

DUBROVAČKE AMBIJENTALNE PREDSTAVE I SVIJET SPEKTAKLA

Dubravka Crnojević-Carić

Protagonisti stvaranja Dubrovačkih ljetnih igara bili su dr. Marko Fotez (1915. – 1976.) i dr. Branko Gavella (1885. – 1962.). »Njihov izlazak iz scene-kutije pod dubrovačke zvijezde«, kako piše Georgij Paro 1978. godine, »nužno je odredio temeljne koordinate teatra Igara, i ne samo to, već i neka osnovna načela igranja u otvorenim scenskim prostorima, koja su kasnije doživljavala mnoge korekcije i nadgradnje, ali su bila smjerodavna čak i kad se radilo o radikalno drugačijim pristupima.« (Paro, 1978: 150)

Premda o tome nije mnogo pisao, nastavlja Paro, Gavella je svojim režijama tematizirao gotovo sve probleme igranja na otvorenom. Tako je primjerice režijom *Na taraci* prividnom doslovnošću režijskog postupka postavio pred glumce, ali i gledatelje, neke posve nove mogućnosti i probleme: »Prostor scene širio se u prostor svijeta... čak i buka iz gruške luke postajala je na određeni način dio sveukupnog smisla predstave.« (Paro, 1978: 153)

Branko Gavella takvim je postupkom naveo glumce »da dovedu u pitanje svoje glumačke navike i šablone i da počnu tragati za nekom **novom prirodnošću**, novim glumačkim izrazom...«. (Paro, 1978: 153) Naime,

koncentracija glumaca i publike ostvaruje se u teatru Igara na poseban način (Paro, 1978: 170), otvarajući i polje 'poluglume' (Paro, 1978: 178).

Točno je da o samim Ljetnim igrama Gavella nije puno pisao,¹ no čitajući za potrebe ovog rada nanovo Gavelline članke o Dubrovačkim ljetnim igrama i ambijentalnom teatru – *Ideja Dubrovačkih ljetnih igara* i *Dubrovačke ljetne igre* – postalo mi je jasno kako je autor dotaknuo niz relevantnih tema i dilema koje se tiču kako ambijentalnog prostora – odnosa prostora i glasa, te geste – tako i potrage za »glumačkom istinom« kao jednom od ključnih supstancija teatra.

No, ponajveće je iznenađenje da je Gavella uspio upozoriti na nekoliko intrigantnih tema koje su danas u središtu pozornosti. Tako su izronile neke od tema koje problematizira i Hans-Thies Lehmann u svojoj knjizi *Postdramsko kazalište*: primjerice tema prezentacije, pokazivanja i ko-

¹ Branko Gavella režirao je na Dubrovačkim ljetni igrama ove predstave:

1. Marin Držić: *Skup*, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb, ljetna pozornica, premijera: 20. IX. 1950.

2. Johann Wolfgang Goethe: *Ifigenija na Tauridi*, Festivalni ansambl, park Gradac, premijera: 9. VIII. 1953.

3. Ivo Vojnović: *Na taraci*, Narodno kazalište Dubrovnik, ljetnikovac Gundulić u Gružu, premijera: 13. VIII. 1953.

4. Hanibal Lucić: *Robinja*, Festivalni ansambl, suredatelj: Bogdan Jerković, ispred Kneževa dvora, premijera: 27. VII. 1954.

5. Marin Držić: *Tirena*, Festivalni ansambl, park Muzičke škole, premijera: 20. VIII. 1958.

6. Književno veče 450-godišnjice rođenja, Marin Držić: *Odlomci iz djela*, Festivalni ansambl, atrij Kneževa dvora, 24. VII. 1958.

7. Euripid – Marin Držić: *Hekuba*, Festivalni ansambl, park Gradac, premijera: 23. VIII. 1959.

8. Ivan Gundulić: *Dubravka*, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb, Zagrebačko dramsko kazalište i Festivalni ansambl, suredatelj: Kosta Spaić, park Gradac, premijera: 13. VIII. 1961.

munikacije, slojeva iluzije... No, Gavella je tih davnih godina prije svega problematizirao odnos teatra i društva spektakla.

Gavella se, naime, na svoj način, dotaknuo **upotrebe i potrošnje**, u smjeru kako to danas opisuje Giorgio Agamben. U sadašnjem »društvu spektakla«, naime, susreću se (prema Giorgiju Agambenu) **upotreba** ali istovremeno i **negacija upotrebe**, potrošnja. Potrošnja je negacija upotrebe, ona nužno razara stvar, nju ne zanima supstancija stvari. Spektakl dovodi u pitanje sve, osim samog spektakla.

O ovim je fenomenima pisao i Branko Gavella. Gavella, naravno, ne koristi navedenu terminologiju, već govori o »turizmu« i »propagandi«, kao i o opoziciji »igara« i »festivala«. Za njega su »igre« i »festival« oprečne kategorije. U opisu fenomena »festivala« možemo prepoznati karakteristike o kojima Agamben govori kad analizira »spektakl«. Pokušat ću objasniti na koji način.

Prostori glasa:

Navedeni su članci (*Ideja Dubrovačkih ljetnih igara i Dubrovačke ljetne igre*) opis i kratka studija nastanka ljetnih igara, svojevrsna natuknica za raspravu o prošlim i eventualnim budućim putovima kojima se kreću Dubrovačke ljetne igre. Gavella tematizira prostore koji u ambijentalnom teatru paralelno egzistiraju. Tako bih mogla primijetiti kako se radi o četiri paralelno egzistirajuća prostora, a to su:

- a) unutarnji, personalni tj. osobni prostor
- b) izvanjski – prostor prirode
- c) socijalni prostor
- d) prostor grada i države.

Svaki od tih prostora podrazumijeva i zahtijeva specifičan glas i gestu. Prostor, naime, tvrdi Gavella, pred/određuje glas i gestu (kako onaj »kazališne škatulje«, tako i »prirodni prostor«). Upravo ambijentalno kazalište, prirodni prostor, pred glumca ali i gledatelja postavlja **dodatne izazove i prepreke**.

Tako Gavella kaže: »...možda najveće izmjene nastupaju u akustičkom pogledu (...) Riječ je o sasvim novoj i drugačijoj rezonantnoj sferi. Glumčev glas dobiva u spajanju sa stalno prisutnom kulisom prirode sasvim novu boju. To je boja koja donosi novu prepreku prirodnosti koja ima biti savladana, prerađena, u cilju umjetničkog dojma (uza sve 'prirodnosti' koje glumac ima svladati na tom putu).« (Gavella, 2005a: 258)

Naime, promjenom prostora djelovanja – intuitivno se mijenjaju upotreba geste i govora: »Ne će mi nitko, tko to nije sam doživljavao, vjerovati, kako se korak glumčev suštinski mijenja, kako on počinje biti i za glumca drugačije doživljavao napolju, gdje ga gledalac drugačije apercipira, jer glumac eto hoda pravom pravcatom 'zemljom'«. (Gavella, 2005a: 258).

Glas se glumca prilagođava prostoru spontano, tvrdi Gavella. »Kako se mijenjaju distance kretanja, tj. kako se mijenja za glumca ono instinktivno, procjenjivanje tih distanca, jer to nije samo korak više ili manje, to se, logično, stubokom mijenja i **funkcija** pretvaranja danih udaljenosti scen-skih točaka u konkretne 'korake'.« (Gavella, 2005a: 258) Glumac, dakle, instinktivno mora svladati dodatne zapreke kako bi postigao »prirodnost«, tj. kako bi postigao, ušao u zonu, »glumačke iskrenosti«.

Glumačka i građanska iskrenost:

Ovdje se na trenutak trebamo zaustaviti na dihotomiji na koju Gavella upućuje, a to je razlika između **glumačke i građanske iskrenosti**. Kako je opće poznato, Gavella je često isticao opoziciju između glumačke i građanske iskrenosti. Kada govorimo o glumačkoj iskrenosti, ne radi se o »građanskoj iskrenosti« (Gavella, 1967: 59). Riječ je o iskrenosti koja stoji iza/mimo građanske iskrenosti: »Kad upotrebljavam izraz 'iskrenost' ne mislim tu na neku moralnu iskrenost, ne mislim pod neiskrenosti ono što se u životu dotiče s pojmom laži. Pod iskrenošću u tom glumačkom smislu, estetskom smislu, mislim na vlastiti odnos prema svom unutrašnjem zbivanju«. (Gavella; 1967: 58)

Zaboravljamo, kaže Gavella, da smo u (svakodnevnom) životu, sami prema sebi često neiskreni. »A to je neiskrenost ili iskrenost u odnosu

prema doživljavanju«, ističe Gavella. (1967: 58) Naša građanska iskrenost je »često u neku ruku izraz najveće unutarnje neiskrenosti, ili bar u neku ruku borba s tom unutrašnjom evidencijom ili iskrenošću«. (Gavella, 1967: 59) Nerijetko se gledamo onakvim kakvi bismo željeli biti, bojimo se nekih elemenata sebe.² Kako bismo se prilagodili zahtjevima zajednice, »na sve načine pokušavamo potamniti jasnoću našeg psihičkog zbivanja (...) hotimično odvrćamo unutrašnje oko od onoga što se u nama zbiva. (Gavella, 1967: 59)

Kada govorimo o glumačkoj iskrenosti, riječ je o iskrenosti koja stoji iza/mimo građanske iskrenosti, o vlastitom odnosu prema »unutarnjem zbivanju«. Glumačka iskrenost je pak smjelo i smiono »nesmetano prepuštanje samog sebe unutrašnjem životu i mirno, pažljivo saslušavanje kucanja bila tog duševnog doživljavanja« (Gavella, 1967: 59), pa je tako na određen način i heretično, otvoreno raznim društvu podobnim i nepodobnim mogućnostima.³ Radi se, kako bi David Carroll rekao, o »imoralnosti tjelesnog«.

² Gavella nastavlja: »Često se bojimo sami sebe, a još češće gledamo sebe drugačijima no što jesmo, gledamo se onakvima, kakvima bismo htjeli biti – jednom riječju na sve moguće načine kušamo potamniti onu intimnu jasnoću našeg psihičkog zbivanja. Hotimično odvrćamo unutrašnje oko od toga što se u nama zbiva i nastojimo sami prema sebi to unutrašnje zbivanje u neku ruku falsificirati. To je opća ljudska pojava i ima vrlo indirektnu vezu s onim, što se u životu zove građanskom iskrenošću.« (1967: 58, 59)

³ No, za to je potrebno strpljenje koje isključuje svaki oblik predrasude, grča ili brzopletosti: »U tom smislu glumac ne smije nikada biti sam prema sebi nasilan, brzoplet, ne smije od svog aparata tražiti rezultate prije no što oni po naravi svoga funkcioniranja mogu dozrijeti. Prerano trganje plodova znači prekid našeg unutarnjeg doživljavanja, znači umrtvljivanje toga doživljavanja. Isto tako znači neiskrenost umjetno skretanje pravca našeg doživljavanja u smislu nedotjeranih, neproživljenih, sadržajno praznih ciljeva, koje smo, pobravši ih na polju raznih praznih, čisto intelektualnih analiza, nametnuli apriori našem doživljavanju. Takva iskrenost znači, doduše, stalan napor, ona se ne postizava sama od sebe, ali taj napor nije uzaludan«. (Gavella, 1967: 59)

Gluma se tvrdi Gavella, tiče »našeg unutrašnjeg života, gdje naše 'ja' nastupa kao odlučan faktor, i to bilo kao tijelo, bilo kao svijest«. (Gavella, 1967: 18) »Dobra« se gluma, po Gavellinu mišljenju, često poklapa s »istinom tijela«, s »organskom istinom«. ⁴ Afektacija je za Gavellu pak surogat glumačkog doživljaja.

Ima li to ikakve veze s prostorom igre? Ima. Naime, nužno je u »prirodnom prostoru« pronaći odgovarajuću mjeru, naći poziciju tijela pa tako i poziciju glasa koji ne bi uzmicao pred, kako kaže Gavella, »glumačkom iskrenošću«.

Glas određen tijelom subjekta

1) Svaki prostor, dakle, zahtijeva drugačiju poziciju tijela. Dodatne zahtjeve u odnosu na potragu za takvom »adekvatnom« pozicijom ima ambijentalni, »prirodni prostor«. Prirodni prostor dodatno otežava pronalazak prave mjere i zbog akustičkih iznenađenja što ih prirodni prostor podrazumijeva. Prodor glasova drugog ili drugih (ptica, vjetra, žamora...) otežava pronalazak prave mjere, jer je i sam prostor prirodnog neprekidno u stanju promjene.

⁴ Vratimo se načas glumcu i odnosu unutarnjeg i vanjskog: Ono što je specifično za glumca, u odnosu na pjevača ili plesača, Gavella vidi baš u odnosu unutarnjeg i vanjskog. Dok glumac u prvom redu nastoji prenijeti u nas sav proces stvaranja govora, plesač ili pjevač, nastoje naprotiv cijeli taj proces stvaranja sakriti pred nama. (Gavella, 2005b:37) Gledateljevo sudjelovanje u glumčevom procesu, u otkrivanju tog inače skrivenog rada, omogućuje glumčevu i gledateljevu identifikaciju na osobnoj, tj. personalnoj razini. Glumac vježba su-igranje unutarnjeg i vanjskog onog ovdje i onog tamo. I ta se suigra ispituje vrlo precizno, to je kontrola kojoj glumac teži, kontrola onog za što se čini kako ne podliježe kontroli. Osvještavanje geste ne tiče se osvještavanja strukture izvođenja realne vanjske geste, koju je jednostavno regulirati, već unutrašnje strukture te geste. Od velike važnosti nije vježbanje geste koja je vidljiva na površini, već je ključno osvijestiti i rekonstruirati strukturu unutrašnjeg gibanja koje je potrebno kako bi se proizvela vanjska gesta.

2) Osim toga, prostor okruženja ne djeluje izazovno samo na pojedinačni glas glumca ili ansambla. Posredstvom individualnih glumačkih glasova ili glasova ansambla, formira se i glas samih Igara, pa tako i glas Države.

Gavella piše i o glasu tadašnje države (Jugoslavije) koji se, zahvaljujući Dubrovačkim ljetnim igrama, prostire i izvan svojih zidina. Na oba glasa djeluje i glas Grada u kojem nastaje.

3) Prostor Dubrovačkih ljetnih igara nije, dakle, samo glumčev prostor ili prostor igrane predstave, već je to i specifičan glas Dubrovnika-Grada, o kojem piše Gavella.

Prostor, pa tako i glas, samog Grada-Dubrovnika, po njemu je prostor harmonije, autentičnog spajanja dvojnosti: Dubrovnik je pomiren sa svojom veličinom, odnosno »neveličinom« u odnosu na druge europske (festivalске) gradove.

Tako Gavella ističe: »Dubrovnik (...) je među ostalima jedinstven baš po tome da su se njegova vlastela natjecala da svoje palače izjednače među sobom tako da se ni jedna ne bi izdizala nad drugu, ali da bi u neku ruku bile izjednačene s generalnom linijom grada, davši tako prvi primjer u povijesti arhitekture za neku urbanističku ideju. On je zato jedinstven i po tome što je sav u svojoj cjelini, svojim crkvama, javnim zgradama, koje su jedne i druge svojom veličinom, ili ako hoćete, svojom neveličinom, skladno primjerene jedinstvenim područjima Republike«. (2005a: 267) Upravo je zahvaljujući tome Dubrovnik izgradio »svoju zasebnu kulturnu fizionomiju, nikad se ne pokušavajući takmičiti po veličini sa svojim prekojadranskim velikim susjedom, pa prema tome ne dajući dojam nekoga koji bi htio, kao oni veliki, a ne može, ali niti ne igrajući skromnu čednost nekog koji je sretan da prima milodare sa stola bogatih«. (Gavella, 2005a: 266) Taj grad – kaže Gavella – govori svoju riječ: riječ koja odaje **ravnotežu i harmoniju približenih suprotnosti**.

Gavella i u slučaju glasa Marina Držića ističe ravnotežu i harmoniju suprotnosti, te postignute, kako kaže, »upravo neshvatljive« ravnoteže

»poetizma i iskonskog socijalnog realizma«. (2005a: 267, 268) Te su harmoničnost i ravnoteža rezultat duha koji vlada. Na taj način Gavella, Dubrovnik i hrvatsku kulturu pozicionira u europske okvire: »Tko želi čuti dah i duh širokog europeizma (...) taj neće zaman doći u Dubrovnik.« (Gavella, 2005a: 267)

Gledatelj zaražen glumčevim glasom/ Domaći i turisti:

Slijedom navedenog, prostor, pa tako i raspon glasa i širina geste glumca djeluju i na unutarnji glas gledatelja (»mitspiel«), te zahtijevaju osobitu koncentraciju i kod glumca, ali i kod gledatelja. Naime, kad je riječ o »mitspielu«, bliskom odnosu gledatelj-glumac, glumac je opasan jer može zaraziti gledatelja osobitim stanjem slobode, pa ga na taj način i ugroziti. Zaraziti ga može stanjem nekonzistentnosti.

Kada glumac uđe na organski način u doživljaj, pokreće psihofizičke procese, svjesne i nesvjesne, i one društveno prihvatljive i one neprihvatljive. Gavella ističe kako koncentracija gledatelja prolazi kroz razne faze, a kao kulminaciju ističe trenutak »kad gledatelj u neku ruku sam sebe zaboravi, to jest izbriše u sebi pažnju na sve funkcije koje sačinjavaju njegov običan vitalitet. Takvo brisanje vlastitog vitaliteta zauzima obično formu neke naročite napetosti, a ta napetost nije ništa drugo nego potencijalna mogućnost u neku ruku izvoditi sve ono što izvodi glumac. Ona je naročita koncentracija pažnje na glumca, na njegovo unutarnje zbivanje«. (2005b: 38, 39) Tada gledatelj »briše svoj vlastiti identitet, ali za naknadu se u njemu budi, posredovanjem glumca, potpuno novi vitalitet«. (2005b: 40)

Pišući o Dubrovačkim ljetnim igrama u dva navedena članka, Gavella osobitu pozornost upućuje profilu potencijalnih gledatelja. On upozorava na dvije kategorije gledatelja:

1) Prva je kategorija Domaćih – koji su vidljivi u dva aspekta: Domaći koji pripadaju užoj – dubrovačkoj publici i Domaći koji pripadaju općoj – domaćoj publici.

2) S druge su strane Stranci – turisti, o čijim se željama nagađa.

Tu dvojnju poziciju Gavella drži izuzetno važnom: »Prvo pitanje uključuje analizu problema kako da se nađe kompromisno rješenje između tendencije biti interesantan stranim turistima (plus komplicirane analize tko su, otkud su uglavnom ti turisti, što oni zaista žele, što *mogu* željeti i što je »poželjno« u smislu i kulturne i turističke propagande da im se pokuša učiniti interesantnim), usto biti interesantan domaćoj publici u oba njena aspekta, tj. užoj dubrovačkoj (koja se sve do danas pokazala neobično dragocjenim konzumentom igara) i našoj općoj 'domaćoj'«. (Gavella, 2005a: 256)

Turizam, propaganda, »imidž«:

Turizam nastoji u smjeru poželjnog u smislu kulturne i turističke **propagande**. To nas, htjeli mi to ili ne, vodi pitanjima koja su i danas neprekidno prisutna, naime, pitanju propagande, odnosno osobitog tipa »vidljivosti« ili kako je danas to pomodno reći – formiranja »brenda«, poželjne, prerađene, svjesno izabrane slike o sebi. U današnjoj pseudoznanosti o zakonima »brendiranja« ističu se kao nužne četiri faze:

1. privlačenje pozornosti
2. izazivanje interesa
3. proizvodnja želje ili žudnje za onim što »brend« nastoji prezentirati
4. kupovina proizvoda (kao ono posljednje i najvažnije).

Gavella, naravno, nigdje izrijeком ne spominje »brend«, ali upozorava na »propagandu« – kao relevantan aspekt turizma. Iako Gavella gledatelj-turiste doživljava kao važan dio gledateljstva, istovremeno se ograđuje od stava kako bi se Igre trebale prilagoditi imaginarnim žudnjama konzumenata. Mada Gavella izrijeком ne spominje »spektakl«, »tržište« (ali spominje »konzumiranje«), vjerujem da možemo prepoznati kako je riječ o načelnim pitanjima koja se poklapaju s pitanjima koja danas postavlja Agamben, pa čak i Jean Baudrillard.

»Igre« vs »Festival«:

Branko Gavella zagovara okrenutost »organskom«, »autentičnom« glasu koji je rezultat prave mjere i skladnog odgovora na unutarnji nagovor subjekta tj. glasu koji je tek simptom »unutarnjeg organskog plova«. Vlastiti je glas Dubrovnik uvijek bio prepoznatljiv i baš stoga što nije »imitirao« glas drugih, onih većih i »jačih«, dobivao je na snazi. Ne radi se o autentičnom u smislu insistiranja na dubrovačkoj ili hrvatskoj tradiciji: on je i sam postavio Goetheovu *Ifigeniju*⁵ – i pokazalo se da se taj tekst značenjski obogatio zahvaljujući zahtjevima prostora na kojem je igran. »*Ifigenija* je najbolje dokazala kako ima djela, koja unatoč tomu što nisu izrasla na dubrovačkom tlu, nose u sebi nešto što će u dodiru s tim tlom i ambijentom doći do naročitog izražaja.« (Gavella, 2005a: 256)

(1) S tim u vezi Gavella ustrajava na zadržavanju čvrste **pozicije Igara a ne Festivala**: »Pokušavali smo da ovako formuliramo osnovne principe igara (...) podvlačili smo i podvlačili njihovu *ne 'festivalnost'*«. ⁶

⁵ Dakle, partitura po kojoj se svira, dramsko djelo, može biti majstorski »odsvirana« i na prostoru na kojem nije izvorno nastala. No, baš se u tom rascjepu, ili neuobičajenom spoju suprotnosti, obogaćuje. To znači da se unutarnji sadržaj propituje na novi način, ne ostajući samo na razini spektakla. Ne postaje »brend«, slika koja zakriva unutarnje zbivanje.

Međutim, zanimljivo je spomenuti kako se redatelj prvotno odupirao postavljanju *Ifigenije* na Dubrovačkim ljetnim igrama: »Da pokažem 'neplaniranost' jednog od uspješnijih tokova prinosa, moram spomenuti da je *Ifigenija* došla tako na repertoar što sam ja, ljut da mi nije uspjelo provesti svoju ideju *Dubravke* i ne htijući te godine u Dubrovniku uopće raditi, a na stalno traženje odbora da nađem zamjenu za *Dubravku*, predložio *Ifigeniju* u nadi da će ta nastrana ideja biti odbijena s indignacijom. Dogodilo se protivno – i baš je ta slučajnost *Ifigenije* možda putokaz da nađemo ono što je cijeloj vanjskoj slučajnosti nastanka dubrovačkih igara dalo toliko otpornosti, životne snage i značajnosti, te su već gotovo zaboravljene one prve klice, koje su, kako su to pokazali plodovi, bile u suštini tako zdrave.« (Gavella, 2005a: 254)

⁶ Iako je Gavella silno želio izbjeći »festival« kao odrednicu, držim potrebnim podsjetiti kako je upravo navedeno ime (*Festival Dubrovnik*) privremeno dobila ta institucija osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.

(2005a: 256) Festivalizacija igara jest ono što Gavella nastoji svakako mimoići.

(2) Razvijajući distinkciju između Igara i Festivala, Gavella ističe nekoliko tema. Ono o čemu Gavella dvoji jest pitanje uključivanja **opere** u repertoar igara. Opera⁷ je, ističe Gavella, naizgled idealna forma za ljetni festival jer je njezin jezik internacionalan, ali zapravo postavlja zamku Dubrovačkom ljetu, dovodeći Igre u poziciju odmjeravanja s »jačima i većima«, te se na taj način suština igara mijenja, te se otvara mogućnost upliva – manje ili više skrivenih – **trž(iš)nih imperativa**.

Prividna »internacionalnost« glazbe predstavlja svojevrsnu obmanu i nosi opasnost: za Gavellu se ovdje pojavljuje i niz »nusproblema«. Naime, »glazba zbog internacionalnosti svog jezika lakše premošćuje pitanje unutarnjeg i vanjskog turizma, pa je na prvi pogled ‘propagandnija’«. (Gavella, 2005: 260) Međutim, tomu nije tako, upravo bi se tim putem, po Gavellinom mišljenju, mogla dovesti u pitanje dubrovačka autentičnost, autentičnost glasa Dubrovačkih igara. Prividnom bi »međunarodnošću« Dubrovnik bio stavljen u nužnu, ali zato opasniju međunarodnu konkurenciju. Konkurenciju tog tipa, kao i takmičarski duh, Gavella odbija: »Neću ponavljati kako Brivec ne može postati Dundo, niti dokazivati da li je

⁷ Opera, prema Gavelli, »neminovno ‘igre’ pretvara u ‘festival’, a principijelnu i temeljnu važnost te razlike treba imati pred očima kod svakog učvršćenja stare orijentacije, ili traženja nove orijentacije današnjih dubrovačkih igara.« (2005a: 259) Naime, redatelj ističe kako »uvođenje opere donosi sa sobom – htjeli ili ne htjeli – zahtjev za dominantnošću, što se ocrtava u troškovima i njenoj scenskoj aristokratičnosti, koja joj je ostala još iz dana njenog renesanso-baroknog rađanja. Osim toga, opera mijenja ‘slatkoćom’ svoga umjetničkog primanja (koja uvijek nosi u sebi karakter neke svoje estetske opravdanosti), za razliku od otužne dramske slatkoće, karakter sasvim novih pretenzija scene prema gledaocu. U slučaju dubrovačkom taj bi primat mogao osim toga gotovo potpuno potisnuti u pozadinu primarni i temeljni ‘dubrovački’ karakter tih igara, jer koliko god je Dubrovnik kao dramsko igralište tako reći na dlanu, trebat će malo dublje ući u dubrovačku suštinu, pa da se nađe i glazbeni ekvivalent one dubrovačke prirodne ‘sceničnosti’.« (Gavella, 2005a: 259)

pametno s dubrovačkim Mozartima konkurirati Salzburgu« (2005a: 260); »Neminovni prizvuk takmičenja među teatrima donosi sa sobom problem: pred kim se takmičimo...« (2005a: 262).

Princip repertoara Dubrovačkih ljetnih igara »neka bude 'Dubrovnik'«, insistira Gavella. (2005a: 263) »To praktički znači da opera smije i mora samo tako ulaziti u organizam igara da i ona poprimi dubrovački *karakter*«. (Gavella, 2005a: 260) U tom smjeru redatelj upućuje na isticanju pod-opernog, nuz-opernog »materijala«. ⁸

U svakom slučaju Dubrovačke igre trebaju zadržati osobine evropske kulturne manifestacije, a ne postati jednim od Velesajmova kulture, niti Veleproducenti kulturnih dobara.

(3) Postoji još jedna Gavellina teza koja je često apostrofirana i doživljavana kao prijeporna, a koja mi se čini bitnom kad se krećemo ovim smjerom razmatranja – riječ je o Gavellinu tumačenju specifičnosti **cirkusa** u odnosu na dramu. Za potrebe ovog rada u odabranoj ću rečenici zamijeniti termin »cirkus« terminom »spektakl«. Naime, u današnje vrijeme afirmiranja i iznimnih dosega tzv. »novog cirkusa«, vjerujem da bi i sam Gavella, ponešto drugačije formulirao razliku između jednog i drugog. No, isto tako vjerujem da bi svijet spektakla, koji nas svakodnevno »bombardira«, opisao upravo riječima koje slijede.

Izdvojena bi rečenica dakle glasila ovako: Cirkus/spektakl »svojim fantastičnim formama aktivnosti može zadovoljiti našu težnju za kretanjem, za nadvladavanjem zapreka, ali on je opet nijem (...), on je mrtav, ili bolje, monoton za naš osjećajni afektivni život«. (Gavella, 1967: 9)

On nudi višak vještine, pojačavanje onog vanjskog u odnosu na ono što se zbiva iznutra: »Cirkus« bi dakle mogao biti adekvat svijetu spektakla – to je »glas« koji nije adekvatan unutarnjem gibanju, već je usmjeren na

⁸ »Ukratko: opera spada u dubrovački okvir, ali nipošto kao festivalska evropska konkurencija; podvlačim međutim – niti kao neki folklorni muzeum pod vedrim nebom, već kao isticanje svega onoga »podopernoga« »nuz-opernoga« što danas sve jače pomalja glavu u glazbenom stvaranju.« (Gavella, 2005a: 261)

vanjsko, na pojačanu, naglašeniju ali mrtvu sliku. Tu se već – dakle – nalazimo na području prelaženja granice potrebnog. Gavella i za taj fenomen ima ustaljeni termin. Naime, Gavella, uporno ističe kako je nužno i važno izbjeći afektiranost.

Afektiranost je za Gavellu grč.⁹ Prelaženje granice potrebnog »postaje onim što mi u glumačkoj praksi zovemo ‘grčem’«. (Gavella, 2005b:72) Prelaženje granice potrebnog poništava unutarnji tijek zbivanja i postaje (kako bi pak Georgij Paro rekao) koketerija.

Riješiti se grča, afektiranosti, »spektakla«, znači pak pojačati faktore koji donose »mirnoću« (Gavella, 2005b: 72), odnosno »kreativno stanje svijesti«. Afektiranost (prelaženje granice potrebnog, grč) jest za Branka Gavellu opreka umjetničkom i toga se treba osobito čuvati.

S prelaženjem granica potrebnog povezan je konzumerizam: što je, kako sam istaknula na početku izlaganja, potrošnja koja isključuje, onemogućuje upotrebu. Riječ je o višku komunikativnosti što onemogućuje komunikaciju samu. Prelaženje granica potrebnog uništava supstanciju stvari, tvrdi Agamben.

Konzumerizam ili »spektakl« je, prema Agambenovom mišljenju, opijum koji nas nagovara, upućuje na potrošnju, konzumerstvo. Konzumerstvo

⁹ Gavella se intenzivno bavi odnosom glumačke napetosti-grča i glumačke mirnoće – prostora stvaranja, kreiranja: »Svaka individualna osobitost kod svakog čovjeka donosi sa sobom kao neminovnu posljedicu postojanje grča, na kojem god dijelu organizma. Ti grčevi su kao neke vrste parazita koji žive na račun normalnog funkcioniranja. Ima ih svatko. No pitanje je kako da ih se otrese. Jer glumac ih se mora otresti, budući da su baš oni faktor koji priječi nesmetano prelijevanje i funkcioniranje našeg doživljavanja. (...) Ti grčevi su svakako pojave nervoznosti, a nervoznost možemo liječiti ne preko simptoma te nervoznosti, nego preko njezinih uzroka. Nervoznost možemo liječiti samo tako da pojačavamo sve one faktore koji donose sa sobom takozvanu mirnoću glumca (...) Glumac mora biti svjestan da umjetničkim stvaranjem ulazi u veliki socijalno-moralni kompleks ljudskog stvaranja uopće i da se vrijednost tog njegovog stvaranja mjeri po tome koliko to njegovo stvaranje prinosi općem podizanju vrijednosti čovječjeg života.« (Gavella, 2005b: 75)

ne razotkriva bitno, ono stavlja dodatni veo na mayu svakodnevice. Ta je opsjena, mimikrija usporediva s (Gavellinom) afektiranošću. Usmjerena je na građansko pozicioniranje (glumca), te onemogućuje (glumačku) iskrenost. Na taj se način grubo narušava supstancija teatra: otvorenost, heretičnost i plovnost pobuđenog svijeta.

Današnje vrijeme, sklono »brendiranju«, okamenjenim i zavodljivim slikama koje računaju na tržišni efekt (jer krajnji je cilj, podsjetimo se, prodati), omogućuje da se ta tako žučena »vidljivost« pretvori u mimikriju. Naime, u ovakvim slučajevima nije riječ o »vidljivosti« koja otkriva ono skriveno oku, koja skida velove, već je riječ o vidljivosti koja skriva bitno/nagost/, a pokazuje tek pomno odabranu marku odjeće, ili pomodno istrenirano tijelo /brend/. Ili, kako bi rekao Lehmann: Riječ je o proizvodnji/fingiranju nekog *javnog ja*, o kultu samopredstavljanja i samoobjavljanja (Lehmann, 2004: 340) koji treba »svjedočiti o nekom (naravno, najčešće posuđenom) modelu vlastitog *ja*«. (Lehmann, 2004: 341) U tom se stanju »sva humana iskustva (život, erotika, sreća, priznavanje...) vežu za robu, odnosno konzum ili posjedovanje«. (Lehmann, 2004: 341)

Vidljivost nečije nagosti zamijenjena je (vidljivost brenda) pomno odabranom odjećom vlastitog *ja*, izvanjskom idejom. Ta je odjeća, ma kako zavodljiva, zapravo svojevrsna uniforma. Svaki je »brend« nešto što čini određenu »stvar« prepoznatljivom, daje joj poziciju u svijetu, pa je samim time i svojevrsna uniforma. Uniforma se, naime, navlači kao znak pozicije ili moći, ona štiti od prodora oka – kako vanjskog tako i unutarnjeg.

Uniforma onemogućuje tananom unutarnjem tijeku zbivanja da se pojavjšti. To je stanje našeg društva danas, koje predstavlja opasnost i za teatar. Na tu je opasnost upozoravao, još davne 1953. godine, Branko Gavella.

Zanimljivo je da je upravo pišući o Dubrovačkim ljetnim igrama, ambijentalnom teatru, odnosu Festivala i Igara, Gavella anticipirao probleme

današnjice. Zašto je Gavella nastojao protiv tzv. festivalizacije teatra? Čini mi se da se bojava da bi principi »festivalizacije teatra« učinili nepopravljivu štetu na račun supstancije teatra, te bismo tako izgubili i Teatar kao mjesto osobite slobode, prostora specifične, nemilosrdne i nepotkupljive, kako on to zove, »glumačke tjelesne, organske« iskrenosti.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio (2004.), *Ideja proze*, preveo Ivan Molek, AGM, Zagreb.
- Caroll, David (1992.), »Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje«, u: *Bahtin i drugi*, priredio Vladimir Biti, Naklada MD, Zagreb, str. 157-187.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2008.), *Gluma i identitet*, Biblioteka Rotulus Universitas, Durieux, Zagreb.
- Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, priredio Nikola Batušić, Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad.
- Gavella, Branko (1980.), *Književnost i kazalište*, Biblioteka Kolo, Zagreb.
- Gavella, Branko (1982.), *Hrvatsko glumište*, Biblioteka Zora, GZH, Zagreb.
- Gavella, Branko (2005a), *Dvostruko lice govora*, CDU, Zagreb.
- Gavella, Branko (2005b), *Teorija glume*, CDU, Zagreb.
- Lehmann, Hans-Thies (2004.), *Postdramsko kazalište*, preveo Kiril Miladinov, Biblioteka AKCIJA, Zagreb-Beograd.
- Paro, Georgij (1981.) *Iz prakse*, TB, Zagreb.
- [Web stranica dubrovačkih ljetnih igara](#)

DUBROVNIK ENVIRONMENTAL PERFORMANCES AND THE WORLD OF SPECTACLE

Abstract

In this presentation, the author will review Gavella's attitudes, describing the situation at the Dubrovnik Summer Festival. The author will also touch on his analysis of the artistic needs of actors and directors, but also his description of the »guests'« structure, as well as their expectations. Gavella, namely, tried to find a compromise between his tendencies of how to be interesting to foreign tourists, and to be interesting to a Croatian audience in both of its aspects, i.e. Dubrovnik's audience, and, as he said, »our general, 'local' audience«. It is all closely connected with the present day situation, with the demands of the world of spectacle in which, whether we want it or not, we all participate.