

Ivica Boban

O site and time specific / prostorom i vremenom određenim predstavama Kazališne radionice Pozdravi u Dubrovniku: kazališni jezik ambijenta u suigri s ostalim jezicima kazališnoga čina¹

UVOD

Rad i predstave Kazališne radionice Pozdravi tijesno su povezani s Dubrovačkim ljetnim igrama i Dubrovnikom. Kroz brojne kazališne radionice, akcije, predstave, performanse i konceptualna Svečana otvaranja nastojala sam kao inicijatorica, osnivačica, umjetnička voditeljica i redateljica Kazališne radionice Pozdravi energetski intenzivirati kazališna događanja u gradu i otkrivati nove visoko senzibilizirane oblike susreta i interakcija s publikom koja je postala aktivni sudionik našeg rada i iznimno cijenila naše predstave. A često je trebalo slamati i niz otpora i "preobražavati kolektivne mentalne predodžbe o gradu kao zatvorenom familijarnom prostoru". Na temelju iskustva i rada u više od tridesetak predstava i uz pomoć "arheološije sjećanja" pokušat ću navesti i klasificirati neke od bitnih ambijentalnih kazališnih prostora (posebno one koje sam sama izabrala i u njima radeći boravila), a koji su se upisali u povijest i memoriju Kazališne radionice Pozdravi i Teatra Igara u Dubrovniku (u tekstu se razmatraju i one predstave koje su sljednice vrste i principa rada u Pozdravima kao na pr. *Hamletmašina*, *Četvrta sestra*):²

KULTNI PROSTORI TEATRA IGARA VEZANI UZ TVRĐAVE:

- **unutrašnje lađe tvrđave Revelin** kao savršeni zatvoreni ambijentalni prostor kazališne koncentracije za probe i predstave u kojemu su igrani *Pozdravi* i *Hamletmašina*;
- **Minčeta i prostor ispod nje** u kojem je igrana *Hekuba*.

PROSTORI PUČKOG TEATRA NA TRGOVIMA I ULICAMA:

- **renesansno-karnevalsko-sajamska memorija i tradicija putujućih glumačkih družina commedie dell' arte kao i njene reateatralizacije početkom 20. stoljeća**

- igra na uzvišenoj pozornici-podiju postavljenoj na trgu ili na ulici;
 - pozornica-podij ne korespondira direktno s ambijentom trga kao u *Povratku Arlekina* na Držičevoj poljani;
 - teatar u teatru, prostor u prostoru, pozornica-podij na trgu semantički, simbolično i metaforički korespondira s memorijom prostora trga kao u *Play Držić* na Držičevoj poljani;
- **ulično kazalište, kazališne akcije, povorke i predstave po gradu** u bilo kojem prostoru, ulici, kantunu ili stepenicama grada gdje dolazi do prožimanja svakodnevnog i kazališnog u "heterogenom prostoru".³

OBREDNO CEREMONIJALNI PROSTORI SVEČANOSTI I FESTA U CENTRU GRADA S TEATRALIZACIJOM GRADA:

- simbolika i ikonografija karnevalske tradicije i memorije sa ili bez ideološko-političkih određenja i konotacija, satirično-farsično-parodičnog ili himničnog karaktera u Svečanim otvaranjima Igara 1986, 1988, i 2000. godine na prostoru Place ispred trga Luža, s vertikalom Orlanda i zastavom Libertas, sa zvonicom i zelencima, s palačom Sponzom i svetim Vlahom. Godine 2000. proširena je na Gundulićevu poljanu i po cijelom gradu

simboličkom ulaska glumaca s kolima u grad uz dobivanje ključeva grada, uz lutke, štule, pelivane, žonglere...

PROSTORI SITE (AND TIME) SPECIFIC / PROSTOROM (I VREMENOM) ODREĐENIH PREDSTAVA⁴ koji u određenom trenutku prizivaju sadašnji realitet ili memoriju ambijenta kao aktivnoga suigrača u činu izvedbe. Prostor kazališta u životnom prostoru koji je bremenit značenjima i u tjesnoj simbolično-metaforičnoj i stvarnosnoj korelaciji s predstavom, u suprotnosti ili u skladu s događanjima na sceni kao u Držičevoj *Hekubi* ispod Minčete 1991. godine, *Hamletmašini* Müllera / Boban u skloništu u Revelinu 1994. godine, *Četvrtoj sestri* Glowatzkog u ratom razrušenom hotelu Belvedere ispod Žarkovice 2001. godine.

PROSTORI PROBA I PROCESA RADA koji su izdvojeni od turističkog pulsiranja grada, za koncentraciju i rad na unutrašnjim i najintimnijim prostorima predstave, za "arheologiju osobnih i kolektivnih sjećanja" u dosluhu s tekstom i problemima predstave, za kontemplaciju i istraživanje. Proces kazališno-glumačkog rada zahtijeva u određenom periodu zatvorenost i zaštićenost od drugih, izolaciju kao u nekoj vrsti *karantene*, uvijek ponovno učenje, vježbanje i ponavljanje kao u *školi*, i taj period procesa jest svojevrsna *trudnoća*, sazrijevanje prije nego što se predstava porodi i izađe u susret gledaocima i Gradu u ambijentu izvedbe. U tom smislu za mene i za Pozdrave su izvanredni i znakoviti prostori po svojoj funkciji i upisanoj memoriji bili Gimnastička dvorana GIMNAZIJE na Pločama kao škola, unutrašnjost REVELINA kao *maternica* i LAZARETI kao *karantena*, unutrašnjost LOVRUJENCA kao utroba broda, *plovidbe i putovanja*.

U Dubrovniku je svaka predstava određena ambijentom. Izbor, mišljenje i poetika prostora određuju mišljenje, jezik i poetiku predstave i obratno. A i sam prostor može sugerirati tekst izvedbe i predstavu.

U početku postoji ideja i slutnja o predstavi u obliku određene atmosfere, energije, nejasnih ili jasnijih detalja i slika, kao neki san o budućoj predstavi. Taj san traži svoje prostorne okvire, uzemljenje i dom i on nas vodi u traženju prostora. Kad ga pronademo počinje proces uzajamnog kreativnog djelovanja, prostor kreira predstavu i predstava prostor. Idealno je kada se u izabranom prostoru može probati od početka (kao u *Četvrtoj sestri*). Međutim, ako se

proba i izvan prostora predstave (kao što smo mi probali *Hekubu* u Lazaretima), prostor izvedbe je kao tvornost i slika u "oku duha našeg" bio stalno prisutan. Svi nesporezumi prostora s predstavom nastaju kada mu se ne posvećuje dovoljno pažnje, kada ga se u kreativnom procesu ne tretira kao živo biće s vlastitom poviješću, tajanstvima, disanjem i pulsiranjem. Ambijent posjeduje fizičko-tvarnu, emocionalnu, mentalnu i duhovnu energiju i sposobnost metafizičke transcendencije. A dubrovački ambijenti su posebno živi i nikad nisu dovršeni i statični, a cijela mudrost i umjetnost rada u tim ambijentima sastoji se u tome da se to stalno ima na umu. Na planu suptilne duhovne i kulturne memorije percepcija pojedinih ambijentalnih dubrovačkih prostora nakon što su u njima igrane neke predstave zauvijek je promijenjena.

Tražiti prostor za izvedbu znači putovati u mislima gradom i u njegove prostore smještati naslućene slike predstave, "vidjeti ih"! Ali to znači i konkretno šetati i vrludati gradom, prepustiti se intuiciji i još plutaćim slikama i atmosferama naslućene predstave i dopustiti da nas one same vode. Tako sam pronašla prostor ispod Minčete za *Hekubu*. Kako sam u njeđa ušla on je pokrenuo u meni slike predstave iz tri vremenski udaljene memorije prisutne i u Držičevoj tragediji: *vrijeme grčko*, Eshilovog, Euripidovog i Homerovog Trojanskog rata, obale ispod zidina Troje i pjesaka, drvenog brodovlja, borbi i rata... I "vide-nje": pijesak i orkestra za kor i Hekubu, prirodno uzvišenje u prostoru za vojsku Agamemnona i s rebrima trupa starog broda – raspadnutog Trojanskog konja, stara bačva-žrtvenik, ruševne izbe u zidinama kao obitavalište kora, Minčeta s dugim crnim plaštem Hekube i kao duh Ahila, klanje, silovanje i požar Troje u Hekubinom vnu – sve je već bilo upisano u prostoru. Drugo *Držičevo vrijeme* bilo je upisano u monumentalnu tvrđavu Minčetu kao u simbol vlasti Dubrovačke Republike zbog koje je i napisao *Hekubu* i zatim *Urotnička pisma*, a treće – *naše vrijeme*, vrijeme razaranja i patnje u Beirutu, ali i naslućenog raspada Jugoslavije vodilo nas je do izbora šatorskih krila za kostime koja smo, kao i rekvizite, dobili na otpadu JNA – iste one koja će 1991. godine razarati Dubrovnik. Sa svojim arhitektonikom, vertikalom impozantne Minčete, dujinom i horizontalom orkestrske omeđene impresivnim zidinama i sa scenom-uzvišenjem za protagoniste moći, pro-

stor je bio zaista impresivan, potpuno grčki, još više drži-
 čevski, ali i suvremeni. I izvanredan za probe i igranje. U
 centru grada, a ipak dobro izoliran od turističke vreve i
 buke, imao je koncentraciju da u sebe primi, reateatralizira
 i su-djeluje u igri tragedije. I što je najvažnije, nudio je
 mogućnost za vrlo blizak i prisnan kontakt glumaca s publi-
 kom, a istovremeno i za igru čistih likovnih formi, svjetla i
 sjena, odnosno za kreaciju simboličnih, metaforičnih i
 snovitih slika predstave. Prostor je jednostavno bio živ, di-
 sario je po vertikali i horizontali i pozivao je u sebe *Hekubu*.
 Radom memorije, kreativnim procesom i izvedbom pro-
 buđen i oživljen prostorni ambijent u suigri s ostalim zna-
 kovima i jezicima predstave otvara nove uvide i spoznaje.
 Prostor predstave nema samo svoju memoriju, u njega
 zna biti upisano i predosjećanje budućeg, prekognicija. Za
 vrijeme nekih predstava *Hekube* 1984. i 1985. godine
 gorio je Srđ, palili su Držičevu Dubravu iznad Grada. Po-
 žar, crvenilo i dim iza Minčete, dramatično snažne likov-
 nosti u koincidenciji s pričama i scenama požara Troje u
 predstavi bili su realnost koja je prodrla u predstavu i
 kobna prethodnica Dubrovnika u plamenu 1991. godine,
 koji sam gledala u Londonu dok sam s majkama / Heku-
 bama Bedema ljubavi – u Foreing Officeu i u Parlamentu
 molila za pomoć, dijelila kazete sa snimkama stravičnih
 pokolja, zločina i razaranja u Hrvatskoj i snimku predsta-
 ve *Hekuba!!!*

Uvijek sam doživljavala Dubrovnik kao GRAD-TEATAR, a
 svaku predstavu kao središte u kojem se u određeno vri-
 jeme i na određenom mjestu skupljaju i kondenziraju
 duhovnost, misao, igra i doživljivost mnoštva različitih
 ljudi u zajedništvu kreacije. Zato sam sve svoje predstave
 koncipirala centripetalno u spiralnim krugovima kroz pro-
 stor Grada, a vremenski ih i prostorno zgušnjavala u tre-
 nutku i na mjestu izvedbe. Realizacija takve konceptualne
 prostorne vizije i doživljivosti zaživjela je u nizovima ulič-
 nih performansa i predstava Kazališne radionice Pozdravi
 po gradu. Oni su publici simbolički i konkretno priprema-
 li i vodili prema predstavi – središtu kazališnog čina. A
 Svečana otvaranja vidjela sam prostorno u obratnoj puta-
 nji. Iz kondenziranog centra slobode duha, igre, kreacije i
 prostora izvedbe oko Orlandova stupa centrifugalno sam
 ih spiralno širila i kazalištem zapsjedala sve prostore
 Grada-teatra. Tako sam ih i koncipirala.

Zbog monumentalnosti, ljepote, začudnosti, dramatično-
 sti i jedinstvene u njima upisane slojevite memorije, iz-
 brane prostore za predstave u Dubrovniku uvijek sam tre-
 tirala kao samosvojan kazališni jezik koji poziva i otvara
 ravnopravnu suigru sa svim ostalim kazališnim jezicima
 predstave. Svjetlom, glazbom, zvukom, igrom i plesom
 glumaca oživljavala sam, akcentuirala, dramatizirala i ra-
 zigravala njihovu zvukovnost i likovnost, arhitektoniku i
 skulpturalnost do čiste igre oblika svjetlosti, sjena i zvuka
 (*Hekuba, Četvrta sestra, Svečana otvaranja*). Ta igra uslo-
 žnjavala je i semantička polivalentna tkanja i značenja
 teksta izvedbe, kao što je kreirala i poetski jezik i poetiku
 same predstave. Na taj način prostori su govorili u pre-
 stavi i svojom zaumnom metafizikom, i svjedočili o onom
 što je bilo prije i što će tek doći. Rad s memorijom – svje-
 snom i nesvjesnom, odnosno arheologija sjećanja, zatim
 rad sna, simboličan govor naše osobne i kolektivne povijesti
 i memorije, kao i rad na imaginaciji smatram bitnim
 dijelom procesa stvaralaštva u teatru. U ambijentalnom
 teatru taj je rad u interakciji i s memorijom prostora inten-
 ziviran.

Redateljska koncepcija, dramaturgija i proces rada mora-
 ju pomno voditi računa o komunikaciji prostora s predsta-
 vom na simboličkom, metaforičkom i realnom planu te o
 komunikaciji s tekstem iz aspekta triju vremena: vremena
 radnje teksta, vremena života autora i vremena sada-
 šnjeg u kojem predstavu stvaramo i igramo. I posebno
 treba osvještavati i kreirati komunikaciju glumaca i izvo-
 dača s prostorom. Jer ambijentalni, odnosno otvoreni pro-
 stori zahtijevaju posebnu igru glumaca koja uvijek mora
 biti duboko ukorijenjena u realitet, čak i onda kada se radi
 o visoko stiliziranoj igri. Otvoreni i ambijentalni prostori
 traže "proširenu gestu i izoštrjen glas i govor", što znači
 intenzivniju igru uz veći ulog energije. Realitet ambijenta
 pokazuje svaku laž. On kreira lirsko-poetičnu ili dramati-
 čnu atmosferu, ali uvijek svjedoči i svojom realnošću, tvar-
 nošću i istinitošću.

Prostor treba uvlačiti i uključivati u igru posebnom vrstom
 vizualne dramaturgije, što znači osigurati mu autohtono
 mjesto i vrijeme govora u samom tekstu izvedbe, kako bi
 mogao progovoriti iz svoje prošlosti u korelaciji sa sada-
 šnjim trenutkom izvedbe. Jedino tako on može postati
 aktivni suigrač ili komentator u kontrastu ili sazvučju s

U dobro izabranom prostoru intervencije moraju biti minimalne.

onim što se događa na sceni. Ambijentalni prostor utječe
 i stvara realitet predstave, izvedbe i igre, baš kao što i
 sama predstava mijenja realitet ambijenta. U dobro iza-
 branom prostoru intervencije moraju biti minimalne.⁵

U predstavama *Hekuba* i *Četvrta sestra* tekstovi su izved-
 bi konceptualno mišljeni kao *krajolici, pejzaži*, a to znači
 da su stvorene atmosfere izvedbe u kojima je uloga pro-
 stora bila jednako važna kao i dramska i narativna doga-
 đanja. *Hekuba* je mišljena i igrana kao krajolik patnje i
 smrti, a *Četvrta sestra* kao krajolik izgubljenosti, siroma-
 štva, gladi i patnje u apsurd i farsičnosti naše tranzicijske
 stvarnosti nakon pada Berlinskog zida, u opreci s laž-
 nim blještavilom i glamurom Amerike kao i s krvavom ra-
 botom rusko-američko-svjetske mafije.

OPISI PREDSTAVA I KAZALIŠNIH AKCIJA POZDRAVA IZ PERSPEKTIVE AMBIJENTAL- NIH PREDSTAVA, ODNOSNO PROSTOROM I VREMENOM ODREĐENOG KAZALIŠTA (KRONOLOŠKI I EVOLUTIVNO)

Pozdravi E. Ionesca u Revelinu 1974. godine začetak su
 kazališnih akcija i performansa po gradu Kazališne radio-
 nice Pozdravi te moja prva samostalna predstava na Ig-
 rama. I odjednom vijest da Ionesco stiže na Igre. Velika
 strepnja i uzbuđenje. Kako da njegov boravak i našu pre-
 stavu u Gradu pretvorimo u događaj i svečanost?! Ku-
 pujemo jeftine majice, sami ih bojimo i na njima bojom
 ručno ispisujemo Ionescove i naše tekstove i rečenice iz
 predstave na svim jezicima svijeta. Izradili smo više od
 300 komada, poklanjamo ih prolaznicima na Stradunu i u
 kafiću Manon. Za par dana grad je bio preplavljen našim
 majicama u svim bojama, kompletan tekst predstave bio
 je u segmentima ispisan na njima, kalamburične i duho-
 vite rečenice, izreke i predstava šetali su unaprijed gra-
 dom. Atmosfera raste i svi s nestrpljenjem očekuju izved-
 bu. Bila je to naša prva kazališna akcija i animacija po gra-
 du. A na izvedbi u Revelinu u ponoć dogodilo se čudo!
 Izvanredna interakcija glumaca s prepunim gledalištem.
 Od samo tri stranice Ionescova teksta kreirala sam s
 glumcima tekst predstave *Pozdravi* od sat i pol igre. On je



Bojanje majica kao prva animacija



Majice s tekstem iz predstave *Pozdravi*



Pozdravi



E. Ionesco u Dubrovniku

Kupujemo jeftine majice, sami ih bojimo i na njima bojom ručno ispisujemo Ionescove i naše tekstove i rečenice iz predstave na svim jezicima svijeta. Izradili smo više od 300 komada, poklanjamo ih prolaznicima na Stradunu i u kafiću Manon. Za par dana grad je bio preplavljen našim majicama u svim bojama, kompletan tekst predstave bio je u segmentima ispisan na njima, kalamburične i duhovite rečenice, izreke i predstava šetali su unaprijed gradom. Bila je to naša prva kazališna akcija i animacija po gradu.

dramaturški u sebi zadržao otvorenost procesa i mogućnost uvijek novih improvizacija i igre na sceni i s publikom. Na svakoj se izvedbi predstava aktivno mijenjala ovisno o uspostavljanju različitih odnosa baš s gledaocima te večeri u određenoj sredini. U predstavi smo naime uvijek govorili i o problemima karakterističnima za svaku zemlju ili grad u kojem smo igrali. Svečanost teatra! I oduševljenje Ionesca.⁶

Povratak Arlekina i ulične predstave i performansi 1976. i 1977. godine – nakon Dubrovnika obišli smo s *Pozdravima svijet* i dobili niz međunarodnih priznanja na svjetskim festivalima. Po povratku iz Južne Amerike i Europe 1976. godine dogovorena je nova predstava na Igrama *Vrata raja* J. Andrejewskog, zbog koje smo otkazali rad u Mickery teatru u Amsterdamu. Bila je bez ikakva razloga otkazana.⁷ Unatoč tome odlučili smo raditi u Dubrovniku. Od Gimnazije na Pločama⁸ izmollili smo gimnastičku dvoranu za rad i istraživanje pučkog teatra i commedije dell'arte danas. Iz te glumačke radionice nastala je nova predstava *Povratak Arlekina* koju smo samoinicijativno izvan službenog programa odigrali u Gradskoj luci na Ribarnici i u teatru. Publiku smo zbog nedostatka informiranja i oglašavanja (jer nismo bili u službenom programu) skupljali kazališnim animacijama i performansima po gradu. To je bio početak istraživanja uličnog kazališta. Tek 1977. godine nakon uspjeha na svjetskom festivalu u Nancyju i nagrada na festivalu u Sarajevu *Povratak Arlekina* je bio uvršten u službeni program Igara i odigran na Držičevoj poljani. I dalje smo te godine samoinicijativno igrali sada već niz konceptualno razrađenih i u izrazu bogatijih *uličnih predstava, prizora i akcija* na veliku radost puka i posebno djece. Zatečeni gledaoci spontano su se uključivali i aktivno sudjelovali u tim događanjima i kazališnoj igri.

Pitanje kako kazalište i predstava komuniciraju sa slučajnim promatračima i potencijalnom publikom, kao i sva interferiranja i prožimanja životnog i kazališnog u najrazličitijim ambijentima grada, sve su me više zaokupljali. Studirali smo i pratili razmjenu akcija i reakcija glumaca s gledateljima u uličnoj situaciji svakodnevice, kao i transformaciju publike u aktivne suigrače. Smjer naših kretanja, putanja, zaustavljanja i karakter glumačke igre bili su određeni prostornom topografijom, konfiguracijom i arhitekturom grada: na pr. počeli bi na ulazu od Ploča ili Pila, kretali se glavnom arterijom grada Stradunom, zatim se igra širila po malim uličicama i završavala na jednom od trgova. Ta ulična događanja otvarala su glumčevu kao i gledateljevu spontanost i pretvarala se u brojne male pučke svečanosti i feste po cijelom gradu, a širila su i izvedbene prostore kazališta Igara. Neposredna i intenzivna komunikacija s publikom grada inspirirala je i izgrađivala istovremeno i novu dramaturgiju i poetiku naših predstava.



Pokus za Povratak Arlekina 1976. godine



Ulična animacija za Povratak Arlekina 1977. godine

Radilo se o radikalnim prekoracanjima okvira prostora predstave i uobičajenih pravila koja se daju kontrolirati, o stalnim iskoracima u nekontroliranu novu improvizaciju adresiranu publici, o otvorenim i provokativnim dijalozima i aktivnoj suigri sa zatečenim gledateljima i slučajnim prolaznicima. Te inovacije, kao i stvaranje **ZAJEDNIČKOG TEKSTA PREDSTAVE I IZVEDBE kreativnom suradnjom svih sudionika grupe, a u izvedbi i s publikom** bile su bitne odrednice našeg rada, kasnije označene i kao odrednice postdramskog novog teatra 1970-ih i 1980-ih godina.⁹ Bili su to i reteatralizacija i ispitivanje svih vitalnih oblika



Povratak Arlekina 1977. godine

Ambijentalni, odnosno otvoreni prostori zahtijevaju posebnu igru glumaca koja uvijek mora biti duboko ukorijenjena u realitet, čak i onda kada se radi o visoko stiliziranoj igri. Otvoreni i ambijentalni prostori traže "proširenu gestu i izoštren glas i govor", što znači intenzivniju igru uz veći ulog energije. Realitet ambijenta prokazuje svaku laž. On kreira lirsko-poetičnu ili dramatičnu atmosferu, ali uvijek svjedoči i svojom realnošću, tvardošću i istinitošću.

comedije dell'arte i pučkog teatra, od izravnosti komunikacije koja mu je imanentna, do ironijskih, satiričnih i zazornih kalambura. Naš *pučki i ulični teatar i teatralizirane povorke* po više sati kroz grad često su bile vrlo provokativno, satirično i parodijski koncipirane s izrazito snažnim aluzijama na tadašnje društveno-političke prilike i na određene centre moći i ljude na vlasti.

Teatralizacije cijelog grada u Svečanim Otvaranjima 1986. i 1988. godine znakovitog naslova prema Vojnovićevu stihu *Zar san slobode još ti ne da spati* bile su kao



Svečano otvaranje Dubrovačkih ljetnjih igara

tekst izvedbe konceptualno i dramaturški u odnosu na Dubrovnik i cijelu zemlju u to vrijeme vrlo jasno subverzivno profilirane i društveno angažirane. Bourekove ogromne lutke staraca Velikog vijeća, senatora i kneza referirale su se na tadašnju vlast i impotentno rigidno Predsjedništvo SFRJ i groteskno su zrcalile protokolarnu vlast prisutnu na tribinama. Ukorijenjene u bogatu memoriju dubrovačke i naše karnevalske tradicije i na trgovima angažiranog i protestnog teatra i poetike Bread and Puppet Theatrea kreativno su ispitivale suvremenost mita, cere-

monije, obreda i pučke svečanosti, također neke od bitnih odrednica postdramskog teatra. Ogromna lutka i maska smrti uz Gundulićeve stihove o "kolu sreće" inspirirana freskom iz Bergama vodila je sablasni *dance macabre* po cijeloj placi, zazivala promjene, ali i kobno slutila dramatičan raspad i buduće tragične događaje. Dramaturgija tekstova i izvedbe (od Prospera s Arijelom iz *Oluje* 1962. godine na Dančama, koji je zajedno s Negromantom inicirao i upravljao magijom igre, preko *Hamleta* i *Romea i Julije* s Lovrijenca do Držićeva *Pometa* s Gundulićeve poljane, Vojnovićeva Orsata iz Kneževog dvora i *Maškarata ispod Kuplja* do Paljetkovih *Zelenaca*) pozivala se na Gavellinu autotematizaciju Igara: "Repertoir Igara neka bude Dubrovnik!" A rasplesanim renesansnim, lindovskim i can-canskim kolopletom na "ludoj placi maškaranoj" oživjela je i reateatralizirala na nov način bogatu tradiciju i memoriju ambijenta i prostora place, kao i povijesti teatra Grada i Igara. I otvarala je nove kazališne prostore njihove budućnosti.

"Ako ne cijenimo svoju prošlost, izgubiti ćemo svoju budućnost. Ako razorimo naše korijene, ne možemo rasti!" Intenzivnim **istraživanjem naše i svjetske kazališne baštine i tradicije** stalno sam je dovodila u pitanje ne da bih je poništila, već da bih otkrila što je iz nje vitalno iscurilo, a što je još uvijek vrijedno, živo i zašto? To istraživanje uključivalo je kontekstualizaciju s vremenom u kojem je djelo stvarano, kao i suvremeni trenutak u kojem smo radili predstavu. Istraživala sam isto tako gdje i kako smo pogubili mit i kontakt s našim precima, gdje je nasilno i zbog čega pucao kontinuitet ili se gubio i zatirao naš identitet, a gdje se unatoč nemogućim uvjetima opstanka ipak održao. Zbog toga smo sustavno **percipirali i istraživali i životni realitet**. Odlazili smo ciljano u životne ambijente i prostore, razgovarali s običnim ljudima i promatrali njihove interakcije. **To ispitivanje interferencije svakodnevnog i kazališnog, tradicije i suvremenosti** bila je također motivacija naših uličnih teatarskih akcija u gradovima i sredinama gdje smo gostovali.

Play Držić 1978. godine bila je naručena kao mala predstava Ponoćne scene i Dana mladog teatra (s malim budžetom od 20 000 Din), a pretvorila se u jedan od najambicioznijih projekata Kazališne radionice Pozdravi i izazovu koprodukciju s alternativnom grupom Kugla glumi-

Smećem pretrpane Lazarete, s upisanom memorijom karantene za kugu i boleštine, za one koji su željeli u grad baš kao i mi, čistili smo i raskuživali danima, šest kamiona smeća smo utovarili... Svojom subverzijom radili smo na ekologiji teatra i grada. Radili smo u svih pet lađa koje smo očistili, tri zatvorena i dva otvorena prostora, a jednu lađu-dvoranu odredili smo za Kuglinu spavaonicu.

šte. Zanimao nas je Držić kao autor i njegova pozicija umjetnika u odnosu na društvo u kojem je živio. Prepoznali smo neke začudne podudarnosti između njegova i našeg vremena, a one su nas povele prema *Uroničkim pismima* i *Hekubi*: dakle od svadbenih komedija s *happy endom* do potpunog obrata u surovu tragediju. U predstavi *Play Držić* bio je upisan vrlo jak pomak prema autorskom ostvarenju teksta-predstave. Radilo se o Držiću u Dubrovniku i izrazitoj reateatralizaciji načina uprizorenja njegovih djela iz perspektive njegova života i odnosa s Gradom kao centrom moći i vlasti, dakle o autotematizaciji samoga Grada. Željeli smo biti otvoreni za sve što se iz njegova djela pojavljivalo kao nova dubinska struktura samoga teksta u odnosu na njegov život i naše vrijeme i probleme. I trebalo je izdržati sve postojeće pritiske tada uvriježenih mišljenja i predrasuda o Držiću i načinu kako ga se jedino smije igrati.

Radionica u Lazaretima – dugo smo željeli raditi s Kugla glumištem i ovo je bila prilika. Ponudila sam im pola naše-ga budžeta (odrekli smo se honorara!) i zajednička radionica bila je dogovorena. Kugla glumište odlučilo je spavati u vrećama pod vedrim nebom, a umjesto njih desetak



Play Držić 1978. godine

kako smo dogovorili, došlo ih je više od šezdeset. U radionicu je bilo uključeno i oko trideset studenata ADU. Mali projekt Ponoćne scene pretvorio se u centar mladog i novog teatra. Prve dane smo radili na Lovrijencu, no uskoro smo ga morali osloboditi za probe glavnog programa. Važno je napomenuti da je u to vrijeme dubrovačka policija revno zatvarala i protjerivala spavače pod vedrim nebom. Tražila sam pomoć od Igara, ali bezuspješno.

I tada naidoh na anonimnu khrotinu stiha pisanog u Držićevo doba u Lazaretima: "Sad ostah sam sred morske pučine, valovim moćno bjen, dažd dojde s visine, mnjah da sam...!" i ... ideja - **LAZARETI!** To rubno mjesto izvan

grada opasanog zidinama mogao bi postati naš radni prostor. Poletih do Lazareta. Otvaram škriljajuće rešetke zadnjih vrata do Banja, prostor je fantastičan, ali potpuno zakrčen otpadom: stare daske, kutije, papiri, zahrđala bijela tehnika, stari televizori, izmet, mrtvi golubovi... Prostor za rad u Lazaretima izborili smo sami svojom upornošću u pregovorima s Dubrovačkim poduzećem za čistoću *Sanitat* u čijoj su nadležnosti oni tada bili. Napušteni i zapušteni! Znakovito! Smećem pretrpane Lazarete, s upisanom memorijom karantene za kugu i bolesti, za one koji su željeli u grad baš kao i mi, čistili smo i raskuživali danima, šest kamiona smeća smo utovarili... Svojom subverzijom radili smo na ekologiji teatra i grada. Pronašli smo znakovit predivan prostor za probe koji je svoju memoriju upisao i u našu predstavu i posebno kasnije u *Hekubu*. Radili smo u svih pet lađa koje smo očistili, tri zatvorena i dva otvorena prostora, a jednu lađu-dvoranu odredili smo za Kuglinu spavaonicu. Božidar Boban radio je na scenskom govoru, Mario Gonzales, glumac Théâtre du Soleil A. Mnouchkine održao je radionicu masaka, Frano Čale i Slobodan Prosperov Novak držali su predavanja o Držiću, ja vodim improvizacije, probe, vježbe, diskusije i rad na tekstu predstave, istražujemo verbalno i neverbalno jezik naše predstave, u jednoj prostoriji Maca Žarak šiva preko 120 kostima od poklonjenog jeftinog materijala, sami izrađujemo maske od gipsa i kaširanog papira za naše i Držićeve barbačepe. Na posljednjim probama spremamo se za izlazak iz karantene i zaštićenosti rubnih Lazareta u centar grada.

A recepcija jednog dijela "gosparskog Dubrovnik" prema našem radu i boravku u Lazaretima udružila se u kampanju protiv nas. Prozvali su nas "kužnima", leglom hipija, narkomana, "družinom ludjih, bizzara", baš kao u Držićevu vrijeme. "Ajme jeste li čuli gospođa, skando... to vam je, sram me je i rijet, ma šta me prema, rijet ću van, grupni, ovaj moram rijet ono kad se svi... Što? ...ma jebu se svi uzduži i poprijeko, danima i noćima su tamo, šporki su, i onda skaču ko' satiri i peru se na našim banjama... Ajme, koja su ovo brjemenja došla... Ma što nam je to ta Bobanica dovela u grad... Jes, jes, i Bobana sam videla, što on tamo radi, ajme, ma kad on ono zagrmi sa Sponze 'O lijepe, o draga, o slatka slobodo' ja vam uvijek plaćem... a što mu je sada... Ma ja bi njih sve u pržun", itd.

Za prostor koji će odrediti i naše predstave (*site specific*) izabrali smo *Držićevu poljanu*, posebno simboličnu i znakovitu za Držića i za sve životne pozicije u kojima je bio, od svećenika, pjesnika, pisca, glumca i voditelja družine, do putnika i urotnika: s jedne strane Katedrala, nasuprot Biskupski dvor, iza leđa Knežev dvor i izlaz u luku, a ispred Karmen s bužom iz koje je u predstavi prodrla naša Hekuba. U sredini trga postavljena je naša pozornica kao teatar u teatru, 8 x 10 m, sklepana od drvenih praktika-bala, poput onih renesansnih koje bi postavljale putujuće kazališne družine. Prazna velika pozornica-plato bila je u našoj predstavi u funkciji ogromnoga svadbenog stola. Na njemu smo metaforički izvodili, odnosno "servirali" scene Držićevih pirnih, pokladnih i ostalih djela. Bile su ponuđene poput svadbenog menija biranih jela njegovom i našem Gradu i vlasti, Velikom vijeću i ondašnjem Vijeću Igrara i publici koja je bila smještena uokrug oko stola kao na svadbi Držićeva i našeg vremena. Za desert-kraj smo igrom scena iz *Hekube* demantirali svadbeni stol, i poskidali sve Držićeve i barbačepe maske uz čitanje dokumentarne zabrane Velikog Vijeća za igranje *Hekube*, a iz naše glumačke pozicije, direktno adresirano publici govorili smo odabrane tekstove *Urotničkih pisama* o uništavanju Grada od strane vlasti. Subverzija je uspjela, ali sljedeće godine nismo više bili na Igrama. Tek nakon četiri godine pružena nam je mogućnost rada na novoj predstavi – na *Hekubi*.

Ulične kazališne akcije i konceptualno-performativni događaji po gradu uz *Play Držić* – nakon izlaska iz Lazareta u gotovo ritualnim predobredima izvodili smo svakodnevno niz teatarskih akcija i scena po gradu i inscenirali niz događaja kojima smo željeli provocirati i senzibilizirati buduće gledatelje i grad za našu predstavu. Ovo su neki kratki opisi i tematske odrednice: prva postaja bila je **pred Držićevom rodnom kućom**, također potpuno zapuštenom i zatvorenom. Tamo smo izvodili začudni performans protesta i upozorenja, željeli smo teatarskom akcijom potaknuti njenu obnovu. Iste večeri u drugoj akciji bijele maske u crnim odorama iz dijela predstave o Hekubi kruže poput nijeme prijetnje i opasnosti gradom (ratne 1991. godine za vrijeme tragičnih zbivanja često mi je ta naša gotovo podsvesna predlika bila pred očima, devet godina prije rata bila je već u teatru stvarna i prisutna). Kor crnih žena-

masaka probijao se poput nijeme slutnje kroz ljetno-turistički opušteno gužvu i korzo na **Stradunu**, ulazio u **restorane** i nepozvano sjedao za stolove turista. Neki ih primaju spontano i otvoreno, a negdje ih izbacuju: "izdenite vrazi i haramije, ašašini!". Maske se povlače i skupljaju uz bubnjare kod Orlanda i trče u porat, u **gradskoj luci** dočekuju posljednju brodicu s Lokruma, hvataju iznenađene kupače i uvode u grad, a zatim nestaju. Vukmirica u više navrata tijekom dana, ujutro **na placi (tržnici)** igra u kostimu Držića, skače na banak među pomidore, rikulu i balancane kao Pomet trepa, govori direktno prolaznicima i gospođama "u facu" monologe Pomet, Tripčeta i Držićevih masaka ispod kojih se zaklonio njegov gorak, osoban, a i naš govor o lisičenju (lukavstvu), fenganju (pretvaranju i hipokriziji) i o službi vlasti, te o "dukaticama" kao o gospodaru nad gospodarima, zatim prevrće banak i bježi pred zdurima (policijom). Uvečer to ponavlja i varira u **Gradskoj kavani**. Istovremeno na drugom kraju grada kod **Onofrijeve fontane** pod maskama barbačepe svira Kuglin band, dok **na Prijekom** glumac i glumica, on na ulici, a ona na prozoru udvaraju se stihovima Držićeve ljubavne poezije uz pratnju lutnje. Ona se spušta po fasadi, k'o Adrijana iz kuće Skupove, skače, on je hvata i bježe inamurani u Dubravu, našu dubravu teatra. **A Stradunom** juri kao lud bijesan Dundo Maroje za Marom, udara i lamata štapom, prolaznici-gledaoci se razmiču, odskaču da ih ne zahvati, neki se smiju drugi se ljute na "pomanitale i lude glumce... na fecu od ljudskog naroda", Maro bježi i od Dunda i od gledaoca-psovača, Dundo urla za dukaticama, za njim šepesa Bokčilo, odustaje i ulazi u **betule** gdje priča svoju priču o gladi i žeđi, moli prisutne za napojit se i za pojest, jer se nije posr'o od kad je iz Dubrovnik (prevedi iz Zagreba) krenuo... Izlazi na **Stradun, a kod Orlanda** Negromant govori o ljudima nahvao i ljudima nazbilj...

Na planu vrste izraza i komunikacije ispitivali smo razne kazališne stilove, zanrove i vrste, od potpuno neverbalnih i samo različitim energetske silnicama određenih, do koreografski određenih apstraktnih struktura i iracionalnih tekstura u koje je publika sama učitala svoja znanja; od vrlo konkretnih, izravnih i direktnih načina reatralizacije pučkog govora i igre s vrlo jasnom aluzivnošću, do snovitih prizora i slika Držićeva i našeg vremena. Glumci su komunicirali s publikom iz lica, uloge ili iz ma-

ske, ali i iz pozicija svoje privatne osobe, na realnom ili na snovitom planu i ovisno o specifičnosti ambijenta grada u kojem bi se zatekli. Publika je velikom većinom bila oduševljena. I poslije te predstave Držić se zaista igrao drugačije. I na sceni HNK (*Dundo Maroje* Ivce Kunčevića). A sigurna sam da je i upisanost našeg rada u memoriju prostora Lazareta inicirala današnju njegovu stalnu alternativno-radioničku scenu i njihov festival.

Naše predstave su same iz sebe uvijek nadrastale zadanu nam poziciju i okvire rubnog, fizičkog, ponoćnog, studentskog, mladog, Svečanog otvaranja, majstorsko-radioničkog. Svojom poetikom i energijom pomicala su se same iz rubnog u centar, transformirale su se iz "neka i njih, mladih, neka nama i radionice" u događaj festivala i sezone i kasnije osvajale niz prestižnih nagrada (*Pozdravi, Povratke Arlekin, Hekuba, Hamletmašina, Četvrta sestra...*). A i recepcija i svijest su se s vremenom mijenjale i evoluirale.

Hekuba 1982. godine začeta je i otkrivena tijekom rada na predstavi *Play Držić*. Radeći tu predstavu željela sam se konačno i zrelije obračunati s onom tradicijom igranja Držića koja nije uzimala u obzir podtekst i značajnske podstrukture njegovih djela, s onim uprizorenjima bez kontekstualizacije igranja njegovih djela u odnosu na Grad, vlast i politiku njegova i našeg doba, željela sam nastaviti proces započeti u *Play Držić*. U *Play Držić* radilo se i o *autotematizaciji* nas kao neovisne kazališne grupe Pozdravi u odnosu na Držićevu Pomet družinu i družinu Od Bidzara, o odnosu sistema, struktura i strategija politika vlasti i moći prema kazalištu i napose prema neinstitucionalnim kazališnim grupama u to vrijeme. To je bila radikalna *reateatralizacija* njegova djela i načina igranja. Obje su predstave dekonstruirale govor njegove maske adresiran na vlast u Dubrovniku, i iščitale njegova djela iz tadašnje perspektive (1978. i 1982. godine) u odnosu na naš teatar u kojem se još uvijek pretežno igrala samo Držićeva maska, a ne bitan smisao njegova govora ispod maske. U tome sam imala podršku dvojice izvanrednih stručnjaka i suradnika, prof. dr. Frana Čale i prof. dr. Slobodana Prosperova Novaka. Prof. Čale nam je pomagao svojim ogromnim znanjem u tumačenju teksta i Držićeva vremena u dubrovačkom i europskom kontekstu. I dopustio mi je radikalno kraćenje teksta, kako bi bio bliži vre-

Proces kazališno-glumačkog rada zahtijeva u određenom periodu zatvorenost i zaštićenost od drugih, izolaciju kao u nekoj vrsti karantene, uvijek ponovno učenje, vježbanje i ponavljanje kao u školi, i taj period procesa jest svojevrsna trudnoća, sazrijevanje prije nego što se predstava porodi i izađe u susret gledaocima i Gradu u ambijentu izvedbe.

menu u kojem smo ga izvodili. Nabijen energijom i prepun novohistoričarskih interpretacija i postmodernih tumačenja Držića, pridružio nam se iz Italije i prof. Slobodan Prosperov Novak.

Hekuba, pisana bez maske zabave i smijeha i ne kao festa za piri stol ili karnevo i u njegovo vrijeme odlukom Vijeća zabranjena, sadržava i sve ono što je Držića dovelo do *Urotničkih pisama*. Na tragovima Euripida, Dolcea i manirizma i sam je Držić autorski rastvorio klasičnu formu drame. U njene presijeke i pukotine interpolirao je sadržaj i formu s ironijskim odmacima koja je potpuno izvan pravila tragedije, ubacio je satire i vile svojih ranih djela koji su "zalutali" u svijet tragedije. Mi smo ta dva vremena i prostora, prostor tragedije i pasturale, vrijeme oniričnog i bukoličkog sjećanja u realitetu tragedije suprotstavili do krajnjih granica, a 1991. godine taj je dramatični raspon postao stvarnost. U našoj predstavi VILE su igrane transformacijom glumica iz prostora sjećanja kora silovanih žena u grčkom vojnom logoru, na vrijeme prije rata, s isključivom u stanje ludila, dakle na samom rubu između realnog i irealnog, u spojenoj dvojnosti vremena sadašnjeg i prošlog. SATIRI su se pojavili kao nadrealno snovito priviđenje iz nesvjesnog Hekube i kora kao neverbalna i apstraktna igra golih muških tijela iste vojske koja je razorila grad. Igrali su ih isti glumci koji su igrali i vojnike-ratnike.

Autorski sam dodatkom Hekubinog sna iz kruga i slijepog plesa smrti pod maskama, u kojeg se zabadaju rasprsnuti ostaci tekstova *Ilijade* i Eshilovog *Agamemnona* o padu Troje i Hekubin krik koji je prekidao noćnu moru viđenja nove nesreće i gubitka dvoje djece, uz suzvučje bolnih glasova pjesme kora otvorila prostor "realnosti" i početak tragedije.

Kor kao zvuk i glazba riječi u suigri s arhitekturom i memorijom prostora – kor je pružao mogućnost da se istraži prostornost, vremenske i dinamičke kvalitete riječi, ali i da se prostor ispod Minčete ispuni glazbom i suzvučjima govorenih i pjevanih riječi. Rastvarali smo ih u čistu glazbu vokala i pretvarali u korske pjesme, nabijali ih značenjima, a zatim rasprskavali prostorom ispod Minčete kao čiste zvukovne forme. Osluškivali smo njihovo udaranje i odbijanje o zidine, njihovu jeku, taj začudni odgovor skulpturalnosti, arhitektonike i zaumne memorije prostora. Puštali smo ih da plešu prostorom u svojim emotivnim, doživljajnim i lirskim kvalitetama. Zajedno s igrom sjena na zidu stvorenih pokretom i plesom glumaca uz igru svjetla kreirali smo posebne pejsaže poezije zvuka, glazbe i prostora s novim značenjima, zgušnjavali smo ih u ljudski i animalni krik bola produžen u vremenu i prostoru koji je odzvanjao čitavim ambijentom i Gradom, ili smo ih transformirali u munkovsku gestu pokreta i prostora.

Rad na koru u suigri s prostorom je čisti užitek i poezija teatra. U koru, osobito ako ga se kreativno istinski reatralizira i revitalizira iz *ovdje i sada* sačuvana je memorija djetinjstva teatra i njegove suštine.

Hekuba, iz procesa rada s korom u Lazaretima i Ispod Minčete: istraživanje izdvojenih područja osjetljivosti i percepcije. Zatvoriti oči i samo čuti, kretati se bez vida, da bi se otvorio "vid" sna i nesvjesnog, da bi se čulo ono što inače ne čujemo: percipirati najtanjanije nijanse glasa, pokret, boje, emocije u glasu, izvanjezično u govoru, u prostoru. Sažimanje glasa u krik, u šapat. Ne govoriti i samo se kretati, ne kretati se i samo govoriti. Glas bez govora, govor bez glasa – igre na izmišljenom govoru, a da ga drugi razumije. Komunicirati. Kvalitete, boje, snaga, intenziteti i ritmovi govora. Govor bez vida. Vidjeti doticanjem, dodirnom... Njegovati, izoštriti osjetila za očute nevijdljivog, nečujnog, nestvarnog. Osluškivati glasom prostor-

nost, akustiku i jeku prostora, njegov odgovor i pamćenje...

Predstava je istraživala u svim svojim procesnim i izvedbenim elementima grčku i Držićevu tragediju. Kor je stalno (a Hekuba i Poliksena bile su stoljene s njim) zajednički radio na svojim emocionalnim stanjima u govoru, glasovnim strukturama, pjevanju, koreografskim strukturama i plesu, kao i na izdvajanju u pojedinačno u osobnim glumačkim pričama i iskazima. Rezultati istraživanja teksta, govora i glasa kao tekstualnih i semantičkih struktura i tkanja uz zvukovne pejzaže našeg individualnog i kolektivnog nesvjesnog i u stalnoj suigri s ambijentom bili su utkani u cijelu predstavu.

Posebnu je ulogu u predstavi igrao prostor ispod Minčete sa svojom memorijom. Kulu-utvrdu, njezinu masivnu vertikalu, simbol vlasti i moći izdvajala sam svjetlom, zvukom ili igrom glumaca, na pr. u trenutku pojave duha Ahila koji traži žrtvu ili Hekubinog krika s vrha Minčete koji je na početku predstave ili u trenutku osvete parao ljetnu noć. Spajala sam kazališnim jezicima ogroman prostorni raspon od njenog vrha do dna i prostorom ispod nje, kontrastirala sam impozantnu snagu njene voluminoznosti i građe sa simboličkom praha i pijeska na prostoru orkestre u njenom podnožju, u kojem je sklupčan od boli u ratnom užasu vojnog logora bespomoćno ležao kor trojanskih žena i Hekuba. I u opreci sa živom i poetskom glazbom probuđenih čioapa. Uspjelo nam je na temelju klasičnog teksta naše baštine (a *Hekuba* je bila opterećena i memorijom o Gavellinjoj predstavi) stvoriti suvremenu, novu i živu predstavu s izravnim kazališnim govorom o problemima koje smo živjeli i slutili. Jer iz našeg nesvjesnog i intuitivnog i metafizičke prekognicije stvorena je predstava koja je nažalost predskazala i igrala unaprijed tragično vrijeme i događaje budućnosti.¹⁰

Hekuba je 1991. godine postala site and time specific, odnosno bitno prostorom i vremenom određena predstava, ona se u Dubrovniku pretvorila u bolnu umnoženu zrcalnu sliku zbilje. Isti glumci, devet godina stariji i već formirani i afirmirani, stvorili su novu predstavu, s neizmjenjnim energetskim nabojem smisla, koji je svaki čas pukaao da bi se ne samo reatralizirao, nego u svojim pukotinama i raspadanju postavljao do kraja naelektrizirano



Prostor izvedbe za *Hekuba*



Pokus pod Minčetom za *Hekuba*

rana životna, egzistencijalna i umjetnička pitanja: zašto, kako, što znači naša igra, djelovanje i teatar danas, ljeta 1991??? U području teksta i izvanverbalnih kvaliteta govora, u prostorima glazbe govora i pejzažima zvuka, u

govoru prostora i ambijenta, u spiralnom vrtlogu vremena i smrti stvarala su se i učitala potpuno nova semantička tkanja i lucidni novi uvidi u značenja povijesne memorije isprepletene s događajima tadašnjeg tragičnog vremena. Svaka predstava je bila poseban obred susreta izmiješanih emocija straha, strepnje, nade i utjehe. I protesta koji smo urlali generalima i svijetu ispod Minčete. Sa scene smo uputili i razasli u svijet na oko 1000 adresa i jedan od prvih APELA za pomoć upućen KAZALIŠNIM UMJETNICIMA SVIJETA.

Predstava je istovremeno bila svarnost i svečanost obreda prevladavanja smrti i užasa njezinim igranjem. Razlika između kora žena na granici ludila na sceni, i kora žena i ljudi izbezumljenih od straha u publici više nije postojala. Hekubin krik i molitva za djecu, preklinjanje Agamemnona da ih spasi bio je prisutan i u publici, i tisuću puta umnožen u životu. Teatar se proširio izvan svojih okvira do neslučenih granica i istovremeno u sebe skupljao i kondenzirao nevjerovatan broj istih pojedinačnih sudbina.

I katarza je bila u svakoj predstavi očučena.

Otkriće što je tragedija i što je to katarza u Grčkoj značila, dogodilo nam se preko noći buđenjem u samom središtu životnog i scenskog realiteta predstave *Hekube*, koju smo igrali 1991. godine. Doticali smo istovremeno dramu i tragediju užasa kao i najdublje izvore nade, molitve i pročišćenja. Bile su to amplitude nevjerovatnih raspona. Magnetski kako samo Teatar može, predstava je u sebe privlačila svu polivalentnost značenja tragičnosti i užasa tog vremena, kao i potrebu za katarzom i pročišćenjem.

Predstava *Hekuba* 1991. godine je bila zrcalo, obred sna i smrti. Granice između zbilje i fikcije bile su potpuno izbrisane. Nakon svakodnevnih događanja u gradu: protestnih skupova, misa i molitava ispred crkve sv. Vlahu za pomoć, i svakodnevnih prijeteci aviona JNA u niskom letu iznad Grada, slijedilo je zajedničko penjanje izvođača i publike poput nekog oblika procesije na izvedbu ispod Minčete, na predstavu-misu i razgovor sa stradalima i ubijenima Trojanskog i našeg rata, na molitvu za život djece Poliksene i Polidora, i tisuće i tisuće djece i odraslih ugroženih bombama JNA, masakrima i silovanjima. Bilo je to prizivanje i dijaloga s našom kulturnom i životnom memorijom i s našim precima, sa mrtvima perpetuiranog niza klanja i ra-



Pokus u Lazaretima za *Hekubu*



Hekuba 1991. godine

Otkriće što je tragedija i što je to katarza u Grčkoj značila, dogodilo nam se preko noći buđenjem u samom središtu životnog i scenskog realiteta predstave *Hekube*, koju smo igrali 1991. godine.

tova na ovim prostorima, sa sviješću o još jednom poraznom posrnuću i s utjehom u kazališnom činu.

Istovremeno je to bilo i neko izuzetno i transcendentno iskustvo kazališta, neka treća realnost koju smo u tom zajedništvu osjetili – i grčka, i Držićeva, i sada naša tra-

gedija – i izuzetno iskustvo kazališta. O tome je svjedočila i brojna publika koja je hrllila i hodočastila na svaku predstavu. Bila im je potrebna.

I začudne podudarnosti: za vrijeme igranja od 1982. do 1985. godine već spomenuti veliki požari uz dim iza Minčete na Srđu kao zlokobni predvjesnici kasnijih kobnih događaja i Grada u požaru – zastrašujuća realna svjetlosna igra istovremeno s pričama kora o požaru Troje; kostimi s vojnog otpada JNA za agresorsku grčku vojsku suludo su 1991. godine umnožili svoja značenja kada nam je JNA bespoštedno "krojila" život opsadama, bombardiranjima, razaranjima gradova i ubijanjem. Uspjeli smo posljednjim brodom prije blokade scenografiju i kostime predstave i Doris Šarić koja je igrala Hekubu izvući iz Dubrovnika da bismo je igrali odmah u ZKM-u. Tijekom jedne izvedbe više puta smo je morali prekidati zbog uzastopnih uzbuna i raketiranja Zagreba, tada bismo se spuštali zajedno s gledaocima u sklonište, a nakon uzbučne smo se s publikom vraćali i nastavljali igrati.¹¹

Distanca između života i teatra, u *Hekubi* pod Minčetom i u Zagrebu 1991. godine, kao i kasnije u *Hamletmašini* 1994. godine u utrobi Revelina koji je bio još uvijek u funkciji skloništa, više nije postojala. Sve su se granice istanjile i popucale, sadržaj predstave i svi njeni oblici razlili su se u život, a život je poput bujice ulazio u sadržaj i proces stvaranja i izvedbe predstava, u emocije glumaca, geste, način igre, način adresiranja publici, kao i u načine sudjelovanja publike. Događalo se ono *obredno*, sa svim svojim teško iskazivim, snažnim i zastrašujućim, ali i holiškim kvalitetama – ljepota i užas zajedništva... Život je u nama i u glumcima na sceni bio razapet u svakoj stanici našeg tkiva, predstave su istovremeno bile i živ laboratorij i studij teatra i svih njegovih mogućih značenja – bio je to teatar obrednog i povijesnog u sada. Svaka katarza, ili obred opisan i najstručnijim perom vrhunskog znanstvenika ili filozofa, bez obzira radilo se o Aristotelu, Eliadeu, Devreuxu, Freudu ili Jungu čini se kao blijeda slika nasuprot toj živoj školi i iskustvu teatra, života i smrti.

***Hamletmašina*¹² (Müller, Shakespeare, Pasternak, Boban) igrala je 1994. godine u prostoru-utrobi Revelina, ratnom skloništu i spasu od topovskih granata i smrti, i još uvijek boravištu i privremenom domu prognanika. Bila je**



Hamletmašina u tvrđavi Revelin 1994. godine

to također *site and time specific* predstava, odnosno bitno prostorom i vremenom određena. Odigrali smo je tog ljeta dva puta kao poklon Igrama. Svojim tekstom izvedbe ta je predstava bila potpuno prožeta povijesnom, duhovnom, prostornom i kulturnom memorijom Igara. Kretala se od Müllera natrag do izvornog Shakespearea i memorije igranja *Hamleta* na Lovrijencu, bila je posvećena ubijenom studentu naše Akademije Pavi Urbanu, umetnute

su interpolacije povijesnih i suvremenih političkih manifesta i ideoloških govora na svim jezicima, Pasternakov *Hamlet*, dokumentarno pismo iz opkoljenog Vukovara, Vysockij... I suigrala je s tkanjem semantičkih značenja prostora Revelina, kao predratnog ambijenta Igara, a sada skloništem s upisanom memorijom rata i patnje.

Na sceni-podu i prostoru igre veličine male sobe bez zidova pogođene granatom i okružene sa svih strana gledalištem bio je na način instalacije razbacan, raspadnut i razmrvljen svijet jednog od naših mladića studenata, Hamleta iz Dubrovnika ili Vukovara, sa stvarno nagorenim knjigama raznesene biblioteke, posterima, plakatima predstava, pločama, uništenim gramofonom... U tu predstavu Mlikota i ja izložili smo puno osobnih i znakovitih stvari iz naših života: najdraže knjige i ploče, poput Vysockog, Okuđave, Mahlera, Shakespearea, Držića, Ujevića, *Poetiku prostora* Bachelarda, dijelove arhive Ljetnih igara spaljene u granatiranju grada... sve su to bili poticaji za buđenje i učitavanje osobne i zajedničke *arheologije sjećanja* glumca i svakog gledaoca u publici u zajedništvu kazališnog čina predstave. Ambijent maternice Revelina sa stopljenim memorijama Igara i Grada upisanim u predstavu i s emocionalno vrlo snažnim su-djelovanjem gledalaca stvarao je te dvije duboko potresne prostorom i vremenom određene *izvedbe site and time specific teatra ljeta 1994*. Na kraju tih katarzičnih istovremeno mučnih i oslobađajućih predstava glumac student-Hamlet se iz "maternice" Revelina uputio ponovno prema Lovrijencu... i novim igrama!

Svečano otvaranje 2000. godine,¹³ *Zrcalna silka neba*,¹⁴ bilo je snovita igra mašte, likovnosti, pejzaža zvukova i glazbe, riječi i poezije koja je kružila prostorima pjace i grada. Stihovi naših najboljih pjesnika i Shakespearea, Borgesa, Whitmana, Pessoae, nadahnuta igra i ples impozantnog broja glumaca i izvođača, videoprojeksije memorije Igara i našeg kulturnog identiteta, svjetlosna igra kojom su se mijenjala uokviravanja i vizure igre i arhitekture prostora, ogromna bijela svilena platna koja su lelu-jala cijelom placom i koja su se igrom i plesom pretvarala iz razasterte vilinske halje u bijela jedra grada-broda koji plovi u prostore sna, i zatim u igru čistih apstraktnih formi i suigru s prostorom, sa zvonikom i zrelencima, sa Sponzom i Orlandom – to su bili elementi i jezici te sveća-

nosti duha, Grada, Igara i teatra. Whitmanovim stihovima *Salut au Monde / "Pozdravljam te svijete iz Dubrovnika!"* i *Himnom slobodi* na kraju ta igra koja se sjećala i sanjala budućnost zazivala je i novu poetiku Igara, pozivala je publiku da nakon rata ponovno dođe u Dubrovnik!

Četvrta sestra J. Glowatzkog 2001. godine u izvedbi Majstorske radionice Akademije dramske umjetnosti inicirana je kao kreativna suradnja studenata i profesora ADU, a igrala je na posljednjem katu potpuno ratom razrušenog hotela *Belvedere*. Osim velikog kristalnozrcalnog plato-scene postavljenog u prostor kao kontrast ruševnom ambijentu, u predstavi su igrali kao pamćenje i realna tvornost i prostori koji su se otvarali horizontalno i po dubini na najvišem katu hotela: terasa s najljepšim pogledom na Grad, bivša recepcija, stepenište... U igru su osim prostora ambijenta bili uvučeni i devastirani predmeti razrušenog hotela: razbijeni umivaonik, zahod, razbijene staklene stijene, armaturne željezne šipke, odlomljeni dio šanka, iskrivljena barska stolica...kao i oni koje smo pronašli u devastiranom fundusu Igara ili na ulicama za vrijeme odvoza glomaznog otpada i na Hreljiću u Zagrebu. Taj cijeli *prostor u koji je tako snažno bilo upisano i vrijeme, odnosno ratno razaranje* kao i preostale ili donesene stvari u njemu pretvarali smo igrom u surov realitet post-komunizma, tranzicije i instalacije posljedica rata, ili je on Duchampovski tretiran kao kontrast ušminkanom glamuru i blještavilu dodjele Oscara. Bogat slijed velikih projekcija slikarstva M. Chagalla tijekom predstave (upisan u i tekst Glowatzkog) svojom je iznimnom ljepotom, kolorističkim bogatstvom i snovito začudnom ikonografijom suigrao, semantički mijenjao i usložnjavao značenja prostora i stvari koje su lebdjele u njemu. Transcendirao je prostor i glumačku igru u druge realitete i nove kvalitete poetike predstave.

O svjetlu kao sulgraču u site and time specific predstavama – u *Hekubi* na pijesku i zidinama ispod Minčete, u *Hamletmašini*, u *Četvrtoj sestri* razrušenog luksuznog hotela s najljepšim pogledom na grad, pa i u Svečanom otvaranjima Igara do kraja sam razigrala kazališni jezik *SLIKANJA SVJETLOM*, koji je postao i jedan od najvažnijih sulgrača tih PROSTOROM I VREMENOM OBILJEŽENIH predstava.¹⁵ Igra ambijentalnog prostora kao ravnopravnog



Izvedbeni prostor u Hotelu Belvedere



Četvrta sestra 2001. godine

izražajnog jezika predstave ostvarivala se prvenstveno u tjesnoj suigri s kreacijom oblikovanja svjetla i potenciranim dramaturškim svjetlosnim upravljanjem pogleda i uokviravanjem. Svjetlosnim stanjima koja su se suprotstavljala i kontrastirala događanja na sceni ili ih posebno ritmizirala i nadopunjavala, uspjela sam ostvariti čudesne krajolike igre svjetla i sjena u kojima je prostor mogao progovoriti svojim autohotnim kazališnim jezikom. Uz glazbu i u odnosu na određene trenutke glumačke igre dramaturški smo punktirali i pojačavali prirodne teksture prostora, ritmizirali igru samog pijeska, zidina, broda, napuštenih kranova, olupine broda, smeća. I u tome sam imala izuzetne suradnike novog senzibiliteta likovnosti i svjetla.¹⁶

KRAJ

Naš rad i predstave na Dubrovačkim ljetnim igrama događale su se često **topografski i metaforički** na rubnim pozicijama Grada i Igara: izvan službenog programa ili u okviru Ponoćne scene i Dana mladog teatra; u gimnastičkoj dvorani i na igralištu gimnazije na Pločama, u potpuno zapuštenim i zaboravljenim Lazaretima, na devastiranom dječjem igralištu ispod Minčete, u Revelinu-ratnom skloništu, u ratom razorenim Belvedereu ispod zlokbodne



Izvedbeni prostor u Hotelu Belvedere

Žarkovice... Subverzivnost tih mjesta u to vrijeme urastala je u izvedbene tekstove mojih predstava, a predstave su upozoravale na ta posebna mjesta i u njih su upisivale svoju memoriju, koja je postala i dio kulturne memorije grada.

Sve su te predstave bitno obilježene vremenom i mjestom svog nastanka, a u trenutku kazališnog čina potresno su suigrale s izvođačima i drugim jezicima predstave. I naglašavam još jednom, bogatom semantičkom tkanju, memoriji i kazališnom jeziku tih prostora posvećivala sam tokom procesa rada veliku pažnju kako bih unutar predstave oslobodila vrijeme i mjesto njihova govora.

U kontekstu tadašnjeg vremena izbor takvih mjesta, način rada, kao i naše akcije po gradu otvoreno su rušile i neke istrošene i rigidne institucionalne forme festivala i teatra, i mijenjale njegove vrijednosne kriterije i percepciju. Svojim djelovanjem željeli smo mijenjati umrtvljene mentalne predoždbe, revitalizirati i proširiti mogućnosti kreativnog djelovanja i slobode unutar festivala, Grada i kazališta u cjelini.

1 Neke dijelove ovoga teksta napisala sam i prezentirala na međunarodnom simpoziju o ambijentalnom teatru na Dubrovačkim ljetnim igrama 2006. godine.

2 Potpuna kategorizacija uključuje još i sljedeće: 1. KULTNI PROSTORI TEATRA IGARA vezani uz tvrđave (**Lovrljenac** kao simbol igara, tvrđava-brod izvan zidina na hridi opasana morem; polivalentan prostor poput šekspirijanskog Globe teatra, t.j. prazan prostor u kojeg režija i igra glumaca mogu upisivati sva značenja, izdvojen i zaštićen od prodora svakodnevice, istovremeno zatvoren i otvoren prema nebu - predstave *Romeo i Julija* Royal Shakespeare Theatrea, *Sudac Zalamejski*, *Othello*, *Hamlet* u režiji D. Carreya, D. Radojevića, J. Menzla, Brechtov *Život Eduarda II*; **Tvrđava Bokar i dio zidina oko nje** - u Križinom Aretaju G. Paro je u prostoru sukcesivno i simultano spajao različita vremena) 2. AMBIJENT KAO STVARAN, REALNO MOGUĆ PROSTOR DOGADANJA PREDSTAVE (**prostor jest realitet** - Ljetnikovac u Gružu u *Na Taraci* i Knežev dvor u *Allons, enfants* I. Vojnovića; **prostor koji mimetički igra, "glumi realitet"** - Danče kao Prosperov otok iz Shakespeareove *Oluj*e, Park Gradac kao perivoj u Goetheovoj *Ifigeniji* i šuma u Držičevoj *Grizuli*, te kao dvorski vrt u Shakespeareovoj liriji u *Na tri kralja*; **prostor kao realitet, glumi i igra "malim mirakulom" neki drugi prostor, "Rim iz Dubrovnika gledat"** - *Dundo Maroje* na Gundulićevoj poljani koja glumi Rim, *Držičev Škup* i *Suzana čista* M. Vetranovića u parku Muzičke škole) 3. PROSTORI PUČKOG

TEATRA - NA TRGOVIMA I ULICAMA (**srednjovjekovna memorija i tradicija crkvenih prikazanja** na podignutim pozornicama na trgu pred crkvom, simultana i vertikalna podjela pozornice (pakao, život, nebo) ili horizontalna i sukcesivna od mansiona do mansiona: *Prikazanje Života i muke sv. Ciprijana* i *Justine* pred Jezuitima (*Ecce Homo* i *Kako bratja prodaše Josefa*, s pozornicom na sv. Ivanu i u Parku muzičke škole, iako te predstave nisu u potpunosti slijedile tu tradiciju) 4. PROSTOR OBALE, MORA I OTOKA (*Oluj*a na Dančama, *Kolumbo* na brodu na metaforičnom putovanju oko Lokruma, *Kugla glumište* na kupalištu Šulići, *Tužna Jele* s pozornicom u moru ispod Lovrijenca) 5. PROSTORI IZVAN GRADA (*Agamemnon* u Kamenolomu, *Edip* na Srdnu...).

3 "(H)eterogeni prostor, prostor svakodnevice, široko polje koje se otvara između uokvirenenog kazališta i 'neukvirene' svakodnevnice zbilje, ukoliko dijelovi te zbilje doživljavaju bilo kakvo scensko isticanje, naglašavanje, očiudvanje, novo zaposjedanje." Usp. Lehmann, H.-T. (2004), *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/TKH, str. 226.

4 "Site-specific kazalište (izraz preuzet iz likovnih umjetnosti) u kojem kazalište traži arhitekturu ili neku drugu lokaciju, ne toliko kako sugerira pojam *site-specific* - zato što mjesto (*site*) sadržajno osobito dobro odgovara određenom tekstu, nego zato što kazalište postiže da ono samo progovara (...) Druga je varijanta ugradnja u site vlastite pozornice s dekoracijama i rekvizitima. U tom slučaju nastaje pozornica u pozornici, stvara se odnos između njih dviju koji može ukazivati na više ili manje razgovijetna proturječja, zrcaljenja, korespondencije (...) Motiv može biti da se dosegne publika na licu mjesta (koji potječe iz 1970-ih i politički je bio povezan s pragmatičnim). *Site specific theatre* znači da sam site dospjeva u novo svjetlo. Kada se igra (...) na njega pada novi 'estetski pogled'. On postaje suigrač, a da nije vezan uz neku određenu signifikantnost. On se ne prerušava, nego se čini vidljivim. No u takvoj situaciji i gledaoci sudionici. Naime *site-specific theatre* aktivira razinu zajedništva glumaca i gledalaca. Svi su istodobno gosti mjesta. Oni doživljavaju isto nesvakodnevno iskustvo golemog prostora, na pr. vlažu (...) propadanje, uništenost (...) u kome se osjećaju tragovi (...) povijesti. U toj zajedničkoj prostornoj situaciji (...) kazalište se misli kao dijeljeno vrijeme, kao zajedničko iskustvo." *Ibid.* str. 224-225.

5 Na tragu H.-T. Lehmann radi se o postupku rastvaranja tradirane stopljenosti teksta i pozornice-prostora odnosno ambijenta, koji pruža perspektivu ponovnog povezivanja na nov način s tekstom i s ostalim kazališnim znakovima u cjelinu predstave. To otvara mogućnost za oslobađanje i kreiranje autohtone poezije prostora i ambijenta, i bezbrojne dramske i lirske suptilne varijacije s uvijek ponovnim i različitim akcentiranjem i razigravanjem prostora. Ta emancipacija prostora od teksta omogućuje i igru čiste forme i oblika prostora, svjetla i sjena, izdvajanje strukture i teksture zida, ili pjeska. U tim momentima odslikavanje realnosti povlači se u korist igre prostora, riječi i zvuka i stvaranja

atmosfera i stanja u sazvučju ili suprotnosti s igrom na sceni. Tako prostor odustaje od mimeze (da glumil), već slijedi svoj autohtoni izraz, samo njemu svojstven. On više ne odslikava samo zbilju, već sudjeluje u predstavi kao ravnopravni akter i sudionik kazališnog čina sa svojim pamćenjem, slojevitim značenjima, materijalnošću, semantičkim strukturama i teksturama koje je u njega upisalo vrijeme, povijest i prošlost, a sluti i budućnosti. A činom izvedbe u njega se upisuje i predstava. Na taj način on dotiče, ostvaruje i kreira duhovnost i metafiziku.

6 **Eugène Ionesco za Hrvatski radio i tisak poslije predstave Pozdravi na Igrama 1974. godine:** "Vidio sam jedan komad, u stvari jednu dramsku i akrobatsku igru, koja donosi teatru nešto sasvim novo. Mi smo u prošlosti pokušali ići što je dalje moguće u teatarskom izrazu i došli smo čak do tišine. I vjerujem da smo uspjeli ubiti jedan određeni teatar. A sada na ruinama i leševima tog teatra raste cvijeće, nova vrst glumaca, novi teatar. Jer to nije bila samo komična, humoristična igra. Riječ je o traგიčnom kazalištu, koje ide prema svojevrsnom polju humora i nestajanju svih vrijednosti u koje mi vjerujemo i u koje vjeruju naši roditelji. To je kazalište desakraliziralo i demistificiralo sve vrijednosti i iz tog meteža crpi nevjerojatnu vitalnost. Ljudi koji danas imaju tu vitalnost pripremaju budućnost, misao koja neće imati ništa sa jučerašnjim i današnjim mišljenjem.

Komad koji sam gledao režirala je gospođa Boban, a igran je od tri izvanredna glumca, koji su prekinuli s tradicijom i istovremeno postigli teatarsku imaginaciju. Oni su u isto vrijeme bili i klaunovi i akrobati i glumci i uspijevali su izvesti totalno kazalište. Još jednom čestitam gospođi Boban i trojici glumaca koji su napravili izvanrednu predstavu, i koja bi trebala igrati u Parizu i u cijelom svijetu, kako bi i drugi shvatili i prihvatili tu izvanrednu ideju!

7 Tada je ravnatelj Dubrovačkih ljetnih igara bio Niko Napica, a umjetnički ravnatelj dramskog programa Georgij Paro.

8 Dobrotom nastavnika gimnastike Ljepotice.

9 Usp. Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/TKH

10 *Hekuba* je ostvarena u koprodukciji Kazališne radionice Pozdravi s Igrama u okviru Ponoćne scene i nastavka Dana mladog teatra, a već sljedeće godine uvrštena je u glavni program Igara i uspješno je igrana četiri godine do 1985. Gotovo da u to vrijeme nije bilo glumca-studenta koji nije prošao kroz *Hekubu*. Alma Prica, Anja Šovagović, Vili Matula, Vanja Matujec, Urša Raukar, Aleksandar Cvjetković, Doris Šarić, Cintija Ašperger, Sreten Mokrović, Slavica Knežević, Maro Martinović... nemoguće ih je sve nabrojati. Asistenti i suradnici su bili Đarko Rundek, Davor Rocco, Krešo Dolenčić, Ozren Prohić, Borna Baletić... Dijete je igrao današnji novinar Nino Đula, a glazbenici su bili budući članovi Haustora, Srđan Sacher... Naročito mi je bilo zanimljivo razbijati tom predstavom uvriježeno predodžbu smještanja glumaca u njihove "glumačke fahove" i preskočiti razlike u godinama koje

su dijelile pojedine glumce od godina likova koje su igrali. Anja Jovanović i kasnije Handa Hrčić, a posebno Doris Šarić, još kao studentice igrale su zaista fascinantno naslovnu ulogu starice.

11 I u Zagrebu smo za vrijeme opsade Dubrovnika i Vukovara svakodnevno izvodili ulične "performativne akcije" na Trgu bana Jelačića, pozivali smo se na kulturu, na memoriju, upravo zato jer su je namjeravali poništiti i zatrti. Govorili smo monolog molbe kora *Hekube* upućene vlasti na Krešimirovu trgu generalima JNA i svijetu, doslovno sam urlajući tražila pomoć na svim jezicima s majkama-Hekubama iz Bedema ljubavi u Bruxellesu, na Place du Trocadéro u Parizu i na Trafalgar Squareu u Londonu dok je 6. prosinca Dubrovnik bio u plamenu. Ali to više nije bio teatar. Koristila sam kazališno iskustvo i znanje u radikalnim akcijama protiv zločina i smrti za svke života. A snimljena predstava *Hekuba* igrala je za to vrijeme u Torontu, Rimu, New Yorku, Beču, Amsterdamu, Londonu, Parizu... na svim mogućim međunarodnim festivalima i simpozijima...

12 Predstava je igrala i kao nastavak Kazališne radionice Pozdravi, i bez te oznake. Nastala je na isti način i na istim principima rada kao i prve predstave Pozdrava, sa studentom Vedranom Miliotkom prvo na ADU, a zatim je prebačena u Teatar &TD i krenula je u svijet.

13 Radi se opet o istom principu rada, radioničkom i "pozdravaškom" s brojnim studentima ADU.

14 Stih Luke Paljetka.

15 To sam prakticirala i u Euripidovoj *Medeji* 1997. godine u Kaštelima u sv. Kaji pored Splita, pored i u prahu tvornice cementa na bivšem rezalistu brodova pretvorenom u odlagalište željeznog otpada, nastanjenom prognanicima i boravištem narkomana. Središte *site-specific* scene bio je u ratu razoreni brod-olupina doteglen na rezanje (koji je bio jedina veza Mljeta s kopnom i čiji je kapetan ubijen kad je i brod uništen), na tu Müllerovu i našu "obalu smetlišta".

16 Goran Petercol, Denis Šesnić, Zoran Mihanović i Zlatko Kaulžarić Atač.