

# MARKO FOTEZ I DUBROVAČKE LJETNE IGRE

*Antonija Bogner-Šaban*

Istraživanje puno stvaralačke angažiranosti, započeto nevještim mladenačkim režijama na improviziranoj pozornici zagrebačkog Kaptola, potaknuto na samostalno izgrađivanje neočekivanim uspjehom *Dunda Maroja* (1938) iktus je Fotezova putovanja i bezrezervne odanosti kazališnom izazovu kao redatelja, adaptatora, publiciste i praktičara, koji je povezivao asocijacije viđenoga s mogućnostima njihova uprizorenja.

Često u nesklonim mu brzacima okolnosti, osjetivši i na intimnom planu proplamsaj svog teoretsko-revitalizatorskog i redateljskog određenja o jadranskoj obali kao velikoj pozornici hrvatske kazališne kulture, reprezentantu stoljetnog trajanja, te u krajnjoj instanci jezgru uspostave uzročno-posljedičnih veza sa suvremenim glumišnim izrazom, Marko Fotez od samog početka DLJI (1950) stečenim iskustvom i raspoloživim sredstvima nastoji podržati stalnost ove specifične festivalske manifestacije i pozoričkog mjesta da bi se ono otvorilo i potvrdilo kao ishodište i presjecište umjetnosti.

U tom kontekstu nesumnjivo je zanimljivo njegovo studentsko dnevničko zapisivanje impresija s putovanja brodom uz obalu Jadrana, kada iz perspektive frontalnog udaljenja zapaža i otkriva mjesta za održavanje predstava na otvorenome. Iako mora postojati distanca prema tim zapisima, bez ustezanja može se konstatirati pronicljivost budućeg reda-

telja-praktičara kao i čovjeka koji u širokim potezima osjeća poriv za obuhvaćanjem prostora i njegova podređivanja osobnim namjerama.

Jednako tako Fotezu je vrlo dobro poznata izvedba *Dubravke* pred Kneževim dvorom 1933. godine, kao što mu je blisko i iskustvo s turneje s *Dundom Marojem* u Dubrovniku 13. travnja 1939. godine. Vjerojatno su ipak na njega najjače djelovale izvedbene reminiscencije *Prvog dubrovačkog festivala* 1938. godine, kada je kao tajnik turneje Zlatka Balokovića boravio u Gradu nekoliko dana. U prilog tome svjedoči njegov analitičko-propagandni članak objavljen u splitskom *Novom dobu* u kojem fokusira dubrovačke scenske prostore i njihove estetske mogućnosti ne sumnjajući u potrebitost ostvarenja već onda maglovito nazočne ideje o formiranju kazališnog festivala.

U povijesnom udaljenju početna godina održavanja DLJI dvostrukog je značenja. Održan u svega 14 dana (8—21 rujna 1950) repertoarno improviziran na djelima Marina Držića (*Dundo Maroje*, *Skup*) trima komedijama iz bogate riznice starije hrvatske dramatičke (*Ljubovnici*, *Andro Stitikeca*, *Komedija od Raskota*) te koncertima u izvođenju glazbenih ansambala iz Hrvatske (Zagreb, Dubrovnik, Split, Zadar) i Beograda, nije bio samo smotra trenutnih dometa, nego i potvrda i prodor jugoslavenskih mogućnosti u širem kulturno-političkom smislu u ne slučajno izabranom prostoru.

Idućih mjeseci kada se prvo oduševljenje postignutim stižalo, i bilo prepušteno daljnjem tijeku vremena, Marko Fotez predano i nadasve entuzijastički, potaknut nekolicinom kazališnih zanesenjaka i istomišljenika, nastavlja borbu za nastavak Igara, prvenstveno akcentirajući potrebu o stvaranju čvrste festivalske organizacije koja bi omogućila nastavak njezina kontinuiranog rada. »Doduše, Dubrovnik kao zamišljeni scenski prostor bio je te godine (1950) potvrđen kao velika mogućnost, no još uvijek je ostala dilema što učiniti s tim otkrićem, kako njegove scenske prostore iskoristiti, da li ga shvatiti samo kao čarobnu kulisu koja može živoušcu svojih arhitektonskih oblika pružiti atraktivni okvir za različita scenska ostvarenja ili se naprotiv inspirirati njegovom renesansno-baroknom arhitekturom, razvedenošću njegova urbanističkog tlocrta, te uvaživši specifičnosti originalne dubrovačke pjesničke prošlosti i sadašnjeg dubrovačkog života — pokušati ostvariti kazališnu viziju oblikovanu svim živim komponentama ovoga jedinstvenoga grada...«<sup>4</sup>

U paralelizmu estetsko-teatroloških pitanja nametnutih specifičnošću dubrovačkih scenskih prostora Fotez, prateći poetiku individualnih reda-

teljskih stavova i svoje adaptatorsko-revitalizatorske postulate, odabire drugi mogući put viđenja Igara, te u skoro poluprofesionalnim uvjetima, minimalnim i u zadnjim trenucima odobrenim financijskim sredstvima, počinje drugu sezonu, tražeći redateljsko, glumačko, scenografsko i kostimografsko ishodište u krajnje napregnutim snagama dubrovačkog kazališta. Redateljski i organizacijski stup tih prvih godina DLJI, jedini gostujući redatelj 1951. godine, Fotez inzistira na repertoarnoj koncepciji oslanjanja i otkrivanja dramskih djela iz fundusa dubrovačke književnosti kao i na tradiciji europskog nasljeđa istog razdoblja. Stoga su premijerno u okviru Festivala postavljeni Držićevi *Dundo Maroje* i *Plakir* u njegovoj adaptaciji i režiji, *Ljubovnici* i Lope de Vegina *Lukava lisica*. Određenost povijesnog, uvjetovanog spoznajom o vremenskom predumišljaju procjeniteljskih opredijeljenosti, stješnjava ovu bitnu drugu sezonu (koja je trajala skoro dva mjeseca) u tjesnace dilema i diskusija pro i contra Fotezovim režijama, zanemarujući, nenamjerno, posebice u ovom razdoblju, mnogo značajniju njihovu važnost kao propagatorski i populizatorski korak k afirmaciji još uvijek usko lokalne kazališne zainteresiranosti. Stoga je u odrazu estetske definicije, u izazovu njihovih idejnih konzekvencija, u prijedlogu njihovih nazočnosti i redateljskih spoznajnosti, Fotezova režija Držićeva *Plakira* nedvojbeno hrabrost zakoraka sa čvrste i poznatim dimenzijama omeđene pozornice u otvoreni prostor parka Graca, otvaranje uvjerenju u nepredvidivost i intrigantsku primamljivost, u radoznalost samih glumišnih početaka. Iako nedorečena, puna prostorno-scenskih traženja (igra se gubila u prirodnoj datosti, modulacija i artikulacija glasa oscilirala je u mogućnostima akceptacije) ova prva režija na otvorenom postaje posebnost kao što je ime Marina Držića i Shakespeareov *Hamlet*, prepoznatljiv znak DLJI, ali i datost iskustvenog putokaza zauvijek otetog iz upitanosti u funkciju redateljskih ispitivanja koje su slijedećih sezona, asimilacijom razjedinjenoga u diferencijacama spoznajnih mogućnosti mogle savladati koncentraciju na osobne izbore.

Subjektivno osjetljiv, Fotez reagira na prigovore svojoj adaptaciji i režiji *Dunda Maroja*, prateći već u tom trenutku naivnu nit prakse koja se podržavala još od njegove režije *Dunda Maroja* 1938. godine. Takva prakticistička orijentacija uvorište je u samu svrhu sebe, kidanje veze s krugom razumijevanja, inzistiranje na potvrdi trenutka. Igra na ulogu povijesnosti, osobne povijesti stjecaja okolnosti. Zrcaljenje u svom odsjaju. Ne odstupajući, tek nijansirajući pojedine stavove u zrenju pro-

tjecanja, on će i 1969. godine (članak je varijacija na više mjesta u periodici objavljenih tekstova u segmentu ili cjelini) pokušati objasniti svoju istraživačku i intertekstualnu intervenciju u obradi Držićeve komedije: »da se (dâ) Držićeva slika vremena i života, a nadasve životna radost koja izbija iz njegovih likova i radnje učine pristupačnima i bliskima današnjem gledaocu. Ne teatrologu, ne historičaru, sociologu, ili kome hoćete, zapravo ne samo njima — nego takozvanom prosječnom gledaocu, običnom čovjeku koji u teatru traži doživljaj koji će ga uzbuditi.«<sup>2</sup>

Godina 1951. kada je svaka predstava značila nov izazov, upoznavanje, uspjeh ili potpuni promašaj, Fotez svoje djelovanje na Igrama neprestano širi publicističkim radom, sustavno se javljajući u *Dubrovačkom vjesniku* kao i u jugoslavenskom tisku, pišući o trenutnim problemima, uvijek impulsivno-animatorski, tek djelomično teoretski, osjećajući iskrenu kulturnu i nacionalnu pripadnost ovom velikom glumišnom poduhvatu. Neprestano se zalaže za prerastanje uočenih pogrešaka i za podizanje opće kvalitete izvedbi stvaranjem festivalskog ansambla, što ostvaruje iduće sezone (1952) u nešto promijenjenom obliku: »Jedne (predstave) bi bile u samostalnoj interpretaciji Dubrovačkog kazališta, drugima bi jezgro sačinjavao ansambl dubrovačkih glumaca, a u pojedinim ulogama nastupali gosti, a treće bi prikazivali ostali naši ansambli u svom kompletnom sastavu, naravno po određenom planu, kako ne bi došlo do kolizije.«<sup>3</sup>

Polivalentnost interesa, instruktivna preciznost i marljivost, kojima se zalagao za konstituiranje DLJI kao samostalne kazališne institucije, kao da su uvijek išle ponešto ispred njegovih adaptatorsko-redateljskih festivalskih rješenja, te su postavle *Novele od Stanca* i *Tripčeta de Utolčeta* bile idućih sezona stalni poticaj analizama, oporbama i traženjima u konačnoj vizuelnoj predigri sudara stavova onih koji umjetničkom (redateljskom) djelu prilaze izvana, stava koji čin uprizorenja prvenstveno tretiraju u odnosu na publiku i onih koji danu sliku jednog ne imitiraju nego je čine vidljivom razotkrivajući svijet vlastite taktičnosti. Pitanje dramaturške uspješnosti postavljao je vjerojatno i Marko Fotez, što se može zaključiti prema slijedu preradbi nastalih u različitim vremenskim razdobljima, približavajući ih sve više, uvjetno rečeno, pravom Držiću, uvijek naglašavajući ishodišno mjesto gledaoca, padajući u procijep vlastitog opredjeljenja i želje za uklapanjem. Dvojnost istovremenog gledanja i ogledavanja, relacija izvornik-preradba i izvedba, u kojoj

je tekst trebao biti osnovna ali ipak samo jedna od konstituenti, Fotezova režija svjesno se trošila u slobodi vlastitog ponavljanja i znakovlju prepoznatljivosti.

Marko Fotez i treće sezone Igara (1952) podržava ideju da je festival prije svega svetkovina koja stvara posebnost atmosfere, da je ona praznik vizuelnosti i pikturnosti, vješte monumentalnosti, što posebice iza premijere *Hamleta* ne može naići na dotadašnji odaziv jer se procjena sve više koncentrira na samu događajnost prikazbe, skidajući često pre-nervozno i brzopleto sjenovitost objektivnih mogućnosti. I dok *Dundo Maroje*, njegova prošlogodišnja režija, ostaje tek nuzgredice valorizirana zahvaljujući simboličnoj zaštićenosti, izvedbama *Plakira* i *Novele od Stanca* i *Tirene* posvećivala se velika pažnja traženjima da se prerastanjem kvantiteta u kvalitet profiliraju temeljna odredišta jugoslavenskih glumaca, izbori što veća nazočnost gostujućih redatelja i da se s tih festivalskih pozicija reprezentiraju gledaocu.

Analizirajući tim koordinatama Fotezovu postavu *Plakira* (1952) dijela vrlo važnog Držićeva književnog, odnosno kazališnog rada u kojem je bitan znatan broj realističko-komičnih situacija i lica, isprepletenost realnog i mitološkog nasljeđa, sintetizirana je ambivalencija festivalskih previranja, jer je Fotez u svojoj adaptatorsko-redateljskoj dosljednosti oslikao Držićev alegorički boj između žudnje (ljubavi) i čistoće, prenošenjem u ideju o stihijskoj premoći ljubavi, čime likovi pasturale gube od svoje ujednačenosti i individualnosti. Nazočan realizam, na granici naturalizma u igri, posebice kod Grižule (čas pohotljivi, čas naivni seljak, čas patrijarhalni rezoner) izvedbeno su umanjili Držićev osjećaj za sklad i mjeru. Jednakim intenzitetom predstavu je narušavala i scenska iluzija koja je razvođenost otvorenog prostora locirala na zbivanje oko jednog stabla (jabuke ljubavnog iskušenja) centralnim mjestom svih prizora i susreta likova, jasnim asocijativnim značenjem zaobilazeći psihološku nijansiranost pasturale.

I pored temeljnih dramaturških zamjerki, *Plakir* se održao na repertoaru DLJI i iduće godine, uz *Novelu-Tirenu* postavši jedna od najposjećenijih Fotezovih adaptatorsko-redateljskih festivalskih rješenja Držićeve komediografije.

Fotezova režija *Novele-Tirene* (1952) bila je još jedno potvrda »poma historičnosti dubrovačkih pozornica, koja proishodi iz svijesti da se na tom povijesnom prostoru rodila i razvijala relativno bogata i s pojedinih piscima i djelima izvanredno značajna kazališna baština, pa je iz

posve razumljivih razloga najprikladnija da u tim ambijentima bude scenski oživljena i umjetnički aktuelizirana.<sup>4</sup> U ovom slučaju pred kameonom palačom Sponze i Onofrijevom česmom.

Kritika i iza ove predstave ponovno postavlja pitanje da li treba izvoditi originale ili obrade Držićevih tekstova, tragajući za onim autentičnim komediografskim odjekom koji će i u udaljenosti od četiri stoljeća reći ono najbitnije, najsvrsishodnije, a u slovu s njegovim djelom najprihvatljivije ovovremenskoj perceptualnosti. Fotez je, međutim, ne odstupajući od svojih poimanja, prvenstveni redateljski akcent stavio na radost i ludost razigrane mladosti i mudrost starosti, ispreplićući karakteristike dviju književnih vrsta, pastorale i komedije, pretapajući ih, naglašavajući sklonost pučkom humoru i time razarajući u osnovi senzibilitet i autonomnu odijeljenost Držićeve lokalno-realističke satire *Novele od Stanca* i mitološku alegoriju *Tirene*. Iako je počivala na spektakularnosti viđenoga, ona je u sebi konzistentno nosila filozofiju radosti koja ne stvara osjećaj tuge, a uvida mučne strane života i u tom adaptatorsko-izvedbenom sloju nije iznevjerila svoje izvorne predloške. Uklopljena u arhitektonski prostor Straduna, markirana njegovom povijesnom autentičnošću, brojnošću izvođača, idućih godina homogenija i glumački potpomognuta glumcima festivalskog ansambla, ostaje zbog svoje kompletne sugestivnosti najduže na repertoaru Igara, sve do 1955. godine.

Festivalsko ljeto 1953. otvoreno je Fotezovom režijom Držićeva *Tripčeta de Utolčeta* (13. lipnja 1953). Ponovni redateljski koštac ne odskače od ranije naznačenih karakteristika zasnivajući se na principu organizirane improvizacije, stvaranjem kolopleta brzih izmjena prizora s naglašenom komikom situacije. Koristeći se osnovnim movensom komedije — učinkom podvale — on se nije ustručavao da joj pridoda i neke naturalističke akcente, pojačavajući joj ritam i time obuhvaćajući u cjelinu niz dramaturški povezanih scena. Igrana često te sezone s brojnom publikom, skinuta je s repertoara već iduće godine, čemu je vjerojatno pridonijela i neugodna pozadinska polemika oko autoriziranja adaptacije.

U početnim godinama festivalskog trajanja repertoarna protuteža hrvatskoj renesansnoj komediografiji tražila se u djelima svjetskih klasika istog razdoblja, pa Marko Fotez svoje redateljsko istraživanje proširuje na dva djela Williama Shakespearea *San ivanje noći* (1954) i *Hamleta* (1952). I dok je *Hamlet* okosnica ne samo njegova festivalskog uspjeha, nego i ishodište definitivnog prodora Igara u svjetske kazališne tokove, *San ivanje noći* ostaje varijacija ranije stečenog iskustva nje-

govih režija na otvorenom prostoru (*Plakir, Hamlet*). Genezu komedije u kojoj Shakespeareova blaga ironija alegorijskog sloja i fatum ljudske slabosti postaju smisao života i ljubavnog vilinstva ili suptilna karikatura, Fotez tu dvojnu mogućnost prelama u komiku s burlesknim izletima, intenzivirajući je baletom i svjetlosnim efektima, dajući prvenstvo kolektivnoj igri i karnevalski prpošnoj razigranosti. Promjenljivost pulsa kritike i u ovoj Fotezovoj režiji lomi krhkost estetsko-dramaturških zaležišta, potražujući novi senzibilitet koji utvrđuje viđeno, ali traga i za inovatorstvom, nadržanjem improvizacije, zadovoljavanjem rezultatom kao svrhom sebe, prenošenjem prilike koja odjekuje nedorečenim. Svrhom koja se neće jednoznačno iscrpljivati, nego pojačavati individualni personalitet redatelja i glumaca podvrgnutih odnosima prisile u svrhovitosti zajedničkoga cilja. *San ivanje noći* redateljski nije osjećao napon budućega, nije pokušao niti pomirenje mogućeg i zahtjevnog, neodgodivost je prihvaćao kao vrijednosnu opredijeljenost, tek pojedinačno glumački osvjetljen povremenim sukladnostima, da bi u genezi vlastitosti Fotezova puta ostao jedno od uporišnih mjesta provedbene potvrde obuhvaćanja i časovite ovladanosti prostorom (troslojnost mizanscene — park Gradac) naglašavajući, istovremeno, njegovu dosljednu disperzivnost interesa, intrigantnu u najavi, a urušenu u događajnosti.

I konačno redateljska enigma *Hamleta* (6. kolovoza 1952) »kojim Lovrjenac je postao Elsinor, a ostao je Lovrjenac, u skladu s ozbiljnošću tih starih zidina, tih u nebo uzdignutih terasa, tog visokog mesta na kome gledalac može zaista u punom saosećanju svaki put sa novim uzbuđenjem da preživi, da oživi«<sup>5</sup> pokretanje unutrašnjih veza između renesansnog pjesnika i uprizorenja koje je arhitektonski i scenografski iskoristilo dane joj povijesne okolnosti tvrđave. Ipak uvijek postoje mjerila evolucije i mjerila umjetnosti. Da se ona mogu zanemariti, predstava *Hamleta* vjerojatno bi ostala jedna od nepromjenljivih konstanti Igara, razdoblja kada je ona nosila u sebi temperaturu iznenađenja, istinskog doživljaja, novu trajnu fascinaciju.

Kao redateljski eksperimentator Marko Fotez se popeo na Lovrjenac poslije esencijalnih dilema o mogućnosti postavljanja *Hamleta* na mjesto dugogodišnjeg izazova (Zlatko Gorjan 1933. Vladimir Bazala u poslijeratnom razdoblju) i redateljskog odustajanja (Branko Gavella, Hugo Klajn) stvarajući iz konkretnog materijala svoj fantastični svijet pustošne znatiželje redatelja-praktičara.

Ostavljajući unutrašnji prostor tvrđave i terasastu arhitektoniku da i dalje živi svojim individualnim životom, koristeći te pogodnosti da bi ukomponirao u ponuđena rješenja skoro identičnu šekspirovsku pozornicu razdijeljenu na tri platforme igranja. Stapanjem akustike (položaj Lovrjenca — opozicija zvuka ili suglasje u nadopuni) te vojnika s bakljama u uzlazistu ka najvišoj terasi i pojavi duha, do isturenog srednjeg platoa s najvećim brojem scena i odijeljenog dijela prilagođenog za igru u igri. Dugotrajnost trajanja *Hamleta* (1952—1963) te senzibilne predstave koja je sagorijevala u uporištu svoje početne intencionalnosti i glumačkim imenima (Veljko Maričić, Jurica Dijaković, Zoran Ristanović, Jovan Milićević, Emil Kutijaro, Tito Strozzi, Marija Crnbori, Irena Kolesar i mnogi drugi) razjedena unošenjem novih snažnih individualiteta koji su zahvatili cijeli organizam, nemoćan da obuzdaju uhvaćenost, odlučila je njezinu sudbinu. Put kojim se kretala bio je pogođen redateljskom šutnjom, postupkom koji se vraća onome od koga potječe, odbijajući koheziju i koncepciju. Vez unutrašnjeg govora ukinut u razvojnoj liniji. Put reverzibiliteta koji se razbija u predigri mogućeg totaliteta. Marko Fotez u referatu podnesenom na simpoziju posvećenom 400. obljetnici rođenja Williama Shakespearea 1964. godine u Sarajevu pokušao je opravdati ta svoja stajališta, ostajući teoretičar bez pravog uporišta, teoretičar izuzetnog sluha za gledaoca ne uviđajući da u spoznajnoj šekspirovskoj mnogoznačnosti postoji jednako tako i mnogostruka individualnost odraznog napona kao zakoraka u izričajnu dogođenost. »Preinačiti Shakespearea za volju neke osobne koncepcije mislim da je dokaz ne snage, nego nemoći autora te koncepcije, jer mnogo je lakše srezati taj prebogat materijal na mjeru svojih osobnih shvaćanja, nego pokušati sebe ispuniti do dimenzija te raskošne odjeće. A najviše zloraba krije se u paroli 'približiti Shakespearea suvremenosti, učiniti ga razumljivim današnjem čovjeku'... On je suvremen te današnjem čovjeku najbliži upravo kad ostane Shakespeare.«<sup>6</sup>

Iste godine kad je *Hamlet* (1963) izveden posljednji put (131) trebala se ponovno potvrditi intrigantska snaga Fotezove adaptacije *Dunda Maroja* u režiji Bojana Stupice. Zbog Stupičine bolesti evidentirana u dokumentu, kao i mogućnost preuzimanja Foteza kao alternativnog redatelja, ostala je samo neispunjena želja i početak zanemarivanja njegova redateljskog značenja na DLJI.

Redateljska stanka koja traje sedam godina, ispunjena intimnim ogorčenjem i povrijeđenošću jednog od osnivača DLJI, ne prekida Fotez



zovu nazočnost na Igrama. Geometrijsko sužavanje u isključivo pravolinijsku organizacijsku ulogu, nije moglo omesti njegovo predano zalaganje, kao i prethodnih godina, kada kao član Umjetničkog vijeća Igara sudjeluje u sadržajnom i grafičkom stvaranju propagandnog materijala, sugeriranju izbora repertoara, aktivnoj nazočnosti kod predsjednika Tita, koji je iza toga i pokrovitelj festivala od 1955. godine, animiranja i učvršćivanja pozicije Dubrovnika — kazališnog grada.

Godine 1970. Marko Fotez je direktor splitske drame, te poslije požara kazališne zgrade putuje s ansamblom po Jugoslaviji prikazujući revitaliziran i u njegovoj obradi režiran tekst crkvenog prikazanja *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*. Poslije dvije godine igranja uvršten je i u dramski program Igara (27. i 28. srpnja 1970). Tekstološki važan i kulturno živ sve do 19. stoljeća bio je lakše prisposodiv ovovremenskom prosuditelju. Specifičnost predložka kao i zanemarivanje trojnog jedinstva igranja, naivnost dramskih sukoba Fotez je rješavao važeći iz plošnog izvedbenog i krajnje pojednostavnjenog jezičnog predložka glumišni prizor osobne orijentacije. U tom prizoru koji se kreće na amplitudi povijesne rekonstrukcije do stilizacije, izabrao je dvostrukost razine objašnjenja — trajnost dijalškog i statično izgovaranja didaskalija koje stavljaju na distancu razbijanjem iluzije igre. Mnogo polazući na scenografsko rješenje Fotez je razdjelio pozornicu na tri simboličke cjeline u kojoj je središnji dio drevne konstrukcije pripadao rimskom caru, lijevo krilo poganskim svećenicima, a desno kršćanima i njihovu mučeništvu. Uvijek spreman na izlete u vizualizaciju, predstavu završava diskurzivnom asocijacijom dvodimenzionalnosti pietà, potencirajući crnu boju Kirikine haljine s bijelom presječeñošću Lovrinčeva tijela. Glazbeno protkan elementima gregorijanskog korala, Kuharićevim zapisom i novokomponiranim glazbenim umecima, po svojim cjelokupnim karakteristikama odisao je anakronizmom istovremenog priznanja i negiranja ujednačenog stilskog obilježja, potvrđujući Fotezovu ustrajnost na revitalizaciji hrvatske književne baštine, dramaturški i izvedbeno osmišljene u okvirima osobnih spoznaja i opredjeljenja.

Sljedećih godina Marko Fotez režira noćne recitale poezije *Pjesništvo Istre* (1971), *Sedam žena svjetske dramatike* (1972), *Staro hrvatsko pjesništvo* (1973), *Večer Vladimira Nazora* (1976).

Neraskidiva povezanost s hrvatskom kulturom nazočna je i u njegovu radu na *Zborniku radova — Marin Držić*, a jednako tako ustrajno je pokušavao osnovati, kao član JAZU, i Teatrološki institut u Dubrov-

niku koji je trebao biti dokumentaristička riznica svih festivala diljem obale.

Esencijalna prožetost starijom hrvatskom književnošću i njezinim manifestativnim oblicima konstanta je Fotezova zaduženja hrvatskoj i jugoslavenskim kulturama, dok se ustrajnost na promicanju te kulture i književnosti, pionirski i istraživačko-praktičarski rad u mnogim sredinama, posebice u Dubrovniku, u današnjem vremenu brzih vrijednosnih mijena često olako zaboravlja.<sup>7</sup>

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> Marijan Matković: Dramski repertoar Dubrovačkih ljetnih igara; *Dubrovnik festival 1950—1974*, str. (stranice nisu paginirane).

<sup>2</sup> Marko Fotez: *Dundo Maroje kod nas — prije i poslije rata*; *Marko Fotez: Eseji i feljtoni*, Logos, Split, 1982, str. 48. (Odlučila sam se na citat iz posthumne knjige, a ne identični tekst članka, jer se u nekim rečenicama razlikuje od članka u *Sceni*, a daje kompletniju sliku Fotezova stava prema postupku vlastitih adaptacija, što se ne odnosi i na sam tekst citata.)

<sup>3</sup> Marko Fotez: Značenje dubrovačkog kazališta; *Književne novine*, 4. IX 1951. god.

<sup>4</sup> Frano Čale: Uvod u razmatranje o dubrovačkim scenskim prostorima; *Na mostu Talija*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1979, str. 51.

<sup>5</sup> Marko Ristić: *Dubrovačke ljetne igre: Nin*, 19. IX. 1954.

<sup>6</sup> Marko Fotez: Integralnost teksta i neprovedivost dramaturške strukture u interpretaciji Shakespeareovih djela. *Teatar XX stoljeća*, MH, Split—Zagreb, 1971, str. 317.

<sup>7</sup> Režije Marka Foteza na DLJI:

Marin Držić: *Dundo Maroje* (1951—1953)

*Plakir-Grižula* (1951—1953)

*Novela od Stanca — Tirena* (1952—1955)

*Tripče de Utolče* (1953)

William Shakespeare: *Hamlet* (1952—1963)