznao i kao podatno prizorište za Go-

¹ O podrijetlu i značenju pojma vidi u: Richard Schechner, *Environmental Theatre: An Expanded New Edition Including "Six Axioms For Environmental Theatre"*, Applause, New York – London, 1994.

² Prema: Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, prevela Jelena Rajak, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004.

etheovu *Ifigeniju na Tauridi*, premijerno izvedenu 1953, a istog ljeta na terasi Gundulićeva ljetnikovca u Gružu postavio je i dramolet *Na taraci*, treći dio *Dubrovačke trilogije* Iva Vojnovića. Fotezove i Gavelline predstave umnogome su odredile parametre unutar kojih će se tijekom iduća dva desetljeća promišljati teatar Igara te njegov odnos prema prostoru izvedbe. Većina autora koji su problemski pisali o toj temi slaže se, naime, u ocjeni da je u tom razdoblju prevladavalo načelo *uklapanja* predstava u dubrovačke scenske prostore, pri čemu su njihove arhitektonske ili krajobrazne osobitosti nerijetko preuzimale ulogu kazališne kulise, a glumačka je igra i dalje ostajala u okvirima “dvodimenzionalnog” iluzionizma, s jasno razdvojenim prostorom gledališta i “pozornice”. Dubrovački prostori, kako primjećuje Marijan Matković, ipak *nisu predstavljali samo jednu komponentu, na primjer likovnu*, predstava koje su potpisivali začinjavci koncepta ambijentalnog kazališta Igara, nego *su oni u nekom poetiziranom realizmu tražili sklad svojih mašta s magijom nađenog, dakle “zadanog” prirodnog ambijenta*.³ Takav pristup, u osnovi blizak načelima tzv. literarnog kazališta, određivao je i repertoarni profil dramskog programa, pa su se birali tekstovi za koje se mogao pronaći odgovarajući ambijent, što je fokus pozornosti usmjerilo prema djelima klasičnog prosedea kojima su dubrovačke tvrđave, trgovi, parkovi, palače i ljetnikovci djelovali kao prirodno okružje, bez obzira na to je li ta “prirodnost” podrazumijevala doslovnu sličnost s autorovom vizijom prostora u kojem se drama događa ili neutralno, a opet izvanvremensko, univerzalno određenje što su ga, primjerice, nudile esplanade Lovrjenca te zemljani, borovima nadstvođeni puteljci parka Gradac. Već do sredine pedesetih na taj se način definiralo, a nedvojbeno i ograničilo, repertoarne i estetske premise na kojima je počivao dramski program Igara. No pri razmatranju te problematike svakako treba uzeti u obzir i specifične povijesno-sociološke pretpostavke, jer se lokalna publika vrlo brzo nametnula kao formativno važan čimbenik festivala, doživljavajući ga kao suvremenu emanaciju posebnosti i autentičnosti svoga Grada u smislu u kojem je o tome pisao i Dalibor Foretić: *U svijetu danas ima mnogo ljetnih kazališnih festivala, ali teško je naći ijedan koji je tako organski srastao sa svojom sredinom kao Dubrovnik sa svojim festivalom. Možda pod utjecajem ceremonije otvaranja, u ko-*

³ Marijan Matković, “Tragom snova i zanosa – U povodu 30. godišnjice Dubrovačkih ljetnih igara”, *Dubrovnik Festival: Dubrovačke ljetne igre 1950 – 1979*, Dubrovnik, 1979.

ju su tradicionalno bili uključeni obredi dubrovačke državnosti i slobode, u kojima Knez ustupa njihove insignije umjetnicima, oduvijek mi se taj festival činio kolektivnim dubrovačkim snom o izgubljenoj državi i nikad izgubljenoj slobodi.⁴ Posljedice te neobične povezanosti Dubrovčana i Igara bile su višestruke, a dijelom su se evocirale i u gotovo doktrinarnom inzistiranju na poštivanju arhitektonskog sklada i povijesne determiniranosti prostora koje je kazalište privremeno posvajalo, što je legitimitet davalo tek odmjerenim, duhu ambijenta u potpunosti prilagođenim scenografskim intervencijama kakve su, primjerice, poduzeli Branko Gavella prilikom postave Držićeve *Hekube* na pustopoljini ispred parka Gradac (1959) ili Kosta Spaić koji je za uprizorenje *Skupa* u parku Muzičke škole (1958) dao izgraditi i malu (kasnije srušenu te ponovno podignutu) kapelicu, za koju mnogi i danas misle da je autentičan povijesni spomenik.⁵ Obje te predstave u vidokrug publike uključile su i širi ambijent (u *Hekubi* se, u daljini iza prizorišta, nazirala mračna pučina, a *Skupu* “iza leđa” otvarala se široka *sinemaskopska* slika Dubrovnik kao držićevskog *Njarnjas grada*), čime je sramežljivo naznačena i mogućnost stavljanja prostora izvedbe u funkciju metafore, što će se kao bitna dramaturška komponenta ostvariti tek u trećem i četvrtom desetljeću Dubrovačkih ljetnih igara, u predstavama Georgija Para, Ivica Kunčevića, Dušana Jovanovića, Paola Magellija i nekih drugih redatelja.

Božidar Viočić smatra da je Spaić sa *Skupom* uspostavio zlatni rez lokalne “estetike” uklapanja, posebno naglašavajući *unutarnji scenografski razmjer između šireg ambijentalnog i užeg pozoriškog okvira* ostvaren u toj predstavi,⁶ no na definiranje dubrovačkih postulata kazališta na otvorenom Spaić nije utjecao samo kao redatelj, nego i kao direktor dramskog programa Ljetnih igara u razdoblju od 1964. do 1971. Do njegova dolaska na tu funkciju umjetnički voditelj dramskog programa nominalno je bio Marko Fotez, *no on je zapravo bio samo primus inter pares, a o repertoaru su odlučivala mnogočlana kolektivna tijela... u čijem su radu sudjelovali i neki od najjeminentnijih domaćih kazališnih stvaralaca poput Branka Gavella, Bojana Stupice, Vladimira*

⁴ Dalibor Foretić, *Hrid za slobodu – Dubrovačke ljetne kronike 1971. – 2001.*, drugo, prošireno izdanje, Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik, 2002.

⁵ Scenograf obiju predstava bio je Rudolf Sablić.

⁶ Božidar Viočić, “Neuklapanje u prostor”, *Kolo*, Zagreb, br. 3, 1996.

*Habuneka, Marijana Matkovića, Ranka Marinkovića ili Tomislava Tanhofera. To je višeglasje podrazumijevalo, dakako, i različite poglede na repertoar, estetiku i organizacijsko-produkcijski ustroj festivala, što je dovodilo i do otvorenih sukoba različitih koncepcija*⁷ koji su se nerijetko odnosili i na pristup ambijentalnom kazalištu. Posljednji akord te, kako bi Nikola Batušić rekao, *teatromahije*, dogodio se u ljeto 1966. kada je u sklopu Ljetnih igara organiziran simpozij *Teatar na otvorenom*, koji je svojim izlaganjem otvorio Kosta Spaić, zastupajući tezu da *jednom odabrana, fiksirana i korištena pozornica postaje fiksnim mjestom teatarske izvedbe, i da teatar na otvorenom nanovo organizira gledališni prostor*.⁸ Teze njegova referata bile su u suprotnosti s mišljenjem Vladimira Habuneka kako teatar na otvorenom *plaća cijenu turizmu* i da u njemu nema *ničeg osobitog budući su u svakom kazalištu bitni tekst i gluma, a ne mizanscena*, ali i sa stavom češkog redatelja Otomara Krejče, tih godina čestog gosta Igara, da se istina ambijenta protivi istini kazališta. *Svaka kazališna inscenacija tu je već unaprijed izrežirana u prostoru, a sigurna sredina, napose ako je naglašen njen realitet, često je u sporu s kazališnom istinitošću kreacije*,⁹ pisao je Krejča, s čime bi se jamačno složio i Bojan Stupica, redatelj koji je u praksi otišao najdalje u ignoriranju imaginativne moći dubrovačkih ambijentata. Prenoseći, naime, svoju glasovitu beogradsku postavu *Dunda Maroja* u Dubrovnik,¹⁰ on i scenograf Milenko Šerban su 1955. južnu stranu Gundulićeve poljane opremili glomaznim kulisama koje su *funkcionalno nadograđivale*, a velikim dijelom i poništavale zatečenu arhitektonsku sliku tog prostora, pa je taj pothvat postao amblematskim primjerom artificijelnog upada u

⁷ Hrvoje Ivanković, "Kosta Spaić kao ravnatelj Dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara (1964. – 1971.)." Tekst će biti objavljen u časopisu *Kazalište* zajedno s ostalim referatima sa stručnog skupa "Fanatik kazališta: režija, pedagogija, kultura i politika u stvaralaštvu Koste Spaića", održanog 13. i 14. 10. 2018. u Zagrebu u organizaciji Hrvatskog centra ITI-ja (voditeljica skupa: Snježana Banović).

⁸ Prema: Ivan Krtalić, *Trideset i pet godina Dubrovačkih ljetnih igara*, Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb i časopis "Gesta", Varaždin, 1984.

⁹ Citat prema: Marijan Matković, isto kao u bilj. 3.

¹⁰ Riječ je o predstavi Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda premijerno izvedenoj u veljači 1949. Prije ambijentalnih izvedbi na Gundulićevoj poljani (1955, 1956. i 1958) ta je predstava već dva puta (1949. i 1950) gostovala u Dubrovniku, ali je tim prigodama prikazana na ljetnim pozornicama podignutim ispred jezuitske crkve te u parku Gradac. O tome opširnije u: Hrvoje Ivanković, *Držić na Igrama – kronika tragom kritičkih zapisa*, Hrvatski centar ITI i Društvo dubrovačkih pisaca, Zagreb – Dubrovnik, 2016.

zatečenu prostornu situaciju. No u Spaićevu ravnateljskom razdoblju prekršaj takve vrste postao je nezamisliv.

Došavši, naime, na čelo dramskog programa Ljetnih igara nakon najveće krize u njihovoj dotadašnjoj povijesti, Spaić je, u odnosu na svoje prethodnike, dobio znatno veću autonomiju u profiliranju repertoara i odabiru suradnika, pa je to iskoristio kako bi na osnovi vlastitih iskustava (a uz Igre je kao asistent i redatelj bio vezan još od 1953) definirao posebnosti teatra Igara, što se podjednako odnosilo na njihov dramski repertoar te na estetiku kazališta na otvorenom. S tom namjerom organizirao je i ne sasvim uspješni simpozij 1966, no Spaić je, što je mnogo važnije, svoju viziju budućnosti Igara jasno iskazao i u dvama tekstovima napisanim neposredno nakon što je došao na čelo dramskog programa. U festivalskom katalogu iz 1965. objavio je tekst "O repertoaru" u kojem je dugoročno odredio repertoarne smjernice Igara, pri čemu je otvorio i neke nove kanale komunikacije s klasičnim djelima hrvatske (poglavito dubrovačke) i svjetske književnosti, ali i naznačio nužnost otvaranja festivala prema suvremenim autorima, uz zaključak kako se *definitivni smisao kazališnog pothvata i kazališne svečanosti koja nosi ime Dubrovačke ljetne igre može ostvariti samo uz sudjelovanje živog dramskog pisca*.¹¹ U tekstu "Njarnjas grad" Spaić se pak prvenstveno posvetio problematici kazališnih izvedbi u autentičnim dubrovačkim ambijentima, inzistirajući na pretpostavci da prostori koji nisu stvarani za kazališno-scenske potrebe trebaju u sebi nositi *onu značajnost u vezi sa scenografskim objektom koju smo u kazalištu morali stvoriti umjetničkim aktom* te na arhitektonskoj skladnosti Dubrovnika i njegovu mediteranskom karakteru, iz čega proizlazi zaključak da bi se *dubrovački scenski prostori pobunili kada bismo željeli u njima oživjeti djela koja su strana tom mediteranskom duhu, toj klimi, toj atmosferi*. Na sličnim premisama počiva i njegov stav o *nakaradnosti dodavanja umjetno stvorenog scenskog materijala dubrovačkoj arhitekturi* te rezerviranost u pogledu prenošenja predstava stvorenih u kazališnim zgradama u dubrovačke scenske prostore gdje se one najčešće osjećaju *kao "mučenice" na Prokrustovoj postelji*.¹² Spaićev ogleđ "Njarnjas grad" postao je, tako, svojevrsna *prolegomena za sva buduća teorij-*

¹¹ Kosta Spaić, "O repertoaru", u: *Ljetne igre Dubrovnik 1965*, Dubrovačke ljetne igre, 1965.

¹² Tekst je prvotno objavljen u špirografiranoj festivalskoj publikaciji bez datuma, a ovdje je citiran prema: Kosta Spaić, "Njarnjas grad", *Dubrovnik*, br. 3, 1999.

ska promišljanja o ambijentalnosti dubrovačkog festivala,¹³ a njegov, Držićem nadahnuti naslov, proizašao je iz promišljanja čiji ćemo odjek nekoliko godina kasnije prepoznati i u Parovoj koncepciji grada-pozornice: *Kad u Dubrovniku odabiremo jedan prostor... za scensku manifestaciju, taj se prostor ne izdvaja iz arhitektonske cjeline u koju je uklopljen, on je samo našim izborom došao u fokus naše pažnje za tu izvedbu. Gledalac ga u mašti povezuje s većom arhitektonskom cjelinom, isto kao što glumac svoj prostor, svoju "pozornicu", doživljava kao dio te veće cjeline. Iz toga je vidljivo kako se ti tako jasno razdvojeni prostori u kazalištu (pozornica i gledalište) u Dubrovniku... spajaju u jednu jedinstvenu cjelinu. Iz toga aspekta Dubrovnik je kazališni prostor s bezbroj scena i gledališta, to je čudesni "Njarnjas-grad" u kojem je "svaka liberta".¹⁴*

Spaićev repertoarni nacrt uglavnom se ostvarivao u predviđenom ritmu, sadržaju i obimu, pa se još i danas ta dionica povijesti Dubrovačkih ljetnih igara smatra njihovim zlatnim razdobljem. Uz Držića stožernim festivalskim autorom postao je i William Shakespeare (novu postavu *Hamleta* režira Denis Carrey, a u festivalskoj produkciji izvode se i *Othello*, *Na Tri kralja* i *Macbeth*), krug klasika širi se postavama Calderónovih, Molièreovih i Palmotićeovih djela te starim hrvatskim crkvenim prikazanjima, a svojim antologijskim i dugovječnim uprizorenjima *Dunda Maroja* te prvih dvaju dijelova *Dubrovačke trilogije* (uz obnovu Gavelline predstave *Na taraci*) Spaić nastavlja oprezno propitivati mogućnosti ambijentalnog koncepta Igara, nastavljajući ondje gdje je stao sa svojom, sve to vrijeme još živom, postavom *Skupa*. Georgij Paro ističe Spaićeva uprizorenja *Skupa* i *Dunda Maroja* kao predstave koje su označile cijelu jednu epohu na Igrama te posebno naglašava njihove ambijentalne osobitosti, očito ih smatrajući važnom predigrom za ono što će se dogoditi u njegovim vlastitim predstavama s početka sedamdesetih. *U obje predstave*, piše Paro, *Spaić je primijenio ambijentalna načela iz Gavelline Hekube. Neznatnim intervencijama u zatečenom prostoru teatar se približio životu. Međutim, Držićev teatralizam... omogućio je redatelju da u igru unese i takve scenske elemente, koji neće služiti samo tome da se radnja učini uvjerljivijom u zatečenom i neznatno "popravljenom" prostoru (kriterij opsežnosti tih intervencija u prostoru bio je uvjetovan više osjećajem arhitektonskog sklada no dramaturškim potreba-*

¹³ Hrvoje Ivanković, isto kao u bilj. 7.

¹⁴ Kosta Spaić, isto kao u bilj. 12.

*ma – toliko Dubrovnik obvezuje svojom savršenom prostornom cjelinom), nego da na poseban način posluže dramaturškom mehanizmu predstave. Drugim riječima, iako u Spaićevu Skupu i Dundu scenski prostor prvenstveno ilustrira scenski realitet tih komada, te zadovoljava osnovne dramaturške potrebe u prostorno-rasporednom smislu, takav Spaićev prostor – pogotovo kad se radilo o smjerovima ulaženja i izlaženja na scenu – prekida s uobičajenom psihološko-realističnom i prostorno-kauzalnom koncepcijom scenskog prostora, a u korist scenskog efekta u službi dramaturgije. (...) U stanovitom smislu poništava se i stroga granica između prostora-scene i prostora-gledališta time što glumci ulaze i izlaze kroz publiku; glumci su često vidljivi i u trenucima pripreme za izlazak na scenu, što je u Fotezovu Hamletu bilo nemoguće i zamisliti. To su već odlike pravog ambijentalnog kazališta, na koje će se u Dubrovniku ipak trebati još pričekati.¹⁵ Pri postavi Vojnovičeve drame *Allons enfants!* (riječ je, dakako, o prvom dijelu *Dubrovačke trilogije*) Spaić je, prema Parovu mišljenju, otišao još korak dalje, pokazujući kako scenski prostor *ne treba biti samo ilustrativan i podređen dramaturškim zadanostima, već može biti i metaforički tretiran*. Paro pritom misli na činjenicu da je, sukladno povjesnici, u Vojnovičevu komadu, u trenucima dok se francuske čete približavaju Dubrovniku, Knez izašao iz Dvora (što se smatralo skandaloznim) te otišao u kuću Orsata Velikog. No u Spaićevoj predstavi, primjećuje Paro, *Orsat stanuje u Kneževu dvoru, a Knez – očito nelogično – ulazi u svoju rezidenciju da bi ga posjetio? Taj činjenični nonsens scenski efektno i dramaturški ingeniozno materijalizira metaforu propadanja Dubrovačke Republike, čiji je simbol upravo Knežev dvor*. Čudeći se kako ta Spaićeva zamisao nije isprovocirala *ni najortodoksnije konzervativne obožavaoce Vojnovića i Dubrovnika, koji inače dižu svoj glas kad se radi i o mnogo beznačajnijim “iznevjeravanjima” njihova Grada i književnosti*, Paro zaključuje kako je *kazališna magija* u ovom slučaju pobijedila *životnu faktografiju* te dodaje: *Upravo zbog toga što je scenski prostor, kao teatarska metafora, karakterističan za teatar Igara sedamdesetih godina, ističem tu predstavu kao jednu od najznačajnijih u šezdesetim godinama Igara.¹⁶**

¹⁵ Georgij Paro, “O dubrovačkim scenskim prostorima (skica)”. Tekst je prvi put objavljen na češkom u praškom časopisu *Scénografie* (br. 1, 1978), a na hrvatskom je tiskan u novosadskom časopisu *Scena* (br. 4, 1978). Ovdje je citiran prema verziji objavljenoj u knjizi Georgija Para *Iz prakse*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1981.

¹⁶ Isto.