

drama ne postoje. To se najsnažnije vidi u posljednjoj drami, koja nam je prostorno najbliža. Radnja *Benzina* zbiva se u Zagrebu, u poslijeratnim godinama, a tema dotiče rat samo posredno. Jedan od glavnih likova ratni je veteran koji je ostao bez posla i žene (ona se propila i otišla), pa posuđuje novac od kamatarata, ne bi li zbrinuo djecu. U času kad upoznaje Elu, vidimo kako raste klica moguće ljubavne priče. Međutim, premda je vidi kao spas, Ela to nije, ona je dio upravo one ekipe od koje on strahuje, što će u potresnim okolnostima svi saznati.

Elin sin je Luka, u vrijeme u kojem se događa radnja *Benzina*, maturant kuharske škole. Kad mu majčin posao doslovno i u prenesenu smislu eksplodira u lice, on odlazi, jer kad putuje, osjeća se manje sam. Luka povezuje priče sviju drama, sa svakom dolazi u kontakt na ovaj ili onaj način: kuhajući juhu gleda emisiju o djeci-vojnima u Kongu, na putovanju u Gvatemali vodič mu je Miguel, sad već odrasao dječak koji nije uspio s majkom prebjeći u SAD. Na Floridi će susresti dvoje bosanskih izbjeglica koji su poznavali Mariju i oni će mu ispričati njezinu priču. Luke možemo shvatiti kao sadašnjost, otvoreno središnje mjesto doživljaja stvarnosti, djetete vremena traumatizirano i osobnim i svjetskim strahotama, koje je nekom ludom srećom ostalo toplo i dobronamjerno.

Beznađe, okrutnosti i strahote svijeta drama Lade Martinac Kralj nisu, ipak, lišene nade: osim Luke tu su i rasuta zrnca milosti u drugim dramama. Izgubljenog dječaka-vojnika u

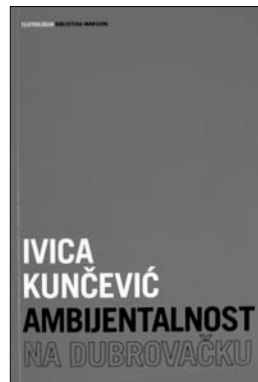
Kongu koji spava na zgarištu svoga sela nepoznata ruka noću pokriva poklonjenim pokrivačem. Miguelu i majci u pustinji nepoznat dobrotvor ostavi vodu. Nisu to čudesna rješenja, jer dječak-vojnici s bijesom odbijaju pokrivač, a voda neće pomoći Miguelu i majci da prijeđu granicu, ali autorici su očigledno bila dovoljno važna kao znak mogućih trenutaka milosti, da ih stavi i u naslove ovih dviju drama. Ma kako mračan bio svijet, u njemu, čak i kad se ne vide, postoje izvori svjetlosti.

Premda se drame tipično teže (i rjeđe) čitaju od proze, to ne vrijedi za ovu zbirku. Vjerojatno zbog međusobne povezanosti, zbog dodanih fusnota, napomena i proznih proširivanja u epilogima, čitatelj se osjeća sudgovoran za slaganje slike, za povezivanje rastegnutih niti smisla. Scensko uprizorenje koje ovim dramama svakako želimo, bit će zbog svega toga osobito zanimljiv izazov. Ili, kako u lijepo napisanu, informativnom i analitičkom pogovoru zaključuje Hrvoje Ivanković: *Baveći se univerzalnim, ove drame zadiru duboko u dušu pojedinca, provocirajući pritom i specifičnošću svoje performativne ponude i intenzitetom svoje problemske usredotočenosti.*

Petra Jelača

OSOBNOST ISKUSTVO KAZALIŠNOG PRAKTIČARA

Ivica Kunčević:
Ambijentalnost na dubrovačku
Biblioteka Mansioni,
Hrvatski centar ITI,
prosinac 2012.



Memoarska proza, udžbeničko štivo, pregled iskustva, teatrografska literatura... sve te odrednice, tagovi kako bi se suvremenim jezikom reklo, mogu biti uključeni u opis publicističkog prvijenca Ivica Kunčevića *Ambijentalnost na dubrovačku*. Prvi je dojam, jako pitko, dojmljivo i zanimljivo. Iz više razloga. Prvo, ovakav tip knjige rijetko se izdaje, upravo

stoga jer ne spada u znanstvenoteoretsku literaturu, niti u neku jedinstvenu žanrovsku kategoriju. Presjek i opis osobnog iskustva kazališnog praktičara, kako svojih tako i tuđih predstava, zaisigurno je zanimljiv i višestruko koristan izvor studentima, svim kazalištarima, ali i široj publici koju ta tema zanima, bili oni posjetitelji Ljetnih igara, Dubrovčani, ili, jednostavno, kazališna publika, i svi oni koji su na ovaj ili onaj način zainteresirani za taj fenomen. Jer, dubrovačka ambijentalnost, kao što je poznato, zaista jest jedinstven fenomen. U nizu razloga zbog kojih je ovaj publicistički prvijenac Ivica Kunčevića bitan, počela bih s činjenicom da se o dubrovačkoj ambijentalnosti pisalo, ali nije mi poznato da postoji knjiga u kojoj je na jednome mjestu dan pregled njezina razvoja od samih početaka, u tri dobro poznate "udarane", faze, Fotez-Gavella-Spaici, preko Parova ravnateljstva Dramom sve do Juvančića. Kunčević ide i dalje, dajuć nam, u drugome dijelu knjige, pregled svojih režija, da bi u trećem govorio o svom mandatu ravnatelja Drame Dubrovačkih ljetnih igara (2002 – 2009). Nosiva razvoja trijada koja je utemeljila koncept dubrovačke ambijentalnosti, gradivo koje svaki student režije mora savladati, a kazalištarac znati, a poželjno je i da spomenuta, takozvana šira, zainteresirana publika zna ponešto o njima, koje su se u temeljima zadržale, a nakon njih varirale i opstaju, barem u ideji i konceptu (recimo samo da sam, čitajući knjigu, pokušala zamisliti koliki je to šok ljudima, primjeri-

ce, Kunčevićeve generacije. U što se izvor njegove inspiracije, muke, tražanja i niza uspješnih ili neuspješnih pokušaja za konceptualizacijom, prometnuo!) stavljeno je, dakle, u kontekst svog daljnjeg razvoja, a kroz prizmu Kunčevićeva iskustva, bilo kao redatelja, bilo kao gledatelja.

Ako smo dali osnovne odrednice koje knjiga žanrovski i sadržajno nosi, odredila bih i autorove pripovjedačke uloge. Imamo dakle, Kunčevića pripovjedača vlastita iskustva, generatorka većinom memoarskih dijelova knjige. Tu je, u uvodu i u zaključcima, i kraćim rekapitulativnim dijelovima (tri su, tu se autor prisjeća i svoje profesorske uloge, zbog koje je knjiga i nastala) prisutan Kunčević profesor, ali i redatelj koji ima prirodnu, bogatu iskustvenu, pa i dobnu potrebu prenijeti svoja iskustva budućim generacijama. Ostaviti pokoji savjet, opisati vlastite dosege, pa i neuspjeh. Ovo preplitanje s naratorom *ich-forme* osobnog iskustva, naglašeno je pri kraju, u zadnjim poglavljima, posebice u zaključku, dok je u prvom dijelu knjige kombinacijom faktografske naracije i gledateljskog iskustva, kroz opise predstava, prostornih planova i korištenja ambijenta u udžbeničkoj maniri opisan značaj prve faze dubrovačke ambijentalnosti.

Govoreći o prvoj fazi Festivala, Kunčević se poziva na autore iz osnovne literature, kako će i sam reći u zaključku, "koji su bolje od njega formulirali i domislili neke stvari", a to su redom Petar Brečić, Božidar Viočić, Dalibor Foretić, Georgij Paro, Hrvoje Ivanković.

Kao i u malim rekapitulativnim poglavljima, kroz čitavu se knjigu, u

svim pripovjedačkim autorovim licima, provlači i glavno lice – Grad. Na kraju prvog dijela, jedno je tako i naslovljeno, s pjesmom Miliana Milišića, *U pohvalu Grada*. Nije on samo predmet bavljenja, on je i tematska sila koja uvjetuje teatar i samu ambijentalnost. On je redatelj. Kako će reći u jednom od uvodnih poglavlja drugog dijela, *Moje režije*, iz lica profesora kojega potiče činjenica da još uvijek ima smisla prenositi znanje i iskustvo dalje, jedna mu je studentica na predavanju predložila da knjigu nazove *Grad – redatelj*. Nije je tako nazvao, ali ta ga je činjenica, razumijevanja novih generacija, izuzetno razveselila.

Drugi dio donosi Kunčevićeve režije, kroz koje se provlači i najveći dio iskustvenog, posebice dio o pokušajima konceptualizacije prostora, kroz analizu primjerice njegove *Orestije* (1988), odnosno njezina druga dva dijela, čija je na koncu neuspjela realizacija otvorila put mnogim novim promišljanjima i mogućnostima dubrovačke ambijentalnosti.

Upravo iz Grada kreće njegova inspiracija kao redatelja, životno nastojanje da cijeli Grad igra kao organska teatralizirana cjelina, što predstavlja korak dalje i naprijed u odnosu na prethodnike o kojima je govorio. Što je to pokušaj konceptualizacije prostora, termin koji sam autor definira, njegovi studenti i svi čitatelji sami trebaju dokučiti (tako je u zaključku napisao).

Za vrijeme cijele svoje redateljske karijere želio je da mu čitav Grad igra. Kroz režiju nekog dramskog teksta, naravno, ali da u strukturu i razlog izvedbe i postave tog istog djela

bitno značenjski upisani dijelovi Dubrovnika, da igraju kao organska cjelina. Ne samo prostori, kao semantičke jedinice, nego i ljudi, odnosno realitet koji ih danas nastanjuje. Ideja je to povezivanja stvarnog trenutka s, uvjetno rečeno, usporednim realitetom dramskog teksta, a sve skupa ima objediniti dubrovačke prostore i život u njima u jednu živu, dramsku cjelinu koja cijelo vrijeme igra. To je, po mome shvaćanju, ono što Kunčević naziva konceptualizacijom prostora. Nimalo laka zadaća, na granici s kazališnom bajkom, složiti će se većina, ako ne i svi.

U trećem je dijelu donesen pregled repertoarnih poteza Kunčevića kao ravnatelja Drame Ljetnih igara, u razdoblju od 2002 – 2009, također kroz iskustvene primjere, opise predstava i suradnje s ostalim redateljima i s tadašnjim intendantom Ivicom Prlenderom. Svi su opisi predstava doneseni iz kuta praktičara, nisu analitički.

Isto vrijedi i za opise predprodukcije, traženja lokacija za nove predstave. Primjerice, za Dolenčićevu *Ondine*, postavljenu 2005. Kunčević je uvijek, kako sam kaže, težio realizaciji bajkovitih i gotovo nemogućih ideja. Prostor u kojemu se predstava imala igrati, njezin prvi dio, kupalište Šulić, bio je zimi pokriven valovima orkansko-kupalište mora primiti gledalište za tristo ljudi. Kunčević je uporno nastavljao lobirati upravo za taj bajkoviti prostor kupališta, na što bi ga, u već ustaljenoj podjeli uloga, intendant upozorio da "ne širi optimizam". Kroz čitav taj slijed, gradacijski, vidi-

mo kako se i zašto autorova redateljska ideja i motivacija razvijala. Vjerojatno ju je uvijek, odrastajući i gradeći se kasnije kao redatelj, u sebi nosio. Spomenula bih i predstavu Lucre Ronconia, *Bijesni Orlando*, koja je gostovala na Igrama još za Spaićeva mandata, 1970. Govoreći o Spaićevu ravnateljstvu i njegovu razdoblju na Igrama, kaže da mu se naročito urezala u pamćenje, a mislim da je to i zbog činjenice da je pokušala zavladati otvorenim gradskim prostorom, čak i prije negoli je taj suvremeni kazališni trend došao na Igre, kroz nešto kasnije predstave Georgija Para. Naročito su zanimljive i korisne Kunčevićeve ideje, ne napuci, nego moguće sugestije za nove generacije, od zamisli koje nije stigao realizirati. Primjerice, pozvati nekog dobrog stranog redatelja da u jednom od napuštenih i ruševnih ljetnikovaca Rijeke dubrovačke postavi Čehovljev *Višnjik*, ili da kroz svoju stalno rastuću ideju povezivanja gradskih prostora u živu dramsku cjelinu realizira Vojnovićevu *Dubrovačku trilogiju*. Dojam tečnosti života teatra u Gradu, i vlastita bivanja njenim sudionikom i dijelom centralan je, nema niti malo koncentriranosti na bitnost vlastita djela. Kunčević svoj prinos promatra isključivo kao jedan dio mozaika u gradnji teatra Igara.

Iako sam uz kazalište profesijom vezana, pokušavam se staviti u poziciju čitatelja koji to nije, odnosno, ljubitelj je kazališta. Kunčevićeva nakana, životna misija moglo bi se reći, više je nego jasna u kontekstu iz kojeg je ponikao, odrastajući uz ambijentalni teatar koji će postati i njegovom profesijom i životnim

putem. Izazov koji je pred sebe stavio, nakon što je Georgij Paro svojim predstavama potaknuo suživot Grada i kazališta, za vrijeme stvaranja predstava i za vrijeme izvedbi, a nakon Juvancićeve redateljske faze problematizacije postavljenih komada u odnosu na samu ambijentalnost i početka aktivnosti novih redateljskih generacija na Igrama, zaista je velik.

Druga faza razvoja Igara i njihove ambijentalnosti, koja počinje nakon smjene Koste Spaića 1971. i nastavlja se Georgijem Parom, ključna je za opis procesa i iskustava iz ove knjige. Počinje, naravno, govorom o Areteju (1972), kao prijelomnoj estetskoj, pa čak i fenomenološkoj točki dramskog programa Igara.

Od tada su predstave išle u publiku, generirale modu i način ponašanja, nešto manjom dozom strahopoštovanja od tog samog čina nego što su to imale u prethodnoj fazi teatra Igara. Kunčević opisuje Ibričine songove iz predstave, ali i suživot glumaca i građana. Teatar se, ne samo za vrijeme kazališnog čina i u pauzama pokusa, počeo širiti gradom. Situacije realiteta ponekad su postajale teatralizirane. Zato se Grad kao inspiracija za inscenaciju počeo širiti, doslovno, i fizički; potencijalne scene nalazile su se i u najskrovitijim njegovim kutcima. U to se vrijeme rađa i takozvana ponoćna scena, cijeli grad igra, recitira se poezija na Prijekome...

Odnos vremena, prostora i značenja provlači se kroz većinu bitnih predstava spomenutih i opisanih u knjizi te o tim odnosima prostornih planova i mizanscena izvrsno govori u analizi svoje predstave *Romeo i Giulietta*

(1986), *Tužna Jele* (1994) te u analizi Juvancićeve *Dunda* (1974) ili Dolenčićeva *Arkulina* (2007). Sve je osobito korisno, jasno i pregledno opisano, u udžbeničkom smislu, za studente kazališne režije, a ostalim čitateljima ostaje u pamćenju po slikovitim opisima, primjerice onima iz života stvaranja predstave. Dobar je primjer za to *Tužna Jele* u Pilama. Takvi su uvjeti rada zaista jedinstveni i neponovljivi, bez obzira na činjenicu što su produkcijski i financijski uvijek bili, a posebno su to danas, teško održivi. Zato iz njih izrastaju predstave kakva je *Tužna Jele*. Iz redateljeva idejnog ključa konceptualizacije mora – More kao glavno lice koje generira ostala zivanja, rađa se daljnji proces, a dramatičar proze sama se upisuje u ambijent. Svi se sjećaju prekrasnih poetskih, nadrealnih, onostranih i oniričkih scena djece koja prolaze i trče kroz vjre u Pilama. Tijekom probi bio je uvijek dežuran profesionalni ronilac, pa nam autor opisuje jednu anegdodu kad je generalna proba stala jer je jedan mali Pilar čekajući u moru ulovio hobotnicu pa su ostali njegovi prijatelji pojurili za njim, da vide što se događa, a ne u smjeru u kojem je inspicijent pokazivao... Nitko mu, naravno, nije zamjerio, iako je to zaustavilo generalnu probu.

Posebno izdvaja način korištenja prostora raznih redatelja, pa tako i svoj, u usporedbi s onim nosive trijade, Fotez-Gavella-Spaić i stavlja ga u daljnji razvojni kontekst. Jedno poglavlje naslovljuje *Nova redateljska imena na Igrama*, spominjući njihov prinos razvoju ambijentalnosti, priključuje svoje predstave *Romeo i Giulietta*

ra u režiji Janusza Kice na Lovrijencu 1998. koji je na jedan nov način razgrao Lovrijencu, zatim *Dum Marinove sne* u režiji Ozrena Prohica 1999. sa sasvim novim dramaturškim i ambijentalnim načinom korištenja prostora parka Gradac. Slično kao što je to činila ranija Kunčevićeva *Tirena* (1993), prva dubrovačka predstava na otvorenom nakon rata, snažno značenjski obilježena tom tematikom, čak na tragu, što se promišljanja pastorale odnosno upisivanja odnosa realiteta u prostor i sadržaj tiče, poznate redateljice *Dubravke*, postavljene u Kazalištu Marina Držića 1973. Ponovno je, dvadeset godina nakon, "dramatično denotirao znakove i usude ovog trenutka", da citiramo (što i sam autor čini) Dalibora Foretića.

Time i kronološki zaključuje prvi dio. Opisujući predstave za svoga mandata ravnatelja drame, uvrštava sve bitne, i onu ambijentalno prijelomnu, *Radionicu za šetanje, pričanje i izmišljanje* Bobe Jelčića i Nataše Rajković iz 2003. Vrlo je korisna i značajna analiza njegove predstave *Posjet stare dame* (2002) jer također predstavlja jedan od pomaka u razvoju dubrovačke ambijentalnosti. S njome je počela programska priča o eskapizmu iz Grada, koja je generirala nekoliko godina kasnije bijeg na Lokrum s Juvancićevim, odnosno Vojnovićevim *Ekvinocijom* (2004), pa onda i *Snom ljetne noći* (2007) u režiji Dore Ruždjak Podolski... Treba napomenuti da je upravo Igara već iduće, 2003. godine, nakon premijerne sezone, je dva uspješna dogovoriti igranje predstave u kompleksu bivše tvornice Rađeljević u Gružu jer ju je u međuvre-

menu kupio neki mladi nadobudni poduzetnik, pa je, iako još nije bio krenuo s radovima na izgradnji shopping centra, prema svojoj namjeri, u novostečenom kompleksu, nakon prve reprizne sezone srušio stari kompleks tvornice, odnosno odumiruću gradić Güllen. Kunčević nije, naravno, ni pomišljao tražiti neki novi ambijent za predstavu, bez obzira na to što je ansambl inzistirao i uprava Igara o tome razmišljala. A publika i kritika izvrsno su dočekale ovu višestruko bitnu i vrijednu predstavu.

To bi pobilo njezinu vrijednost i značenje, odnosno sve ono što je u tom trenutku činilo njezinu posebnost, proizašlo iz *ambijentalnosti na dubrovačku*, Anno Domini 2003. Početak je to svega onoga o čemu se danas često javno diskutira, o slici Grada koja nestaje. A s nestankom te slike, opasno se urušava i koncept dramskog programa Igara, čak i kao potonulo kulturno dobro iz kojega bi se mogla roditi neka suvremena inačica, varijacija na temu; koje bi moglo generirati neki novi kulturni sadržaj.

Spominjala sam autorova lica kroz pripovijedanje. Ona se naravno isprepliću, i čitamo ovu prozu kao jednu neobičnu, vrlo zanimljivu mješavinu iskustva i priča o svojim i tuđim predstavama, a sve u kontekstu poučavanja i iznošenja vlastita iskustva s namjerom da ostane za nadolazeće generacije. To je razlikuje od bilo kakve memoarske proze – funkcionalnost i jasna namjera ne da se govori o vlastitom djelu, nego da se sveukupno iskustvo iznese kao jedan razvojni dio teatra Igara. Knjiga je i nastala iz predavanja Ivice Kun-

čevića na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Kroz izuzetno vrijedne i slikovite anegdotalne epizode osjeća se autorova osobnost, zanimljiva posebice onima koji ga poznaju, ali je isto tako svima onima koji se s njime susreću po prvi put moguće steći dojam o kakvom se pripovjedačkom glasu, odnosno o kakvom čovjeku radi. Njegovo pripovijedanje ima vrlo topao i neposredan, a nadasve iskren ton, čak i neku očinsku dimenziju želje za prenošenjem znanja i iskustva.

Bitna je i zanimljiva analiza vlastitih neuspjelih i nerealiziranih predstava. Autor daje sebi i nama kroz taj dio prvo portret vlastite ličnosti, sebe kao čovjeka koji je voljan govoriti o svojim uvjetno rečeno neuspjesima, zapravo o hrabroj, sanjarskoj, ponekad i donkihотовskoj želji za življenjem svoga teatarskog sna.

U iscrpnoj analizi na primjeru *Orestije* (1988), čija je druga dva dijela on režiirao, *Eumenide* i *Žrtvu na grobu*, a prvi dio, *Agamemnona*, Marin Carić, autor nas pripovjedački vješto vodi kroz proces stvaranja, gradacijski opisujući kako su nastajale pukotine u procesu rada, vidljive i na samoj predstavi, jer je projekt bio ambiciozan i sveobuhvatan. Isprekidan je anegdotalnim dijelovima, primjerima ranijih kupanja autorske ekipe na Porporeli, kada je već bilo jasno da će pukotina, koje, kao i uvijek, donose nove spoznaje, biti. Detaljan opis Orestove ophodnje po gradu, i svih dijelova istog koje je imala obuhvatiti, zatim strpljivost građana koji su svemu unatoč krajnje izlazili u susret potrebnama projekta (dirljiva priča o starijem brać-

nom paru čiji je mirni *gradanski san* prekidala glumica, Slavica Knežević, i to zbog toga što nije mogla doseći utičnicu za *lampu* koju je trebala paliti s prozora, pa su to činili oni, iz postelje!), zatim pokušaj da gradska djeca nagovore mačke, koje nikako nisu voljele Igre, da u jednoj sceni izađu na ekspresivnu mizanscenu... ili scena u kojoj, malo prije premijere, on dočekuje jutro kod Orlandova stupa, a ljudi već idu na posao, a među njima i sama njegova majka, koja ga pozdravlja prevrćući očima... Izdvajam ovaj primjer zbog njegova višestrukog značaja, ne samo kao čin hrabrosti, nego i kao potvrdu autora kao čovjeka koji vjeruje u svoj san. Ma kakav bio ishod, on ga vidi kao bitan dio svoje karijere. Pokušaj je nastavio s kasnijim *Don Quijotom*, 2005. godine. Bez obzira što je rezultat bio uspješniji, i na primjeru te predstave govori o njenim slabijim dijelovima, a svi su ti pokušaji i preispitivanja na tragu onoga što je pokušao u *Orestiji*: izrežirati ulicu, živu grad. Učiniti da sve igra. Ostvariti svoju kazališnu bajku, postići organsku cjelinu drame, stvarnog života koji prolazi ulicama Grada, njegovih povijesnih prostora i svih značenjskih slojeva koje oni nose.

U nizu opisanih predstava ima puno i onih antologijskih, poput *Tužne Jele*, posebice važnih za, recimo, studente kazališne režije i svih srodnih studijskih grupa. Također, tu su i opisi redateljevih susreta s drugim tipom kazališta, kojemu inače nije sklon, primjerice onim Jana Fabrea, koje je ipak, kroz jednu od njegovih predstava na Igrama bolje upoznao i shvatio. I na tome mu zahvaljuje.

Nije, kako kaže, sebe nikada smatrao osobom koja razumije suvremeni istraživački teatar, ali se svojim radom, i ustrajanjem u istraživanju mogućnosti realizacije vlastitog sna, upravo takvom tipu ako ne estetike a onda kazališnog promišljanja približio.

Uredništvo knjige potpisuje Hrvoje Ivanković. U ovom slučaju bila je to zahtjevnija zadaća, u prvom redu jer je to Kunčevićev publicistički prvijenac, a dolazi iz pera kazališnog praktičara. Stoga je Ivankovićev urednički posao oblikovao knjigu i na način uvođenja prijeko potrebnih fusnota za ovakvu građu, naročito zbog kronološkog lociranja predstava koje je u čitanju nužno potrebno zbog dobivanja uvida u kontekst povijesti Ljetnih igara koji se ne podrazumijeva sam po sebi ako čitatelj nije festival pratio kao Kunčević ili ne pozna detaljnije njegovo povijest. Odabir fotografija također je urednički i bitno pridonosi sadržaju knjige i opet stvara kontekst i stavlja naglasak na neke od najbitnijih predstava spomenutih u knjizi. Ivankovićev predgovor poznavateljski nudi konciznu i transparentnu najavu tema koje se čitateljima nude i time joj daje okvir žanra (razmeđe žanrova u ovome slučaju) i ukazuje u samome uvodu na njezine vrijednosti i posebnosti te donosi kratak teatrološki pregled estetskih faza u razvoju festivala, kao i autora koji su o njima pisali, bez čega bi bilo puno teže pratiti kasniji Kunčevićev pregled.

U početku sam rekla da je osnovni dojam knjige pitko, dojmljivo i zanimljivo. U zaključku bih rekla i izvrsno i vrijedno. Iskrenost, toplina i lakoća

pripovijedanja i neposrednost iznošenja svakovrsnih sadržaja, a da se ne osjećaju prijelazi iz anegdote u refleksiju ili opis radnog procesa, zaista osvaja čitatelja. Sam autor kaže da ne bi bilo pristojno raditi neki zaključak, jer Igre idu dalje. Neću ga raditi ni ja, prije bih završila pohvalom autoru i njegovu djelu. Dojmilo me se osobito poglavlje koje nosi Čehovljevi citat, *U izvanrednom duševnom raspoloženju*, gdje vrlo ekspresivno i plastično opisuje svoje konstantno sanjanje vizije o Gradu koji čitav igra. Čekajući da se kolege vrte s Lokruma gdje se izvodi, već neku sezonu za redom, Juvančićev *Ekinocijo*, zamišlja kako su kostimirani senaturi na Kašama, gledalište na pontonu do njih, umjesto svjetlećih jahti koje ga u tom trenutku okružuju. U tijeku je na Kašama neka politička prepirka između senatura, zbog Frančeza u vidu turista koji su zaposjeli zidine, u napoleonskim kostimima... ruši se Knežev dvor, padaju senaturske velate, sentauri se gube u moru, plovi i gubi se, *ište pusta hrid* i ponton s gledalištem... kuda plovi taj brod, pitamo se i mi danas... Na dalekoj potopljenoj barci počinje se događati *Suton*, negdje tamo oko Betine spilje... idealno mjesto za uprizoravanje ženske samoće... vizija i fantazija se mijenja, pa, iako možda potaknuta *izvanrednim duševnim raspoloženjem*, najrječitije govori o samome autoru i čini mi se najprikladnijom i najtočnijom slikom za kraj ovog osvrta... Velika vizija, san o nikada uprizorenoj *Dubrovačkoj trilogiji* koja bi "pojela vjerojatno budžet od dva ljeta", vodila ga je u kazališnom stvaranju tijekom cijele

karijere... hrabar, divan, iskren kazališni san, i njegove realizacije, to bi bilo moje završno razmišljanje o ovoj knjizi. Velik je Kunčevićev doprinos *ambijentalnosti na dubrovačku*.

Pamtit će ga daljnji anali i kronike, i stručna literatura i dugo nakon što Igre (nadamo se: ipak, još uvijek i svemu usprkos) nastave ići dalje. Pojavit će se u budućnosti još neka, vjerojatnije teatrološka knjiga (nije vjerojatno da ćemo ovako zanimljivu i žanrovski raznorodnu iskustveno-stručnu prozu uskoro opet imati prilike čitati iz pera nekog drugog autora) koja će nastaviti govoriti o posebnosti teatra Igara i nakon Kunčevića i dodatno, s vremenskim odmakom i stručnom valorizacijom još jednom potvrditi važnost i ljepotu njegova redateljskog doprinosa te konceptualnog i ambijentalnog promišljanja. Kuda će i kako Igre dalje ići vrlo je teško i slojevito pitanje. Načinjanje te teme dobro na nas udaljilo od teme ovog članka. Treba se nadati i ne biti skeptičan i vjerovati da se ideja Igara neće ugasiti, odnosno da će se naći neki model ne samo za preživljavanje nego i za smisao i prinos u ovim okrutnim tržišnim vremenima u kojima umjetnost vrlo teško opstaje, da ne govorimo o ideji produkcijski skupog i reprezentativog kazališnog festivala, čije predstave uza sav uloženi trud i novac mogu igrati samo četiri do pet puta godišnje.

Igre su se rodile u nekom sasvim drugom vremenu i generirale životne opuse poput Kunčevićeva. Stoga se zaista treba usrdno nadati (a onda i smisleno djelovati u tome pravcu) da je imao pravo kad je u svome pokušaju zaključka napisao: *Igre idu dalje!*