

MATKO SRŠEN

# DRŽIĆ I TEATAR IGARA KROZ POVIJEST I PROTUSLOVLJA POETIKE AMBIJENTALNE REŽIJE

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

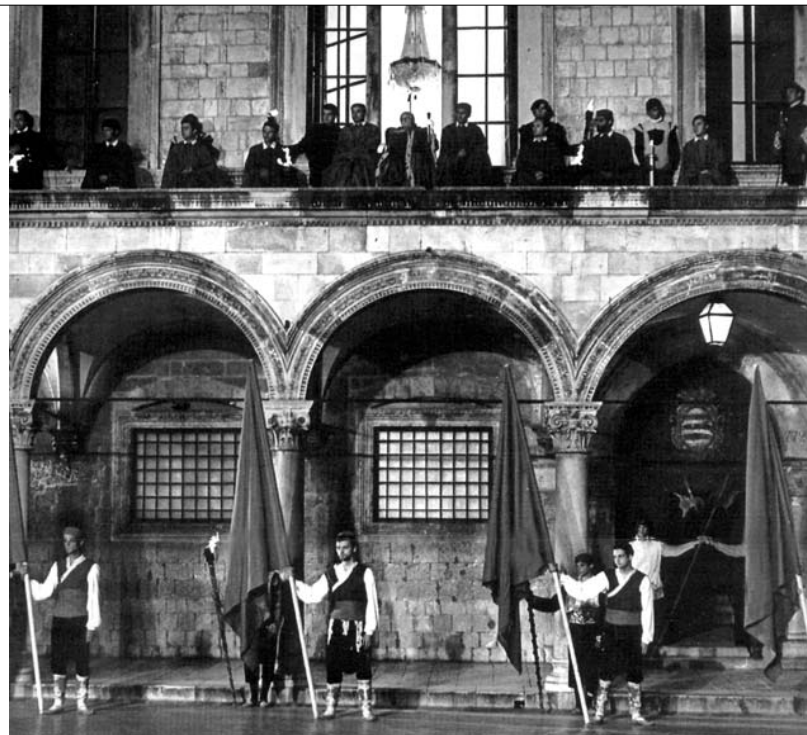
DRAMA

Prepoznata kao temelj i duhovni oslonac, *figura Držić* pozvala je k sebi ne samo Vojnovića i Gundulića nego i Shakespearea, Goldonija, Corneillea i Goethea, a oni su "u čas, u hip", kao da se služe čarobnim štapićem Držićeva negromanta, *grad-logor* pretvorili u *grad-teatar*.

Dubrovačke ljetne igre, najugledniji i najstariji hrvatski, a do 1991. i jugoslavenski festival drame, glazbe i folklor, pokrenute su 1950. kao *Dubrovački festival dalmatinskih kazališnih igara od XVI do XVIII stoljeća*. Prve tri večeri izvodilo je Jugoslovensko dramsko pozorište iz Beograda Držićeva *Dunda Maroja*, u preradi Marka Foteza i režiji Bojana Stupice. Slijedila je smotra hrvatske dramske baštine: dubrovačke *smješnice Ljubovnici* i *Andro Stitikeca* te hvarska *Komedija od Raskota*. Uz dva koncerta, *Večer stare lirike* i jednu izložbu, "u naoko škrtom programu iz 1950., u višemanje embrionalnom obliku, nalaze se svi izrazi šarolike lepeze kasnije toliko razgranate umjetničke djelatnosti Dubrovačkih ljetnih igara" (M. Matković, *Tragom snova i zanosa*, 1979.). Festival je završen izvedbom Držićeva *Skupa*, koju je Branko Gavella, posebno za tu priliku, pripremao u Zagrebu s ansablom Hrvatskoga narodnog kazališta. Držićeva apostrofa upućena dubrovačkom puku bila je prva rečenica izgovorena sa scene Teatra igara: "Plemeniti i dobrotivni skupe, puče stari i mudri..." I nakon četiri stotine godina dubrovački puk čuo je, razumio i prigrlio Držićevu rečenicu kao svoju.

Razumijevanje rečenice – od toga je sve počelo. Rijeke gledatelja slijevale su se, iz večeri u večer, na

Ljetnu pozornicu. Oni koji nisu mogli platiti ulaznicu, dubrovačka poslijeratna sirotinja, skupljali bi se na brijegu parka Gradac, iznad gledališta, odakle su – baš kao u antičkoj Grčkoj tijekom kazališnih svečanosti – promatrali predstave. Potpuno po slobodnoj volji, izvan kontrole vlasti koja je u to doba *diktature proletarijata* inače strogo kontrolirala i usmjeravala sva *masovna okupljanja*, začelo se u Teatru igara *događanje kazališta* kakvog prije nije bilo u hrvatskoj povijesti i koje će potrajati gotovo cijelo desetljeće. Umjetnici koji su se našli u ulogama protagonista, Fotez, Gavella, Stupica, iz perspektive onoga vremena, nisu znali ili, možda, nisu smjeli točno formulirati ono što im se događalo, pripisujući "toliko otpornosti, životne snage i značajnosti" sretnom spoju "kulturnog potencijala Grada i inicijative pojedinaca" i uopće – "vanjskoj slučajnosti" (B. Gavella, *Ideja Dubrovačkih ljetnih igara*, 1957.). Analitički diskurs bio je tih godina suspendiran i zvučnikom koji je visio na Sponzi, odakle je oštrim glasom opominjao građane, pozivao na budnost, oglašavao uhićenja, stvarajući neugodan dojam života u lijepom pa baš zato za takvu svrhu neprikladnom i privremenom *gradu-logoru*. Potreba da se izgovori i opiše ono što se događalo u Teatru igara pedesetih godina zacijelo je bila velika, ali će na-



Svečano otvorenje Dubrovačkih ljetnih igara

čin na koji se to radilo, i onda i desetljećima poslije, više svjedočiti o prirodi vladajućeg, ideologiziranog diskursa, makar tekao "tragom snova i zanosa" (M. Matković), negoli o onome što se tu doista zbilo. Izlazi se iz prve *petoljetke*, ulice više ne nose kraljevska i kneževska imena, nego imena *narodnih heroja*, žive se posljedice *rezolucije Informbiroa*, narod još uvijek kupuje *na točkice*, a istodobno ponajbolje dubrovačke, hrvatske i jugoslavenske kazališne *snage*, imena poput Gavella, Foteza, Stupice, Račića, Jozе Laurenčića, Jozе Petračića,

Staneta Severa, Milana Dedinca, Mihovila Kombola, Milana Bogdanovića i mnogih drugih *zaposjedaju* Dubrovnik *polučivši* – kako to stoji u za ono vrijeme neobično bogato i dobro uređenu *Katalogu dubrovačkog festivala 1950.* – važne *rezultate*.

"Najprije strani gospodari, a potom uski šovinizmi nisu sve do pobjede Narodne revolucije dopuštali sistematsko i znanstveno proučavanje naše kulturne prošlosti. Tako je ona ostala nepoznata ne samo inozemstvu, nego u velikoj mjeri i nama..." ili, prevedeno na

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA  
SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX  
HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

običan jezik "izvan Kataloga": ono o čemu su kazališna stoljeća šutjela, a što se prethodnih desetljeća tek naslućivalo, o čemu se govorilo i pisalo, ali se tek odnedavno pojavljuje na pozornici, odjednom se pokazalo pravim otkrićem. *Figura Držić*, nakon dugog odumiranja kroz prazna stoljeća, gubljenja dijelova pa čak i cijelih komedija, i ono što se od nje sačuvalo – ipak moćna dramska riječ, našavši se prvi put u povijesti na jednom takvom kazališnom skupu, u krugu drugih djela hrvatske dramske baštine, postaje zbiljom hrvatskoga glumišta. Ishod je prve sezone Dubrovačkog festivala presudan. Nije to još specifičan *ambijentalni teatar* koji će se uskoro pojaviti; sve su predstave izvedene na ondašnjoj Ljetnoj pozornici, koja je imala slične uvjete kao i bilo koja kazališna zgrada samo – bez krova. Svejedno, igre su pokrenute. Učinak je bio neponovljiv, a sve to zahvaljujući jednoj rečenici koja je odudarala od vladajućeg diskursa.

*Događanju kazališta* s početka Teatra igara teatrologija će, naknadno, pronalaziti razne uzroke i poticaje bilježeći daleke korijene i bliske činjenice. Ukazat će na "blistavu tradiciju" kada su u dubrovačkome XVI. i XVII. st. organizirane predstave na otvorenim prostorima, na "festivalsku inicijativu" Stjepana Miletića početkom XX. st., koja se, istina, nije izravno odnosila na Dubrovnik, a obvezno će spomenuti i svjetski poznata redatelja ambijentalnog teatra, Maxa Reinhardta, koji je prigodom ljetnog odmora, 1932., bio silno oduševljen dubrovačkim ambijentima (M. Foretić, 1999.). Ne zaboravlja se istaknuti Strozzijevu režiju Gunduličeve *Dubravke*, izvedene 25. travnja pred Kneževim dvorom, povodom XI. međunarodnog kongresa PEN-klubova u Dubrovniku 1933., kao i mnoge pokušaje Dubrovčana i njihovih prijatelja, kakav je bio i M. Fotez, da u Dubrovniku pokrenu kazališno-glazbeni festival još i prije Drugoga svjetskog rata (L. Paljetak, 1989.). Iz navedenih i sličnih tragova, teatrologija rekonstruira i teoriju o "dubrovačkom snu" prema kojoj se "u gradu pod Srđem desetljećima živjelo s idejom o velikom ljetnom festivalu koji će (...) vratiti među zidine barem nešto od stare veličine, značaja i slave Dubrovnika" (I. Krtalić, 1984.). Od "dubrovačkog sna" do teorije o "fetišizaciji" Teatra igara (M. Gotovac, 1986.), trebalo je još prevaliti samo mali korak. U teatrološkim sintezama devedesetih (B. Viočić, 1996.; D. Foretić, H. Ivanković, 1999.) *događanje kazališta* s početka Ljetnih igara, kao i cijelo prvo, kazališno najzbudljivije desetljeće, prilično će izbljedjeti.

Stariji teatrolozi mnogo su suzdržaniji. Istaknuti držičolog i dugogodišnji kroničar Igara, Frano Čale (1974.), primjerice, priznaje da "nije lako sažeto definirati o čemu se tu radi". U pokušaju promišljanja posebne "estetike" Teatra igara naglašava kategoriju *historičnosti* i *duh svečanosti* koji, zapravo, naziva "mitom festivalskih svečanosti". On jedini dovodi dramsku predstavu u estetičku međuovisnost s cjelinom festivalskog programa ističući dvije bitne komponente: "Prva je osjećaj da je grad napučen ljudima različitih dobi, rasa jezika i uvjerenja; drugu, osobito presudnu, čine ostale nedramske priredbe, glazbeni spektakli velikih i malih, opernih, baletnih, simfonijskih, komornih, folklornih sastava, ponoćna sijela ispunjena starinskom ili modernom svirkom ili stihovima, u prerasnim sredinama, pred građevinama, u atrijima, crkvama, na tvrđavama, u perivojima". U prikazima povijesti Dubrovačkih ljetnih igara, u monografijama i sintezama, ta se druga komponenta, posebno *glazbeni program*, oduvijek uzima odvojeno. Čalina je teza imala nedvojbenu težinu šezdesetih godina, kada su se na Ljetnim igrama, iz večeri u večer, izmjenjivale velike predstave, sjajni solisti, komorni i simfonijski ansambli, pa čak i velike ili komorne opere pripremane s posebnim festivalskim ansamblima, kao i gostovanja svjetskih i domaćih kazališta s ponekad vrlo zapaženim predstavama. Nikola Batušić tvrdi kako pred hrvatskom teatrologijom stoji zadaća izrade povijesti hrvatske redateljske umjetnosti koja "neće moći biti napisana bez naročita uvida u poetiku tzv. ambijentalne režije (...) a taj se odvojak začinje u Dubrovniku i preko nekoliko redateljskih generacija oblikuje našu redateljsku poetiku neprekidno i trajno. Bez obzira na to gdje će se kasnije ta poetika objavljivati, potvrđivati ili svoje ostvarenje dovoditi do pitanosti pa i polemičkih sučeljavanja, njezino je ishodišno mjesto Dubrovnik i njegove Ljetne igre" (1994.).

*Figura Držić*, već u prvom festivalskom programu, stoji kao dominantan dramaturški znak Batušićeva "ishodišnog mjesta", a prospektivno i polemičkih, ali i drugih, dubljih i značajnijih "sučeljavanja". Ako se iz perspektive ugradnje postmodernih postupaka što ih Teatar igara posljednjih desetljeća uvode, primjerice, Joško Juvančić, Ivica Kunčević i Paolo Magelli, treba vratiti unatrag da bi se rekonstituirala starija *poetika ambijentalne režije*, onda se upravo teba vratiti na početak – razumijevanju rečenice. Njoj neposredno prethodi usp-

jeh Fotezove prerade *Dunda Maroja* na gostovanju u Dubrovniku, gdje su je glumci Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u režiji B. Stupice, izveli na otvorenom prostoru Boškovićeve poljane, ljeta 1949., godinu prije pokretanja Teatra igara. Događaj u vremenu koincidira s interpretacijskim revolucioniranjem same *figure Držić* (Ž. Jeličić, *Marin Držić – pjesnik dubrovačke sirotinje*, 1950.), kojim se upečatljivo i protivno svim dotadašnjim tumačenjima povezuje Držićevo komediografsko djelo s njegovim životom i prevratničkim, utopijskim vizijama.

Horizont u kojemu se razumije neka rečenica neobično je važan. Da dubrovačka publika nije razumljela Držića, ne bi bilo *događanja kazališta*. Isto tako, bez podudarnog horizonta ne bi ni M. Fotez, B. Stupica ili B. Gavella tako predano hrlije u ljetni Dubrovnik. Načelo *historičnosti*, kako ga postavlja Čale, nije mišljeno kao muzejsko, povijesno načelo. Ono ne priznaje primat dubrovačkome povijesnom prostoru; tu prednost daje stvaralačkom duhu u susretu s ambijentom. Oni koji su temeljito promišljali Teatar igara svjedoče isto (N. Batušić, 2004.). Razumijevanje rečenice u kazalištu stvara događaj iz kojega se, reverzibilno, može čitati poseban kazališni jezik. A da se umjetnički jezik oblikovao ponajprije na "tijelu figure Držić" (S. P. Novak, 1984.), dokaz je i deset Držićevih naslova što su ih Fotez, Stupica, Gavella i, na poslijetku, Spaić postavili u prvom desetljeću Teatra igara. Još donedavno nepoznat pisac svojim djelom pruža građu oblikovanju naročitog kazališnog jezika kojemu će, u sinkroniji cijelog razdoblja, "sintagmatskim nizom" biti *ambijentalno kazalište*, a "asocijativnim", dakle onim iz kojega Teatar igara, primarno, kao iz riznice, crpi svoje blago i svoja nadahnuća – *režija hrvatske baštine*. A to, zapravo, znači da je Držić – iako četrsto godina star – prepoznat kao pisac suvremeniji od većine tadašnjih hrvatskih i jugoslavenskih dramskih autora te se režijom Držića i baštine, ali, uskoro, i kla-



M. Držić, *Dundo Maroje*, redatelj Paolo Magelli, 1989., Pustijerna

sličnih djela svjetske dramske književnosti, htjelo zaštititi ono *događanje kazališta* od utjecaja vladajućeg socio-realističkog kiča koji bi ga, u protivnom, sigurno bio preplavio. Ili kako je to 1957. formulirao Gavella, "...uklanjati se kvazi principijelnim eksperimentima i spremati i učvršćivati nove temelje, koji su zapravo ipak oni najstariji".

Bez obzira na nadahnjujući poziv *figure Držić*, nije sve išlo bez poteškoća. Dubrovački festival koji je 1950. lijepo započeo, već sljedećeg ljeta samo što nije zamro. *Materijalna baza* tek prohodala socijalizma nije više mogla podnijeti takvu *duhovnu nadgradnju*; jugoslavenska kazališta nisu imala novac koji bi uložila u skupo dubrovačko ljetno gostovanje i – *smotra* je propala. Da spasi ideju festivala, posla se prihvatio M. Fotez. Uz *Dunda Maroja* na Ljetnoj pozornici, postavio je i Držićeva *Plakira* u parku Gradac. Duguje li ta predstava znakovit uspjeh Fotezovu redateljskom geniju koji se, dobrim dijelom, temeljio na izuzetnom poznavanju hrvatske dramske baštine ili tek pukoj slučajnosti – zato što nije bilo *sredstava* da se u prostoru parka i gaju koji ga okružuje izgradi neka bogatija pozornica gdje bi vile, na piru Vlaha Sorkočevića, predstavile Držićev *San ivanjske noći* – pitanje je na koje više i nije potrebno odgovoriti. Ostaje činjenica da je s *Plakikom* – kako je sam Fotez mnogo poslije zapisao (1974.) – "započelo otkrivanje dubrovačkih scenskih prostora". Ali i mnogo više od to-

## PREMIJERE

## RAZGOVOR

## TEMAT

## FESTIVAL

## S POVODOM

## NOVO O

## STAROM

## MEĐUNARODNA

## SCENA

## ESEJ

## TEORIJA

## VOX

## HISTRIONIS

## NOVE

## KNJIGE

## DRAMA

ga. Oslanjajući se, uglavnom, na dubrovačke glumce i amatere, Fotez je *Plakiirom* uspio otkriti, izraziti i formulirati koliko čarobne toliko i jednostavne zakonitosti *ambijentalnog teatra* u Dubrovniku, koje će postati estetički obvezujuće za gotovo sve buduće uspjele slučajeve: *ambijent*, "prirodan prostor", sada nastupa umjesto kazališne scenografije (A. Bogner-Šaban, 1983.) te se na primjeren način "slaže" s mjestom radnje određenoga komada i njegovom dramaturgijom (*načelo adekvacije*). Pripremajući *Plakira Fotez* je, također, pokazao da komad od samog početka treba raditi u ambijentu u kojemu će biti izveden kako bi redatelj i glumci mogli otkriti zamke i prednosti prirodnog prostora te ih iskoristiti za igru (*načelo angažiranosti ili korespondencije*).

Samo je iz razumijevanja tih temeljnih načela za svaku buduću *ambijentalnu režiju*, a osobito za *režiju baštine*, moguće shvatiti kako je i zašto Selma Karlovac, u ulozi Plakira, skačući akrobatski vrtoglavo s grane na granu kroz Fotezovu predstavu, mogla tako silno oduševiti dubrovačko gledalište davne 1951.

Kada je, idućeg ljeta, Fotez krenuo u postavljanje *Hamleta* na Lovrjencu prepoznajući – po načelu *adekvacije* – Elsinore u kamenu zdanju dubrovačke tvrđave, kao i osnovne propozicije Shakespeareova kazališta *Globe*, nije se više morao oslanjati na dubrovačke glumce i amatere. Pohrlili su mu u susret najbolji umjetnici iz cijele Jugoslavije. Tako je prvi put, u skladu s *načelom angažiranosti*, stvoreni *festivalski ansambl*, koji po istom, *Fotezovu modelu*, u Teatru igara djeluje sve do današnjeg dana. Zajedno sa svjetskim uspjehom dubrovačkog *Hamleta* počeli su Igrama pristizati i općinski i državni novci. God. 1952. pojavljuje se na plakatima predstava današnji festivalski naziv – Dubrovačke ljetne igre (M. Fotez, *Malo statistike*, Dubrovačke ljetne igre, Bilten br. 8, 1953.).

Vrijednost Fotezova pristupa ambijentalnom kazalištu prvi je prepoznao najveći hrvatski redatelj B. Gavella. Već 1953. postavio je na terasi ljetnikovca u Gružu redateljsko remek-djelo, Vojnovićevu dramu *Na taraci*, u kojoj je prihvatio i bitno razvio Fotezova redateljska načela. Gavella je pred glumce postavio zahtjev koji danas, u *režiji baštine*, smijemo nazvati *Gavellinim imperativom*: "Igrajući baštinske tekstove, ne samo dubrovačke nego i čakavske ili kajkavske, glumci moraju do kraja svladati i, takoreći, upiti u sebe i jezik i govor, mentalitet i običaje, svjetonazor, vrijeme i prostor likova

što ih predstavljaju" (M. Sršen, 2005.). Iako je mogao birati, Gavella je – upravo iz tog razloga – glavne uloge povjerio dubrovačkim glumcima i amaterima. Ishod je bio nevjerojatan. Nije to bila predstava, nego "pravi" život u "autentičnom" prostoru i vremenu Vojnovićeva komada. Budući da se radnja drame odvija pedesetak godina prije tog prikazivanja, jasno je da se predstava ne može na zadovoljavajući način naknadno protumačiti nikakvim tobožnjim *scenskim realizmom*. Moćna Gavellina redateljska sugestija stvorila je prije i poslije toga neviden *povijesni happening*. Fotezovo načelo *adekvacije* unaprijedio je Gavella *unutarnjom, interpretativnom adekvacijom*, takvom kakva Fotezu, kao velikom *redatelju-istraživaču*, nikad nije bila dostupna. Režirajući 1953. Goetheovu *Ifigeniju na Tauridi*, u prostoru parka Gradac, Gavella *unutarnju podudarnost* prostora i djela nije pokazivao izvanjskim znakovima. Stvarajući postupno, od prvog stiha, nevidljivu mrežu u koju će uhvatiti osjećaj i spoznaju gledatelja, prepuštao im je da "prepoznaju" nevidljivu sliku, onu koju predstava sugerira, i da je u svom unutarnjem oku sami učine vidljivom. "Najteže je oživjeti riječi Goetheove (...) jer one mogu lako ostaviti moderni auditorij posve hladnim", pisao je Marko Ristić 1955. za pariški *Horizons*. "U Dubrovniku su one živjele u parku Gradac, jer su svaki put uspjele uzbuditi gledaoce. To je zasluga Gavelle, velikog umjetnika. To je također zasluga Tonka Lonze, koji Oresta igra žarom kako ga je i sam Goethe igrao u Weimaru. To je zasluga Marije Crnbori, umjetnice visoke klase, koja zna govoriti stihove dubokim osjećajem vrijednosti izraza svake riječi." Prikaz Dubrovačkih ljetnih igara objavljen 30. VIII. 1955. u *Frankfurter Rundschau* završava rečenicom: "*Ifigenija* u parku Gradac začarava gledaoce, jer ona spada među najveličanstvenija scenska ostvarenja koja čovjek može doživjeti u Europi."

Prepoznata kao temelj i duhovni oslonac, *figura Držić* pozvala je k sebi ne samo Vojnovića i Gundulića nego i Shakespearea, Goldonija (*Ribarske svađe* u režiji Miše Račića, 1952.), Corneillea (*Cid* u režiji Vlade Habuneka, 1955.) i Goethea, a oni su "u čas, u hip", kao da se služe čarobnim štapićem Držićeva negromanta, *grad-logor* pretvorili u *grad-teatar*. A kada su 1953. Baković i Fotez uprizorili prvo Svečano otvorenje Dubrovačkih ljetnih igara (*Dubrovačke ljetne igre*, Bilten br. 3, 1953.), prvi *teatralizirani performans* (H. T. Lehmann), suprotstavljajući Veliko vijeće Dubrovačke Republike, u



M. Držić, *Tirena*, redatelj Ilica Kunčević, 1993., park Gradac

kojem su se pučani izmiješali s vlastelom, aktualnoj gradskoj vlasti, i dok je Knez, a ne *sekretar komiteta*, predavao glumcima "ključe od Grada", mogla se Držićeva utopijska maštarija o slobodi, poznata iz prologa negromanta Dugog Nosa i urotničkih pisama, nakon četiri stotine godina, susresti sa svojom pravom, umjetničkom zbiljom. *Izdajnička figura Držić*, udružena sa *sumnjivom inteligencijom* tipa Shakespeare-Goethe, uspješno je oborila *zvučnik* sa Sponze: čak su i drugovi iz komiteta primijetili koliko je *retorika zvučnika* neodrživa uz istodobne Pometove, Ifigenijine i Hamletove "političke govore".

Ranih pedesetih godina u Dubrovniku prvi put je uspješno perforirana *željezna zavjesa*. Najprije su Grad pohodili europski kazališni kritičari, a za njima su nahrpili i turisti. Iako se tada još nisu tiskali festivalski programi na stranim jezicima i gotovo da nije bilo nikakve propagande, Ljetne igre su se uskoro mogle pohvaliti lijepom zbirkom superlativa (*Glasovi strane štampe*, 1957.).

Još jedan *genijalan režiser* brzo je shvatio značaj Fotezovih otkrića. Zvao se Josip Broz Tito i smjesta se (1955.) prihvatio *visokog pokroviteljstva* nad festiva-

lom. Dubrovačke ljetne igre prevale su, preko noći, put od *događanja kazališta* do umjetničke državne ispostave, postajući, iz godine u godinu, sve moćnijom državnom *kulturnom institucijom* i našim (hrvatskim i jugoslavenskim) *prozorom u svijet*. U toj novorođenoj sprezi kazališta (pretežito hrvatskoga) i politike (dominantno državne, jugoslavenske) krije se već u zametku i korijen "igre oko Igara" (S. Lipovčan, *Zabijeske o onom jučer i onom sutra*, 1994.) koja će ih, ubuduće, stalno pratiti i zbog koje će suvremena hrvatska teatrologija ili prešutjeti ili – gotovo unisono – podcijeniti prvo, možda najsjajnije razdoblje Teatra igara, pripisujući mu gotovo amaterski, "entuzijastički" i uopće nekakav nejasan, djetinji značaj. Upravo kao što piše Dalibor Foretić: "Dubrovnik je za kazališne zanesenjake, pionire koji su se okupili u njemu bio nova obala", na koju su, iskrčavši se, "donijeli sa sobom prtljagu starih navika i shvaćanja. Možda i nesvjesno tražili su u novim, ambijentalnim scenskim oblicima scenu-kutiju. Ambijent je u prvom scenskom promišljanju djelovao prije svega kao kulisa. To nije daleko od Reinhardtova poimanja kazališta na otvorenom" (*Ambijent, prostor i vrijeme*, 1999.). Nevjerojatno je koliko taj i mnogi drugi teatro-



Skupa, redatelj Marin Carić, 1997.

loški prikazi početaka Teatra igara promašuju i iskrivljuju jedinstveno *dogadanje kazališta*, pripisujući mu sintagmatske atribute u poimanju ambijentalnog (npr. *scenu-kutiju*) s kojima je – već od samih početaka – taj teatar i sam u sebi i prema komparativnim kazališnim događanjima bio u stalnom, plodonosnom umjetničkom sporu. Tim više čudi natezanje *poetike ambijentalnog kazališta u Dubrovniku* na neku, tobože lokalnu, “estetiku uklopavanja” (B. Viočić, *Neuklopavanje u prostor*, 1996.). Kada bi se “jednosmjerno” čitali Viočićevi izvodi, moralo bi se zaključiti kako su Fotez, Stupica, Gavella ili Spaić bili sve sami *dubrovački dobrovoljci, fameja od Čarlatana, entuzijasti i Bakovići*. Njegova ironijski zasnovana *estetika uklopavanja*, oslonjena na izdvojevu paradigmatiku projekciju Gavelline režije Vojnovičeva dramoleta *Na taraci* i nekoliko desetljeća zakasnjelu kritiku Fotezove režije *Hamleta*, predstavlja pojednostavnjenu sliku i lak teorijski model koji su potonji kritičari spremno prihvatili (Foretić, Ivanković, 1999.). Viočićeva

*estetika fameje od Čarlatana* isto je toliko podrugljivo-gorka teorijska igra koju treba čitati u dva suprotna smjera, koliko i pokušaj da se izbjegne zagristi u “kiselu jabuku” što i dandanas stoji na stolu Teatra igara jednako zavodljiva svakomu tko o njoj s čežnjom promišlja, kao i da se ona “polemička sučeljavanja”, što ih decentno naznačuje N. Batušić, makar i podsvesno pometu pod tepih festivalske povijesti, zajedno s *figurom Držić* koja ih je i izazvala.

A evo o čemu je riječ: Fotez i Stupica s jedne, a Gavella s druge strane, iako su sjedili u istom Vijeću igara i međusobno se uvažavali, vodili su – svojim režijama – bespoštednu estetičku “polemiku” na tijelu one figure. “Mene je kod Držića najviše osvajala i oduševljavala renesansna radost, životni optimizam, aktivna afirmativnost života”, pisao je poslije Fotez (*Putovanja s Dundo Marojem*, 1974.). “Nju ostvariti na sceni znači zaista očistiti prašinu s papira akademskih izdanja, kulturno-historijski muzej pretvoriti u aktivan, suvremeni teatar...” Rezultat takva *redateljskog čitanja* bila je famozna Fotezova prerada *Dunda Maroja* koja je na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta, 27. X. 1938., “s velicijem slavama”, nakon gotovo četrinstogodišnjeg izbjivanja, vratila Držića kazalištu. Fotez je mnogo puta, u zemlji i u inozemstvu, režirao *Dunda Maroja*, pisac je postao slavan u Jugoslaviji, a oni redatelji koji su režirali tu komediju u svijetu režirali su isključivo Fotezovu preradu. Tako je i hrvatski teatar dobio *Dvojnika*. Fotez je uvijek u drugi plan gurao svoje autorstvo, ističući Držićevu genijalnost, ali se svatko može uvjeriti, uspoređujući preradu (1939.) s izvornikom, kako je Fotezov *Dundo Maroje* posve nova komedija. Fotez je bio čovjek kazališne akcije, mnogo više autor predstave, a manje tumač dramskoga djela. Režirajući i druge Držićeve tekstove na Igrama (*Plakir, Novela od Stanca, Tirena, Tripče de Utolče*), dosljedno je razvio metodu *čišćenja prašine* s Držićevih djela, kontaminirajući, preslažući i spajajući dijelove teksta ili cijele Držićeve tekstove s novim kazališnim prigodama, sve više ih uzimajući samo kao predložak. To mora da je Gavelu, kao dosljednog *zastupnika književnosti u kazalištu*, poprilično živciralo (B. Gavella, *Književnost i kazalište*, 1970.). Tri puta je na Igrama režirao Držićeve tekstove (*Skupa, Tirena, Hekuba*) i premda je režijama Vojnovića i Goethea natkrililo sve *suparnike*, sam nije uspio detronizirati poetiku *čišćenja prašine*. Razlog leži i u fantastično maštovitosti i

lepršavoj Stupičinoj režiji Fotezova pučkoga *Dunda Maroja*; onaj istoj predstavi Jugoslovenskog dramskog pozorišta koja je oduševila Dubrovčane još i prije pokretanja festivala, a nakon uspješnoga gostovanja u Parizu (R. Duncan, 1955.), ustalil ce se kao redovit gost Teatra igara, visoko uzdižući *fenomen Dvojnika* nad tijelom *figure Držić*. Činilo se – ponajviše zbog izvrsne igre nadmašnoga glumačkoga para, Jozе Laurencića (Pomet) i Mire Stupice (Petrunjela) – kako je *čišćenje prašine* definitivno nadvladalo *gavelijansku poetiku*.

Ono što nije uspjelo Gavelli, pošlo je za rukom njegovu asistentu Kostu Spaiću, koji je 1958. postavio izvorni tekst *Skupa* u parku Muzičke škole. Ta je velika predstava bjelodano pokazala kako Držiću nisu potrebne ni preinake ni dramaturška prekrajanja da i sa suvremene scene moćno progovori vlastitim jezikom. Tom je predstavom stavljena točka na *polemiku*. Važnosti Spaićeva režiranja u Dubrovniku (1958. – 1971.) nema premca, osim ako se ne usporedi s Držićevim *arhetipskim* redateljskim razdobljem (1548. – 1559.) stvaranja *povijesnoga* hrvatskoga glumišta. Spaić je osvojio Dubrovnik, najprije s nedostiznim Izetom Hajdarhodžićem u ulozi Skupa, a potom i ponajviše postavljajući izvorni tekst Držićeva *Dunda Maroja* na scenu Teatra igara. Tek nakon što je Spaić napravio veliku predstavu (1964.) mogao je započeti ozbiljan i teatrološki višestruko argumentiran razgovor o Držićevoj dramaturškoj genijalnosti; napokon je sam Držić mogao pristati u tijelo svoje figure (N. Batušić, 2004.). Kad je Spaić 1965. postavio *Dubrovačku trilogiju*, svoju treću veliku režiju u nizu, bilo je očigledno da je tu riječ o zreлом i razvijenom jeziku ili obliku *ambijentalne režije*, kojoj je Dubrovnik ne samo *ishodišno* nego i prirodno mjesto. Estetika *uklopavanja* dramskih tekstova u dubrovačke “otvorene prostore” ne može nikako na zadovoljavajući način objasniti zašto je Spaić s toliko uspjeha doveo *Allons enfants* – prvi dio *Dubrovačke trilogije* – u Knežev dvor, kad je očigledno da Knez upravo bježi iz Dvora u Orsatovu kuću u kojoj se odigrava radnja komada. Spaićev rad u Teatru igara nesvodiv je na tzv. *scenski realizam*, iako su i njegove i one slavne Gavelline predstave, izazivajući emocije, navodile gledatelja na unutarnje psihičko sudjelovanje *kao da su stvarne*. I Spaić i Gavella i Fotez oslanjali su se uvijek na historijski princip režije baštine – *teatar u teatar* – onako kako su ga, svaki na svoj način, primjenjivali i razvijali režirajući na tijelu *figure Držić*, a taj je prin-

cip, vjerojatno s iskustvom gledanja njihovih predstava, poslije analizirao N. Batušić u meritornoj raspravi *Držićeva redateljsko-inscenatorska načela* (1976.). Fotez je doslovno primijenio taj princip kad je izveo Kneza i vijećnike Republike da u predstavi pred malom Onofrijevom fontanom gledaju Stanca i da iz gledališta budu gledani kako gledaju (*Novela od Stanca i Tirena*, 1952.). Spaić je, također, režirao gledanje, ali ga je sakrio u oko. Inzistirajući na suvremenosti, na živom čitanju baštine – što se jednako razlikuje i od *historicizma* i od *osuvremenjivanja* – on je tražio Orsatovu kuću, u kojoj se događa propast Republike, kao ono mjesto u kojoj ta propast još i danas stanuje izlazući se suvremenom pogledu. Nije Spaić uklopio *Allons enfants* u Knežev dvor, nego ga je redateljsko čitanje odvelo tamo. Bio je to nužan izbor. Rekonstruirajući u vlastitoj predstavi Gavellinu režiju trećeg dijela *Trilogije*, odajući tako počast učitelju, Spaić opet postupa po istom unutarnjem diktatu dramaturške nužnosti. Današnje oko, skriveno u gledaalištu, pretvara prostor *Tarace* u vrijeme: kad se upale reflektori, kamena lađa, zajedno s protagonistima – posljednjim dubrovačkim gospodarima – plovi s vremenom prema svom neumitnom kraju. Kada se nakon Lukšina “A sad, homo spa!” ugase reflektori, nema više “one tarace”. Niti se ona *uklopila* u Vojnovičev dramolet, kao što to objašnjava B. Viočić, niti se on uklopio u nju. Taraca u Gružu koju smo netom gledali – pedeset je ili sedamdeset godina daleko od ove na kojoj stojimo po završetku predstave, i mi to i te kako snažno osjećamo. *Teatar u teatru*, i ona njegova inačica, mirakul – *Rim iz Dubrovnika gledat!* – predstavljaju ključ za reverzibilno čitanje posebnog jezika ambijentalnog Teatra igara, što su ga Gavella i Spaić znali pisati na tijelu one četiri stotine godina stare figure.

Kao izvorni gavelijanac, Spaić je u dubrovačkim režijama prihvatio i osnovna Fotezova načela i *Gavellin imperativ* presudan za *režiju baštine*, razvijajući istodobno osuobjan redateljski princip *grada-teatra*. U prostornom smislu *grad-teatar* predstavlja *načelo sinegdoha* – a to znači da je Spaić park Muzičke škole, u kojem je režirao *Skupa*, ili Gundulićevu poljanu, na kojoj je postavio *Dunda Maroja*, tretirao kao da je to cijeli Grad, a ne samo njegov prostorni isječak. “Spaić je nudio predstavu u kojoj je scena po prvi put zaigrala u odnosu na grad kao pars pro toto”, tvrdi S. P. Novak (1989.). Nema rubova scene ni mizanscene, sve se pomiče, sve je u pokretu,

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

uvjerljivo, živo i svakodnevno, ljudi dolaze i odlaze. Spaic je ukinuo kazališne funkcije ulaska na scenu i izlaska s nje; glumac ulazi u fokus ili izlazi iz njega, ali i dalje ostaje tu, kreće se naokolo, gledatelj ga osjeća, a poneki i vide. U Spaicевim velikim predstavama pjevala je raskošna orgija simultaniteta, likovi su komunicirali s ulice, s balkona, s trga, s prozora, iz krčme, lijevo, desno, naprijed, gore, iznad i iza, tako da je svaki prizor, npr. u *Dundu Maroju*, ostavljao dojam živog, nepatvorenog života, a zapravo je sve to bilo savršeno kazalište organizirano s glazbenički preciznim osjećajem za *ritam igre*. Poslije će *inovativni redatelji* pomicati cijela gledališta da bi postigli slične učinke, čak tjerajući gledatelje da ustanu i hodaju od pozornice do pozornice. Spaic je sve to postizao, a da nikoga nije ni taknuo prstom, kamoli pomaknuo s mjesta. U vremenskom smislu *grad-teatar*, kako ga je Spaic formulirao, predstavlja *načelo sinkronije*, a to znači da je u Držičevim likovima Spaic prepoznavao današnje ljude, u rečenicama čuo živ govor, u prizorima inscenirao suvremene situacije, onako kao što je u sinkronom sadržano ono prošlo, dijakronijsko (de Saussure). U prigodnom članku *O repertoaru* Dubrovačkih ljetnih igara, napisanom, vjerojatno, 1964., Spaic je iznio svoj redateljski *credo*, smatrajući kako smo dužni režirati djela prošlosti – pritom je posebno mislio na hrvatsku dramsku baštinu i Držića – “iz aspekta suvremenosti”. Njemu za to nisu, kao Fotezu, bila potrebna nikakva prekrajanja izvornoga teksta ni *aktualizacijski pristupi* što ih rabe brojni redatelji, navlačeći suvremene kostime na, primjerice, Shakespeareove ili Držičeve likove; lica u Spaicевim dubrovačkim režijama prolazila su *gradom-teatrom* u historijskim “kostumima”, ali su istodobno ostavljala snažan dojam da misle i osjećaju kao da su gledateljevi suvremenici. I ono što je bilo najljepše u Spaicевim režijama: ne samo da su protagonisti kreirali velike uloge (Kvrgičev *Pomet*, Hajdarhodžičev *Dundo*, Martinovićev *Bokčilo*, Lonzin *Orsat*) nego su se i svi epizodisti redom iskazivali kao *veliki glumci*. Hoće li više ikad itko dočarati Grubu ili Drijemala kao što su to uradili Žuža Egrenyi i Pavle Vugrinec u *Skupu*? Hoće li ikad itko rasti i mijenjati se kroz godine života uloge, od lijepog mladića do odeblijalog *srednjaka*, a svaki put biti savršen Kamilo Dobrin kao što je to bio Vinko Prizmić? I ako se jednog dana u nekoj još neslučenju budućnosti Teatar igara ponovno domogne istog sjaja, sigurno nikad više nitko neće kreirati tako

glumačko remek-djelo od lika Grubiše kao što je to uradio Fahro Konjohodžić u Spaicевoj režiji *Dunda Maroja*.

A onda se, najedanput, 1971., padom *hrvatskih proljećara*, počela raspadati jugoslavenska država. Kušanova *Svrha od slobode*, redatelj Mire Medimorca, zamalo *skinuta* s repertoara (S. Lipovčan), bila je – na Igrama – znakovitom i burnom najavom predstojećih zbivanja. Sjena *grada-logora* opet se nadvila nad Dubrovnikom; pljuštale su *ostavke*, a vijesti o uhićenjima širile su se i bez zvučnika sa Sponze, stvarajući atmosferu beznađa. Vjeter društvene oluje odnio je i Spaića. U ranjenom jednopartijskom sustavu morale su i Ljetne igre platiti tribut za neprirodni konkubinac s Državom. A državi je trebalo još dvadeset godina da se, formalno, raspadne. U početku tog razdoblja raspadanja, što će iduća dva desetljeća odjekivati društvenom prazninom odgađajući da se dogodi ono što se moralo dogoditi, dvojica su umjetnika, M. Matković kao ravnatelj Teatra igara, i Georgij Paro kao redatelj, pokušavala spasiti ono što se još spasiti moglo i uputiti brod Teatra igara u posve novom, *kolumbovskom* smjeru. Isprva je izgledalo kao da je pokušaj u potpunosti uspio. Paro je napravio dvije velike predstave, Brechtova *Eduarda II.* (1971., još za Spaičeve *vladavine*) i Krlježina *Areteja* (1972.). Režirajući Brechta Paro je, na dotad neviđen način, inovirao shvaćanje ambijentalnog u Teatru igara, stvarajući model u kojem se *načelo adekvacije* slaže s reduciranim elementima kazališne scenografije. Povrh toga, s Božidarom Bobanom (Eduard II.) i Milkom Podrug-Kokotović (Lady Anna), dobio je ono najbolje što se može postići u glumačkoj umjetnosti. U *Areteju*, *multipliciranjem vremena* (dvije izvedbe koje se međusobno isprepleću) i *prostora* – predstava se odigravala na pet različitih odjeljaka tvrđave Bokar slijedeći *načelo sukcesije* njemačkoga medievalnog teatra – stvorio je model koji je u hrvatskoj režiji ostavio dubok trag. Veliku predstavu kakva se više neće ponoviti, a to je *Aretej* bez sumnje bio, ne čini samo genijalnost koncepta, nego i vrhunski rad s glumcima; Branko Pleša, Vlastimir Duza Stoiljković, Neva Rošić, Tonko Lonza i svi ostali ostvarili su uloge za pamćenje. Upravo kao i u Spaicевim predstavama i brojni *epizodisti*, poput Mate Ergovića, Drage Meštrovčića i Angela Palaševa, dali su antologijske kreacije. A kada je Paro s Krlježinom *Kristoforom Kolumbom* (1973.), na brodu koji plovi oko Lokruma, posljednji put doplovio u staru gradsku luku, preuzimajući, nakon Matkovića,

kormilo Teatra igara, nastalo je dugo razdoblje pokušaja i promašaja, traženja i razmimoilaženja. Paro nije mario za *figuru Držić*: kad se iskrcao s broda, ostavio je za sobom “načelo korištenja scenskog prostora kao kazališne metafore”. U mislima je već bio na pragu “druge estetike teatra u kojem će pored glumačkog ja i životno glumčevog ja biti faktor kazališnog čina” (G. Paro, *Iz prakse*, 1981.). Te riječi i danas podsjećaju na Schechnera kojemu je *ambijentalni teatar* bio “način kazališnog mišljenja”, a sudjelovanje gledatelja (*audience participation*) ona prijelomna točka u kojoj se predstava namjerno ruši postajući *društvenim događanjem* (R. Schechner, *Environmental Theater*, 1973.). Jedan od vodećih hrvatskih kritičara tog razdoblja, Dalibor Foretić, još će dugo poslije žaliti za onim što je Paro namjeravao, ali nije ostvario: “Schechnerovi postulati o ambijentalnom kazalištu ostaju u većini i veličini svoje nerealiziranosti živi program nekih novih Igara za sljedeće tisućljeće” (1999.). Dogodio se *nedogađanje kazališta* – kritika je žestoko napala Igre, a Mani Gotovac proglasila *fetišizaciju*: “Na repertoaru Igara, već trideset i sedam godina primjećuju se mahom djela Shakespearea i Držića. I nitko protiv toga ne bi imao ništa, kada bi preko njihovih tragedija i komedija glumci i redatelji ulazili ukoštac s pitanjima što ih postavlja naše vrijeme.” Jedino je publika došla na svoje s Goldonijevom *Kafetarijom* (1978. – 1988.) u sjajnoj Čalinoj adaptaciji na dubrovačku i isto takvoj režiji Tomislava Radića, s neponovljivim glumačkim parom, Izetom Hajdarhodžićem (gospar Lukša) i Mišom Martinovićem u ulozu kafetjera. “Mišljena kao usputna predstava, učinila je usputnim sve oko sebe” (H. Ivanković, 1999.).

Nije bilo hrabrosti da se progovori o stvarnim, životnim problemima ili da se stare “reprezentacijske” izvedbene tehnike sučele s novima, ali, objektivno, nije bilo ni mogućnosti. Sjena *grada-logora* ostala je dobro upamćena kao dominantan *društveni horizont*. Postupci pokušaji implantacije *alternativnih kazališnih postupaka* (“Dubrovački dani mladog teatra”) doimali su se u takvim okolnostima formalističkim, ostajući bez pravog odjeka. Najgore je u tom gluhom razdoblju prošao Joško Juvancić. Prvi je, režijom *Dunda Maroja*, 1972., inicirao specifičan postmodernistički pristup u kojemu su “teorijska čitanja” i potraga za neovisnim “jezikom predstave” bili nadređeni tumačenju izvornog teksta. Relativan neuspjeh kod dubrovačke publike bacit će sjenu na kas-

nije Juvancičeve sjajne režije *Grizule* i *Dubrovačke triloge*, u kojoj su zapazene uloge odigrali Ljuba Tadić i Rade Šerbedžija. *Ecce homo*, kolaž hrvatskih srednjovjekovnih tekstova koji su vješto sačinili S. P. Novak i N. Batusić, predstavljat će, napokon, trijumf Juvancičeve postmodernističke redateljske volje nad primatom tumačenja i razumijevanja rečenice, a u korist izrazite glumačke geste. Taj uspjeh potamnit će, opet, hipoteka voditelja Teatra igara, koju je Juvancić preuzeo nedugo poslije Para upravo u “doba fetišizacije”. *Figura Držić* pretvorena je u *fetiš*, a Držić sam kao da je po drugi put pobjegao iz Dubrovnika. Bilo je u tom razdoblju još iznimnih režija: Jovanovićev *Život je san*, Magellijeve *Feničanke*, Agamemnona Marina Carića i na poslijetku vrlo hvaljena Držičeva *Hekuba* Ivce Boban. Ipak, vrijeme Teatra igara tu je negdje stalo. U općoj kakofoniji glasova turista ili u šutnji onih koji na Igrama nisu bili prisutni, rečenice su izgubile svaki smisao. “Osamdesetih godina kao da se pojavljuje neki nemili vjeter”, piše M. Gotovac u knjizi znakovita naslova *Dubrovačke mišolovke* (1986.), “što će snažnim zapuhom otpuhati sve pojmove i sve vrijednosti, sve naslage i sva značenja s pozornice Dubrovačkih ljetnih igara. Kao da im je prošlost amputirana. (...) Igre se više nisu događale. One su se o(državale).”

Igre su dočekale rat u takvom “umjetničkom raspoloženju” u kojemu su se, skupa sa svojim dramskim, glazbenim, folklornim i drugim *sadržajima*, bile već pretvorile u puku *turističku atrakciju*. *Grad-teatar*, opet preko noći, postao je *grad-logor*, ovaj put – na *prvoj crti bojišnice*. I dok su druge, sretnije institucije zamjenjivale posvojnu zamjenicu *naš* posvojnim pridjevom *hrvatski*, Dubrovačke ljetne igre pale su – u prijevodu. Ostao im je, naime, onaj njihov stari engleski naziv – *Dubrovnik Summer Festival*. U općoj euforiji promjene imena ulica, gradova, trgova i ljudi, trebalo je engleski naziv ponovno prevesti na hrvatski. Tako su Dubrovačke ljetne igre postale Dubrovački ljetni festival. Ni nova, na slobodnim demokratskim izborima izabrana vlast, koja se nastavila autoritarno obračati podređenim institucijama i građanima, nije htjela otpustiti svoju umjetničku *ancilu*. A da sve bude još gore – u nizu brutalnih razaranja što ih je Jugoslavenska narodna armija počinila nad Dubrovnikom i njegovom okolicom, a posebno u strašnom bombardiranju 6. XII. 1991. – festivalaska zgrada, simbolično i doslovno, srušena je do temelja. Predsjed-

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

nik Franjo Tuđman prihvatio se, istina, visokog pokrovi-  
teljstva nad festivalom, ali je moralo proći cijelo deset-  
ljeće da zgrada bude obnovljena. Za bivše Dubrovačke  
ljetne igre i u tom je nepovoljnom vremenu bilo pred-  
stava u kojima su zasvjetaluci tragovi onog neka-  
dašnjeg *mirakula*. Činilo se kako bi Kunčevićeve *ratne*  
režije Držičeve *Tirene* (1993.) i Vodopićeve *Tužne Jele*  
(1994.) svojim novim, *poetskim* tretmanom prostora  
mogle dozvati natrag davno odbjegli *figuru*. Kunčević je  
u more zaljeva pod Lovrjencem potopio splav s umiru-  
ćom Jelom (scenograf Marin Gozze), prosipajući pregršt  
poetskih znakova u dubinu estetičnog krajolika. Dje-  
ca-angeli lebdjeli su plutajući horizontom izvedbe, a  
čudesno osvijetljene fantazme hodale su morem ulaze-  
ći u dijalog s protagonisticom (fizički fragilna a glumački  
neobično moćna Doris Šarić-Kukuljica). I Juvančić je ok-  
runio dugogodišnje postmodernističke napore novom  
postavom *Dubrovačke trilogije* u parku Muzičke škole,  
1999.; posebno je dojmjljiva bila antologijska scena sa  
svijećama koja je potresno evocirala ratni *Ceremonijal*  
*svečanog otvorenja* iz 1991. Spomenitim predstavama  
otvorene je u Teatru igara put afirmaciji *nove poetike* am-  
bijentalne režije koja računa s neomeđenom širinom i  
protežnošću dubrovačkog krajolika kao diferencijalnim  
mjestom ekskluzivno teatarskih i teatraliziranih znakova  
s onu stranu književne rečenice. Na žalost, upravo kada  
je festivalska zgrada, početkom XXI. stoljeća, napokon  
obnovljena, a samoj uglednoj i staroj instituciji vraćen  
njezin prestižan naziv, jedan *totalitarni zvučnik* sa Spon-  
ze iz ranih pedesetih zamijenjen je tisućama kapitalis-  
tičkih, *komercijalnih*, koji su bukom na svim gradskim i  
prigradskim prostorima suspendirali tek rođenu *novu*  
*poetiku*. Nekadašnji *grad-teatar* sada je pretvoren u  
*grad-restoran*. Dubrovačke ljetne igre postale su u vlas-  
titom gradu – podstanarom. Pokušaj Bobe Jelčića i Na-  
taše Rajković da s postdramskim teatrom, koji se više  
ne temelji na literarnom predlošku (*Radionica za šeta-  
nje, pričanje i izmišljanje*, 2003.), ponovno prodru u  
Grad, ostao je, barem za sada, osamljen. Konceptualno  
zanimljiva Magellijeva *Grizula* našla je sklonište u miru  
parka napuštene Stare bolnice, a možda najbolja pred-  
stava posljednjih festivalskih sezona, Vojnovićev *Ekvino-  
cijo* redatelja Joška Juvančića, i doslovno se odigrava u  
*rezervatu* (otok Lokrum).

U kakofoniji povijesnih i teatroloških nesporazuma i  
razmišljanja oko periodizacije, važnosti i (ne)postoj-  
janja *estetike Teatra igara* kao specifične *poetike Hrvat-*

*ske ambijentalne režije*, ili o razlozima stalne ili barem  
učestale silazne putanje tog teatra (H. Ivanković, *Tko je*  
*zazidao dubrovačku Taliju?*, 1999.), dobro je ponuditi i  
*uvid o izostavljanju*. Taj će uvid pokazati kako za pred-  
met može postati važnim netko koga tamo nije bilo. Ri-  
ječ je o Božidaru Violicu, jednome od nedvojbeno najbo-  
ljih hrvatskih kazališnih redatelja. Posljednji put režirao  
je Violić u Teatru igara još početkom sedamdesetih, a u  
te godine idu i neka njegova pojavljivanja s takozvanim  
*gostujućim* predstavama. U međuvremenu je ironičnim  
rukopisom ispisao svoju sintezu o *uklapanju* predstava  
u *dubrovačke ambijente*, potkrijepljenu redateljskim is-  
kustvom, istodobno razvijajući – ne bez trunke gorčine  
– estetiku vlastitog “neuklapanja u prostor”.

Sjajni su svjetski redatelji gostovali na Igrama u nji-  
hovoju gotovo šest desetljeća dugoj povijesti: Strehler i  
Zeffirelli, Ronconi, Robertson ili Brook, ali nitko nikad  
nije tako dobro *uklopio* svoju *gostujuću* predstavu u  
Teatar igara kao što je to napravio Violić s *Predstavom*  
*Hamleta u selu Mrduša Donja* (1972.). Iz perspektive  
zadružnog doma u selu Mandaljena, u Župi dubrovač-  
koj, kroz neodoljivo smiješnu, ali i goruku groteskno-tra-  
gičnu redateljsku gestu, s nizom glumaca koji su te ve-  
čeri ispisivali najljepše stranice svojega umijeća (Š. Gu-  
berina, K. Zidarić, Z. Lepetić, Z. Crnković, B. Boban,  
Vlasta Knezović), moglo se *prepoznati* vjernu sliku i oti-  
sak vremena *zvučnika i logora*, u kojemu su Fotez, Ga-  
vella, Stupica, Kombol ili Spaić na nevjerojatan način –  
možda samom vremenu usprkos – stvarali takvo *druš-  
tveno događanje kazališta* o kakvom Schechner u svojoj  
*Garaži* nije mogao ni sanjati (A. Sainer, 1975.), ispisu-  
jući ga moćnim i jedinstvenim rukopisom hrvatske am-  
bijentalne režije.

Protivno *poetici uklapanja* ima dovoljno razloga za  
tvrdnju kako se u slučaju *Hamleta* u selu Mandaljena u  
Župi dubrovačkoj nije radilo ni o kakvom *uklapanju* pred-  
stave u prostor zadružnog doma, nego o istom onom  
unutarnjem redateljsko-dramaturškom nalogu koji je Fo-  
teza nepogrešivo odveo na Lovrjenac, Gavellu na Gra-  
dac i na taracu, Stupicu na Gundulićevu poljanu, Para  
na Bokar, a Spaića u Muzičku školu i u Knežev dvor.  
Ti važni hrvatski redatelji, posebice u prvom razdoblju,  
stvarali su i oblikovali naročitu *poetiku ambijentalne*  
*režije* u Tetaru igara, koju su izučili režirajući – s više ili  
manje uspjeha – na *tijelu figure Držić*, odakle je njihovu  
*rukopisu režije* u dubrovačkome ambijentu došao onaj

*ključ – mirakul*, primjenjiv ubuduće na sve slične red-  
teljske sustave, a ne samo na režiju hrvatske dramske  
baštine, o čemu bjelodano svjedoče baš Parove i Violi-  
ćeve režije M. Krleže i I. Brešana u Dubrovniku.

#### LITERATURA

N. Batušić: “Umijeće inscenacije”, u knj.: Antonija Bog-  
ner-Šaban (ur.), *Kosta Spaić (život i djelo)*. Zbornik,  
Zagreb, 2004.

Nikola Batušić: “Dubrovački festival i hrvatska kazališ-  
na režijska”, *Dubrovnik 1 – 2/ 1994.*, Dubrovnik, 1994.

Nikola Batušić: “Držićeva redateljsko-inscenatorska na-  
čela”, *Mogućnosti 3-4/1976.*, Split.

Antonija Bogner-Šaban: “Fotezove režije djela Marina  
Držića na DLJI”, *Prolog 51 – 52*, Zagreb, 1983.

Franjo Čale: “Uvod u razmatranje o dubrovačkim scens-  
kim prostorima”, *Dubrovnik festival 1950 – 1974*,  
*Dubrovačke ljetne igre*, Dubrovnik, 1974.

Marin Držić: “Dundo Maroje”, za pozornicu priredio Mar-  
ko Fotez, Zagreb, 1939.

Ronald Duncan: “The Dubrovnik Festival”, u: *Glasovi*  
*strane štampe*, Dubrovnik, 1957.

“Glasovi strane štampe”, Izdavač: *Dubrovačke ljetne*  
*igre*, Dubrovnik, 1957.

Cvito Fisković, Mihovil Kombol, Marijan Matković (ured-  
nici): “Katalog dubrovačkog festivala 1950”, Zagreb,  
1950.

Dalibor Foretić: “Ambijent, prostor i vrijeme”, *Kolo*  
*2/1999*, Zagreb.

Miljenko Foretić: “Zamišljaji o dubrovačkom festivalu do  
1950. godine”, *Dubrovački ljetni festival 1950/1999*.  
*HRVATSKA*, Dubrovnik, 1999.

M. F. (Marko Fotez?): “Malo statistike”, u: *Dubrovačke*  
*ljetne igre, Bilten br. 3*, Dubrovnik, 1953.

Marko Fotez: “Prvih 25 godina”, *Dubrovnik festival*  
*1950 – 1974, Dubrovačke ljetne igre*, Dubrovnik, 1974.

Marko Fotez: “Putovanja s Dundom Marojem”, Dubro-  
vnik, 1974.

Branko Gavella: “Ideja Dubrovačkih ljetnih igara” (frag-  
menti iz 1957.), *XX dubrovačke ljetne igre*, Dubrovnik,  
1969.

Branko Gavella: “Marin Držić – portretna skica”, *Knji-  
ževnik 2/1959*, u: *Branko Gavella: Književnost i kazali-  
šte*, Zagreb, 1970.

Mani Gotovac: “Dubrovačke mišolovke”, Zagreb, 1986.  
Izet Hajdarhodžić: “Dubrovački memento”, *Kolo*  
*2/1999*, Zagreb.

Hrvoje Ivanković: “Tko je zazidao dubrovačku Taliju?”,  
*Kolo 2/1999*, Zagreb.

Živko Jeličić: “Marin Držić – pjesnik dubrovačke siroti-  
nje”, Zagreb, 1950.

Ivan Krtalić: “Trideset i pet godina Dubrovačkih ljetnih  
igara”, Zagreb-Varaždin, 1984.

Hans-Thies Lehmann: “Postdramsko kazalište”, Zagreb-  
Beograd, 2004.

Srećko Lipovčan: “Zabilješke o onom jučer i onom sut-  
ra”, *Dubrovnik 1-2/ 1994*, Dubrovnik.

Marijan Matković: “Tragom snova i zanosa”, *Dubrovnik*  
*festival, Dubrovačke ljetne igre 1950-1979*, Dubrovnik,  
1979.

Slobodan P. Novak: “Igre i baština”, *Dubrovačke ljetne*  
*igre 1950 – 1989*, Dubrovnik, 1989.

Slobodan P. Novak: “Planeta Držić”, Zagreb, 1984.

Luko Paljetak: “Dubrovnik kao hamletičke ili Shakespe-  
are na DLJI”, *Dubrovačke ljetne igre 1950 – 1989*,  
Dubrovnik, 1989.

Georgij Paro: “Iz prakse”, Zagreb, 1981.

Marko Ristić: “Shakespeare dans la rue”, *Horizons, Pa-  
ris, 1956.*, u: *Glasovi strane štampe*, Dubrovnik, 1957.

Arthur Sainer: “The Radical Theatre Notebook”, New  
York, 1975.

Ferdinand de Saussure: “Tečaj opće lingvistike”, Zag-  
reb, 2000.

Richard Schechner: “Environmental Theater”, New York,  
1973.

L. Schl. (?): “Theater in Jugoslawien”, *Frankfurter Run-  
dschau, Frankfurt, 30. VIII 1955*. u: Glasovi strane  
štampe, Dubrovnik, 1957.

Kosta Spaić: “O repertoaru”, *Dubrovnik 3/1999*, Dub-  
rovnik.

Kosta Spaić: “O scenskim prostorima i repertoaru Dub-  
rovačkih ljetnih igara”, *Dubrovnik 1-2/1994*, Dubrovnik.

Matko Sršen: “Barlamov teatar igara”, u: *Dubrovnik*,  
monografija (ur. Mario Bošnjak), Zagreb, 2005.

Božidar Violić: “Neuklapanje u prostor”, *Kolo 2/1996*,  
Zagreb.