

POKUŠAJ REKONSTRUKCIJE REŽIJE MARKA FOTEZA PRIKAZANJE ŽIVOTA SV. LOVRINCA MUČENIKA

Antonija Bogner-Saban

Provokativnost, nedoumica kao i opredjeljenje neke su od prednosti, ali i manjkavosti rekonstrukcije nevidenog redateljskog rješenja, zakodanog nazočnošću fragmentarnih, a pomičnih pokazatelja pročitanih u redateljskoj knjizi, umnoženoj slovom kopije s kratkim autorskim bilješkama, ali i jedini materijalni putokaz u osnovne postavke i domete provedbenih rezultata. Ali početi nedoumicom (posebice kada se zna da svaka od njegovih redateljskih knjiga donosi istovetne premise) i pogodbom s pozitivnim ili negativnim, u najboljem slučaju benevolentnim predznakom dopuštanja mogućnosti, nije put cjelovitosti, ili nekog pouzdanog cilja. Ako opredjeljenje za sada zanemarimo, smatrajući ga nazivnikom svakom pristupu i metodologiji, koji omogućuje da ostvarenje prošlosti oživimo u vidokrugu očekivanja pred kojim režija u prošlosti otkriva pitanja na koja je dala odgovor i na taj način otkriva viđeno, ostaje faktor provokacije. A putokazni označitelj provokacije u slučaju Fotezove režije *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* treba svakako razmotriti barem kroz optiku dviju mogućnosti. Kroz cjelokupnost Fotezova rada, kao adaptatora starije hrvatske književnosti i recepcijsku rezultantu tog ne često zahvalnog posla, te kao odvojeni segment u okviru osobnih stavova i kriterija. Udaljujući se u metodologiji postupka

od rekonstrukcije režije kao posebnosti izraza, uranjamo u područje objavljene riječi (*Mogućnosti*)¹ a potcrtane, kraćene, stilistički mijenjane za režiju i televizijsko prikazivanje, ali i u svijet teatarski živog teksta do 1837. godine, koji zvonji po svojim povijesnim zabilježbama i zapisima suvremenika. Zbog toga Fotezova adaptacija kreće novim putem, putem novosti, u pokušaju, i novosti, ne samo oživljavanja nego i ponovnog inkorporiranja u tijekove suvremenog glumišnog trajanja. Fotezova preradba nije ovoga puta slobodno prerađivanje (kao što je njezova adaptacijska specifičnost, ne držićevske provenijencije do kompleksa Držić) premetanje, oslušivanje akceptijskog predmnijevanja, nego praćenje tiskanog teksta prikazivanja (*Stari pisci hrvatski*, knjiga šesta, 1875) oduzimanje pojedinih stihova i to onih koji se sadržajno odnose na direktnu eksplikaciju ideološkog objašnjenja. (U postupku se Fotez najviše približava najsuptilnije praćenju adaptaciji Andrićevoj *Prokletoj avliji*.) Dramaturški adaptirano prikazivanje akcentiralo je sloj postojeće statike trajanja prikazivanja, dramske aktante, da bi u prerađenom obliku zadržalo osnovna čvorišta radnje uz manje kontaminacije, ne odstupajući inače u povijesti književnosti problematičnog autorstva Hektorovićeve prikazivanja. Ova adaptacijska »čistoća« postupka rijetka je u Fotezovom slučaju, jer spominjući njegov odnos u generalnim obilježbama, prema kompleksu starije hrvatske književnosti, otkriva se vrlo lagano, i bez analize, sloboda prilagodbe osnovnim postavkama o potrebi njezina oživljavanja, bez respektiranja povezujućih komponenti općih označitelja estetsko-povijesnih premisa, u adekvatnom debalansu pojačavanja igre i veselja (adaptacije Marina Držića). Ovo dvostruko odstupanje (tekstovno objašnjenje polazišta analizi i objašnjenje njezina adaptacijskog postupka) bilo je potrebno kao spona, zakorak prema rekonstrukciji režije (kao jednom od modela) jer će se ona razmatrati kao postignuće ovoga vremena s odstupanjem u 15-etak godina u proteklo. Bilo je potrebno da bi se uspostavila relacija vremena u kojem se vrijednosni pomak realizacije prikazivanja (smislu teksta i prikazbe) zatvara u grupu izdvojenih, određenih ljudi osposobljenih za ovaj posao. U tom kontekstu uloga Marka Foteza postaje otvorenim autorstvom s nijansom hrabrosti da potpiše adaptaciju, kao vlastitost, kao viđenje u paralelizmu isto tako upitnog Hektorovićeve imena. Dakle ovovremenskom konstelacijom stvara se pozicija upravljanja (i u procjeni) čime je omogućen i način igranja, pa nužnost crkvenog trga nije više poziv u okvire pripadnosti i opredjeljenja, nego svjesnost proračuna

arhitektonske podobnosti (što će Fotez koristiti na gostovanju u Hvaru) i redateljske kalkulacije. I još jedan putokaz. Dopušteni prijelaz, ne vremenski preskok, nego simetrija zadržane televizijske snimke. Govoreći o sumnji u vjerodostojnost redateljske knjige u relaciji uprizorenja, posebice u direktnom slučaju, sumnju pojačava teoretsko-revitalizatorsko nastojanje, koje prije svega normira didaktičnost i novinu, od čvrstine konstrukcije i njezina ponavljanja u tijeku trajanja organiziranog postojanja. Stoga je ova režija izabrana kao paradigma, podvrgnuta osnovnom ispunjenju zadatka, ali i nakani da se u okvirima snimke adaptacije u crno-bijeloj tehnici televizijskog snimanja s kraja 70-tih godina, zabilježi varavost i prilagodljivost zahvata u rekonstrukciju jednog redateljskog postupka. U svim nijansama stalne kumulativnosti odstupanja od glavnog tijeka analize, neka bude dopušteno još jedno, čini se dosta važnim. Odstupanje u smislu ograđivanja, jer se vivisekcija redatelja radi na slučajnosti omogućene usporedbe, pa se konačno zaključivanje, a to je glavna svrhovitost ovoga pokušaja, našlo u procijepu slučajnog, a ne posljedičnog i potpunog. Televizijska snimka zbog relativnosti trajanja glumišnog uprizorenja, postaje tako željom za čvrstim uporištem, koji ponavljanjem opovrgava zapis slova, ili otkriva njegovu slojevitost, ili pak potvrđuje zapisanu teoriju. Od nabrojenog, možemo već sada doreći da uprizorenje poštuje zapis slova, dok zapisanu teorijsku naznaku, ako teoretskom, a ne književno-povijesnom smatramo Fotezovo prigodničarsko i reminiscensko zapisivanje, ostaje kao i uvijek u oduševljenju novosazdanim i započetim, dok sigurne smjernice pravog redateljskog usmjerenja blijede pred povijesnim znanjem, predmnijevanjem i trenutnim uvjetima rada.

Vrijeme stvaranja režije *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* (Split, 27. srpnja 1968) vrijeme je kraju Fotezova redateljskog puta i sluti rezultatom zaokruženja. Iskustvom redateljskog potpisa on skuplja relacije ranijih uprizorenja i motivskih izbora kao i uprizorenja direktno vezanih za trajanje starije hrvatske književnosti, što je vidljivo već pri prvom susretu s adaptacijskim glumišnim i kasnijim televizijski radnom predlošku. Ne odlučuje se za izrazitu režiju osobnog iskaza (što se tiče promjena) nego redateljsku interpretaciju i revitalizaciju poznatih komponenti prošlosti. Individualni profil njegovih stavova probija u znanju, dodiru i zapamćenju iskustvenih naslaga dotadašnjih istraživanja povijesno-književnih, a više teatarskih i teoretskih, europske provenijencije. (Trebalo usporediti utjecajnost, što ostaje jedna od kalkulacija,

Fotezovih boravaka u Poljskoj, odnosno poljske teatrološke naslage.) Prema tome dvojnost govora ove režije, govor je tradicije i iskustvenog utvrđenja govora, koje je donijelo neke nove pokazatelje, brišući zaborav osnova, a naglašavajući senzibilitet osobnosti i osobenosti. Mogući usjek paralelizma dvaju principa vrlo se očito proteže kroz cijelu ovu režiju, ali ona je ipak dovoljno zanimljiva, ne samo kao kulturološki pokušaj, nego i kao individualno ostvarenje, da se razmotre neke od njezinih komponenti.

Početak prikazanja zadržava tradicionalni poziv na predstavu, navijajući svrhovitost prikazivanja, upućujući na didaktičnost njezina sadržaja, nudeći moguću radoznalost od samoga početka. Poslije najave ona počinje teći svojim odvojenim životom, mirnom kumulacijom unaprijed određena idejnom pobjedom. Redateljski postupak koji sudbinu kulture i mišljenja shvaća kao opasnost da postane jedinim sugovornikom situacije, žrtvujući dio bogatstva jednoznačnosti interpretacije, te pojednostavnjujući konotaciju predložka (adaptacije) maksimalno konfrontira likove prikazanja, dijeleći ih na tri grupe — rimskog vojskovođu (Decij) pogane i kršćane s mučenicima, te odvojeni dio scene određen za demonstraciju snage vjerske prevage, pokušavajući u ovakvoj diferencijaciji naglasiti opće kategorijalnosti vječne borbe novog i starog na pragu razilaženja. Vizuelizirajući sudbinu sloma i osude i veličinu odvažnog prihvaćanja obećanja, Fotez se služi rekonstrukcijom povijesno markirane simultane pozornice, oštarih ograda, geometrijskih linija, koje suprotnosti definitivno dijele jednostavnošću provjerenoga. Poznati simultanitet koji istodobno povlači maštovitost gledalaca da nadopune nepoštovanje trojnog jedinstva igranja, umrtvljuje zapisanu dramsku pustolovinu. Otvaranje prstena igranja glumačkim kostimiranjem i predstavljanjem, njihovo dolaženje na scenu u odvojcima strukture režije (Fotez je ovoga puta vrlo precizno crtao mizanscenski pokret i pridržavao ga se u provedbi) i određuje njihovu igru. Geometrizam pregrade, te relativna plitkoća podloge uvjetuje ne samo njihovu sadržajem prikazanja zacrtanu pokretljivost, nego i redateljskim postupkom stalnost provedbene, prepoznatljivo, ugovorene gestike. Dvojnost pokreta u akciji riječi, pokreta koji se ne odvaja od osnovne linije tijela, sklopljene ruke na molitvu, s očitim povjerenjem u ono što se sluti i pozadinom križa kao uporištem, čiste svjetle linije kostima i scenografije grupiranje pod sjenom metafizičnosti priklanjanja. Sudbinska podvrgnutost mitu smisla, čisto je vizuelni prijenos europske slikarske mjerljivosti povijesnog

kontinuiteta i prirode ljudskog prebivanja kao scene izričajno 8-erakki zatvorene u krugove sporog odmicanja radnje kao zaključci proteklog zbivanja i stanke prije slijedeće cjeline. Kao opozicija toj unutrašnjoj vibrantnosti kršćana, Rimljani imaju pojačanu gestiku, otvorenost i odsječenost kretnje, violenciju i brutalnost, pokušaj kao dokazni materijal svoje moći, kao reminiscenciju sudbinsko povijesne staleške paradigmatičnosti. I konačno srednji najprovokativniji dio simultane scene. Pikturalno najnaglašeniji, zavjesom, koja skriva i otkriva, prekida i začinje pozoričku funkciju događajnosti. Ograda koja prebacuje radnju iz vremena u vrijeme, rječitija od riječi izgovorene kao posljedica njezina uklanjanja, jer uvodi svojom centralnom namjerom direktne pokrete radnje prikazanja. Pojava Decijeve u direktnoj konfrontaciji sa Sistemom, pojavu Konkordije okruženu nevinošću djece, predodžbeni su slikovni krug što je Fotezova režija uvukla u svoje recepcijsko viđenje, gušeći njihovu dinamičku mogućnost fizičke igre, ali gestikom u prvom slučaju, a čistoćom proporcije kostima i rasporedom u okviru centralnog prostora pozornice, jezikom prethodnog znanja otvorila je direktnost trajanja dijaloškom slijedu do idućeg prekida. Ako pretpostavimo da niti režija nije nikad bila oslobođena od kulturnih natruha predšasnoga i ako s te pozicije doslovno shvaćenih spoznaja ona ovlada kao da se na izgled sve upravlja prema njoj, tada će i ova scenska isprepletenost početi prijetiti da ju zarobi i rječitost pretvori u prezasićenost statike. Naivnost, međutim, koja je podloga ovoj dvostrukosti igre prijelaza prikazanja, opravdava ovakova Fotezova rješenja, posebice u onim sekvencama kada se on upušta, uvjetno rečeno, u doslovnu rekonstrukciju pozoričkih rješenja iz literarno-teoretske i teatrološke literature. Pitanje prinošenja žrtve. Dualitet dvaju polazišta i dviju konačnosti. Tada iz dubine središnjeg dijela pozornice, očišćene, ponešto stilizirane rekvizitom delatskog alata, pognutost glave iskupljenika pokazuje se kao slika, totalitet transformacije lika u statički ukočenu glavu lutke što svojom mogućom stalnošću izraza proširuje simboliku u opomenu za sve, a najviše gledaoce. (Kamera fiksira iscerenost simbola-lutke, tako da je potvrda simbola dobila svoju recepcijsku, ali što je važnije, konotacijsku nadogradnju i ispunila uvjetovanost prelaska iz medija u medij, igre, kada maska zasebice očituje strah i opomenu, u igre signum prijenosa sinkretizma zakočenog samim načinom igranja prikazanja, koji ne dozvoljava polivalenciju pa mu je potreban katalizator). U tom slučaju zaokruženost scene pokriva funkciju namjene i opravdava put

izbora režije. Jednakim postupkom rekonstrukcije Fotezova režija respektira i egzistenciju vruga, arhetipski pojam negacije i zla koji je svojim habitusom u opoziciji s despotizmom nadolazećeg duha, razarajući pojavnošću, namjerno datost simbolike, unutrašnjeg i vanjskog odraza samosvijesti. Kostimski korpulentan u prvom planu naglašene maske i palucajućim jezikom, nacerenim smijehom, u režiji postaje vizuelna i zvukovna kulisa s podugačkim repom koji se omata oko scena konfrontacije, kao prekid, kao dinamika i materijalni dokaz dijagonale opadanja. Iako glumački pokretan, on prelazi iz odjeljka u odjeljak pozornice, odlazi u dio hrama, vrag je mnogo više artificijelna rekonstrukcija nego što je to prinošenje žrtve, ali vjerojatno i zbog toga što se u redateljskom ugovorenom rješenju njegova funkcija iscrpljuje u dinamizmu, vanjskom nasilju, u neustručavanju da radnju pogura unaprijed.

Ova vizuelna rekonstrukcijska analiza nužnošću svoga polazišta zahtijeva i analizu riječi redateljsko-adaptatorske knjige. Zahtijeva jer riječ ima pojačano značenje u ovoj Fotezovoj režiji. Sklon improvizaciji razigrane igre koja stvara vlastitost dimenzije (dovoljno je pogledati njegove adaptacije *Dunda Maroja*) ovdje i pored sve vizuelne provokacije i vremena uprizorenja (prema Fotezovu navodu prvo crkveno prikazanje u institucionaliziranoj organiziranosti) može se krenuti i obrnutim putem — od uprizorenja ka riječi. Riječi koja je ostvarila vizuelnost rekonstrukcije. Ka izricanju misli koja je dala mit ritma europske povijesti i pripadanja. U sloju riječi nalaze se ritmički nizovi (dijalog na rubištu monologa) posjeduju sadržajnost i posebnost vrste i uređenost vrste. Shvatiti uzajamne odnose ova dva principa — sadržajnost i uređenost, a preko toga proniknuti u prirodu ritmičkih nizova i značenja ovoga prikazanja mora se graditi na polaznim stajalištima da se svaka tekstualna cjelina razmatra kao posebno stanje zatvorenog sustava. Bzirajući se na ovim pretpostavkama, u redosljedu tekstualnih spojeva otkrit ćemo niz vjerojatnoća, kao da se svaki slijedeći niz može pojaviti sa različitom implikativnošću, svaki od njih kao neki od konačnog broja obuhvaćenih. Stoga pojedinačno izdvajanje nekog od niza ne narušava cjelinu, već upućuje na njegovu čvrstu zahtjevnost pojavljivanja u posljedičnom. Ipak Fotez zadržava u kontroli mjeru neodređenosti riječi i spojnih veza u adaptaciji i uprizorenju, čitajući ih redateljski kao ritam ideološkog budućeg ujednačenja. Ideja zatvorenog kruga (što je redateljski riješeno već spominjanim predstavljanjem glumaca i njihovim skidanjem kostima na kraju prikazanja, u genezi Fotezova reda-

teljskog puta čest postupak kada se radi o starijoj hrvatskoj književnosti) razlomljena je riječju na nekoliko cjelina. Prvi od takovih krugova (ritmičko-verbalnih) ujedno jedna od strukturalnih kulminacija adaptacije (i predložka istovremeno) jest duel Decija i Sista te njegovo odvođenje u tamnicu, kojem slijedi stanka (ovog puta vizuelna, imajući simboliku znaka, predaja ključa Lovrincu). Lovrinčevo mjesto se time mijenja s pozadinskog promatrača na aktivnog sudionika, koji će dalje kroz riječ voditi radnju. Slijedeća tekstovna kulminacija je pokrštavanje nevjernika (Inpolit, Konkordija) i konačno sam završetak prikazanja kada Lovrinac objašnjava puku svoje podrijetlo i vjersku odanost. Ovaj ireverzibilni put rekonstrukcije svoju potrebitost opravdava u dvostrukosti namjere. Jedan od njih je posebitost pozorničkog i redateljskog jezika i individualiteta, a drugi proizilazeća glumačka doživljenost. Jezik Fotezovih režiya u koštacu s novinom, razmatrano u krugu njegove povijesno-sticajne dominacije, često je arabeska želje i znanje u dosluhu s vremenom, ritmom veselja igre kao provokacije i didaktičnosti upoznavanja s naznakom omeđenosti izbora, eksperiment koji prelazi u nove prostore, ali ih ne fiksira i doriče, a time i negira koherenciju uprizorenoga, često plutajući u ostvarenju zamisli jer joj to omogućuje dramaturško-adaptacijski predložak. Na taj način nastaje izgradnja koja redateljski omeđuje i izdvaja i istovremeno osamljuje. Uopćavati refleksi glumačkog ostvarenja posebice je nezahvalno, jer je Fotez bio redateljem u raznorodnim cjelinama, koje su se njemu prvenstveno nametale, a on se u samo ne baš čestim slučajevima uspijevao nametnuti. Ishodište glume u ovom uprizorenju može se smatrati posebnom cjelinom u kojoj se iščitavaju neke od stalnosti, ali i obojanosti noviteta. Gluma je činjena na polarizaciji stišanosti emocija i odsječenosti s ponovnim naglašavanjem disperzivnosti u realizaciji koja trajajući u vremenskom okviru (sceni, uvjetno rečeno) uprizorenja odlazi često u meandriranje osobnog glumčevog domišljaja. Kao stalnost Fotezovog postupka može se smatrati upravo ovo glumačko meandriranje, a kao novost dovoljno duboko iznalaženje rješenja za glumačko impostiranje u skladu sa originalom predložka. Glumačko osciliranje posebice se osjeća u drugom dijelu prikazanja kada Rimljani gube prevlast, pa mimikom, gestikom, a najviše neprikladnom razigranošću napuštaju unaprijed određene međe tjelesnog izraza. Postaju glumcima neke druge predstave, ili nekog drugog redatelja. Didaskalija koja upućuje kratkoćom, pravolinijnošću, postaje parabolom osobnog doživljavanja. Pri

tom su ispomognuti dvama spojnicama kostimom i glazbom. Kostimski znak sabire glumišnu temu u njezinoj scenskoj pokrenutosti u dodiru riječi i igre. Kostimskim pokretanjem zaigrana riječ se uprizoreno prokušava, povijesno približava i vremenski nameće. Nametnutost kostimografije *Sv. Lovrinca* zagrađena je neviđenošću kazališne predstave, te govor o metaforičnosti se tek sluti u njegovom obličju i nekim digresijama od uobičajenog (pojačana krila Angela pokazuju se kao ono što nije samo u pogledu, dok sloboda u širini autorskog vidokruga daje Lovrincu nadopunu osobnog obilježja sjenkom brade, zatvarajući ga u svjesnost događajne težnje). Koliko je redatelj dirigent glazbenog odvojka uprizorenja, a ne samo sudionik donešene završenosti, teško je odrediti u ovoj režiji. (Može se predmnijevati s pozitivnim predznakom, jer Fotez je i u drugim svojim uprizorenjima tražio glazbeni sklad kao kulisu adaptacijama, već stoga što mu je glazba bila nadopunom praznina na relaciji predložak-adaptacija.) U ovom slučaju glazbene dionice prema redateljskoj knjizi, pomaknute su za televizijsko prikazivanje, te redatelj režira izrežirano, poštujući izvornost glazbenog notarija (Kuhač je zabilježio četiri melodije iz posljednjeg igranja prikazanja) ali uvažava i rekonstrukciju, ispreplićući ih, posebice u scenama koje se vežu za propast poganskog hrama. Odabir nametnute glasnoće truba, da bi se označilo scensko padanje rekvizita kao i aleluja u završnom mimohodu s titranjem sjenki i zapaljenih svijeća, artificijelna je igra na scenskom prostoru koja odskače od ranije primjenjivosti ekvivalenta glazbene nadopune, jer ona u tim ritmičkim cjelinama postaje od kulise aktivnim sudionikom i činiteljem igre podvrgnute prvenstvu efektnosti i potvrđivanja. Kolikogod je zadnja scena mimohoda vizuelno atraktivna sa zvukom aleluje, ona je igra u igri i po trajanju i simbolici potvrde, uklapajući u ranije zaključivanje o gubljenju redateljske snage i koherencije u drugom dijelu uprizorenja. Pri ovome se moramo zaustaviti i na pojedinačnim glumačkim valerima tijekom prikazanoga, a u prilog iznesenoga. Omeđujući glumce (misli se sada na njihovu pozorničku eksplikativnost u relaciji osmišljavanja redatelj-pojedinačni individualitet) Fotez je prvenstveno akcentirao rekonstrukcijski element, tražeći u svakom znaku (glumačkom i scenskom sintetiziranu simboliku povezivanja i ovovremenosti) pojačanje svoje zamisli. Stoga Astorijes (Tripković) rimski veliki svećenik postaje židovskim svećenikom (kostimski znak) no glumački on oscilira između dostojanstva i naglog prelaska u violenciju igre u drugom dijelu prikazanja, Kocan (Buljan) potenciran

također kostimografski, igra na opoziciju kršćanstvo-poganstvo, zaigravajući sve više sebe i odlazeći u vlastitost traženja, kako u izričaju i gestici, a tako i zauzimanju scene. Lovrinac i Konkordija (Kovačić-Bulić) možda su najvjernije pratili osnovnu liniju obilježbe, statikom pokreta i koncentracijom na izgovoreno. Stvarajući igru u igri i u pojedinačnosti *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* kida svoju strukturu već za vrijeme trajanja, anulirajući osobenost zaletišta.

Ako redateljski trud završava odvajanjem zavjesom i iščekujućim glumčevim licem, ne završava impuls prijenosne reakcije i procjene. Ako redateljski, glumački, scenografski i zvukovni trud je svojevoljni odabir mjesta, vremena i načina igranja (*Lovrinac* je igran u HNK Split, Suštanu, Beogradu, Dubrovniku, Osijeku, Sarajevu) onda je recepcijski odziv jednako važan faktor procjene. U fokusu publike, slučajne ili s nakanom odabrane, riječ ostaje u govoru nezabilježena, predodređena pojedinačnom ovovremenskom procjenitelju da izgovori i zapiše svoje znanje i stavove kao predmnijevanje usaglašenosti ili oporbe za dokument budućnosti. No, možemo li se pouzdati u međuprostore slova i njihovu slovnu poredanost? Pitanje o načinu i mjestu recepcijskog izričaja kao da sve više postaje preokupacijom onih koji su po principu predmetnih područja i teorijskih interesa, profesionalno zaduženi da rješavaju specifičnost i izdvojenost spoznatog umjetničkog fenomena. Ako svako vrijeme ima svoj prostor događajnosti ima i svoj prostor koji nam ostaje dalek u svojoj nedostupnosti. Dalek ne u tome što to ostvarenje (u konkretnom slučaju prikazanje) ne možemo osjetiti, već zbog toga što je uvjerenje u izuzetnost umjetničke vokacije zamijenjeno pitanjem o smislenosti umjetničkog djelovanja uopće. U toj svojevrsnoj interakciji možda će Fotez naći svoje mjesto, u vremenu koje će biti ponovo skloni veselju igre, a ne filozofsko-estetskom predumišljaju, naravno sa odbicima specifičnog postupka. Ali postoji i obostrana greška i ispravljanje, samo što priznavanje greške ne povlači i ispravak ranije učinjenog. Vratimo li se intrigi riječi, onda smo u kolu riječi koje su davno zaigrale svoju vlastitu igru. One otkrivaju i onda kada se misli da u njima vlada snaga sjenke i neprozira. Riječ, odnosno izričajni sustav bilježi zbiljsku promjenu i često je dovoljan jedan jezični izričaj da se otkrije promijenjen način gledanja na stvari. A kod režije, tog osjetljivog i u svakom času mogućem tkanju proizvoljnosti, recepcijski odjek u jeziku, spoznajnost prethodnog iskustva preuzima stvaralačku ulogu posrednika između subjektivnog i objektivnog. Za procjenitelja kao ocjenjivačku

svijest vremena objektivno se zatvara u sustav osobne prepreke, koja se sama od sebe razmiče pred ustrajnim prizivanjem argumenata. U sustavu razmišljanja o Fotezovom uprizorenju možemo razvrstati u tri određenja. Određenje koje glumišno tragalaštvo razgledava u odrazu noviteta, osvijetljeno individualnim interesom sa teoretskim predznakom u kontekstu pomicanja europskih previranja tih godina,² određenju koje procjenjuje prikazanje kao glumišni čin njegove definitivnosti s vezama za tradiciju hrvatske kulture i ovovremenskim donosom, te dajući zapisu pikturalnu primjesu i komparaciju.³ I treće određenje, pisano godinu dana kasnije, poslije izvedbe Violiceve režija *Prikazanje života i muke sv. Ciprijana i Justine* na Dubrovačkim ljetnim igrama.⁴ Kontekst vremena u ovom određenju nije samo naglašeni protok trenutka nego i određenje sugestije. I ako se upitamo što znači recepcijska riječ odabranog gledaoca u rekonstrukcijskom postupku, možemo reći da se njezina zvučnost zatvara u krug vlastite aktualnosti kao suputnik moguće artikulacije povijesnog mišljenja. I ponovo otvoreni prostor koji treba nadopunjavati posredništvom, ali istovremeno i upozorenje na dvostrukost. Na respektiranje recepcijske snage trenutka, njegovo opredjeljenje i upućivanje, ali i nedostatnost u zadržavanju pozorničkog čina u njegovoj cjelokupnosti i fiksiranosti, izazivanjem sumnje u moguću zaokruženost kao autorskog djela.

Forma i sadržaj viđenoga uz jedinstvo njihove misaone prirode, imaju različitost osobina. Forma se izaziva sadržajem u njegovoj interpretativnoj suštini, ali ona se javlja samo funkcioniranja slike. O tom funkcioniranju prilično je teško govoriti u ovom slučaju jer se prvenstveno govori o glumišnom pokušaju prevedenom u drugi medij zakonitosti. Gubi se uvid u širinu zbivanja, sa pojedinačnim akcentiranjem sekvenci, glumaca kao i izrazu odrezanosti cjelokupnosti scene, koja ostaje prepuštena izazovu ranijih čitanja Fotezove redateljske knjige. Provokacija i nedoumica jednakim predznacima gube intencijsku snagu, zadržavajući se u relaciji rezanja potpunoga. No, može se pretpostaviti, što uključuje i opredjeljenje, pa i slojevitost iskazanoga u slovnom smislu, da subjektivni karakter izbora ovakovog redateljskog rješenja sadržava tendenciju istinskom pokušaju objektivnosti u kojem umjetnost i mjerenje ovoga vremena prestaju biti pozornicom božanstvenoga, nemajući onu tradicionalnu očaravajuću i potresnu ulogu, razlomljujući viđenje u igru naivnoga (rekonstrukcijske scene ponekad nastoje naglasiti nevještost igranja neprofesionalnih glumaca prošlosti — naglašeno u

prvim prizorima npr. upoznavanje s ulogama) i artificijelnog (ustupci razvodnjenosti režije i stečenog osobnog iskustva) uvirući u vlastita ranija potvrđivanja i borbu za dokazivanje opravdanosti trajanja među imenima istovremenika i novo nadošlim. I konačna procjena u kontekstu trajanja nacionalnog glumišnog izraza. Kako se rekonstrukcija uvijek natječe s budućnošću zaborava i brisanja, jača potreba za sintezom predloženoga. Značenje režije *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* u svojim krajnjim konzekvencama, ostaje otvorenom već zbog uporišta u stalnim osobnim provjerama građenim na specifičnim opredjeljenjima, u okvirima kojih rastu nove nesigurnosti, ali i kao ozvučenje ustrajnosti i vitalnosti ishodišta hrvatske književne riječi, a kao teatarska završenost predloškom za ponovnu analizu, usporedbu i procjenu u nekom joj sklonijem vremenu.

BILJEŠKE

¹ Petar Hektorović: *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*. (Dramaturska obrada Marka Foteza) *Mogućnosti*, Split, 1970. br. 8.

² V(eljko) Vučetić: Šarena slikovnica naivnog teatra; *Slobodna Dalmacija*, Split, 31. srpnja 1968.

³ Petar Selem: *Prikazanje života svetog Lovrinca Mučenika*; *Telegram*, Zagreb, 9. kolovoza 1968.

⁴ Ivan Bošković: O prikazanjima i oko njih (Uz splitsku i dubrovačku izvedbu starohrvatskih crkvenih prikazanja); *Dubrovnik*, Dubrovnik, 1969. br. 3.