

MJESTO DUBROVAČKIH LJETNIH IGARA U NOVIJEM HRVATSKOM GLUMIŠTU

Frano Čale

I

Kritičko vrednovanje višestrukih iskustava Dubrovačkih ljetnih igara, njihovih posebnih značajki i njihova udjela u novijem hrvatskom glumištu, a dijelom i znatno šire, ima teorijske temelje, u prvom redu, ako ne isključivo, u problematici otvorenih, prirodnih, povijesno determiniranih scenskih prostora. Buduće će proučavanje morati nužno obuhvatiti iskustva svih sudionika napose, redatelja, glumaca, scenografa, publike, repertoara, doprinosa stranih kazališta (u odnosu na sve spomenute faktore), iskustva rada glumaca iz različitih kulturnih, nacionalnih, jezičnih sredina u istoj predstavi, iskustva kritike i teorije, potencijalna ali na žalost nedovoljno ostvarena iskustva pisaca novih Festivalu namijenjenih tekstova.

Među predradnjama o temi prvu značajniju donosi jubilarna edicija *Dubrovnik Festival 1950/1974*, u kojoj je o 25. obljetnici Marko Fotez, najvredniji graditelj Dubrovačkih ljetnih igara, Festival nazvao bujno rascvalom biljkom s dubokim korijenima u prošlosti Dubrovnika, koji je kazalište stoljećima gajio kao društvenu svečanost u iznimnom priro-

dnom i arhitektonskom dekoru i duhovnom podneblju, sve do najave modernog festivala, kad je godine 1933, pred Dvorom, u čast svjetskog kongresa PEN-klubova, bila izvedena Gundulićeva *Dubravka* u režiji Tita Strozzića. U nastavku Fotez sažima kroniku manifestacije od početka godine 1950, za razdoblje, dakle, kojemu je upravo on kao organizator i redatelj davao neizbrisiv pečat svojeg entuzijazma i talenta predodredivši sve što se poslije razvijalo pa i samu definiciju specifičnosti Igara u nacionalnim i svjetskim razmjerima.

Istom prigodom i Marijan Matković, jedan od tvoraca, sudionika i kroničara Igara, prvi put rezimira svoju viziju repertoarne i stilske osjebnosti Festivala, udio redatelja od pionira Foteza do Gavelle, Habuneka, Spaića, već naznačujući dramaturšku tematiku prostora i dominantnu okosnicu dramskog programa u znaku Držića, Vojnovića, Shakespearea i Krleže. Pored prvog pokušaja određenije definicije estetske specifičnosti dubrovačkih scenskih prostora koji sam u to doba u istoj publikaciji objavio, te dobro priredene knjige pod naslovom *Otvorene igre* koju je Vlado Mađarević objavio u Zagrebu godine 1978. unijevši u nju svoje kritike i druge rasprave o festivalskim pitanjima, ne treba zaboraviti prvi Katalog koji su godine 1950. priredili Cvito Fisković, Mihovil Kombol i Marijan Matković s tekstovima koji mogu još uvijek biti uzorom i uputom kakav treba da Festival trajno ostane.

Osobito je pak značajan Matkovićev rad u povodu 30. obljetnice u publikaciji *Dubrovnik Festival 1950/1979*, posvećen, kako na početku kaže, igri »kojoj je čitav jedan drevni grad ne samo čarobna, golema pozornica nego i određenje i izazov«, igri »nikada u potpunosti ostvarenog sna«, čime je odmah naglasio i razloge neponovljive vlastitosti izvorne kulturne manifestacije, i njezinu otvorenost prema inovacijama, a to će reći i složenost moguće definicije njezine estetike. Autora je metoda nužno vodila izmjenjivanju podataka tridesetogodišnje kronike i sintetičnih kritičko-teorijskih opažanja, među kojima pozornost najviše zaokuplja područje gdje i treba tražiti novost Festivala i doprinos kazališnim spoznajama, a to je opet odsudno pitanje otvorenih prostora i njegovih reperkusija, nametnuto od samog početka, još u Fotezovoj eri, otkrićem Grada kao fantastičnog kazališta, u kojemu »izgovorena riječ, gluma, zvuk i svjetlo, u dodiru i sudaru s pravim kamenom, sa šumom pravog mora i pravih krošanja bujne mediteranske vegetacije, dobijaju potpuno nove skladove, nove volumene«. Dileme oko ambijentalnog teatra a s njima i problem definiranja njegove dubrovačke specifičnosti

Matković najavljuje već i naslovom poglavlja *Dubrovnik kao određenje ili samo kao jedna komponenta scenskog oblikovanja*. Fotez, Gavella i Spaić su, piše u nastavku, »u nekom poetiziranom realizmu tražili sklad svojih mašta s magijom nadenog, dakle zadanog prirodnog ambijenta«, a bilo je i odstupanja, dapače, zaključuje, značilo bi previdjeti činjenice, kada bi se ta godinama dominantna teatrološka ideja proglasila isključivom pojavom u povijesti Igara. Kao primjer navodi dosljedno Stupičino dokazivanje mogućnosti kazališta koje ne poštuje principe ambijentalne autentične scene i mišljenje češkog režisera Otmara Krajčice o tome kako već unaprijed »izrežirani« prostor često dolazi u spor s kazališnom instintošću inscenacije. Matković smatra da je u onom razdoblju Stupica bio »zarobljenik tradicionalnog kazališta« i »svojevrsan osamljenik«, a zahtjevima ambijentalnog kazališta nikad se nije, kaže, pokorio ni Vlado Habunek; kad ističe kako se Habunekove intervencije u zadani ambijent nisu »odvijale izvan općih koordinata koje nude Dubrovnik kao atmosferu i neku estetsku sveukupnost«, takva mi se formulacija čini osobito zanimljivom kao pretpostavka preciznije definicije estetike dubrovačkih scenskih prostora, iako se Matković ni na jednu stranu ne priklanja s izrazitom odlučnošću. On ne pledira izrijeckom za ambijentalni teatar, jer iz razumljivih razloga prihvaća širu namjenu i veće repertoarno-izražajno bogatstvo Festivala kakvo se potvrđivalo praksom, ali ipak zaključuje: »Ako je i bila ideji o ambijentalnosti oduzeta prije nekoliko godina isključivost, još uvijek je ona — ravnopravno uz koncept o autohtonosti i autonomnosti kazališnog čina koji se ravna po svojoj unutarnjoj mjeri — najuočljiviji kazališni izraz Dubrovačkih ljetnih igara«.

Ostanemo li na razini sažete kronike triju desetljeća Festivala, zaključku se ne može ništa dodati. Želimo li pak izdvojiti one njegove komponente koje su zaista autentičan doprinos novijoj našoj i donekle općoj kazališnoj povijesti i teoriji, morat ćemo se vratiti jednoj pravoj osebnosti Igara. Ona ishodi iz stjecaja posve osobitih prednosti kojima su fenomen festivalskog Dubrovnika obdarili povijest i priroda, oblik i mjera graditeljstva, kazališni i opći kulturni kontinuitet do našeg doba, omogućivši mu da vlastitost utemelji na tradiciji narodne umjetničke riječi koja je na rodnim i evropskim izvorima crpila nacionalne i univerzalne vrednote, pa je sraščujući s kamenom na kojemu odzvanja prejudicirala načine svojeg neposrednog uprizorenja na njemu, a ti su se načini pokazali pogodnima i za postavljanje srodnih djela evropske

baštine. Zatečeni naturalni prostor, naime, u tim predstavama ima najprije, neovisno o potencijalnoj znakovnosti, općenitu »praktičnu« funkciju, koja djelotvorno oslobađa poetsku autonomnost dramske riječi, plastičnost njezine glumačko-kostimske inkorporiranosti, a zatim iz prostora zrače reminiscencije njegove povijesnosti zbog koje postaje imaginativno prilagodljiv duhu prikazivanog djela, ukoliko ono iole korespondira s njegovom historičnošću.

Međutim, koliki god bio stupanj komplementarnosti između prostora i djela, makar dolazilo i do idealne uzajamnosti, kao primjerice između *Hamleta* i Lovrjenca, ili do gotovo povijesno podudarne lociranosti, kao između nekih ambijenata i Držićevih ili Vojnovićevih djela, u umjetničkom činu prostor postaje, dakako, samo činjenicom novog stvorenog estetskog svijeta i više nije ništa od onoga što inače pobuđuje mimo predstave. Ne treba zbog toga misliti da nema razlike u odnosu na umjetnički rezultat u zatvorenom kazalištu: razlike, razumije se, načelno ne može biti u intenzitetu (ako je intenzitet mjerilo estetskog), nego u vrsti učinka, i zato Igre proširuju i obogaćuju iskustvo scenske umjetnosti.

Nesporazumi oko ambijentalnog koncepta najjasnije su se očitovali na jednom simpoziju održanom u Dubrovniku godine 1966, o kojemu je izvijestio Mađarević u svojoj knjizi. U raspravi je bilo nijekanja specifičnog umjetničkog značenja teatra na otvorenom i mišljenja da su bitni tekst i gluma a ne mizanscena; govorilo se o odnosu autentičnog ambijenta i adekvatne vjerodostojne glume u arhitektonski fiksiranim prostorima; plediralo se za stvaranje novih djela; pretežito historijsko-turističkom spektaklu za ekskluzivnu publiku suprotstavljala se obnova pučkog teatra na trgovima za mase, uz mišljenje da otvoreni prostor nije toliko estetski koliko sociološki problem i fenomen; isticala se, naprotiv, kao primarna, estetska problematika i potreba za istinitom glumom u istinitu ambijentu; odbacivalo se svako značenje teatra na otvorenom za razvitak suvremenog kazališta; najbliže primjerenu teorijskom promišljanju bilo je upozoravanje na povijest otvorenog teatra kao »vječitog« kazališta, na njegove društvene i estetske implikacije i na funkciju da masama priušti duboke emocije i spoznaje osobito novim suvremenim dramama, a naglašavala se značajnost konteksta u umjetničkoj preobrazbi te komplementarnost prostora i djela.

Razmišljanje o temi ne može mimoći činjenicu da je poprište festivala klasična zemlja pod istim mediteranskim nebom pod kojim je na srodnim prostorima i nastao teatar, iz Dionizovih svečanosti, kao spektakl u prirodi, danju, s plavim nebom u pozadini, postavši u Ateni državnom funkcijom, veličanstvenim događajem u imponantnim amfiteatrima. Ideja o modernoj obnovi drevnog spektakla ostvarila se u susjednoj Italiji u našem stoljeću, kad je godine 1913. grčko kazalište u Siracusi, savršeno akustični »maximum theatrum« Zapada, s Eshilovim *Agamemnonom* poslužilo da se uvedu suvremene sirakužanske dionizijske igre, da se izvornom tehnikom afirmira novi estetski kriterij i na otvorenom prostoru novom scenografskom tehnikom posebnog teatarskog učinka ostvari ugođaj okršten, poslije, modernim simbolizmom, ili ekspresionističkim sintetizmom.

Ako načas s takvim teatrom usporedimo dubrovačke Igre, neovisno o njihovim izvornim korijenima, uočiti ćemo da najslavnijim predstavama pod Srđom nisu bila potrebna nova scenografska rješenja, zbog već navedenih razloga. Velebnost ambijenta i monumentalnost tradicije teatra u Siracusi i drugim sličnim nametale su scenografiju kao bitan momenat i uneseni elemenat sa zahtjevom da se nudi autonomnom, modernom porukom, kreacijom a ne rekonstrukcijom, što je nesumnjivo dalo izvanrednih rezultata. Posvećenost prostora međutim ograničavala je repertoar na antička djela, a samo su se iznimno javljale ideje, kakvu je na primjer imao Pirandello, da se na otvorenom prikaže njegova *Nova kolonija*. Pokušaj da se nov smisao dade etičkoj vrijednosti, univerzalnosti i popularnosti antičkog teatra nije uspio unatoč plediranju njegovih promicatelja, nego se znatnim dijelom, uz pomoć državnih fondova, svodio na svojevrsnu retoričku paradu fašističke propagande i utopiju o kazalištu golemih masa. Svega toga u Dubrovniku dakako nije moglo biti, pa su se čak i antičke drame postavljale u skladu s dubrovačkim osebujnim ambijentalnim konceptom, Sofoklov *Kralj Edip* u sutonu na tvrđavi Sv. Ivana, a *Edip na Kolonu* u zoru na brdu Srđu.

Preskočimo li novu povijesnu fazu teatra na otvorenom, srednjovjekovnu liturgijsku dramu, laude, crkvena prikazanja, misterije, mirakle i njihovo trajanje tijekom stoljeća, te hrvatske u mnogim crtama izvorne varijante, koje makar samo djelomice ni dubrovački festival, kao stanovite svoje autentične izvore, nije zaboravio, doći ćemo do iduće velike,

renesansne faze otvorenog teatra. U tom je razdoblju ne samo repertoarno nego i izvedbeno izvorno podrijetlo specifičnosti Dubrovačkih ljetnih igara, neovisno o sličnim i značajnim pojavama u drugim sredinama kao što su bile raskošne predstave u Firenci, Veneciji, Padovi, Vicenzi. I tu se uočavaju razlike između našeg i stranog iskustva, i u dijahroniji i danas. Dok je u grčkom, latinskom i srednjovjekovnom razdoblju teatar pripadao masama, već će od druge polovice 16. stoljeća prijeći u zatvoreni prostor, u skladu s potrebama aristokracije, i započeti će modifikacija njegove strukture neprikladne prikazbi pod otvorenim nebom. Na otvorenom su se međutim u doba renesanse prvi put predstavljala značajna djela: na ferarskom dvoru 1573. Tassov *Aminta*, koji će, usput rečeno, u Zlatarićevu prijevodu, kao *Ljubmir*, izaći tiskom prije izvornika; tu i na drugim dvorovima Polizianov *Orfeo*, dobro poznat Vetranoviću, autoru, međutim, vlastitog izvornog *Orfeja*; pa Guarinijev *Pastor fido*, slavna pastorala koju će, što svijet uglavnom ne zna, Frano Lukarević Burina prevesti dvije godine nakon pojave izvornika.

Sve te i druge prikazbe u teatarskom smislu nisu bile uzorom praocu dubrovačkog spektakla na otvorenom Marinu Držiću, koji o prostorima svojega grada raspravlja u duhovitim prolozima, izriječom ih imenuje, primjerice Dubrovnik, Dvor, Duičine skaline, Podmirje, Pelile, Garište, Pločku ulicu, Prid Orlandom, Lužu, Pile, Prijeki, Među crjevjari, Svetu Gospodu, Luncijatu, Pod Sveti Vlasi, Placu, a na nekima zamišlja i postavlja svoja djela, i za vlastelu i za puk. Ničega slična zapravo nije bilo ni u Italiji ni drugdje, pa je razumljivo da i današnji kazališni stvaraoci temeljne zakonitosti estetike i kazališne magijske preobrazbe tih prostora, aktualne i za niz drugih djela a poglavito za autentične dubrovačke na istim prostorima situirane drame kao što je *Dubrovačka trilogija*, slijede kao prirodnu, reklo bi se jedinu moguću, zadatost, koja svoja svojstva nudi i uprizorenju drugih djela, u prvom redu adekvatne svjetske klasike. Stvorena je tako u gradu-kazalištu osebujna svečanosa atmosfera festivala kojemu su prirodne nemodificirane scene bitnom sastavnicom i razlogom što mu neprispodobivo nacionalno i svjetsko obilježje mogu dati ne samo djela Držića i baštine izrasle iz tog tla, nego i veliki broj Shakespeareovih drama, a od novijih, uz Vojnovićeva, ona moderna ostvarenja koja su u strukturi nosila određene crte historičnosti, kao što su, od hrvatskih suvremenih, Matkovićeve »antičke« drame, Marinkovićev suvremeni mirakl, Krležin *Aretej*, ali i druga sret-

no prilagodljiva djela, od Molièreovih dubrovačkih adaptacija preko Corneilleova *Cida* do Goetheove *Ifigenije na Tauridi*.

Svi su ti spektakli, u pravilu, poštivali prirodnost dubrovačkih prostora s kojima su se uvjerljivo stapali u cjelinu. Desetljećima se potvrđivala ispravna početna slutnja da je Dubrovnik, kao teatar i dekor, estetski sam po sebi dovršen fenomen u tolikoj mjeri da predodređuje stil, i ta se spoznaja razvitkom iskustva izdiferencirala do teorijski odredivih vrijednosti i zakonitosti. Ne bi se smjelo dogoditi da Festival zataji takva svoja izvorna svojstva, da ih potisnu drugačije, kompromisne težnje, da izgubi zalog svoje vitalnosti: izravnu literarnu i scensku vezanost s tradicijom, opći duh »historičnosti« svojih prostora dorašlih do univerzalnih dimenzija, koje i nacionalnu i svjetsku dramsku književnost mogu prezentirati kao opće vrednote ljudskog duha, dajući im pečat interpretativnog stila determiniranog sveukupnošću obilježja magičnog Njarnjas-grada.

I u drugim je sredinama bilo ne samo slično koncipiranih nego i znamenitih predstava na otvorenom u sugestivnim prostorima, kao što su na primjer u Francuskoj rimsko kazalište u Orangeu, amfiteatar u Nîmesu, arena u Béziersu i drugdje gdje su se prikazivala i stara i nova za tu prigodu pisana djela; poznate su bile izvedbe *Mletačkog trgovca* ili *Otela* u Veneciji, *Julija Cezara* i *Koriolana* u golemoj rimskoj Masencijevoj bazilici, Hoffmannthalova *Jedermann* u milanskom klosturu Sant'Ambrogio; u rimskom Forumu francuski su glumci prikazivali Corneilleova *Horacija* i Racineova *Britanika*, samo što ti rimski junaci zbog grandioznog prostora nisu bili uvjerljivi, jer su govorili u duhu autorova a ne rimskog vremena; u Veneciji, dakako, nije manjkalo inscenacija Goldonija, na primjer *Kjodžotskih svađa* na Poljani San Cosmo (Giudecca) ili *Kavane* u dvorištu kazališta San Luca, itd. — da spomenem samo neke predratne kazališne događaje te vrste.

Usporede li se međutim ta iskustva s dubrovačkim dramskim festivalom i sa specifičnošću njegovih prostora i inscenacijskih koncepata doći ćemo do nekoliko bitnih zaključaka: naše Igre karakterizira, nimalo slučajaj, održani kontinuitet, a ne sporadičnost i prigodnost izvedaba; njihov je nacionalni i svjetski repertoar širi, u rasponu od antike preko srednjovjekovnih, renesansnih i baroknih do suvremenih naših i stranih drama; u predstavama nema bitnih scenografskih intervencija; ukratko, zbog već opisanih njarnjasgradskih osobina Grada-teatra, nigdje se na takav način ne ostvaruje prilagodljivost prostora pjesničkoj Riječi raznih

razdoblja, njezino skladno prožimanje s poljanama, fasadama, bedemima, gajevima, morem, atrijima, dvorištima, stepeništima. Neka mi bude dopušteno spomenuti kao primjer jedan od razloga uspjeha i dubrovačkih značajki Goldonijeve *Kafetarije* na Gundulićevoj poljani: u toj je predstavi postignuto ono što je kritika gore spomenutoj mletačkoj zamjerala da nije ostvarila, fuzija između svakodnevnog života na trgu i likova komedije. Moglo bi se slično reći i za *Ribarske svađe* u Gradskoj luci, gdje nije bilo potrebno dodavati dekor kuća kao u mletačkoj predstavi. Koliko je široka raspona i estetski primjenljiva sloboda Njarnjas-grada, moglo bi se ilustrirati raznim primjerima, a navedimo kao osobito karakteristične predstave i uspješne inovacije, postave Krležinih djela *Kristofor Kolumbo* na lađi i *Areteja* u adekvatnim scenama tvrđave Bokar.

* * *

Nema sumnje, značajan je udio Dubrovačkih ljetnih igara u razvoju modernog hrvatskog glumišta i u afirmaciji naše kazališne kulture uopće, a posebno na onom području u kojemu se njihova specifičnost nameće evropskoj konfrontaciji sa srodnim ali uvelike drugačijim pojavama. Ipak, kad bi trebalo spomenuti sve ono što se Festivalom moglo postići a što nije ostvareno i kad bi se k tome dodali stanoviti promašaji, slika bi o njemu postala znatno realnijom nego što ovdje izdvojena pozitivna bilanca njegova pokazuje. Ne može se primjerice reći da su Igre stimilirale izvorno stvaralaštvo pisaca; da su sustavno scenski istraživane sve vrijednosti nacionalne baštine te starijeg i novijeg evropskog teatra; da su preko simpozija obogatile teatrološke studije o našoj općenitoj pa čak i o vlastitoj problematici; da su svijetu u prijevodima ponudile dovoljno izdanja koja se odnose na naš teatar i kulturu, kako bi se trajnijim dokumentima kompenzirala skupocjena efemernost ljetnoga umjetničkog slavlja; da su organiziranim okupljanjem kazališnih ljudi, znanstvenika i kritičara postale žarištem rasprava što rađaju nove ideje i kvalitete; da su tehničkim i produkcijskim stanovitim prestrukturiranjem bile otvorenije većem broju gledalaca. Kako se ponešto i premalo od toga ipak povremeno ostvarivalo, ove opaske ne treba smatrati utopičkom maštarijom. Prije bi se reklo da odslikavaju još uvijek nepre-

vladan stupanj provincijalnosti koju, doduše, uvelike prikrivaju neki vrhunski dosezi Igara, atraktivnost Grada-teatra i blaga njegove prošlosti, svjetski izvorne sinteze, zbog koje je stjecištem ljudi iz cijeloga svijeta. Sve to možda i jest uzrokom određenog pasiviziranja i preoskudne ambicioznosti da se maksimalno i najdjelotvornije to bogatstvo vrednuje.

Unatoč tome, Igre su dale vidljiv doprinos hrvatskoj Taliji i kazališnim gibanjima u cijeloj zemlji, bile su i ostale velikom školom teatra, idealnim glumištem naše i strane klasike; one su iz godine u godinu, izvedbama i odjecima, širile glas o kazališnoj umjetnosti i tamo gdje nije prije dovoljno dopirao, upoznavale su mnoge strane sredine s našom tradicijom i kazališnom aktualnošću, bile su smotrom golema broja umjetnika iz svih naših i mnogih stranih središta i mjesto susreta značajnih ličnosti sa svih strana svijeta. Festivalu se duguje permanentna aktualizacija visokih dometa dramske, posebno naše, literature, napose Držićevih, Shakespeareovih, Vojnovićevih i Krležinih djela. Pomogle su da se proširi znanje i o makar malom broju naših suvremenih autora. Obnavljale su i unapređivale duh kontinuiteta stoljetnih kulturnih i posebno kazališnih vrednota sa suvremenim trenutkom kulture. Njihove su mogućnosti nepresušne, a o snagama u svakoj fazi njihova razvitka ovisi hoće li toj rascvaloj biljci biti dovoljno duboko korijenje da joj se stabljika ne sasuši.

II

Od svih redatelja koji su djelovali na Dubrovačkim ljetnim igrama pa i onih što su tom velikom evropskom festivalu zacrtali specifična obilježja dramskog programa (Fotez, Gavella, Spaić) nijedan u svojem praktičnom radu ili u teorijskim razmišljanjima nije bio toliko obuzet dubrovačkim scenskim prostorima niti ih je, kao izazov novom pristupu teatru i adekvatnu obrazloženju, na takav način koncipirao kao Georgij Paro. Potaknut pionirskim rezultatima prethodnika i respektirajući njihova iskustva koja je precizno objasnio u svojoj knjizi *Iz prakse* objavljenoj u Zagrebu 1981, Paro je uveo, ne varam li se, termin »teatar Igara«, jer je smatrao da se u »Gradu-teatru« kakav je Dubrovnik sa svojim mnogobrojnim scenskim prostorima događaju pojave jedinstvene

u kazališnom svijetu i da se može govoriti o njihovoj posebnoj estetici. Ovaj će osvrt na Parove ideje i zaključke biti parcijalan i neće iscrpiti njihov sadržaj, koji otvara niz nuzgrednih tema i kadšto nuka na opsežniju raspravu o njima, poglavito kad od početka spominje, a poslije do kraja razrađuje, po mnogočemu delikatno shvaćanje o doslovnom i neposrednom prožimanju kazališta i publike, »života i teatra«, tog iskonskog odnosa koji Paro dovodi do krajnjih mogućnosti.

Tako zamišljenog odnosa kazališta i života još nije bilo u prvim predstavama koje Paro uzima kao primjere što »radikalno teatraliziraju problem teatra na otvorenim scenskim prostorima«. U ostvarenjima Foteza i Gavelle, »istaknutih predstavnika literarnog kazališta«, tekstovi su se birali prema prostorima i njima prilagođivali, »kako bi se postiglo što skladnije suglasje prirode i teatra«. U Fotezovu *Hamletu* na Lovrjencu glumci još »publici nisu mogli sugerirati neku posebnu vrst prožetosti igrališta i gledališta, glume i života«, iako je publika penjući se stubama do Lovrjenca, i unutrašnjosti tvrđave, »imala onirički dojam da se nalazi u Elsinoru«, što je značilo definitivnu, pa i »turističku« afirmaciju toga scenskog poprišta, kako će se poslije dogoditi primjerice s Krležinim *Kolumbom* i *Aretejem* u Parovoj režiji.

Gavella je pak anticipirao onakav ambijentalni teatar kakav će Paro prihvatiti i razviti. Misli se na postavljanje trećeg dijela Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije* godine 1953, na (gotovo) autentičnoj terasi u Gružu, u kasno popodne, u doba dana kad je pisac zamislio zbivanje *Na taraci*. Krajnji posljedak te anticipacije bit će 1976. Gaskillova predstava Sofoklova *Edipa na Kolonu* u osvit zore na brdu Srđu, što se, napominjemo, nije dogodilo bez Parova stanovitog sudioništva. Pokušaj »totalnog prožimanja životnog realiteta i kazališne predstave« Gavella je, piše Paro, postavio kao problem, a nakon dvadesetak godina postupak se svjesno ostvarivao. S Držićevom *Hekubom* na Gracu (1959) Gavella je uveo suzdržane i sa zatečenom sredinom harmonične scenografske intervencije, koje su se, međutim, doživljavale kao prirodne. To će reći da je Gavellin koncept još uvijek zadržavao granice u odnosu na novije tretiranje scenskog prostora Igara, tretiranje koje nije tražilo »mirenje« sa zatečenim ambijentom, nego njegovo potpuno uklapanje u teatarski čin, uključujući i ono što se moglo pojaviti kao nepredvidljivo.

Iduće značajno razdoblje Igara šezdesetih je godina začeo i novim doprinosima unaprijedio Fotezov i Gavellin dostojni nastavljatelj Kosta Spaić, čiji rad Paro opisuje preciznim zapažanjima i točnim ocjenama.

Bilo je to doba dugo prikazivanih Spaićevih predstava Držićevih komedija *Skupa* (1958—1971) i *Dunda Maroja* (1964—1971) i daljnjeg potvrđivanja specifičnosti otvorenih scenskih prostora i repertoarnih temelja. Jedna je od njegovih novosti u odnosu na Gavelu prekidanje »s uobičajenom psihološko-realističnom i prostorno-kauzalnom koncepcijom scenskog prostora a u korist scenskog efekta u službi dramaturgije«; on je pojedina rješenja glumčeva položaja u prostoru priveo do scenskog znaka, u stanovitom smislu poništio je strogu granicu između prostora-scene i prostora-gledališta. U svemu tome Paro zapaža osebujno prožimanje »svijeta i teatra«, drugačije nego kod Foteza i Gavelle, i naslućivanje »ambijentalnog kazališta na koje će u Dubrovniku ipak još trebati pričekati«. Međutim, Spaićevo postavljanje prvog dijela Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije* u Kneževu dvoru (1965—1971) pokazalo je kako scenski prostor »može biti metaforički tretiran«: »činjenični nonsens« (u tekstu »*Allons enfants...!*«, naime, Knez izazove skandal jer *izlazi* iz Dvora gdje za svojega mandata mora boraviti i posjećuje Orsatov dom) »scenski efektno i dramaturški ingeniozno materijalizira metaforu propadanja Dubrovačke republike«, kojoj je simbol Knežev dvor. Paro je mogao spomenuti podjednako izraziti primjer Spaićeve predstave drugog dijela *Trilogije*: izvedba *Sutona*, drame pauperizirane gosparske obitelji koja propada bila je smještena u prostor Palače Sponza, dakle Divone, državne raznice Dubrovačke Republike. »Kazališna magija... pobijedila je životnu faktografiju«, kaže Paro, što će reći da se nije s njom doslovce prožimala, u smislu u kojem će se to dogoditi u Parovim predstavama sedamdesetih godina. No zbog scenskog prostora kao metafore, Spaićevu predstavu Paro, koji takav tretman smatra karakterističnim za »teatar Igara«, ocjenjuje kao jednu od najznačajnijih u šezdesetim godinama.

Pošto se zadržao na još nekim predstavama drugih redatelja Paro je »načelo korištenja scenskog prostora kao kazališne metafore« ilustrirao svojim postavama Krležinih djela *Kristofora Kolumba* (1973—1975), na rekonstruiranom brodu »*Santa Maria*«, pravoj lađi u zbiljskoj plovidbi, i *Areteja*, koji je u više sugestivnih prostora tvrđave Bokara, zajedno s publikom, postao doslovce »predstava u kretanju«. Tko ne poznaje tih ekstremnih i valjda ni sa čim sličnim usporedljivih mizanscenskih inovacija kad su u pitanju otvoreni scenski prostori, morao bi pročitati cjelovit autorov opis predstava, kako ne bi suviše pojednostavnjeno ili čak s odbojnošću shvatio temeljnu redateljevu umjetničku intenciju. Paro ju je u skladu sa svojim ovdje više puta isticanim načelom obrazložio kao

gubljenje oštih obrisa prostora života i prostora kazališta. Pri tome su gledatelji-putnici imali »neki snoviti dojam, neku oniričku iluziju pravog putovanja«, a »vrijeme i prostor omogućili su punu prožetost životnog i scenskog događanja, svijeta i teatra«. Gledatelj je »bio sudionik scenskog zbivanja, čime je približio teatar svome životu, teatralizirao svoj život«.

I na drugim mjestima Paro često ističe iste ideje, pa u činjenici da je cijeli Dubrovnik pozornica na kojoj je »teatar nemoguće izolirati od života« vidi »značajne estetske pretpostavke« teatra Igara i smatra »kako smo na pragu jedne druge estetike kazališta, teatra u kojem će pored glumačkog ja i životno glumčevo ja biti faktor kazališnog čina«, a odstranit će se »svi oni stvarni i fiktivni zastori između glumaca i publike, života i teatra«. Čak i onda kad govori o glumcu Bobanu kao protagonistu *Kolumba* Paro se služi pojmom »Boban-Admiral«.

* * *

U sažetom prikazu Parova shvaćanja otvorenog scenskog prostora kao metafore u kojoj su uključeni svi prirodni fenomeni i stvarne životne zgode, realitet života koji se može uplesti u predstavu, insistirali smo upravo na takvim nedvosmislenim formulacijama, zato što se, koliko mi je poznato, nikad nije nešto slično tvrdilo. Dapače, riječ je o tako hrabrim idejama, da one, ako se ne shvate u složenijem i posebnom kontekstu Igara (a taj kontekst, po mojem mišljenju, iznesenom na drugom mjestu, omeđuju dvije determinante dubrovačkih scenskih prostora: njihova istodobno dubrovačka i univerzalna *historičnost* s jedne strane, a s druge činjenica da scenskim prostorima intencionalno postaju kao poprišta svečane ljetne *festivalske* prigode), mogu, na teorijskom planu, izazvati otpor, dojam da su neutemeljene, da su suprotne postulatima estetike kakvu je namrla sveukupna tradicija. Takve bi posljedice Paro smanjio da je egzemplifikaciju svojeg iskustva s prožimanjem »životnog i teatarskog« i s dokinućem dvojstva »života i teatra« svaki put nedvosmisleno povezivao s pojmovima kao što su »metafora«, »snovitost«, »onirički doživljaj«, kako ne bi doveo u sumnju da su oni *conditio sine qua non* njegove teze. I pored toga ne bi izbjegao da izazove dileme oko teorijske fundiranosti svoje koncepcije, jer je otvorio složenu problematiku vezanu za najsloženiju umjetnost kao što je teatar. Ne možemo

naime ni pomišljati na učenje estetike o tome kako istinitost života nije isto što i istina umjetnosti, jer između povijesti i umjetnosti posreduje istinolikost. Paru je sve to dakako dobro poznato, u teoriji i praksi teatra za njega nema tajne i zato on sebi može dopustiti hrabrost da na osjetljivu području kazališta, gdje su više nego u drugim umjetnostima neposredno međuovisni zbilja i gluma, umjetnik i gledatelj, životno i kazališno, obrazlaže nesumnjivo izvorno iskustvo kakvo pružaju Dubrovačke ljetne igre, svjestan da ima i drugačijih shvaćanja. Ima i vrlo uglednih kazališnih povjesničara koji su se doticali sličnih tema zastupajući mišljenja, svjestan da ima i drugačijih shvaćanja. Ima i vrlo uglednih mogla uskladiti. Jedan od takvih zaokupit će našu pozornost i pružit će nam priliku da zaoštrimo problematiku, kako bismo je možda mogli lakše razriješiti u svjetlu semiologije kazališta.

* * *

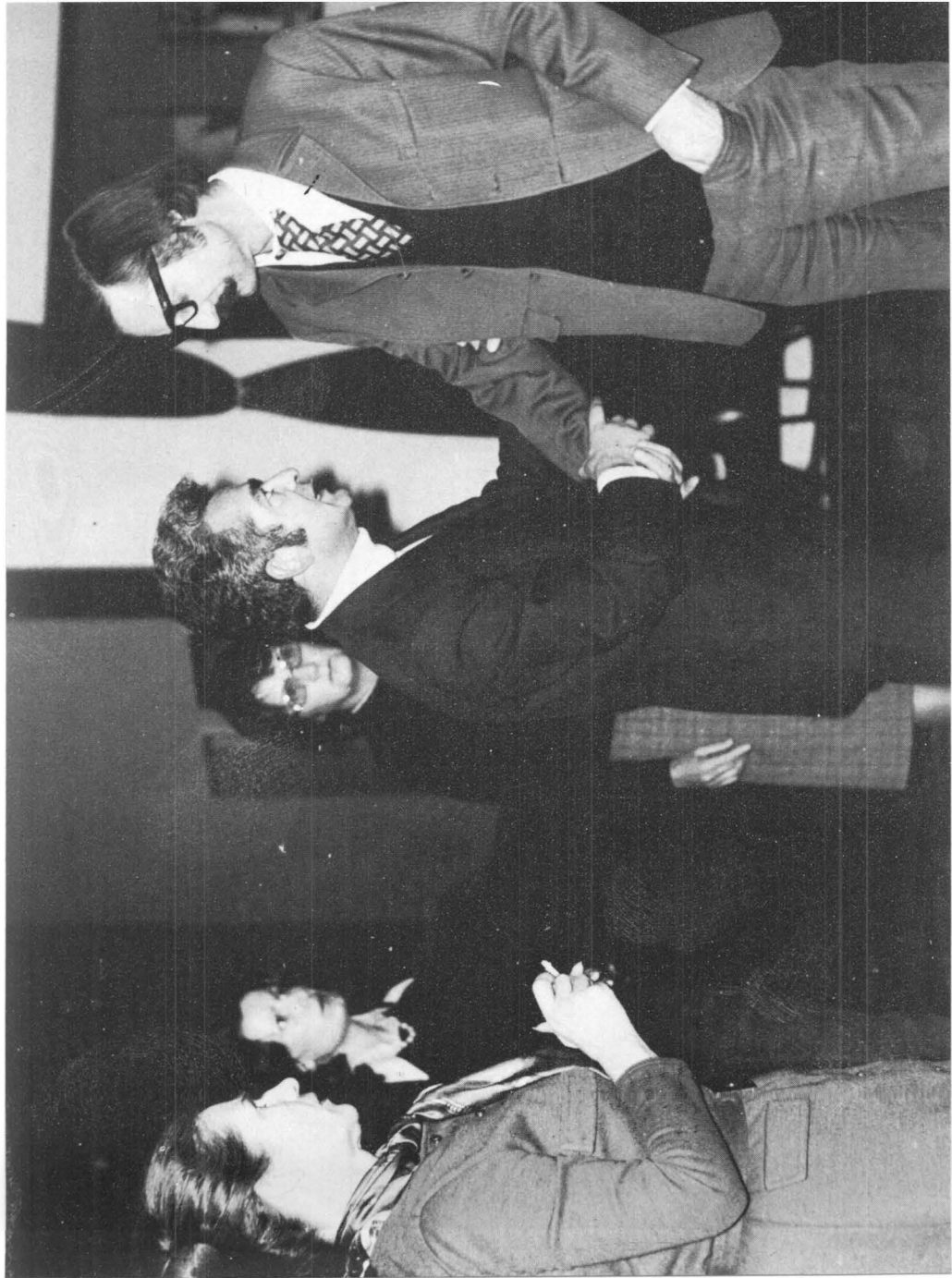
Silvio D'Amico, jedan od autoriteta među teatrolozima, objavio je 14. lipnja 1935. u rimskom listu »La Tribuna« članak pod naslovom *Teatar se pravi od kartona*, koji nas ovdje može zanimati, ne samo zato što se bavi odnosom stvarnosti i umjetnosti u kazališnoj predstavi, nego i zato što se negativno izjašnjava o tome jesu li ili nisu prikladna za postavljanje dramskih djela mjesta uprizorenja na kakvima se radnja događala ili zamišljala da se događa. D'Amicove su pozicije bile suprotne mnogim iskustvima koja će se za petnaestak godina steći na Dubrovačkim ljetnim igrama, ali nam zato i omogućuju da neka pitanja поблише raspravimo, pa ćemo njegove opaske navesti i kadšto doslovce ponoviti.

Umjetnost nema bogzna što zajedničko s grubom stvarnošću, piše D'Amico: ništa ne bi bilo smješnije od slikara koji bi kitu cvijeća, umjesto da je naslika, jednostavno uzeo i prilijepio na platno; pravo cvijeće tražimo od cvjećara, od slikara ne tražimo pravog cvijeća, nego njegovo, ono koje on prikazuje, koje on rekreira. Zbog te glupe verističke predrasude u evropskoj je scenografiji, koja je od Renesanse dalje toliko blistala, koncem devetnaestog stoljeća odjednom nastala praznina. Kad su veristi htjeli prikazati mesarnicu, ili kraljevsku dvoranu, perivoj, ili blagovaonicu, nisu više zvali scenografa, nego mesara, ili dvorskog upravitelja, ili vrtlara, ili kućanicu, da na pozornicu donesu prave četvrtine

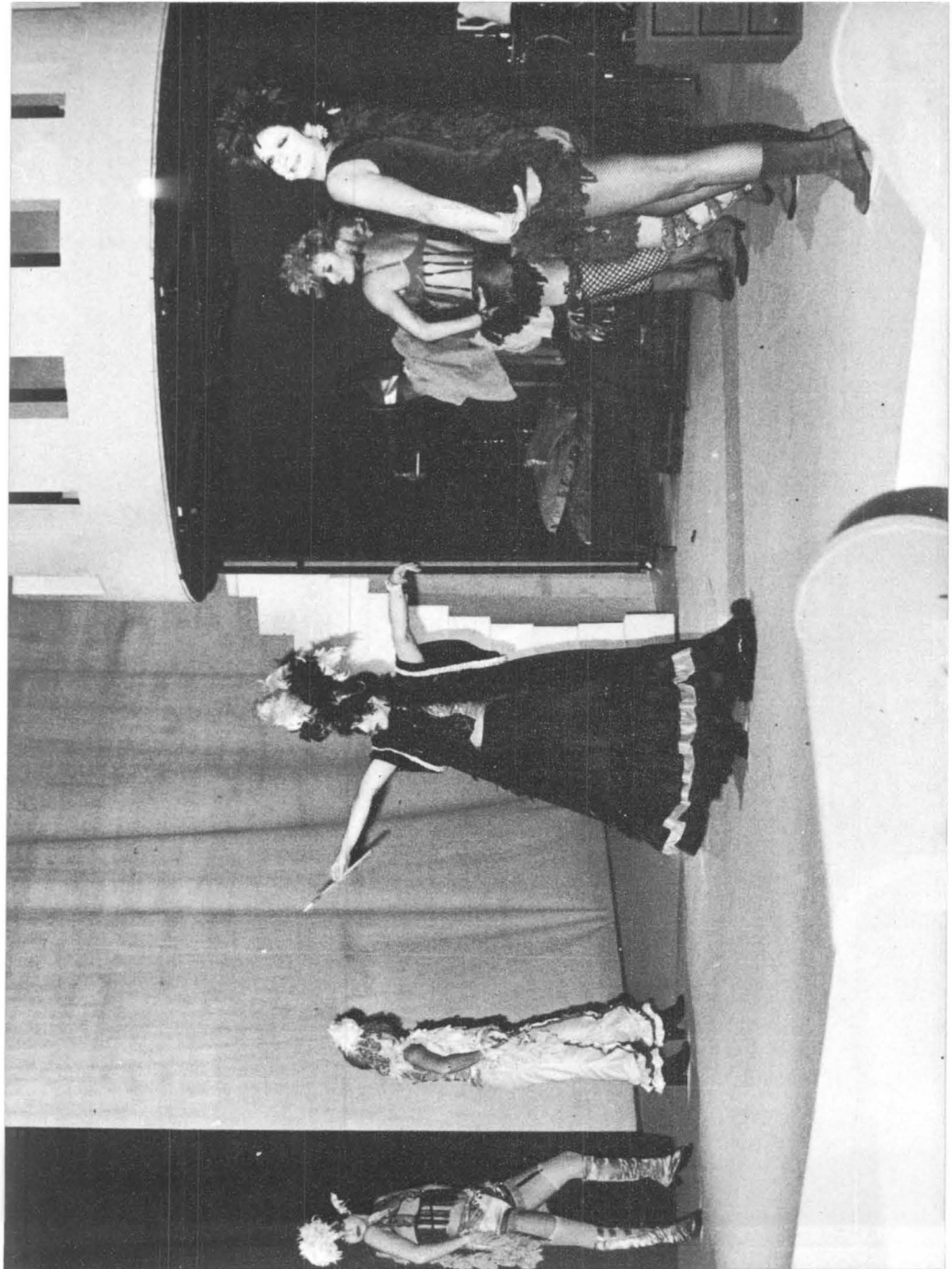
zaklana vola, ili pravo pokućstvo kraljevskog dvora, uključujući makar i autorske slike, ili prava stabla, ili pravi stol za ručanje sa zdjelom juhe koja je, pušeci se, ne samo pozornicom nego i gledalištem širila pravi miris. A to je — i dalje ponavljamo njegove riječi — upropaštavalo umjetnost.

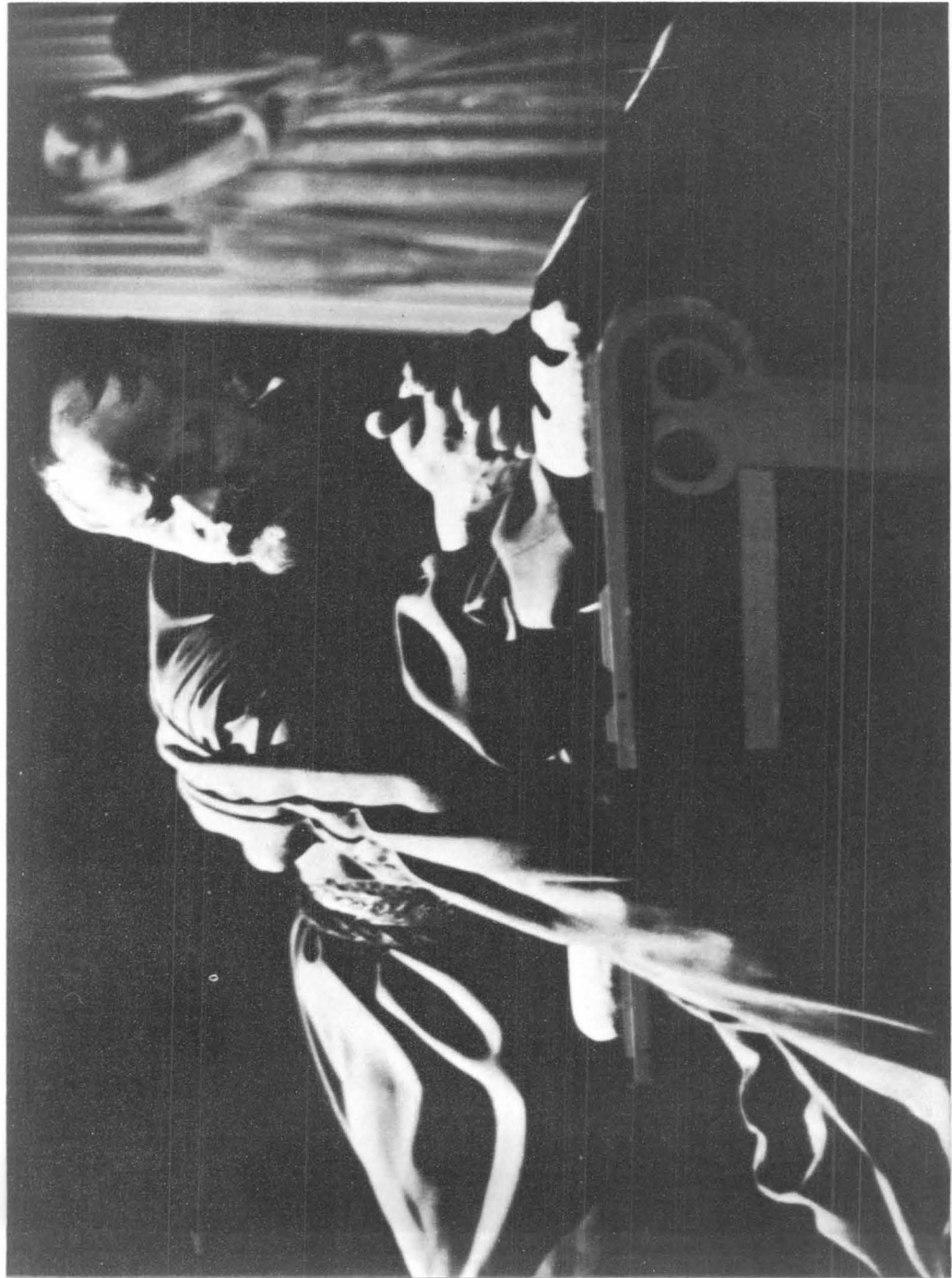
U nastavku D'Amico reagira na ondašnje predstave održavane na otvorenim prostorima, koje se po nečemu svakako mogu smatrati srodnim našim današnjim dubrovačkim festivalskim predstavama. Najnoviji običaj, kaže, da se drame ili komedije prikazuju na onom mjestu gdje im se radnja zaista (ili u autorovoj zamisli) odvijala samo je veristička predrasuda istovetne naravi kakvu je imala i veristička mizanscena, a to će reći u pravom smislu riječi da je bila antiteatralna. Zatim D'Amico izvrgava podsmijehu neke primjere koji, prema njegovu mišljenju, potvrđuju spomenutu zabludu, kao što su predstave *Mletačkog trgovca* u Veneciji i *Romea i Julije* u Veroni i neke druge. Tako je primjerice družina Palmer u Scharoffovoj režiji u kolovozu 1933. prikazivala *Otela* u dvorištu Duždeve palače, a zna se da se radnja Shakespeareove drame najvećim dijelom odvija na Cipru. Također su se drame s klasičnim sadržajem prikazivale među porušenim zidinama i slomljenim stupovima Palatina i Foruma, na mjestima naime gdje su u doba prikazivane radnje morale stajati raskošne građevine. Pitao se D'Amico, reagirajući na neprikladnost rimskih ruševina za prikazivanje francuskih klasicista nadahnutih antičkim junacima, je li moguće da redatelji onog vremena ne primjećuju suprotnost između povijesnog spomenika, koji izražava duh određenog doba, i drame, koja uopće ne izražava to doba, nego način na koji ga je pjesnik vidio, osjetio, protumačio i preobrazio. Budući da je riječ o temi koja je za nas aktualna, a dolazi od stručnjaka, bit će zanimljivo, prije svakog komentara, čuti kako se o toj problematici razmišljalo prije pola stoljeća, kad ni teatrološke studije još ne bijahu dosegnule današnju teorijsku i metodološku razinu. Zato ćemo D'Amica opsežnije citirati:

»Racine u rimskom Forumu, kakve to veze ima? Zar je Racineov Rim možda Livijev, ili Tacitov, ili Svetonijev? Pa on je salon! Pa njegovi su Rimljani plemići i plemkinje na dvoru Kralja Sunca! Nema ni najmanje sumnje u to da je običaj u doba Luja XIV, da se ta gospoda — koja jedni drugima govore vi i nazivaju se *madame* i *monsieur* — odvijevaju u suvremenu odjeću, u usporedbi





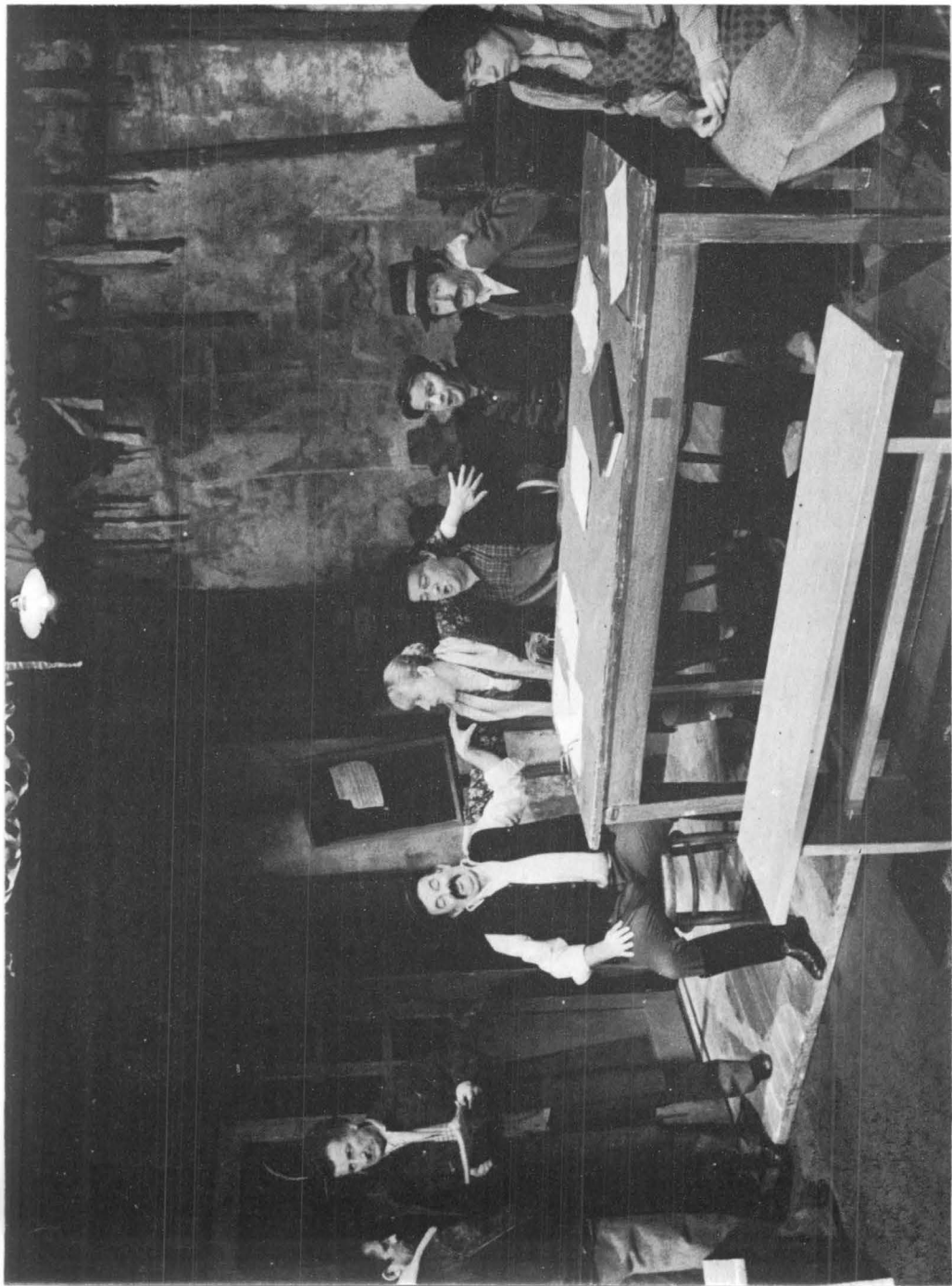












s ovim našim najnovijim iznalaskom da ih prenosimo među autentične razvaline antičkoga Rima, bio, ako ne ispravniji, barem manje neispravan. A kakve veze imade Shakespeareova Venecija, zemlja iz priče, s pravom Venecijom u kojoj pjesnik nikad nije bio i koju je pomno izbjegavao opisivati realističkom vjernošću jer mu je to bilo nedostupno? Te inscenacije nemaju ništa zajedničkog s djelom pjesnika koji su se tu zbog neke lude mode stali prikazivati. Antički Rimljani nikad nisu razgovarali u francuskim aleksandrincima niti su ikad mislili kao Racineovi junaci; Mlečani u *Otelu*, ili, na primjer, u *Trgovcu*, nikad se nisu izražavali prebogatom slikovitošću kao Shakespeareovi. Dvojica su se pjesnika zadovoljila da iz povijesti ili legende izvuku neke elemente koji su im odgovarali, kako bi se njima poslužili u svojem manje ili više fantazijskom stvaranju. A redatelji naprotiv mogu pozvati scenografa i sugerirati mu stanovite elemente rimske antike ili mletačke renesanse da bi se njima pomogao, ali nikad ne treba da se posluže samo i jednostavno pozadinama i građevinama tog razdoblja, porušenima ili sačuvanima, ali u svakom slučaju manje-više *drugačijima* od Racineova ili od Shakespeareova shvaćanja.

Antički spomenici mogu biti, pače često i jesu, predivni, pa i ljepši od najljepše scenografije, ali nisu *ona* scenografija, baš kao što pravi suton može biti, i često jest, čaroban prizor, ali nije slika. Ako priređujem slikarsku izložbu ne mogu umjesto slike postaviti prozor otvoren prema pozadini pravog sutona koji pada oko kupole Svetog Petra: publika koja se, u drugoj prilici, blaženo opija velikom srećom, od umjetnika zahtijeva sliku, ne taj suton, nego, rekli smo, interpretaciju i rekreaciju tog sutona. Tako i publika koja dolazi u kazalište ne traži stvarnost nego kazalište, ili fikciju. A kad bi mi tko ispričao kako mu je draži pravi Palazzo Vecchio zato što je od kamena i jer je u njemu zaista Savonarola podnosio muke, to bi bilo jednako prihvatljivo kao kad bi, uzmimo, od Tizianove *Duhovne i svjetovne ljubavi* tražio dvije žene od krvi i mesa a odbacio one što su naslikane, smatrajući, molit ću lijepo, kako one nisu žene nego namazi boja. Na žalost, ili, bolje, srećom, najbolji slikar ničega boljeg ne može rabiti nego što su boje; a scenografija se može raditi samo od platna ili od kartona. Tko toga ne razumije neka ne ide u kazalište.

(Uostalom, to je toliko očito, da se i sami redatelji ili impresariji takvih predstava, pošto su jednom odabrali mjesto, brinu jedino oko toga kako će ga preobraziti, bilo popravcima i raznovrsnim preinakama, bilo pak, i to nadasve, magijom najčudesnijeg i rekli bismo najduhovnijeg pronalaska moderne scenografije: svjetlom. A to je i jedini razlog zbog kojega možemo podnositi i kadšto voljeti predstave na otvorenom, jer ponekad ih moderni redatelji prave noću. To će reći da neumoljivu i realističnu svjetlost sunca, nemilosrdnog otkrivača scenskih majstorija i nepopravljivog neprijatelja kazališne fikcije, zamjenjuju umjetnom svjetlošću. Ili se pak, odabравši stvarnost kao pozadinu predstave, trude da od nje naprave scenografiju. Zašto se, međutim, jednostavno ne vrate prešanom papiru?)«

* * *

Ako je tko u nedoumici pred ekstremnim mogućnostima da se prožimlju životni realitet i teatar, materijalnost otvorenih prirodnih dubrovačkih scenskih prostora i umjetnički doživljaj, također će, nakon iskustava stečenih na Dubrovačkim ljetnim igrama i nakon potvrđenih vrijednosti predstava kao što su primjerice spomenute Spaićeve u Kneževu dvoru i u Divoni, jamačno ostati u dilemi i pred D'Amicovim potpuno suprotnim uvjerenjima. Bilo je korisno navodima ilustrirati mišljenje jednoga takvog autoriteta zbog dvaju očitih razloga. U njima se iznose, makar i u posve oprečnoj interpretaciji nego što bismo danas očekivali, primjeri inscenacija koji dodiruju neke od izrazitih tema što su vezane i za postavljanje dramskih predstava u prostorima dubrovačkog festivala. S druge strane, oprečnost D'Amicovih tumačenja u usporedbi s praksom našeg festivala, a osobito s njezinim krajnjim rezultatima u ostvarenjima i u objašnjenjima Georgija Para, pozivaju na daljnju raspravu, koja bi mogla bolje osvijetliti neka pitanja na temelju modernih tumačenja biti i funkcioniranja teatra.

Neovisno o konkretnim predstavama o kojima D'Amico piše i o kojima bi se, da ih poznajemo, možda moglo i kritički razgovarati u svjetlu problematike prostora, njegove stavove koji zvuče tako apodiktično danas ne bismo bez rezerve i bez dodatnih objašnjenja mogli prihvatiti. Čini

nam se da se u njima ipak donekle očituju ekskluzivni estetski principi koji su ih uvjetovali. D'Amico je pripadao kulturi koja se na području estetike formirala pod jakim utjecajem dominantnog učenja Benedetto Crocea, a to će reći da je mogao biti dosta rezerviran prema svim osobito modernističkim pojavama koje se nisu mogle s tim učenjem u cijelosti pomiriti. Koliko god se, dakako, nije slagao s nepoetičnošću hladnog naturalizma koji je programski bio u raskoraku s težnjama prema maštovitom, pitanje je koliko su mu odgovarale stanovite posljedice antinaturalističke revolucije Gordona Craiga i drugih. Kao što su i oni radili, i on je dakle odbacio naturalističko pretjerivanje, pa je i svoje neslaganje s bilo kakvim teatroom koji nije »napravljen od kartona« povezivao s reakcijom na naturalizam poistovećujući s naturalizmom i narav, moguću scenografsku funkciju, prirodnog prostora ili spomenika, ali je, paradoksalno, i sam, čini nam se, upao u neku vrstu pozitivizma. Njega se naime spomenik kao scenski prostor nije mogao dojmiti kao zapravo krajnji domet slobodnog tretiranja scenografije; zato je, želio on to ili ne želio, implicite pledirao za izravnu ovisnost predstave o sličnosti dekora i teksta, za poštivanje načela likovne i povijesne podudarnosti, stanovite »dokumentarnosti« na području scenografije. Ni na kraj nu pameti nije bilo da povijesni spomenik u funkciji scene shvati kao metaforičku općenitiju neilustrativnu reminiscenciju, neovisnu o faktografskoj odnosno vremenskoj podudarnosti. Možda predstave o kojima je pisao nisu uspjele, ali ne možemo se oteti dojmu da je upravo takvo tretiranje prostora nadahnjivalo redatelje da Shakespeareova djela postave u Veneciji ili u Veroni.

Mislimo prema tome, da je razvoj teatra danas otvorio mogućnosti scenskog pa i navedenog scenografskog izražavanja mimo granica, kojih se prekoračenje nekoć smatralo apsurdnim, i da su slobodniji pomaci prema modernitetu unutar kojega valja prihvatiti i scensku funkciju spomeničkih prostora. Antinaturalistička je pozicija dakle neophodnija nego ikad baš kad se žele objasniti mogućnosti i opravdanost naturalnog prostora kao komponente teatarskog čina. A to će reći i spomenika neadekvatne epohe, pa čak i životnih realiteta koji se, kako je Paro ilustrirao, mogu i nepredvidljivo uklopiti u predstavu, u moderni otvoreni teatar, gdje sudioništvo publike znači, pod određenim uvjetima, ugrađivanje u predstavu, gledateljeve slobodne imaginacije, presudne u svakom slučaju, i onda kad dekor oponaša stvarnost, i kad stvarnost postaje dekorom.

Iako se problematika otvorenih prostora na drugim festivalima ne impostira na jednak način kao u Dubrovniku, niti se o njima toliko raspravlja, takvu temu suvremena teatrologija nije mogla mimoći, pa bi bilo zanimljivo praviti usporedbe. Jedan je referat o tome podnio na stručnom susretu u Arrasu 1957. René Allio pod naslovom *Pozornice pod vedrim nebom* i došao je do zaključaka koji su posve drugačiji od D'Amicovih, a uvelike se slažu s dubrovačkim iskustvima. Prema njegovu mišljenju, štoviše, izvanjski elementi spomenika, njihova dekorativnost, izazivlje na postavljanje komada. Pri tome odmah treba mjesto verificirati sa stajališta njegove efikasnosti, a to će reći da autor, posve razumljivo, prije svega postavlja praktična, tehnička pitanja. On problematiku ne ograničava posebnim razlozima određene estetike i specifičnog repertoara, nego je tretira općenito ali zato bez ikakvih ograničenja, a najmanje onakvih o kojima je D'Amico pisao. Allio smatra dapače da takve ambijente valja iskoristavati kao i bilo koji drugi teatar, pa i amfiteatre vidi kao prikladne scene za svaku vrstu djela. Međutim, dodaje, ipak treba voditi računa o tome kakvu sve ulogu može imati spomenik: »Spomenik je zapravo vrlo blizu da bi se potpuno zaboravio i njegova će prisutnost bar djelomice diktirati izbor djela. Velim njegova prisutnost, a ne arhitektonski stil razdoblja u kojemu je građen, ali osobito duh u kojemu je taj stil djelovao na njegovo građenje«. Stoga se, završava Allio, dvorište Palače Saint-Vaast u Arrasu neće ograničiti na izbor djela iz 18. stoljeća.

* * *

Vidjeli smo da razlozi modernih inscenacija u prirodnom dekoru ili povijesnom ambijentu (ponekad, svakako, s nekim nužnim korekcijama i udjelom svjetla) nisu istovetni s nastojanjem naturalista koji su htjeli reproducirati realni svijet uporabom pravih predmeta. Dapače, režije na povijesnom prostoru od gledatelja zahtijevaju podjednaku suradnju kao i druga nenaturalistička uprizorenja. Podsjetimo se kako je oslobođenje od iluzionističkog verizma zahtijevalo pouzdanje u imaginaciju gledatelja koncem prošlog i početkom ovog stoljeća i kako su Paul Fort, Craig, Appia, Mejerholjd, Copeau računali na suradnju publike kad su je budili iz pasivnosti koju joj je dotad nametala naturalistička »dokumentarnost« scenografije, i kad su joj ponudili san i maštovitost, »umjetnost suge-

stije«. Poučno piše Paul Souriau kako se od gledatelja traži vrlo malo volje i mnogo imaginacije, kako bi, s jedne strane, bez otpora popustio svim impulsima koje dobija izvana, a s druge se, brzo i bez muke, prepustio iluzijama na koje je pozvan, jer umjetničko se djelo doživljuje rekreiranjem njegove univerzalnosti u duhu, interpretiranjem konvencionalnih znakova u predodžbi koju želimo, ukratko, mobilnošću imaginacije. Ne ovisi dakle kazališna iluzija o sličnosti između dekora i stvarnosti; gledatelj zna da pred njim nije stvarnost, nego njezino predstavljanje i evokacija, »pasivno« prihvaća konvenciju i »aktivno« se predaje svijetu imaginacije.

Neovisno o kontekstu Dubrovačkih ljetnih igara, može se u vezi s tim reći da uporaba otvorenog prirodnog prostora i prostora-spomenika predviđa gledateljevo specifično konvencionaliziranje, neutraliziranje »neželjene« semantičke iradijacije zatečenog mjesta. Učinak je srodan kao u slučajevima kad se scensko poprište svjesno reducira na stanovitu mjeru »čistog« prostora koji oslobađa dramsku riječ, kakve god bile njezine vremenske, prostorne, stilske implikacije. Ipak, scenskim sredstvima, u prvom redu, ponovimo, svjetlom, gledatelju treba pomoći da pristane na apstrahiranje svega onoga što prostor »neodoljivo« nameće njegovoj percepciji a što mu negativno opterećuje imaginaciju.

S tim bi se, uostalom, složio i D'Amico. Međutim, nasuprot njegovu mišljenju, postavljanje djela na mjestima gdje se radnja zaista, ili po piščevoj zamisli, odvijala, ili u ambijentima koji su povijesni spomenici, sasvim je moguće, samo ako postoje svi preduvjeti za pristanak gledatelja na magiju predstave, zbog koje — bar je tako u Dubrovniku — takva mjesta, unatoč svijesti o njihovim izvanteatarskim vrednotama i funkcijama u prošlosti i danas, poprimaju, baš zbog svoje naturalnosti ili autentičnosti, osobitu metaforičnu vrijednost. A »pristanak«, po mojem uvjerenju, dubrovačkim gledateljima na osobit način predodređuju komponente na kojima opetovano insistiram, a to su prirodno-povijesna fascinanznost Grada-teatra zbog koje je Festival takav kakav je u to doba godine i zamišljen i preko tri desetljeća uspješno ostvarivan, i — duh festivalske svečanosti, čak njegova turistička značajka (u kulturnom smislu te riječi), koju je, nimalo slučajno, i Paro spominjao u vezi sa svojim predstavama. Mislim dakle da ta predodređenja Grada-teatra nisu samo konvencionalna kvalifikacija koja od početka prati Festival, nego su postala sad već desetljećima izgrađivana zbilja, koja upravo iziskuje odredbu svoje specifične estetike i navodi na pozitivno teorijsko obrazloženje inače *a priori* diskutabilnih teza o dokidanju dvojstva života i

teatra, o totalnom prožimanju životnog i teatarskog. Festivalska komponenta dubrovačke ljetne predstave sudjeluje u njezinoj recepciji poput nekog mita što uvijek zrači iz prirodno-povijesne osebnosti Grada-teatra i doslovce se nameće imaginaciji, u kojoj se predstava i prostor, koji joj je bitnom sastavnicom, stapaju nedjeljivim uzajamnim međudnosom.

* * *

Preostaje nam da temu pokušamo privesti području sustavnijeg mišljenja o kazalištu pa ćemo se sažeto pozvati na semiološka učenja, u nas dosta poznata. Preciznije će se pojasniti i neki pojmovi kojima se tu i tamo služimo, primjerice pojam imaginacije percepcije, znaka.

Teatar se, kao što je poznato, manifestira ne samo svim onim što nam je u predstavi neposredno vidljivo, nego i govorom, koji evocira i nevidljive, prošle događaje. Poučan je primjer koji je Max Frisch iznio zaustavivši se na prizoru Hamleta s Yorickovom lubanjom. Kad se ta scena, mimo kazališne predstave, samo pripovijeda, sebi predočujemo dvije stvari, zamišljamo dvoje, lubanju u živoj ruci i šale pokojnog Yoricka kojih se Hamlet prisjeća. Suprotno onome što se događa u teatru, u tom slučaju govor, ono što pripovjedač saopćava, do nas dopire na jednom planu, na planu *imaginacije*, što će reći da sadržaj toga govora zamišljamo. U teatru, naprotiv, lubanju, grob, vidimo, neizbježno nam se nameću zapažanju, *percepciji*, dok je istodobno cijela imaginacija usredotočena na Hamletove riječi, koje evociraju ono što nam je nevidljivo. Tako su prošlost i sadašnjost raspodijeljene između imaginacije i percepcije. Dakako, bitni smisao i učinak prizora samo je u odnosu između tih dviju slika. Kazališna predstava se i temelji na uzajamnosti *percepcije* i *imaginacije*, na njihovu međudnosu, tako da je, zaključuje Frisch, »magnetsko polje« koje se uspostavlja susretom percepcije i imaginacije upravo ono što bi se moglo nazvati *kazališnim*.

Ako to primijenimo na predstavu u kojoj se percepciji nameće otvoreni prostor — povijesni spomenik izrazite, autonomne, kulturne i umjetničke vrijednosti, doći ćemo do zaključka da svojstva tu prikazivanog djela moraju u dostatnoj mjeri biti usklađena sa svojstvima takva prostora, da bi se uspostavilo »magnetsko polje« što se stvara spajanjem

imaginacije i percepcije. Sporno može biti samo shvaćanje o vrsti i stupnju sukladnosti, ali u svakom slučaju njezin opći duh mora biti takav da gledatelja potakne na suradnju, na prihvaćanje određenih razloga zbog kojih ono što se, uporabom spomenika kao dekora odnosno mjesta radnje, čini »manom«, postane »vrlinom« i pridonose posebnu ugođaju u predstavi, zahvaljujući nekim osobitim reminiscencijama što ih taj prostor pobuđuje.

Unutar međudnosa imaginacije i percepcije ostvaruje se perspektiva koju je semiologija proširila i na umjetnost, posebno kazališnu, gdje se *znak*, kao ključ razumijevanja, očituje možda najbogatije i najraznovrsnije među svim područjima ljudske djelatnosti. U složenoj umjetnosti kazališne predstave *sve postaje znakom* i ta je spoznaja, u koju ne može biti sumnje, bitna i za razgovor o funkciji otvorenih scenskih prostora, spomenika kao scenografije, autentičnih mjesta radnje, u fenomenu kazališne prikazbe. Daleko bi nas odvelo kad bismo pokušali na primjerima objasniti semiološko bogatstvo predstave na temelju neizmernih aspekata funkcioniranja auditivnih i vizualnih znakova, i njihovo komuniciranje u vremenu i prostoru spektakla. Težak je već i sam izbor metode, koji bi zahtijevao da započnemo s objašnjenjem opće teorije znaka. U ovom je kontekstu dosta spomenuti da se znakovi klasificiraju u dvije kategorije, u *prirodne*, koji nastaju i postoje mimo sudjelovanja volje, i *umjetne* (artificijelne). Svi su, pa i prirodni, znakovi kojima se teatar služi umjetni, dakle stvoreni voljom i premeditirano, svjesno i u određenoj željenoj funkciji.

Kazališna se umjetnost služi znakovima koje crpi iz svih manifestacija prirode i svih ljudskih djelatnosti. U predstavi se, ponavljamo, i prirodni znakovi pretvaraju u umjetne. I onda kad u životu nemaju funkciju da saopćavaju, tu funkciju znakovi dobijaju u predstavi. Nije dakle teško zaključiti zašto su u Spaićevim predstavama prvog i drugog dijela *Dubrovačke trilogije* mjesta gdje su bile postavljene, Knežev dvor i Divona, usprkos očitu protuslovlju s nekim činjenicama u sadržaju drame, mogli funkcionirati kao moćni znakovi. Slično se može reći, na primjer, za tvrđavu Lovrjenac, koja malo ima zajedničkog s danskim srednjovjekovnim Elsinorom, ali penjući se na tu imponantnu građevinu na hridima iznad mora, prolazeći kroz nju radi prisustvovanja predstavi, sve njezine dijelove doživljujemo kao složeni znak, ili kao niz znakova, koji, čini nam se, »logično« funkcioniraju, »nezamjenjivo« participiraju u izvedbi *Hamleta*.

Želimo li analizirati dijalektičku slojevitost znakovnosti Lovrjenca u predstavi Shakespeareove tragedije opazit ćemo da je svojstvo znaka ili znakova, u skladu sa specifičnošću dubrovačke festivalske prigode u kojoj se predstava događa, vrlo složeno. U njemu sudjeluju i činjenica da je riječ o tvrđavi i starini, i uvjerljivost zamisli da je središte srednjovjekovnog dvora, i prikladnost za mizanscenska rješenja *Hamleta*, i autonomna likovna vrijednost, i tradicija prikazivanja *Hamleta*, i niz drugih mogućih faktora koji, voljom redatelja, ili čak o njoj neovisnom pozicijom gledateljeve pozornosti ili informiranosti, djeluju u komunikaciji, prema načelnoj istini da u teatru sve može postati znakom. Samo jedan primjer može pojasniti potonju misao. U drugom prizoru drugog čina Hamlet pred licemjernim prijateljima i Kraljevim doušnicima Rosenkrantzom i Guildensternom kaže: »Danska je zatvor«. Ta je rečenica znak koji svojom aluzivnošću već i u autorovoj intenciji nadilazi svaku »dokumentarnost« ili funkcionalnost u priči o danskom kraljeviću, a u redateljskim koncepcijama poprima nove razmjere aktualnosti. Onom dubrovačkom gledatelju, međutim, kojemu je poznato da je u doba okupacije Lovrjenac služio kao zatvor, i koji je možda i sam u njemu bio utamničen, i koji na tko zna kakav način i zbog kakvih razloga tu činjenicu danas na određen način proživljuje, Lovrjenac će, kao kamenita tvrđava pretvorena u pozornicu, zahvaljujući toj asocijaciji komunicirati još jedan znak, ili više njih, koji će se ugraditi u sveukupnu strukturu doživljaja predstave. Okolnosti izvedbe na otvorenom, primjerice godišnje doba, ako su i u suprotnosti s pojedinostima u tekstu, i onda kad ih redatelj intervencijom u tekst ne ukloni, ne moraju smetati: »Studen ljuto štiple«, kaže Francisko na početku prvog čina *Hamleta*, ali zahvaljujući kazališnoj magiji osjećaj studeni u tim riječima neće umanjiti ni topla ljetna noć na Lovrjencu.

Objašnjenju načina na koji se pomiruju spomenički prostor otvorene scene i njegov u svakom slučaju drugačiji udio u predstavi nego što ga ima scenografija u zatvorenom teatru može koristiti još jedna usporedba. Spomenik kao scenski prostor, poput Lovrjenca primjerice, razlikuje se od kartonskog dekora po tome što se u predstavu integrira kao sinteza svoje dvojnosti spomenika i dekora, ostajući i jedno i drugo, onako kao što glumac u teatarskom činu sudjeluje dvojtvom svoje izvankazališne individualnosti i lika, što ga tumači.

»Grad-teatar«, »grad-pozornica«, »Talijin grad«, »Dubrovnik — The Globe«, »teatar Igara«, »pozornica otvorena suncu i zvijezdama«, »dvorana s rupom u kozmos«, »Njarnjas-grad« i druge sažete definicije, od kojih su neke poprimile terminološku stalnost, učvršćuju nas u temeljnoj tezi o estetskom funkcioniranju dubrovačkih otvorenih prirodnih i povijesnih scenskih prostora. Ponavljamo: teoriju o njihovoj specifičnosti uvjetuje duh njihove dubrovačke historičnosti s mnogim općim i posebnim kazališnim nasljeđem što ga predodređuje, i duh festivalske svečanosti koji bi bez te baštine bio nezamisliv u dugogodišnjem kontinuitetu.

Ne želeći vrijednost i znamenitost Dubrovačkih ljetnih igara isticati među drugim evropskim festivalima možemo sa sigurnošću kazati da gore nabrojeni nazivi opravdano naznačuju osobitost Dubrovnika. S razlogom naglašavamo, međutim, nešto što, povijesno gledano, nije novo niti je vezano samo za Dubrovnik: povezivanje *grada*, kao društveno-arhitektonskog fenomena, i *teatra*, koji je po svojem načinu postojanja i danas, kao što je bio u doba renesanse, immanentan drevnom, mediteranskom, danas festivalskom gradu. Nije slučajno što je među spomenutim nazivima jedan star četiri stotine i trideset godina, a to je Držićev »Njarnjas-grad«. O njemu naš komediograf govori u komediji *Skup*, u kojoj Satir kazuje Prolog i raspravlja o teatru, o Držićevu teatru, koji se »uzdignuo nad vlastit čin i izrastao do refleksivne svijesti o sebi samome« (Mrkonjić). I u drugim nekim prolozima svojih djela Držić razmatra pitanja odnosa između grada i teatarskih prostora, na način koji zapravo anticipira naše današnje razgovore. Ne može se dakle pisati o našoj temi a propustiti da se govori o Držićevu doprinosu, pa se moramo vratiti na ono o čemu smo već prije nekoliko godina razmišljali. Prije toga ipak valja odnos *grada* i *teatra* promatrati u kontekstu koji je Držiću, dakle u šesnaestom stoljeću, morao biti uzorom. Asimiliravši suvremene pouke s tog područja naš se veliki komediograf i potpuni kazališni čovjek od njih morao, stjecajem dubrovačkih prilika, dosta udaljiti, ali to je imalo plodonosnih posljedica. Riječ je, razumije se, o razvoju teatra i o njegovu odnosu prema prostoru u gradovima susjedne Italije, u kojoj su niknule i iz koje su se Evropom širile mnoge moderne kazališne vrednote, a osobito scenografija.

Poznato je da se teatar u Dubrovniku, pa ni Držićev, po svojim mogućnostima ne može uspoređivati s dvorskim kazališnim svečanostima na drugoj jadranskoj obali, s njihovim raskošnim okvirima, s bogatstvom njihove scenografije za komediju, tragediju i pastoralu, pogotovo kad su se priredbe, ubrzo, stale održavati u sjajnim dvoranama. Međutim, bilo da su se Držićeve predstave upriličavale ispred Dvora, na trgu ili u relativno uskim prostorima kuća za vrijeme pirnih svečanosti, one su skromnost sredstava nadomještale, s današnjeg stajališta, bogatstvom izvornih i modernih teatroloških ideja, o kojima i sam pisac govori u prolozima. Držić je kao najprikladniju soluciju našao trg i prikazbu na otvorenom, a tu mu i nije bilo teško potrebe scene usklađivati sa suvremenim općim značajkama teatra, sa stanovitim konstantama scenografije u Italiji, osobito za komediju, jer je u komediji vrlo dotjerani i efektni dekor talijanske scenografije i dalje zadržavao kao temeljno poprište zbivanja trg, središte *grada* i njegovo prvo obilježje, mjesto gdje se usredotočuju susreti, događaji, poslovi, ukratko svijet komediografskog nahnuća vezan za život *grada*, njegovih običaja, klasa, tipova.

O tome se mogu doznati zanimljivi podaci u knjizi eseja o talijanskoj sceni, koju je u Torinu 1977. objavio Ludovico Zorzi pod karakterističnim naslovom *Teatar i grad*. On se poslužio starim bakropisima iz bogate arhivske dokumentacije, koja pokazuje kako su gradski ambijenti (s talijanskim, primjerice firentinskim, ali tipološki karakterističnim svojstvima) postajali stalnim sadržajem scenografije u velikaškim dvoranama. »Iako joj za prikazbu nije poslužio Palazzo Vecchio nego Papina dvorana crkve Santa Maria Novella«, piše Zorzi o komediji *Granchio* Leonarda Salviatija, »komedija se prikazivala na sceni koja se već počela preobrazavati u urbanističko-perspektivni *topos*. Drugi se, strukturalno srodni, *topoi* definiraju u istom razdoblju: trg s dvostrukom »dugom ulicom« prema pozadini, razdvojenom uglovima zgrade koja je smještena u sredini pozornice... Međutim temeljni *topos* scene velike dvorane dei Cinquecento i njezine fenomenološke integracije ostaje pogled na trg dei Signori, kojim dominira taj isti Palazzo Vecchio...«. Opisujući jedan od crteža sačuvanih u Kabinetu Palače Uffizi Zorzi nastavlja: »Crtež je zacijelo jedan od najpotpunijih i najstarijih svjedočanstava o motivu 'scene grada' koju sintetizira stvarno-simbolički trg: motiv kojemu smo podrijetlo drugdje istraživali (slika Rima kao arhetipskog simbola *urbisa*, koji anticipira i inkorporira pojam srednjovjekovne *civitas*) i koji ovdje primjećujemo kako se razvija do stupnja na kojemu je postignuta pot-

puna zrelost. Od svojih funkcija središta koje sjedinjuje različite gradske djelatnosti trg poprima svoju valjanost 'simboličkog prostora'. Na trgu se redaju sjedišta pravnih i vjerskih ustanova, Palača pravde, crkva, tržnica; na njemu odjekuje politički govor, prolazi pobožna ophodnja, zaključuju se trgovački sporazumi; na njemu se slušaju proglesi, čitaju poruke obješene na uglovima, doznaju vijesti; na njemu se okupljaju privatne osobe da traže priliku za susrete... Prenesen na pozornicu, trg ostaje mjestom stvarnog susreta, gdje likovi komedije dolaze zbog nužde, a ne zato što im zgodu pruža slučaj«.

Navedeni bi se podaci znatnim dijelom mogli ilustrirati tekstom iz Držićevih komedija i prologa, iz kojih doznajemo primjerice kako se za prikazivanje predstave kaže »para da se na Placi razgovaraju«; stari Skup, koji se mora sastati s dužnikom, veli: »kako na vješala idem na Placu«, a Dobre je »izašla iz kuće« da »slobodnije ovdje gdje nije nikoga«, to jest opet na trgu, razgovara s bratom; u *Dundu Maroju* se čuje kako pred Orlandovim stupom prodaju vino, a neka Milašica prodava sir, itd.; ukratko, isti se odnos grada i teatra zrcali i u Držićevim djelima. Međutim, za razliku od talijanskih komediografa (koji su se koristili fiksnim dekorom, njegovom dispozicijom s naznakama perspektive, dvoranskom scenografijom koja je bila bogata i inauguirajući raskoš i razvedenost budućih baroknih i ostalih dometa scenografije u razvijenim evropskim sredinama) Držić je morao računati, kao što smo napomenuli, s daleko skromnijim uvjetima, pa otud i njegova originalnost i, može se slobodno reći, modernost u izvanredno zanimljivim napomenama o pozornicama njegovih gluma i o njihovim »ulogama« kakve gledatelj mora prihvatiti da bi razumio domete njegove poruke. A poruka je po univerzalnosti smisla bila dijametralno suprotna oskudnosti prostornog okvira, pogotovo kad se predstava održavala u zatvorenom, do čega je kadšto dolazilo i zbog vremenskih neprilika, kao prigodom izvedbe *Dunda Maroja*, predviđene za trg Prid Dvorom, ali prikazane u Vijećnici. Držić je, dakle, na umu imao otvoreni prostor i rješavao ga je sa sviješću od koje naša suvremena nije ništa modernija i kojoj nije bila potrebna nikakva semio-loška analiza da bi se objasnio odnos između zadanog povijesnog prostora i teksta kojemu se taj prostor negromanskom voljom kazališnog maga prilagođuje. Nije bilo teškoća, kako kaže Dugi Nos, »sada u ovi čas prid vami ukazat Rim, i u Rimu učinit da se tu prid vami, kako sjedite, jedna lijepa komedija prikaže«, a već je na početku kazao kako ga prije tri godine sreća »dovede u ovi vaš čestiti grad« i dodao: »Placu, tu gdje

sjedite, u čas glavom ovamo obrnuh«. Teatar je dakle oduvijek bio san, čudo u kojemu je sve moguće, »mirakulo« u kojemu se može komedija koja »će bit u Rimu« bez problema »iz Dubrovnika gledat«, kako veli Drugi Prolog *Dunda Maroja*, a to će reći da nije bilo teško, neovisno o tome je li se predstava održavala na gradskom trgu ili u Vijećnici, dočarati sve ono što je u talijanskom teatru omogućavala sjajna scenografija s naslikanim perspektivama, jer i u Držićevoj su komediji naznačeni razmjeri golema grada, duga ulica, »dilja neg od Grada do Luncijate«, koja u pozadini ima »crkvu od Svetoga Petra«, koju Pera naivno uspoređuje s dubrovačkom katedralom (1, 9).

Da Držić nije bio neinventivni oponašatelj svega onoga što je o kazalištu naučio u Italiji, nego, dapače, originalni tumač tih spoznaja, novator koji je anticipirao shvaćanje o postavljanju svojih i drugih djela na istim dubrovačkim trgovima, prema načelima o teatru koja se u biti nisu promijenila, pokazuju i mnogi drugi primjeri, od kojih sam, kao i već navedene, neke već drugom prigodom citirao, primjerice prolog *Grižule (Plakira)*, gdje pisac duhovito ali svrhovito najavljuje kako su planine gdje borave njegove vile veće od samog Dubrovnika, ravnice veće nego Pile, i kako sve te goleme razmjere svoje imaginacije može »ukazat u malu mjestu«.

I u Držićevim je predstavama, dakle, u skladu sa životom teatra njegova doba, fenomen Grada odlučan faktor, kao što i danas Dubrovnik kao jedinstvena cjelina predodređuje svoje ljetno kazalište evocirajući vlastitu izvornu tradiciju, koja se tako evidentno zrcali u praksi i u teoriji, ili, bolje rečeno, u implicitno izraženoj poetici njegova najvećeg dramatičara. I danas se, iako rijetko, ponavljaju i takve akcidentalne zgode kao što su nevremenom ometane predstave, pa doživljujemo bliskim, rekli bismo nedavnim, ono doba kad se zbog bure sa Srđa nisu mogli čuti stihovi *Tirene* koja se prikazivala ispred Dvora: »ma vjetri ne daše ništa čut, brate moj! / Sjever otdud dmaše usiono tolikoj, / ter ljudi bježahu . . .«. I tu je opet nazočan Grad, njegov trg, ljudi na njemu: »Vidiš li ovi grad i vlastele ove?« pita u Prologu *Tirene* Vučeta Obrada, koji, dakako, vidi grad, vidi Knežev dvor, njegovu kamenitu ornamentiku, ali, tumačeći doživljaj publike koja se predala imaginaciji, vidi istodobno proljetni predio tek minimalno markiranog vilijskog svijeta lugova i hladenaca: »Kâ je ovoj dubrava: Ali su i ovd i gore? / Kô li se gizdava uvrže me u dvore?«.

Nakon svih rasprava, ne poznajem boljeg objašnjenja estetike dubrovačkih scenskih prostora od one koju nam je ostavio Marin Držić, pravi začetnik Igara u Njarnjas-gradu.

IZ UPOTRIJEBLJENE LITERATURE

Vincenzo Bonajuto, *Il teatro all'aperto*, Roma, s. a; Alessandro Romanelli, *Teatro all'aperto contemporaneo*, Torino, 1923; Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, 1939; *Dubrovački festival 1950*, uredili Cvito Fisković, Mihovil Kombol, Marijan Matković, Zagreb, 1950; *Dubrovnik Festival, 1950/1974*, Zagreb, 1974 (radovi M. Matkovića, M. Foteza, F. Čale i dr.); Vlado Mađarević, *Otvorene igre*, Zagreb, 1978; Marijan Matković, *Tragom snova i zanosa*, u katalogu *Dubrovnik Festival. Dubrovačke ljetne igre 1950—1970*, Zagreb, 1970; Frano Čale, *Na mostu Talija*, Zagreb, 1979; Georgij Paro, *Iz prakse*, Zagreb, 1981; Silvio D' Amico, *Cronache del Teatro*, priredili E. F. Palmieri i Sandro D' Amico, Bari, 1964; René Allio, *Les scènes de plein air*, u zborniku *La mise en scène des oeuvres du passé*, Paris, 1957; Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1965; Tadeusz Kowzan, *Littérature et Spectacle*, Paris-Warszawa, 1975; Max Frisch, *Journal 1946—1949*, prev. M. Besson i Ph. Pilliod, Paris, 1964; Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, 1977.