

# PROSTOR LJETNIKOVCA – PROSTOR KAZALIŠTA: ARHITEKTURA MNEMOTEHNIČKOG PAMĆENJA

*Vladimir Rismondo*

## UVOD

Jedna od važnijih konceptualizacija veze između slike i teksta ugniježdila se u okvirima retoričkog umijeća. Naime, govorništvo se – između ostalog – još od antičkih vremena temeljilo na potrebi efikasnog pamćenja. U tu je svrhu retorička disciplina razvila sustav tzv. »artificijelne memorije« koji se zasnivao na poistovjećivanju strukture teksta sa strukturom imaginiranog arhitektonskog ostvarenja.<sup>1</sup> O tome nas izrijekom obavještava Kvintilijan tvrdeći kako specifični prostori evociraju jednako specifične uspomene.<sup>2</sup> Odatle je lako uspostaviti vezu s artificijelnom memorijom jer organizacija mentalne slike zamišljenog arhitektonskog prostora po definiciji može odgovarati organizaciji teksta koji valja zapamtiti. Kvintilijan se nije posve sam domislio ove veze. Ona se provlači kroz čitavu

---

<sup>1</sup> Yates, Francis: *The Art of Memory*, Penguin books, London, 1978., str. 36-38.

<sup>2</sup> Nikolić-Hoyt, Anja: *Konceptualna leksikografija* (prema tezaursu hrvatskog jezika), Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2004., str. 71-72.

antiku, i to ponajprije zbog opće koncepcije prostora (koji se ne sagledava u vidu protežne praznine, već kao zbir mjesta, međusobno razgraničenih, te definiranih pojavama koje se na istim mjestima nalaze) koja je prevladavala ne samo tijekom istog razdoblja, već i kroz cijeli srednji vijek, odnosno sve do znamenitih renesansnih traktata o slikarstvu i arhitekturi koje potpisuje Leone Battista Alberti. U tom je smislu već arhitektura rimske *ville* za Kvintilijana predstavljala konkretizaciju ne samo prostora, već i strukture teksta kao takvog; prostorna mjesta *ville* definirana su precizno razgraničenim prostorijama u koje se ulazi po linearnom redosljedju, baš kao što se i cjelina teksta retorički dijeli na linearni slijed članaka i perioda. Istu ulogu koju u antičkoj retorici ima *villa* preuzet će imaginirani crkveni prostor tijekom srednjeg vijeka, a posljednju ideju u tom vezivanju arhitekture i teksta predstavljat će znamenita renesansna zamisao o memorijskom kazalištu Giulija Camilla.<sup>3</sup>

Zanimljivo je primijetiti kako od pet klasičnih retoričkih kanona – *inventio* (iznalaženje argumentacije), *dispositio* (kompozicija ili raspored i organizacija argumenata), *elocutio* (stilistika), *memoria* (pamćenje teksta u govornom diskursu) i *pronuntiatio* (izgovaranje teksta) – tri bivaju uvučena u ovu govorničko-memorijsko-oblikovnu igru utemeljenu na antičkom razumijevanju prostora. Doista, govorničko oblikovanje teksta (*pronuntiatio*) postaje moguće tek činom pamćenja (*memoria*), a pamćenje se ostvaruje pomoću slike zamišljene arhitekture koja odgovara kompoziciji teksta (*dispositio*). Iz svega proizlazi kako je retoričarska tradicija doživljavala arhitektonski prostor kao referencijalni okvir za iznošenje ideja, što nije slučajno. Svaka arhitektura predstavlja neku vrstu opredmećenja dominantne naracije kojom neka kulturna zajednica opredmećuje, a potom i pamti vlastiti identitet: građevinsko *pronuntiatio* u fizičkom prostoru uvijek je ključ za identitet društvene *memorije* koja se očitava kroz arhitektonsko ili urbanističko *dispositio*. S iste nas adrese vrebaju i razlikovanje svjesnih

---

<sup>3</sup> Nikolić-Hoyt, str. 77-81.

od nesvjesnih tragova naratizacije građevinsko-arhitektonskog prostora. Naime, svaka čovjekova aktivnost ostavlja tragove u fizičkom prostoru, ali samo svjesna i planski komponirana djelatnost ima vrijednost usporedivu reprezentativnom retoričkom okviru za opredmećivanje i pamćenje ideja.

Ovdje treba razlikovati vrste retoričkih tekstova koje očitavamo u građevinsko-arhitektonskom prostoru. Prvo, svako planirano urbanističko te mnoga arhitektonska ostvarenja zapravo čuvaju sjećanje na dominantni društveni diskurs posvećen odnosu moći među društvenim grupama. Drugo, mnoga vrhunska arhitektonska ostvarenja – uključujući i poneko urbanističko – mogu se shvatiti u vidu svojevrstnih tezaurusa ili složenih pojmovnika koji su karakteristični za određeno prostorno-vremensko, odnosno kulturno okruženje. Pritom će pojam »mjesta« i njihove organizacije u arhitekturi/urbanizmu odgovarati pojmu ili pak cijeloj grupi pojmova složenih oko zajedničke konceptualne osi. Zanimljivo je primijetiti kako ovakvo čitanje arhitekture kroz prizmu konceptualne leksikografije otvara ponešto drugačiji pristup građevinskom naslijeđu i kulturnoj baštini. Jedan od upečatljivijih dokaza tvrdnji predstavlja urbana stratifikacija grada Hvara s jedne, te oblikovanje dviju istaknutih arhitektonskih plastika u Hvaru s druge strane. Radi se o prostoru Hvarskog pučkog kazališta smještenog u zgradi Arsenala, te Ljetnikovcu Hanibala Lucića. Urbana stratifikacija grada Hvara primjer je nastanka i mijene dvaju dominantnih društvenih diskursa – srednjovjekovnog (predmodernog) i renesansnog (modernog) – dok Lucićev ljetnikovac i prostor gradskog kazališta mogu poslužiti kao ogledni primjeri modernističkih tezaurusa.

## SLOJEVI GRADA

Temelj s kojega treba graditi razumijevanje urbane stratifikacije grada Hvara predstavlja činjenica da je na mjestu najstarijeg naselja – danas poznatog pod imenom Groda – još u antičkim vremenima stajala naseobina određena planski osmišljenim, ortogonalnim rasterom komunikacija.<sup>4</sup> Od nje će tijekom srednjeg vijeka nastati *civitas*, odnosno naselje označeno gradskim privilegijama i zidinama. Doista, 1278. godine Hvarani sklapaju ugovor o podložnosti s Venecijom, te se u okvirima svojih mogućnosti obavezuju izgraditi fortifikacijsku definiciju grada.<sup>5</sup> U tom kontekstu se u razdoblju od XIII. do XV. stoljeća zatvara samo plemićki prostor Grode, dok pučka srednjovjekovna podgrađa – smještena s južne i zapadne strane plemićkog areala – ostaju neutvrđena te samim tim izložena nesigurnosti. Povratkom Hvara pod mletačku upravu 1420. godine dolazi do intenzivnog dovršavanja projekta fortifikacije, ali i do društvenih trzavica koje neizravno upućuju na raspodjelu društvene moći. Pučani, naime, u osnovi traže proširenje zidina na pučki prostor (što se zbog protivljenja plemstva nikada neće doista i dogoditi), te ravnomjerniju raspodjelu novčanih podavanja iz čega saznajemo stvarno stanje stvari.<sup>6</sup> Ono se svodi na tipično srednjovjekovni diskurs kvalitativne podjele društvene moći, što se u prostoru reflektira i odgovarajućim razlikovanjem mjesta po kvaliteti; unutar zidom opasanog mjesta vrijede gradski statuti i drugi atributi srednjovjekovne urbanosti, dok izvan zidina nastaju područja drugačije pravne, a samim tim i prostorne strukturacije.

---

<sup>4</sup> Rajčić, Ana-Marija, »Urbanistički razvoj grada Hvara (pregled osnovnih faza)«, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Vol. 14 No. 1(31), 2006., str. 88-103.

<sup>5</sup> Petrić, Nikša, »Sukobi plemića i pučana kroz izgradnju grada Hvara«, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, Vol. 10 No. 1, 1977., str. 447.

<sup>6</sup> Petrić, str. 450.

Ovo je posebno vidljivo na primjeru južnog podgrađa, tzv. Buraka koji se prostire s južne strane današnje hvarske Pjace. Burak se danas smatra dijelom samog srca Hvara, ali njegovi su stanovnici sredinom XV. stoljeća osjećali svu težinu izdvojenosti iz gradske strukture. Ovo se podgrađe i strukturno razlikuje od Grode utoliko što je isparcelirano nepravilnom mrežom komunikacija, te neočekivanim sjecištima i proširenjima.<sup>7</sup> Sve to upućuje na neplanske, mahom ekonomske uzroke oblikovanja toga dijela grada. Sagledamo li, pak, prostor današnje Pjace u srednjovjekovnim terminima, on postaje mjestom koje se također kvalitativno razlikuje spram Grode i Buraka; Pjaca originalno nije bila ništa drugo nego praznina određena nužnostima srednjovjekovne ratne taktike, odnosno defanzivnom potrebom za vidljivošću s južnih gradskih zidina. Kako god postavili stvari, temeljna orijentacija srednjovjekovnoga Hvara pružala se u smjeru sjever – jug, a bila je određena kvalitativnim, uglavnom staleškim razlikama mjesta. Gradsko je plemstvo išlo toliko daleko u obrani vlastitih interesa da je prostor unutar plemićkoga grada ostao lišen čak i stolne crkve kao jednog od – kako nas iznova poučava brižni hvarski kroničar Nikša Petrić – osnovnih atributa srednjovjekovne urbanosti.<sup>8</sup> Srednjovjekovna podjela grada prema kriterijima raspodjele društvene moći ostala je vidljiva sve do XVII. stoljeća: grafički list G. Santinija iz 1666. koji prikazuje vedutu Hvara jasno dijeli plemićko od pučkoga mjesta. Obrambeni zid Grode u Santinijevoj interpretaciji postaje tako retoričkim sredstvom reprezentacije »civilnog mjesta«, baš kao što obrađena polja na strani Buraka retorički manje reprezentiraju stvarno stanje stvari, a više specifičnu kvalitetu »ekonomskog mjesta«. Ipak, tek će skupa s nerazvrstanom, a ipak jasno ograničenom prazninom Pjace oba mjesta sudjelovati u gradnji predmoderne, kolažu slične prostorne cjeline. Radi se o posebnoj kvaliteti diskontinuiranog srednjovjekovnoga prostora koji se u hvarskom slučaju

---

<sup>7</sup> Rajčić, str. 95.

<sup>8</sup> Petrić, str. 452.

rađa kao mikrosituacija različitosti poredanih u fizičkom rasponu od jedva nekoliko stotina metara.

Ponovnim prisajedinjenjem grada Veneciji u XV. stoljeću dolazi do početaka drastične promjene pravca raspodjele društvene moći, a s njim i do namjernog, retorički čitljivog preoblikovanja slike gradskog tkiva. Ta je promjena konceptualno inaugurirana već u Albertijevom Traktatu o slikarstvu: odnosi se na pojavu geometrijske perspektive koja u vidu moderne vizije kontinuiranog prostora zamjenjuje srednjovjekovno poimanje prostora kao »patchworka« kvalitativno različitih mjesta.<sup>9</sup> Prostor modernosti prestaje, dakle, biti tek – vitraju sličan – kolaž različitih kvaliteta, te se u tom smislu pojavljuje kao vrijednost nadređena svim fenomenima koje sadrži. Na isti je način i Venecija u pravilu dekonstruirala odnose starih konstitutivnih sastavnica društvene moći u dalmatinskim komunama, te se predstavljala u vidu nadređene političke kvalitete unutar koje nekadašnje sastavnice gube attribute nepromjenljivosti identiteta. Venecija je prema potrebi ne samo zadirala u ovlasti komunalnih vijeća, nego je – također prema potrebi – svjesno uzrokovala promjene gradskih urbanističkih tkiva. Hvar predstavlja ogledni primjer te promjene jer se s novim gospodarima prije svega promijenio pravac raspodjele društvene moći, s njim i smjerovi fizičkog identiteta grada, te konačno retorika koja je omogućavala identitet društvene memorije. Nova dominantna os urbanoga tkiva gradi se – gotovo kao prijepis Albertijevih pravila – u pravcu istok – zapad, odnosno na mjestu nekadašnje praznine između Buraka i Grode, a koja će se profilirati u centralni prostor gradske Pjace. Ta nova Pjaca funkcionalno spaja gradsku luku s ruralnim zaleđem, ali i retorički predstavlja daleko važniju pojavu: kontinuirano se proteže između dviju nekadašnjih sastavnica društvenog diskursa, te ukazuje na izvor perspektivne konstrukcije koji više ne leži u gradu Hvaru već izvan njega: u Veneciji. Oko Pjace se, pak, okupljaju

---

<sup>9</sup> O tome više u: Shlain, Leonard: *Art and Physics, Parallel Visions in Space, Time and Light*, Quill, 1993.

dominantne plastike novog društvenog identiteta. Među njima će centralno mjesto zauzeti hvarska katedrala sv. Stjepana kao žiža zamišljene geometrijske perspektive koja spaja beskonačnost silnica protegnutih iz sve većeg, te konačno neizmjernog vanjskog prostora s fokusom u fasadi sakralne gradnje. Već spominjana Santinijeva grafika razotkriva prve rezultate procesa preoblikovanja Hvara koje je u trenutku njezinog nastanka trajalo više od jednog stoljeća, ali je do danas ostalo zabilježeno u vidu promjene memorijskog obrasca. No, taj grafički list otkriva i nešto drugo. Na početku, te na kraju nove osne dominante – ponovno na udaljenosti od nekoliko stotina metara – nalaze se dvije retorički bitne arhitektonske plastike, odnosno dva važna modernistička tezaurusa: zgrada Arsenala u koju je inkorporiran prostor gradskog kazališta i Ljetnikovac Hanibala Lucića.

## DVA TEZAURUSA

Ljetnikovac Hanibala Lucića smješten je na istočnoj strani grada, izvan gradskih zidina, te onkraj povijesnog podgrađa Burak. Gradnja zdanja počela je – kako je već ustanovljeno – oko 1530. godine, a ljetnikovcu se prilazi slijedeći već spominjanu dominantnu os u produžetku hvarske Pjace.<sup>10</sup> Funkcionalno gledano, ljetnikovac se sastoji od glavne i gospodarske zgrade; okružene su prostranim vrtom i zidom, a, na tragu zapažanja Cvite Fiskovića, važno je uočiti kako su objekti smješteni u stražnjoj, jugoistočnoj četvrtini vrta koja je uzdignuta s obzirom na ostatak parcele.<sup>11</sup> Ovo nije slučajnost jer su renesansne ladanjske vile u pravilu počivale na različitim razinama perivoja i terasa. Različitost razina arhitektonskog

---

<sup>10</sup> Fisković, Cvito, »Ljetnikovac Hanibala Lucića u Hvaru«, *Anali Histrorijskog instituta u Dubrovniku*, Dubrovnik, 1962., str. 177-254.

<sup>11</sup> Fisković, str. 220.

i perivojnog imanja ponovno upućuje na albertijevski intonirano tezauriranje fenomena koji tvore stvarnost. Naime, dajući upute kako stvoriti slikarsku »istoriju« (kompoziciju, pripovijest) kaže sljedeće: *Ono što stvara zadovoljstvo u istoriji dolazi od obilatosti i različitosti stvari... Kažem da istoria najobilnijom biva kad na svojim mjestima pomiješani su stari, mladi, djevojke, žene, mladići... ptice, konji... zgrade, krajolici i sve slične stvari... Ipak, bolje mi se čini kad to obilje bude... umjereno... Krivim one slikare koji – želeći prikazati obilje – ne ostavljaju praznina...*<sup>12</sup> Pisac, dakle, traži da slikarsko ostvarenje sadrži neku vrstu montaže, odnosno gradaciju odraza važnih mjesta i fenomena u stvarnosti: prirode, arhitekture, ljudskih i životinjskih likova, te konačno stvari. Sve to ima biti uklopljeno u široki, naoko ispražnjeni, a stvarno kontinuirani panoramski prostor. Klasična renesansna slika sažima Albertijev ideal dobre kompozicije: na platnu često vidimo veći ili manji okrajak krajolika, arhitektonske elemente, ljudske likove, te čitav niz manjih objekata. Pritom je važno primijetiti kako – retorički gledano – krajolik »sadrži« arhitekturu, arhitektura čovjeka, a on pokriva opseg i značenjske odrednice ostalih navedenih elemenata.

Isti će pristup Alberti preporučiti u svojem Traktatu o arhitekturi. Ondje pisac traži da se plemićka ladanjska kuća uklopi u krajobraz, ali i da bude oplemenjena panoramskim pogledom na stvarnost: *htio bih da kuće plemića budu u najprijetnijem dijelu polja, odakle se mogu posjedovati sve udobnosti. Neka budu vidljive i neka gledaju na gradove, zemlju i more... neka su im pred očima ubavosti perivoja...*<sup>13</sup> Na taj način ljetnikovac postaje svojevrsni fokus beskonačnog kontinuiranog prostora određenog geometrijskom perspektivom, odnosno tezaurus koji pruža uvid u svu množinu, ali i klasifikaciju fenomena perceptivne stvarnosti. I sam je Lucić u »Robinji« po svoj prilici opisao prostornost vlastitog ladanja – ili pak ladanja kakvo je

---

<sup>12</sup> Alberti, Leon Battista: *On Painting* (ur. John R. Spencer), Yale University Press. 1970., str. 75 (prev. V.R.).

<sup>13</sup> Fisković, str. 240.



možda želio imati – a redovi koji slijede doimaju se poput lauda posvećenih novootkrivenom kontinuitetu renesansnog prostora:

»TUJ BIJAŠE GIZDAVI PERIVOJ, TERE GAJ  
VIDIV GA TI, PRAVI, REKAL BI DA JE RAJ  
NAJVEĆE UGONO BIŠE MI TUJ STANJE  
PROSTRANO, SLOBODNO I MIRNO ŠETANJE«<sup>14</sup>

Vrt Lucićevog ljetnikovca bio je, pak, razdijeljen na četiri dijela, a u središtu se nalazio zdenac. Zanimljivo je primijetiti kako je i srednjovjekovni klaustarski vrt bio podijeljen geometrijski, najčešće na četiri dijela, neobično slično srednjovjekovnoj karti svijeta. U njegovom središtu zamišljen je bunar, baš kao što je u središtu mape smješten Jeruzalem. No, smisao unutarnjeg, klaustrom zatvorenog vrta u srednjem je vijeku još dublji. Naime, unutarnji se vrt spominje i u znamenitoj starozavjetnoj knjizi *Pjesma nad pjesmama* (*Ti si vrt zatvoren, sestro moja, nevjesto, vrt zatvoren i zdenac zapečaćen. Mladice su tvoje vrt mroganja pun biranih plodova: nard i šafran, mirisna trska i cimet, sa svim stabljikama tamjanovim, smirna i aloj s najboljim mirisima. Zdenac je u mom vrtu, izvor žive vode koja teče s Libana.*).<sup>15</sup> Tekst ove biblijske poeme često je shvaćan simbolički, a u srednjem vijeku tumačen je kao izraz božje ljubavi prema Crkvi. Odatle, konačno i proizlazi kasnosrednjovjekovna vizija Djevice Marije koja upravo u središnjem vrtu dočekuje anđela u sceni Navještenja. Ipak, tlocrtna veza srednjovjekovnog vrta i mape svijeta upućuje na simboliku vrta kao tezaurusa unutar kojega se pojmovi dijele na simboličke, konceptualno odijeljene grupe. Renesansni je vrtni tezaurus Hanibala Lucića naoko slično koncipiran, ali zapravo krije bitnu razliku. Naime, renesansni tezaurus temelji se na »taksonomizaciji običnog«, odnosno na percepciji

---

<sup>14</sup> Fisković, str. 249.

<sup>15</sup> Biblija, *Pjesma nad pjesmama* (Pjesma treća: Zaručnicu dovode zaručniku, 12-15): Stvarnost, HKD Sv. Ćirila i Metoda, Zagreb, 1968., str. 646.

iskustvu dostupne stvarnosti.<sup>16</sup> Vrt na taj način prestaje biti slikom deduktivne klasifikacije fenomena karakteristične za antiku i srednji vijek, te se preobražava u mjesto modernističke indukcije utemeljene na zapažanju i iskustvu realnih pojava iz materijalne prirode. »Taksonomizacija običnog« nalazi se i u opisima koje nam je u naslijeđe ostavilo renesansno pjesništvo. Tako, primjerice, Petar Hektorović opisuje vlastiti vrt:

*»I STUPE KAMENE KI SU POD LOZAMI  
I VOĆKE SAJENE. VIŠĆIMI RUKAMI  
I KOJI VIŽU SE ČEMPRISI NAJVIŠE  
I BAZDE I BSE, Š NJIMI TAMARIŠE  
KAPARE, ŽAFRANE, O NJIH NE ODKLADA  
SMOKVE INDIJANE, S LISTJEM KO OBADA  
ZATIM JELSAMINE PO STUPIH POVITE  
ŽILJE, RUZMARINE, OLEANDRA CVITE  
TKO MI GA DOBAVI I ČINI SADITI  
BOG MU DAJ U SLAVI NEBESKOJ ŽIVITI  
MENI POČTOVANI DOM MAVAR POSLA TOJ  
S ČEPRISI KE HRANI GIZDAVI PERIVOJ«<sup>17</sup>*

Hanibal Lucić dokumentirano je radio u vrtu vlastitog ljetnikovca, i, slično Hektoroviću, iskustveno je poznavao biljne i životinjske fenomene materijalne prirode.<sup>18</sup> Pa ipak, suština Hektorovićevih stihova leži u zamisli o vrtu kao kultiviranoj, tezaurički razvrstanoj, te zato boljoj prirodi od one stvarne, a Lucićev je vrt zasigurno imao u najmanju ruku slične pretenzije.

Zamisao koja je, opet, skrivena iza gradnje hvarskog kazališta ostaje nam stanovitom nepoznanicom. Kazalište se nalazi u bazi ranije spominjane modernističke osi, a smješteno je nad gradskim Arsenalom, što skupa s Fontikom čini relativno rijetku, ako ne i neponovljivu urbanističku cjelinu.

---

<sup>16</sup> Nikolić-Hoyt, str. 89-95.

<sup>17</sup> Fisković, 249.

<sup>18</sup> Fisković, 252.

Kazališni je prostor podignut generaciju nakon Lucićevog ljetnikovca (1612.), u doba početka ekonomske deklinacije hvarske komune, te u vidu prvog javnog kazališnog prostora u Europi.<sup>19</sup> Graditelj je, pak, ostao nepoznat, ali važnija je činjenica da su sredstva za građenje osigurana od same komune.<sup>20</sup> Prvobitni izgled kompleksa ostaje nam također nepoznat, a prijedpor nastaje između dva prijedloga rekonstrukcije. Naime, prva varijanta spominje stepenasto gledalište i galeriju, dok se druga svodi na postojanje galerije s ložama i naglašenim scenskim portalom. U svakom slučaju radi se o modernističkom prostoru koji jasno dijeli glumca od publike, ali i o prostoru koji na zanimljiv način parafrazira istu temu teauriranja kao i Lucićev ljetnikovac. Naime, ljetnikovac je sagrađen u vidu perspektivnog fokusa čitavog pejzaža (što biva mogućim zato jer se radi o konstrukciji perspektive izvedene u eksterijeru) dok se fokus unutar enterijera modernističkog teatra ne može nalaziti nigdje drugdje do li na pozornici.<sup>21</sup>

Privilegirani teatarski promatrač stvarnosti nalazi se, dakle, u glumačkom prostoru, dok izvorištem mnogostrukosti fenomena iz stvarnosti, odnosno perspektivnih silnica postaje samo gledalište. Ovakva vizija kazališta kroz optiku geometrijske perspektive bila je iskorištena u formi vjerojatno posljednjeg poznatog modela za stvaranje artificijelne memorije. Radi se, jasno, o poznatom memorijskom teatru koji je sastavio Giulio Camillo Delminio (1480. – 1544.) s ciljem kreacije modela hermetičkog ustrojstva kozmičke stvarnosti.<sup>22</sup> Giulio Camillo je predvidio mogućnost da privilegirani promatrač stoji na pozornici, dok se gledalište – nalik

---

<sup>19</sup> Pavlić-Cottiero, Ada, »Arhitektura baroknog kazališta u Hrvatskoj«, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Vol. 3 No. 1(09), 1995., str. 144.

<sup>20</sup> Isto.

<sup>21</sup> Mirčev, Andrej, *Iskušavanja prostora*, UAOS-Leykam, Osijek, Zagreb, 2009., str. 59-60.

<sup>22</sup> Nikolić-Hoyt, str. 79.

onom antičkom – pretvara u sustav hijerarhijski raspoređenih simbola koji predstavljaju različite kozmičke koncepte. Uloga promatrača sastoji se u istovremenom sagledavanju cjeline konceptata koji čine stvarnost, odnosno tvore raznorodnost uzročno-posljedičnih veza u prirodi. Znanje se, pak, ostvaruje i teaurira u trenutku spoznajnog sagledavanja veza različitih konceptata, baš kao što se i znanje posjednika ljetnikovca stvara u trenutku sagledavanja stepenaste klasifikacije fenomena materijalne prirode. Konačno, ovdje ćemo po strani ostaviti pitanje je li Camillovo kazalište makar posredno utjecalo na Johna Deeja ili Roberta Fludda, te da li Shakespeareovo kazalište Globe duguje oblik upravo Camillovoj hermetičkoj teaurifikaciji stvarnosti.<sup>23</sup> Činjenica koja nas zanima je da se u Hvaru nalazi protomodel javnog kazališta, odnosno prostor neobično sličan modernističkom teaurusu Giulija Camilla, a sve to u samom podnožju hvarske modernističke osi. Jasno je da bi se ista struktura mogla čitati i ponešto drugačije, ili barem manje neuobičajeno, ali ishod sa stanovišta teaurifikacije stvarnosti ne bi bio bitno različit.

Naime, kazalište poput ovog hvarskog može biti promotreno i kroz diskurs fiksirane reprezentacije, odnosno u svjetlu pretpostavke prema kojoj je središte perspektivnog snopa smješteno u oku nepomičnog promatrača predstave, smještenog u gledalištu. U tom bi slučaju sama pozornica postala izvorištem mnoštvenosti fenomena, a njezin bi zadatak bio da sve većom dubinom povećava kontinuiranost samog prostora. Odavde, pak, slijedi temeljni identitet prostora modernističkog kazališnog prostora, barokno *credo* izrečeno kroz usta Shakespereovog Hamleta koji kaže da je jedina svrha teatra (a time i svekolike umjetnosti) zapravo potreba da se stvori ogledalo prirode. Priroda je, pak, za modernog promatrača u osvit barokne kulture – a time i promatrača predstave u hvarskom kazalištu – ponajprije mjesto složenog mehaničkog kretanja »po dubini«, kretanja koje ujedinjuje svjetove promatrača i dubokog, nesagledivog kozmosa smještenog u

---

<sup>23</sup> Nikolić-Hoyt, str. 80.

ograničeni prostor teatra. Jezuitski đak, pisac i zakleti kartezijanac Bernard le Bovier de Fontenelle izrazit će istu ideju na neobično opipljiv način. Naime, u djelu *Razgovori o mnogostrukosti svjetova* – objavljenom 1686. godine – on doslovno kaže: *Laknulo mi je. Dok je nebo bilo tek plavi svod s prikucanim zvijezdama svemir se doimao malen i uzak. Sada kad mu je dana beskrajno veća širina i dubina... čini mi se... da se nalazim u većem prostoru...*<sup>24</sup> Ta ista kozmička veličina, ma koliko artificijelna po prirodi, utkana je u inače skučenu perspektivu prostora hvarskog kazališta, te kao takva predstavlja ogledni primjer racionalne metode kojom savladavamo, a time i tezuriramo, nesagledivu množinu pojava u stvarnosti.

## ZAKLJUČAK

Promjena dominantne osi iz smjera sjever – jug prema smjeru istok – zapad ostaje zabilježena kao retorički odraz promjene dominantnog društvenog diskursa u gradu Hvaru. Stanje urbane stratifikacije time se mijenja iz predmodernog u moderno; Hvar prestaje biti samodovoljna srednjovjekovna komuna, te postaje dijelom veće cjeline koja nastaje ekspanzijom Venecije prema Otrantu. Promjena urbane stratifikacije koju smo u tekstu opisali zamjetna je ponajprije u promjeni funkcije praznog prostora koji je tijekom srednjeg vijeka dijelio Grodu od njezinog južnog podgrađa zvanog Burak. Taj se prostor transformira u dominantnu urbanističku os oko koje dolazi do koncentracije društveno važnih arhitektonskih plastika.

Arhitektonski kompleksi Ljetnikovca Hanibala Lucića i Hvarskog pučkog kazališta – smješteni upravo uz novu urbanističku os – u tom su smislu postali izrazima novog retoričkog modela. Oni se profiliraju u vidu

---

<sup>24</sup> Tekst prema eng. prijevodu iz 1803. godine vidi na: <http://goo.gl/xBrKL> (21.06.2011, 10:45)

modernističkih tezaurusa pojmova važnih za novonastali identitet grada, ali i za opću koncepciju modernog prostora obilježenog geometrijskom perspektivom, kontinuitetom, dubinom i indukcijom.

VILLA SPACE – THEATRE SPACE:  
THE ARCHITECTURE OF MNEMOTECHNICAL MEMORY

*Abstract*

Changes in the direction of the dominant axis from North-South to East-West reflects changes in the dominant social discourse of the city. The situation shifts from pre-modern to modern; the city of Hvar ceases to be a self-sufficient medieval commune, and becomes part of a larger whole, which emerges owing to the expansion of Venice to Otranto. Changes in the urban stratification are noticeable in the context of changes in the function of a free empty space that used to divide Groda from its suburb Burak. This previously empty space is transformed into a dominant urban axis around which there is a concentration of important social and architectural landmarks.

The architectural complex of Hanibal Lucić's villa and Hvar Public Theater located around the new urban axis becomes the expression of a new rhetorical model. The villa and theatre function as a modern thesaurus relevant for a newly created identity of the city. Moreover, they are important for the general concept of the modern space characterized by a geometric perspective, continuity, increasing depth and logical induction.