

Dakle, ima li smisla kombinirati arhitekturu i zabavu? Odgovor može biti samo potvrđan: ta živimo unutar arhitekture. Sve je arhitektura: od privatnog do javnog, od nečije hotelske sobe do nogometnog igrališta, muzeja, velikih trgova

je nove zgrade. Konačni rezultat bio je vrlo zadovoljavajući te je bio ocijenjen jednim od najboljih primjera arhitekture tih godina u Bruxellesu, jer je restauracijom omogućeno spašavanje zgrade koja je već bila osuđena ako već ne na nestanak, onda na vječito propadanje.

Ista se stvar može kazati i za Dvorac Rivoli: on nije bio mjesto namijenjeno zabavi, ali danas i muzej smatramo vrstom zabave, jer kad u njega smjestimo one instalacije mladih i jako dobrih umjetnika koji koriste računala, video materijale, mogli bismo govoriti o umjetnosti kao vidu zabave. Vremenski odmak od suvremenog previše je kratak da bismo mogli ocijeniti stvarnu vrijednost njihovog koncepta muzeja, vrijeme će reći svoje. Ali volio bih naglasiti da smatram Dvorac Rivoli mjestom zabave – zabava jest vid umjetnosti – pa i unutar Dvorca postoji pravo malo kazalište s rotirajućom pozornicom, stotinu sjedećih mjesta koje sam restaurirao s galerijom. U Dvorcu Rivoli, koji je, ponavljam, mjesto zabave – kako vezane uz umjetnost, tako i uz kazalište – trupa Décor Sonore održala je prekrasan performans tijekom Teatro a Cortea, za koji smatram da potvrđuje tu inklinaciju, ili da kažem, priliku pruženu ovoj drevnoj zgradi koja opet sjaji punim sjajem, osuvremenjenih funkcija u smislu sigurnosnih standarda i slično. Čak je i njena vanjšina potpomogla izvedbu u kojoj su korištene fasade dvorca, koji je postao zvučna kutija za zvukove koji su iz njega dolazili. Zgrada, iznutra korištena kao umjetnička galerija i kazalište, izvana je postala muzej sam po sebi i obogatila umjetničku izvedbu koju držim od velike vrijednosti, na vrhunskoj razini onoga što smatram umjetničkim izričajem te primjerom uvažavanja arhitekture, alternativnim načinom predstavljanja arhitekture. Ti umjetnici naglavačke se spuštajući sa zidna osjetili su emocije koji si ne može svatko dozvoliti. Vidio sam jednu nadasve indikativnu fotografiju jedne od izvođačica kako sjedi unutar nedovršenog ovala na ve-

ćem zidu: predivna je, trebala bi ostati tamo zauvijek, djeluje skoro kao skulptura.

Dakle, ima li smisla kombinirati arhitekturu i zabavu? Odgovor može biti samo potvrđan: ta živimo unutar arhitekture. Sve je arhitektura: od privatnog do javnog, od nečije hotelske sobe do nogometnog igrališta, muzeja, velikih trgova – a, usput, sjećam se i predstava na otvorenom održavanih na trgovima. Trg je bio mjesto susreta. Trgovi su također i pozornice za izvedbe *sons et lumières*, ali njih ne volim previše pošto su prolazne. Ali predstava u Dvorcu Rivoli nije bila nimalo prolazna, baš suprotno, ta bi predstava trebala postati sastavni dio zbirki Dvorca. Dimnula je dvorac i on je na neki način reagirao tako da su ostali stvarni tragovi. Nedavno, prolazeći kraj dijela Manica Lunga (dosl. "dugi rukav", izduženo krilo dvorca, op. prev.), ispred stražnjih vratiju, prisjetio sam se – a to ću uvijek pamtili – radnje kojom je započeo performans, kad su izvođači počeli svirati po rešetkama, čudesno. Ja se sjećam toga, oni koji su gledali predstavu se sjećaju toga, ta je slika postala dio povijesti Dvorca. Da moram portretirati Dvorac Rivoli, rado bih upotrijebio tu sliku. Na ovaj način Dvorac i dalje biva uporište ljudske prisutnosti, posjetitelja i publike. Ali nužan je oprez jer takva događanja mogu postati kič kad se ne izvode pod vodstvom režisera. Ne možemo raditi bilo što bilo gdje. Ponekad je potrebno reći ne.

Uloga je arhitekta podučavati ljude da vide stvari, a ne da nudi ekstravagantne ili spektakularne doživljaje. No mogućnosti su bezbrojne i sve dok ih netko ne pomisli ostat će nezamislive, tako da će nam sljedećih deset godina festivala pružiti mnoge mogućnosti da radimo nove stvari.

Prevela: Lana Filipin

Višnja Rogošić

# Prostor Splitskoga ljeta: dvije revizije

Splitsko ljeto od svoga je osnivanja 1954. godine zamišljeno ne samo kao produženje gradske izvedbene sezone nego i kao festival izvedbi na otvorenome, što se u gotovo šest dekada festivala od prostorne atrakcije razvilo u ozbiljan estetički problem. Jedan njegov rukavac čini nečitljivost općih smjernica festivala u njegovim pojedinačnim projektima, a drugi terminološka nepreciznost. Prateći njihov tijek u sljedećemu ću se tekstu vratiti korijenima pojma ambijentalno kazalište kojim se često opisuju izvedbe Splitskoga ljeta, kako bih ga analizirala na primjerima ovosezonskih premijera dramskoga programa festivala, *Satis sunt mihi pauci* autora Jean-Michela Brùyera i *Euripid: Hekuba* redatelja Felixa Alexe. S obzirom na to da je izvrsnost opernih, baletnih i koncertnih izvedbi definirana prema drugačijim parametrima, zadržat ću se ovdje na dramskim i njima bližim projektima.

Iako se praksa pojavila daleko ranije, pojam ambijentalnoga kazališta uveden je tek 1968. godine člankom "Šest aksioma za ambijentalno kazalište" američkoga kazališnog praktičara i teoretičara Richarda Schechnera, koji je objavljen u časopisu *The Drama Review: TDR*.<sup>1</sup> Produključujući i bilježeći istraživanja vlastitih teorijskih teza u radu sa skupinama *The New Orleans Group* (1964.-1967.) i *The Performance Group* (1967.-1980.) Schechner se ambijentalnomu kazalištu vratio više puta pa je tako 1973. godine objavio knjigu *Ambijentalno kazalište*, članak o šest aksioma revidirao je 1987. godine, a 1994. izašlo je i prošireno izdanje knjige. Termin ambijent naslijedio je od vizualnoga umjetnika i umjetnika hepeninga Allana Kaprowa<sup>2</sup> koji je njime 1960-ih godina obilježio prijelaznu formu između asemblaža i hepeninga: u ambijentu kolaž sve više ispunjava treću dimenziju izloženoga prostora

istovremeno uvodeći gledatelje/svjedoke u sebe te pretvarajući ih u sudionike. "Važno je", tvrdio je Kaprow, "da je gotovo svaka stvar bila ugrađena u prostor u kojem je bila izložena, a ne prenesena iz studija na izložbu. To je omogućilo temeljitiju transformaciju pojedinoga potkrovlja ili izloga i bez sumnje potaknulo veću bliskost u međudjelovanju materijala i ambijenta."<sup>3</sup> Preuzimajući zajedno s pojmom i ove njegove implikacije, Schechner je u obje verzije navedenoga članka naglasio, a u knjizi i elaborirao, činjenicu da u ambijentalnome kazalištu prostor izvedbe proizlazi iz scenskoga djelovanja, umjesto da je scensko djelovanje prilagođeno unaprijed definiranimu prostoru. Štoviše, prostor i izvedba koji se razvijaju odvojeno manifestiraju neprevladivu nedosljednost projekta, prisilu u povezivanju elemenata i blokadu kreativnosti pa ambijentalna predstava prije svega svjedoči o svojoj neprenosivosti. Uz ovu značajku koja se krije u aksiomu "sav prostor namijenjen je izvedbi", vjerojatno je najpoznatija ona po kojoj se "kazališni događaj može odvijati kako u potpuno transformiranome prostoru, tako i u 'pronađenome prostoru'" i po kojoj predstave ambijentalnoga kazališta napuštaju kazališne zgrade smještajući se u najnevjerojatnije pronađene prostore. Između ova dva aksioma, međutim, otvorila se zamka u koju tvorcima ambijentalnih predstava i danas lako upadaju i u čemu "nevjerojatnost" nekoga prostora često igra ključnu ulogu, a što ću pokazati analizom splitskih primjera.

Stalno prisutna tematizacija izvedbe na otvorenome u monografiji Splitskoga ljeta objavljenoj povodom njegove pedesetgodišnjice pokazuje koliko je ta komponenta važna za pokretanje festivala te utvrđivanje i održavanje njegove razlikovnosti u odnosu prema ostatku sezone. U



Jean-Michel Bruyère, *Satis sunt mihi pauci*



Jean-Michel Bruyère, *Satis sunt mihi pauci*

Splitsko ljeto od svoga je osnivanja 1954. godine zamišljeno ne samo kao produženje gradske izvedbene sezone nego i kao festival izvedbi na otvorenome, što se u gotovo šest dekada festivala od prostorne atrakcije razvilo u ozbiljan estetički problem

uvodnome tekstu monografije Jure Kuić navodi više dva-desetostoljetnih prethodnika festivala “uklopljenoga u ambijent”. *Smrt cara Dioklecijana* Milana Ogrizovića koju su na Peristilu 1913. godine izveli amateri Hrvatskoga kazališnoga društva za Dalmaciju smatra početkom takve prakse, dok značajne primjere predstavljaju i opereta *Kraljica lopte* Ive Tijardovića izvedena na otvorenom 1926. godine, koncerti na Peristilu u okviru Jadranskoga festivala 1936. godine i Prvoga dalmatinskoga festivala 1944. godine te ljetne sezone 1947., 1949. i 1950. godine kad je više predstava preneseno na improviziranu ljetnu pozornicu.<sup>4</sup> Nastojanje da se takvoj izvedbi da kontinuitet nakon neuspjelih pokušaja 1947., 1949. i 1950. godine konačno rezultira prvim Splitskim ljetnim predrebama 1954. godine, kako glasi službeni naziv festivala do 1968. godine, koje dramske izvedbe smještaju na Peristil i pozornicu tadašnjega Ljetnoga kina Split. Time se splitski festival pridružuje nešto starijoj festivalskoj inačici u otvorenome prostoru – Dubrovačkim ljetnim igrama koje, od pokretanja 1950. godine pa do polovice 1990-ih, prema Daliboru Foretiću, prolaze kroz čak četiri stadija razmišljanja o prostoru. Prve predstave na otvorenome 1950-ih godina novo su iskustvo naspram onoga pozornice-kutije te ih autor naziva *fazom iščudavanja*, u drugoj

*fazi spoznavanja* nekoliko godina kasnije primjećuje veća inscenacijska očekivanja i težnju da se realitet sadržaja što bolje poveže s onim njegova okruženja, dok treću fazu *razrađivanja* 1970-ih godina obilježava razvijanje prostorne zadatosti zajedno s ostalim elementima predstave do novih značenjskih razina. Posebno intrigantna je ponajviše po svojoj otvorenosti i nenaslutivosti, četvrta faza “izravnih konceptualnih intervencija u prostor koje ga mijenjaju u neku drugu nepostojeću stvarnost” započeta 1980-ih godina, a primjer koje je među ostalim i jedna verzija Hekubine, tragične priče iz 1982. godine – ona pisca Marina Držića, redateljice Ivice Boban i izvođača Kazališne radionice Pozdravi.<sup>5</sup> Ambijentalne težnje, u smislu temeljitijega prožimanja izvedbe i prostora, izgradnje do tada “nepostojeće” prostorne cjeline kroz predstavu i potpunoga zahvaćanja publike izvedbenim okruženjem umjesto obnavljanja frontalnoga odnosa pozornice i auditorija pod vedrim nebom, ostvaruju se tek u kasnijim razdobljima festivala. Igre s jedne strane, nastavljaju tragati za novim izvedbenim prostorima na otvorenome, iako



Euripid: Hekuba



Euripid: Hekuba

U prve dvije dekade izdvaja se nekoliko pozornica koje posebno pogoduju određenim žanrovima i sadržajima, poput antičkoga Peristila idealnoga za tragedije, pučkoga ambijenta Carrarine poljane kojoj pristaje ista takva komika te sustipanskoga parka i Marjana kao sidrišta romantičnih sadržaja – što priziva davne Vitruvijeve i Serlijeve scenografske sugestije.

Georgij Paro još 1978. godine navodi kako ih festival koristi više od četrdeset, dok se s druge strane, korištenje nekih od njih petrificira pod teretom niza inscenacija i postaje zadana otkrivena pozornica pa čak i turistička atrakcija što, ističe Paro, povratno utječe i na sastavljanje repertoara i na promišljanje inscenacije. Tako Hamlet na tvrđavi Lovrjenac prisvaja mitolojske rezonance predstave koja se ne smije propustiti, dok sam Paro turističke ture gradom i okolicom uzima kao shemu uprizorenja drama *Kristofor Kolumbo* (1973.) na brodu u plovidbi oko otočica Lokruma i *Aretej* (1972.) u šetnji tvrđavom Bokar.<sup>6</sup>

Ova duga digresija poslužit će kao matrica jer se iz monografije Splitskoga ljeta može iščitati vrlo sličan razvoj festivalskoga odnosa prema izvedbenome prostoru, iako značajno sporiji. Nizu predstava koje se prvobitno prenose iz zgrade HNK u otvoreni prostor, što predstavlja tek fizičko oslobađanje od pozornice-kutije jer je ona poetički ugrađena u inscenaciju, od samoga početka pridružuje se fascinacija odgovarajućim stvarnim okruženjem za fiktionalni dramski sadržaj kao vrhuncem kazališne realističnosti jer “za klasičnu dramu nema većeg scenografskog kista nego što je kist vjetrova, i sunca, i slanog zraka na drevnom kamenu”.<sup>7</sup> U prve dvije dekade izdvaja se nekoliko pozornica koje posebno pogoduju određenim žanrovima i sadržajima, poput antičkoga Peristila idealnoga za tragedije, pučkoga ambijenta Carrarine poljane kojoj pristaje ista takva komika te sustipanskoga parka i Marjana kao sidrišta romantičnih sadržaja – što priziva davne Vitruvijeve i Serlijeve scenografske sugestije.<sup>8</sup> Od polovice 1970-ih, pak, festival počinje intenzivnije tragati za novim okružjima – klaustrima, gradskim dvorištima, predvorjima muzeja – odvođeci s vremenom posjetitelje i izvan grada, primjerice u susjedni Solin i Trogir.<sup>9</sup> Istovremeno se uz ona konvencionalna javljaju i razigranija uprizorenja koja nadilaze puku realističnost zahtijevajući nešto neuobičajenije prostorne relacije predstave i gledatelja s kompleksnijim značenjskim reperkusijama. Prikladne primjere pruža šetnja gledatelja među izvedbenim lokacijama u *Juditi* (1979.) redatelja Marina Carića ili cirkuliranje scenografije oko publike u predstavi *Volpone ili Lisica* (1977.) redatelja Božidara Violiča.<sup>10</sup> I na Splitskom se ljetu, međutim, javljaju oprečne tendencije kad je u pitanju izvedba na

otvorenome. Festival s jedne strane, promišlja složenije ambijentalne odnose te pronalazi nove otvorene pozornice pa ih do kraja 1970-ih koristi oko dvadesetak, a do 2004. godine taj se broj udvostručava i nastavlja rasti. S druge se utvrđuju stereotipi mediteranskim prostorom određenih predstava, kao što su starost kamena, ljeskarnje mora, miris borova ili zvuk cvrčka i prepoznaju “prirodne” vanjske scene, poput Peristila za kojega Petar Selem podsjeća kako je “u svojoj temeljnoj građevnoj zamisli scenski prostor, namijenjen carskim ritualima. (...) Protiron je sam po sebi pozornica, prostor je longitudinalan, usmjeren prema pozornici/protironu, preglednost je sa svake točke dobra, akustika također. Peristil je uistinu kazalište.”<sup>11</sup> Na tragu ovih posljednjih praksi premijere dramskoga programa 57. Splitskoga ljeta imaju perspektivu redatelja-turista: prva priziva fascinaciju izvankazališnim prostorom i nedostatak prave komunikacije, a druga realističko umetanje fikcije u monumentalne arheološke kulise.

Francuski multimedijalni umjetnik Jean-Michel Bruyère sklon stvaranju teatralnih ambijenata koji posjetitelja uvlače u izvedbu, žanrovski određenih i kao *théâtre immersif*,<sup>12</sup> u Hrvatskoj gostuje već 1993. godine kad u okviru Eurokaza stvara projekt *Budi se lijepa* u Francuskome paviljonu današnjega Studentskoga centra u Savskoj ulici. Projektom *Satis sunt mihi pauci* (Malobrojni su mi dovoljni),<sup>13</sup> koji je u okviru dramskoga programa Splitskoga ljeta izveden u Dioklecijanovim podrumima, slijedi svoje ranije radove istovremeno se uklapajući u prostornu kategorizaciju utvrđenu još 1970-ih godina, a po kojoj se ta lokacija, naspram susjednoga antičkoga ozračja Peristila, pokazala izvrsnom za suvremenu dramsku riječ.<sup>14</sup> Iako je izvedba na granici performansa i žive instalacije gotovo lišena razgovijetne žive riječi, suvremenost zahvaća svojom ambijentalnom shemom, aktivacijom publike te postmodernom reciklažom tradicionalnoga materijala i supostavljanjem međusobno diskrepantnih žanrova. Događanje povezuje nekoliko različitih aktivnosti u više medija. U nizu rubnih prostorija u zapadnome dijelu podruma smještene su video instalacije različitih situacija iz standardne TV sapunice snimljenih u posve nadrealnim interijerima s izvođačima maskiranim i identične bijele korpulentne figure posve prekrivene šuštvim trakama. Središnju pro-

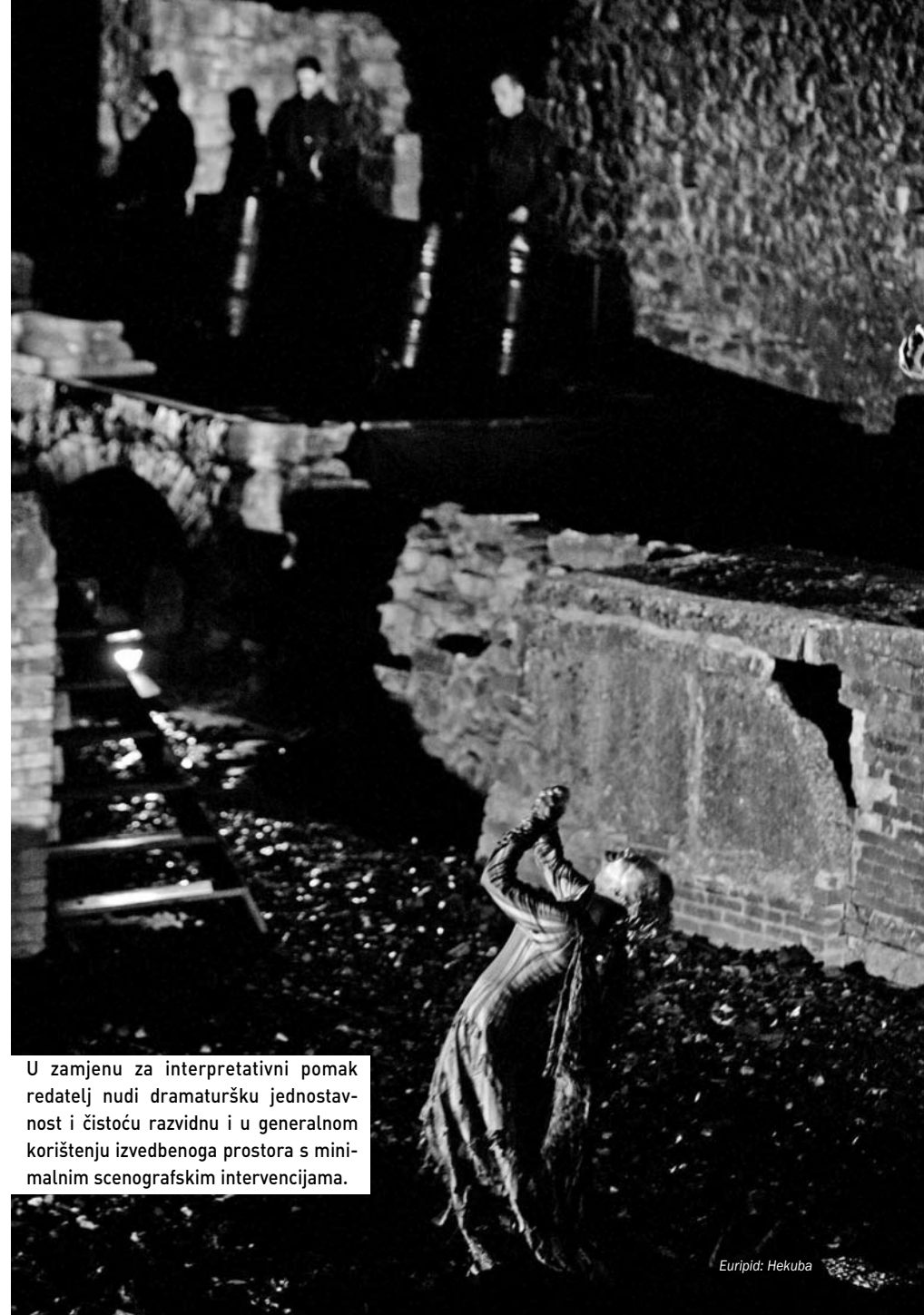
storiju zauzima duga pozornica na koju povremeno izlazi skupina pjevača kako bi izvela seriju ojkalica, a odmah do nje, stiješnjene između dvaju zidova, tri mladenke pred mikrofonima plešu izgovarajući uglavnom nerazumljiv tekst. Najveća prostorija, prva koja je izložena gledatelji- ma, prepuštena je grupi izvođača u opisanim bijelim maskama koji će večer provesti plešući (uz povremene promjene ritma i pokoji prelazak u susjednu prostoriju) te DJ-u na uzvišenoj sceni u dnu. Izvedbeni prostor dodatno je omeđen s nekoliko rubnih soba u kojima lavež uznemirenih vučjaka zaokružuje zvukovne slojeve izvedbe. Neutralizaciju identiteta izvođača prisutnu u njegovim ranijim radovima Bruyère primjenjuje i na sudionike ove izvedbe te ih odijeva u posve bijelu odjeću, bilo da su u pitanju neprepoznatljive maske, vjenčanice ili bijela verzija narodne nošnje i kamuflira maskama preko lica. Isto se traži i od publike pa se odjeća i obuća onih koji ne poštuju *dress code* i pojave se u bijelom prekriva plastičnim vrećicama i zamjenskom odjećom, uz što svi posjetitelji dobivaju i bijela pokrivala za glavu i lice.

Iz perspektive susreta gledatelja i izvedbenoga ambijenta, dakle, konvencionalnu kazališnu razdvojenost zamjenjuje maskiranje ili izoliranje izvođača u nedostupne prostore da bi se u slučaju iskorištenih, preplašenih i nervoznih životinja pojavio i animozitet. Manjak komunikacije u tami gledališta na neki je način obnovljen krajnjom individualizacijom bijele mase. Unificirani bojom i maskama posjetitelji se teško mogu prepoznati i komunicirati izrazima lica, dok verbalnu komunikaciju otežava glasna glazba pa im ostaje tek dvosatno flaneursko kretanje kroz izvedbu koja se gotovo u svim segmentima vrti u krug. Pri tome je posjetitelj neugrožen interakcijom (osim u iznimnim slučajevima zajedničkoga plesanja), neopterećen semantičkom hijerarhizacijom zbivanja koja se, uglavnom zbog svoje hermetičnosti, sva čine jednako važnima i ne osjeća pritisak prolaznosti izvedbe jer se sve stalno ponavlja. Stoga djelo tek naizgled slijedi postavke ambijentalnoga inkorporiranja posjetitelja u svoju srž jer za svaku kategoriju eksponata koristi novi modus obnavljanja distance u drugom znakovnom sustavu: fizičku barijeru/element scenografije, zvuk, energiju izvođača/izvedbu, kostim i masku. Kako toj distanci ne konkurira niti jedna privlačna sila, osim što je potrebno neko vrijeme kako bi se utvrdi-

lo što je sve "izloženo" i kako bi se potom napustilo prostor, kad je u pitanju smisao ovaj hermetični projekt uspješno se potkopava.

Kad je, pak, riječ o prožetosti sastavnica izvedbe, postdramsko izostajanje značenjske sinteze ovdje je dovedeno do krajnosti pa je niz njenih kompozicijskih elemenata povezan samo nebojom kostima i anonimnošću s vrlo malo upućivanja na nezamjenjivost prostora u kojem su se smjestili. Stoičke antičke asocijacije u latinskome nazivu projekta (Senekino *Satis sunt mihi pauci!*) i autohtoni arhaični zvuk ojkalice približavaju mu se vremenski, neutralnost bijeline kvalitetom podržava ogoljenost zidova, a hladnoća ambijenta živih i neživih eksponata u koji su gledatelji pozvani da uđu iako se s njima uglavnom neće uspostavljati izravni odnos, niti će biti pozvani da interveniraju u tu živu instalaciju, bilo kojemu hladnom podrumu odgovara energetski. Sve su to dakle tek labave asocijacije po kojima prostor Dioklecijanovih podruma u ovoj izvedbi postaje vizualno dojmivi prazni kontejner, blizak galerijskoj bijeloj kocki ili kazališnoj crnoj kutiji, čija kvaliteta zatvorenoga javnoga prostora izoliranoga od ostatka gradskoga života biva njegovom značajnom prednosti. Ako ambijentalna izvedba teži nekoj promišljenijoj komunikaciji s okruženjem i njegovim zadatostima, već i po tome što izravno odbacuje onu konvencionalnu, onda *Satis sunt mihi pauci* tu komunikaciju svodi na minimum prepuštajući ga posjetitelju takvoga kakav jest bez posebnoga značenjskoga, vizualnoga i energetskoga obogaćivanja.

Sličan povratak u manje riskantnu fazu prostornoga osmišljavanja predstava na Splitskome ljetu pokazuje i centralni naslov dramskoga programa, *Euripid: Hekuba* što ga je postavio rumunjski redatelj bogatoga životopisa Felix Alexa sklon, među ostalim, postavljanju i reinterpretaciji klasika. Uprizorena je na Manastirinama u Saloni koja se u popisu predstava Splitskoga ljeta (i njihovih izvedbenih prostora) javlja tek u kasnijim dekadama kao festivalska lokacija intrigantna već i po svojoj "neizlzanosti" svakodnevnom uporabom. Stoga, za razliku od Peristila ili Carrarine poljane, arheološke iskopine Salone nisu žanrovski obilježene pa različiti redatelji u njihovim različitim područjima grade različite "atmosfera": bukolička im je kvaliteta otkrivena uprizorenjem *Sna ivanjske noći* (1992.) redatelja Krešimira Dolenčića koji je gledatelje



U zamjenu za interpretativni pomak redatelj nudi dramaturšku jednostavnost i čistoću razvidnu i u generalnom korištenju izvedbenoga prostora s minimalnim scenografskim intervencijama.

odlučio voditi kroz ruine Salone od jedne do druge izvedbene postaje, dok im je tragički potencijal razvio Georgij Paro režijom predstave *Vojvotkinja Malfeska* (1995).<sup>15</sup> Iako je nova interpretacija standard redateljskoga kazališta, Alexa u čitanju Euripidove *Hekube* nije posebno ostupio od predloška pa zaplet i ovdje podcrtava transformaciju nekadašnje kraljice Troje od zarobljenice Ahejaca koja gubi kćer Poliksenu i sina Polidora, do osvetnice koja u dogovoru s (neizravnim) krivcem za smrt prvoga djeteta osljepljuje ubojicu drugoga i ubija njegove potomke.<sup>16</sup> U zamjenu za interpretativni pomak redatelj nudi dramaturšku jednostavnost i čistoću razvidnu i u generalnom korištenju izvedbenoga prostora s minimalnim scenografskim intervencijama. Tako arheološki ostatci bazilike unutar kojih se igra predstava i kojoj je dno kripte posuto ugljenom doslovno reflektiraju *status quo* bivše kraljice Troje u ruševinama ili na zgaristu nekadašnjega života, dok energetski obrat u glavnome liku prati pomicanje izvedbe po okomici. Kripta sa sarkofazima dominira prvim dijelom drame pa duboko u njoj Poliksena objavljuje mirenje sa sudbinom, Hekuba oplakuje svoje ropstvo, saznaje za Polikseninu i Polidorovu smrt te umakanjem glave u vodu simbolizira rezanje kose kao čin žalovanja. Centralni povišeni plato pozornice dolazi u prvi plan s Hekubinom odlukom o osveti Polidorovu ubojici, kralju Polimestoru. Na njemu nekadašnja vladarica pregovara s Agamemnom kako bi joj pomogao da se osveti i vabi Polimestora u zamku obećavajući mu blago, a tu se odvija i konačno suočavanje osvetnice, osakaćenoga kralja i Agamemnona. Na krajnjem lijevom dijelu scene, pak, u ostatcima apside vrši se okrutni čin ubojstva Polimestorove djece i njegova sakaćenja, skriven od očiju prema antičkim konvencijama, ne samo tijelima kora trojanskih žena koje će se poredati u krug, nego i udaljenošću apside od gledališta. Na tragu te generalne sheme prostornih razina, kor čije se komentatorsko skupno oko nadvija nad pojedinačne sudbine te pobjednici Aheji u čijim je rukama moć, rijetko se spuštaju u prostor kripte.

Iako tretman prostora naizgled proizlazi iz scenskoga zbiivanja, u osnovi je posve konvencionaliziran. Tragični antički zaplet sljubljuje s monumentalnim antičkim ruševinama bazilike (prostrani pravokutni ostatci vanjskih zidova, kolonada u pozadini) što gledateljskomu oku koje je jed-

nako vremenski udaljeno od jednoga i drugoga uvelike djeluje poput impresivnoga realističnoga uprizorenja. Uz to se vraća u okvire tradicionalnoga odnosa gledališta i prizorišta pa gledališne tribine prislanja uzdužno uz i unutar ostataka bazilike koja tako postaje tradicionalna pozornica. Ostatci zidova izvan kojih se prostire samo mrak pretvaraju se u njene rubove, vrata bazilike s desne strane u ulaz, apsida s lijeve strane služi kao zamjena za dubinu ove relativno "plitke" scene, dok prirodna udaljenost nalazišta ima ulogu djelomične arhitektonske izolacije od života grada. Time redatelj pristaje uz dvije duboko ukorijenjene neambijentalne prakse Splitskoga ljeta. Prva je potraga za odgovarajućim atraktivnim realističnim okruženjem kao estetskom cjelinom koja je dovršena prije predstave i kroz nju biva tek pokazana kao jedan od glavnih aduta kazališnoga djela. Prostor se time ne objavljuje s predstavom nego joj nastavlja supostojati, bivajući od nje dojmljiviji, manje dojmljiv ili tek odvojen ovisno o trenutnoj snazi izvedbe. Druga praksa jest stvaranje, obnavljanje ili isticanje konvencionalnih aspekata kazališne arhitekture u izvankazališnim prostorima, poput frontalno usmjerena gledateljskoga pogleda, relativno stabilnoga fokusa i unaprijed određena fizičkoga iskustva predstave koje se sastoji od sjedenja u gledalištu, što je posebno uočljivo na standardnim festivalskim lokacijama, poput Peristila, Carrarine poljane i Dioklecijanovih podruma.

Zaključak ovoga teksta otvorila bih citatom Frana Barasa koji opisuje festivalske početke polovicom 1950-ih godina kad im nije konkurirao niti užurban gradski život, a kamo li kulturna, turistička, sportska i slična ponuda grada: "U takvom Splitu kulturni događaj predstavljala je uspjelija operna ili dramska premijera, koncert gostujućeg solista, dobar film ili zanimljivo predavanje u Narodnom sveučilištu. (...) rekao bih da su se prve peristilske izvedbe *Antigone* doimale spektakularnijima i značajnijima nego što su zapravo bile. Monumentalnost prostora i opojni ugođaj ljetnih večeri pridonosili su cjelovitosti doživljaja kazališnoga čina unatoč pokojoj nejakosti glumačkoga izraza."<sup>17</sup> Usporedimo li tu procjenu prve *Antigone* i njenoga konteksta s jednim ovogodišnjim dramskim premijerama Splitskoga ljeta, dakle dvjema predstavama koje su indikator smjera u kojem se festival kreće, možemo zaključiti kako dramski program, kad je riječ o odnosu prema pro-

storu, ulazi u estetičku regresiju te se oslanja uglavnom na dojmljivost okruženja kao da mu još uvijek malo toga konkurira. To zahtijeva dvije revizije. Prva bi trebala biti ona terminološka jer dramski program festivala odustaje od zahtjevnijih i složenijih uprizorenja *ambijentalnoga kazališta* (iako se ono i dalje spominje) te se priklanja estetički neutralnijoj *izvedbi u izvankazališnome prostoru*, kod koje se pozadina može legitimno tretirati manje-više dekorativno i od koje je, uostalom, i krenuo. Druga bi trebala biti revizija festivalske funkcije jer festival neodlučno balansira između *turističke atrakcije* i ljetnoga *nastavljanja misije Hrvatskoga narodnoga kazališta*, ali čineći obje ciljne skupine gubitnicima. Jezično je usmjeren prema domaćoj publici, od koje se ne može očekivati fasciniranost pokazivanjem poznatih prostora, a prostorno prema stranim posjetiteljima, koje teško privlači uglavnom hrvatska dramska riječ. Koliko god da je pitanje terminologije formalno doista važno samo manjemu broju stručnjaka i lako rješivo, toliko je pitanje programske neodlučnosti – u gradu s tako malo kazališta i u državi s tako malo novca za kulturu – konkretno, važno svima koji ga konzumiraju i svima koji ga financiraju kroz svoje porezne obaveze, a posebno ako ga pri tome uopće ne konzumiraju te također lako rješivo kad se postavi uz bok profitabilnijim pothvatima. Kao što pokazuju mnoga istraživanja u okviru kulturne geografije, pod pritiskom komercijalnih privatnih pothvata javni prostor koji je festivalsko glavno utočište ubrzano nestaje, a Splitsko ljeto, uostalom poput Dubrovačkih ljetnih igara,<sup>18</sup> hrli u novu fazu svoje prostorne politike u kojoj festival i grad počinju živjeti jedan protiv drugoga, a ne jedan s drugim. Ako ju je uopće moguće prebroditi, preusmjeriti ili usporiti njen razvoj, odlučnost i smisleno povezivanje s gradom i njegovim životom, kojega je u predstavu lakše na vrijeme uključiti nego od njega pobjeći ili očekivati da stane, jedini su festivalski argumenti. To sasvim sigurno znači "nešto drugo, neko drugo kazalište, neki drugi nivo, neki drugi razlog",<sup>19</sup> ali umjesto robovanja spektaklu i profitu ili snižavanja umjetničkih kriterija, na koje Petar Selem aludira tim rezigniranim riječima, može značiti i aktualni mainstreamski urbani festival.

- <sup>1</sup> Usp. Aronson, Arnold (1981.) *The History and Theory of Environmental Scenography*, UMI Research Press: Ann Arbor i London, str. 1.
- <sup>2</sup> Usp. Schechner, Richard (1994.) *Environmental Theater*, Applause: New York i London, str. ix.
- <sup>3</sup> Usp. Kaprow Allan (2003.) *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles i London, str. 92. Ako drugačije nije navedeno, svi prijevodi s engleskoga jezika su moji.
- <sup>4</sup> Usp. Kuić, Jure "Od ideje do festivala" u Selem, Petar, ur. (2004.) *Splitsko ljeto 1954.-2004.*, HNK Split i Splitsko ljeto: Split, str. 11.-18.
- <sup>5</sup> Usp. Foretić, Dalibor: "Hrid za slobodu" u: Dubrovnik, 5/1994., br. 1-2.
- <sup>6</sup> Usp. Paro, Georgij (1981.) *Iz prakse*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa: Zagreb, str. 147.-174.
- <sup>7</sup> Usp. Bombardelli, Silvije: "Splitske ljetne priredbe – IV festival" u: Selem 2004., str. 26.
- <sup>8</sup> Usp. Baras, Frano: "Drama na Splitskom ljetu. Razdoblje 1954.-1979." u: Selem 2004., str. 129.-134.
- <sup>9</sup> Usp. Kudrjavcev, Anatolij: "Drama na Splitskom ljetu. Razdoblje 1980.-2004." u: Selem 2004., str. 145.
- <sup>10</sup> Usp. Perković, Vlatko: "Estetske i poetičke posebnosti ambijentalnog kazališta" u: Selem 2004., str. 33.-50.
- <sup>11</sup> URL:<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20041011/kultura01.asp> (posjećeno 29. 9. 2011.)
- <sup>12</sup> URL:<http://www.epidemic.net/en/art/bruyere/index.html> (posjećeno 29. 9. 2011.)
- <sup>13</sup> U projektu su sudjelovali: Ksenija Prohaska, Arijana Čulina, Nives Ivanković, Thierry Arredondo, Laurent Dailleau, Martine Brunott, Jean Michel Bruyère, Louise Bruyère, Nadine Febvre, Delphine Varas, Darko Japelj, Oliver Rogošić, Petar Cvim, Nikša Arčanin, Petar Grimani, Fractal Falus Teatar, Stipe Bulić, Katarina Ravić, Ivona Juretin, Margarita Vuko, Antonija Matković, Mia Roknić, Oliver Jularić, Mia Čotić, Lucija Čurak, Marija Katavić, Miranda Vidović, KUD Pletier i KUD Srijane.
- <sup>14</sup> Usp. Baras u Selem 2004., str. 132.
- <sup>15</sup> Usp. Kudrjavcev u Selem 2004., str. 159.
- <sup>16</sup> Glavne uloge pripale su sljedećim glumcima: Hekuba – Zoja Odak, Poliksena – Ana Vilenica, Polidor – Matija Kačan, Polimestor – Sergej Trifunović, Agamemnon – Dejan Bućin, Odisej – Nikola Ivošević.
- <sup>17</sup> Usp. Baras u Selem 2004., str. 129.
- <sup>18</sup> Usp. npr. jedan od novinskih članaka koji o tome svjedoče na URL: <http://www.jutarnji.hr/motovun-osor-svetvince-nat-i-kastav-nova-sredista-kulture/963305/> (posjećeno 22. 11. 2011.)
- <sup>19</sup> URL: <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20041011/kultura01.asp>