

Petra Jelača

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/y7v64tp13y>
Prethodno priopćenje
Rukopis prihvaćen za tisak: 24.11.2025.

AMBIJENTALNE I REPERTOARNE MOGUĆNOSTI DUBROVAČKIH LJETNIH IGARA DANAS

Sažetak

Festival Dubrovačke ljetne igre nastao je na ideji postavljanja naših starih tekstova na povijesne ambijentalne pozornice te je već koncem pedesetih godina prošlog stoljeća definirao svoje najznačajnije odrednice – hrvatsku dramsku i književnu baštinu te svjetske dramske klasike u karakterističnom ambijentalnom izvedbenom kodu. Kako u posljednjih dvadeset godina ni produkcijski ni umjetnički resursi ne mogu odgovoriti suvremenim jezikom na te dvije osnovne postavke festivala, koji je ove godine napunio 75 godina postojanja, a njegova se povijest kroz više segmenta utkala u hrvatsku kulturu, postavlja se pitanje kako redefinirati repertoarne i ambijentalne postavke dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara. U radu se bavim ambijentalnim i repertoarnim problemima posljednjih dvadeset i pet godina dramskog programa preko konkretnih primjera predstava, te dajući presjek relevantnijih ambijentalnih i repertoarnih ostvarenja, kao i nekih manje uspješnih. Metodologija rada sastojala se u naznačavanju promjena u karakteristikama, prvenstveno ambijentalnih ostvarenja u svrhu definiranja recentne problematike, te naznačavanju mogućnosti rješenja u nadolazećim redefiniranim programskim koncepcijama.

Ključne riječi: Dubrovačke ljetne igre, ambijentalno kazalište, repertoar, promjene, izazovi, mogućnosti

Prilikom naslovljavanja ovog članka postavilo se pitanje nasloviti ga mogućnosti ili izazovi Dubrovačkih ljetnih igara danas. Odgovor je i jedno i drugo, odnosno jedno podrazumijeva drugo, ali uvijek je konstruktivnije i zanimljivije razgovarati o mogućnostima. Izazovi su u prvome redu promijenjene okolnosti, slika današnjeg Dubrovnika u odnosu na Dubrovnik prije rata 1991. godine. Uzimam odrednicu rata kao razdjelnicu jer je ona uvjetovala i drugačiji državni ustroj, sociopolitičke okolnosti, novi način organizacije, produkcije i financiranja, što je stubokom izmijenilo i samu sliku festivala. Ta slika nije nužno promijenjena tijekom poratnih devedesetih, kada su se Igre unatoč teškim promjenama odvijale u miru, u odsustvu turističkih gužvi

i u smanjenom opsegu u odnosu na predratna razdoblja, već se početkom dekade dvije tisućitih godina počinje vraćati turizam te naglo i nekontrolirano raste. Tako se turizam već do sljedeće dekade 2010-ih pretvara u masovni, a Dubrovnik se iz poznatog povijesnog grada punog nezamjenjivih ambijenata pretvara u važno odredište puno samo pretrpanih lokacija.

Uzavreli rast broja gostiju i cijena čini smještaj sudionika najskupljom budžetnom stavkom Igara pa se pripremanje predstava u ambijentu svodi na najkraće moguće boravljenje. Podsjetimo samo da je čitav sociološko-kazališni fenomen nastajao i dosegnuo vrhunce o kojima se nastavilo generacijama kasnije pričati u uvjetima koji su podrazumijevali bivanje Festivalskog dramskog ansambla u Dubrovniku tijekom dvaju ljetnih mjeseci. Probe su se održavale čitavo vrijeme na gradskim lokacijama. Bilo je to, posebice do osamdesetih godina 20. stoljeća, vrijeme u kojemu je bilo manje vanjskih sadržaja, manje distrakcija, pa su u gradu bile prisutne probe, posjeti velikih umjetnika, što je građanima bilo zaista važno, a sve što se događalo oko Igara jednostavno je bilo u fokusu i predmet javnog interesa.

Podsjetimo, ponajprije, na kratku definiciju dubrovačke dramske ambijentalnosti: u najširem smislu, i najkraće rečeno, riječ je o procesu nastajanja predstave s gradom i građanima. Ima, dakle, naglašenu sociološku komponentu, u smislu da sam kazališni proces nastaje u ambijentu koji građani nastanjuju, odnosno dijele zajednički prostor s izvođačima i iz kojega izrastaju predstave. Komponenta inverzivnosti i čimbenika prostora, kao aktivnog sudionika u stvaranju kazališnog čina, pri tome je bila iznimno važna, i to od samih početaka. Kako je posrijedi 75 godina duga povijest, dugo i bogato razdoblje, taj je proces, naravno, prolazio i različite faze, a o njima je teško govoriti pojedinačno jer su se ispreplitale. I danas imamo različite utjecaje unutar jedne sezone, pa čak i unutar jedne predstave. Do sada korištene sintagme nisu ni u kontekstu teatroloških termina točno okarakterizirane baš zato što su specifične. Najčešće se koristila sintagma *teatar Igara*, skovana još 60-ih godina 20. stoljeća. Autor je teatrolog, pisac i redatelj Matko Sršen, a nastavio ju je rabiti i najviše je popularizirao kroz sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća Georgij Paro. Drugi je termin uveo Ivica Kunčević naslovom svoje knjige redateljskih bilježaka o radu u ambijentu *Ambijentalnost na dubrovačku* 2012. godine. Dubrovačka ambijentalnost nije, dakle, ni teatar na otvorenom, nije ni samo *environmental theatre*, niti *site-specific theatre*, premda se može razgovarati i o primjesama tih termina u nekim ostvarenjima.

Sadašnje stanje – neuralgične točke

Suvremeni Dubrovnik, posebice od 2000. i 2010. godine do danas, nešto je sasvim drugo. Svi smo svjesni priče o turistifikaciji i gentrifikaciji na čitavoj našoj obali, a u Dubrovniku je ona, vjerujem, dosegla svoj vrhunac i donijela brojne komplikacije s obzirom da se radi o zaštićenoj UNESCO-voj povijesnoj jezgri.

Kako smo već rekli, predstave se posljednjih desetljeća većim dijelom pripremaju u Zagrebu i samo u završnoj fazi postavljaju u ambijentima, koji su vrlo često samo lokacije, pa sve to zajedno dovodi u pitanje opravdanost i smislenost ambijentalnosti koja u najvećem broju slučajeva to i nije zbog produkcijske, ali i ne samo produkcijske nemogućnosti stvaranja za ambijent i iz ambijenta.

Srž problema je u nepostojanju jasne programske koncepcije. U najširem smislu, na papiru, postoji. Ministarstvo kulture i medija imenuje svake četiri godine umjetnička vodstva i daje im poprilično otvorene ruke u predlaganju programa. U teoriji to nije pogrešno, no kako su se vremena stubokom izmijenila, nitko od imenovanih nema dovoljno interesa temeljitije se pozabaviti jednom prošlom paradigmatom u potpuno izmijenjenim uvjetima. Pod temeljitije mislim na sustavniju reinterpretaciju u suvremenim, nadasve izazovnim uvjetima, temeljnih programskih odrednica, kako ambijentalnih, tako i repertoarnih.

Sva su umjetnička vodstva do sada to pokušavala na svoj način, koji, nažalost, naročito od 2010. godine do danas, nije imao puno dodirnih točaka s ishodišnom idejom, odnosno njezinom slojevitijom reinterpretacijom.

Devedesete godine 20. stoljeća u dramskom programu Igara

Devedesete godine 20. stoljeća na festivalu su prošle u poslijeratnom raspoloženju, u idealno mirnim uvjetima za ambijentalnost jer nije bilo turizma. Postojali su drugi problemi, poglavito financijski, produkcijski i organizacijski. Ulagali su se veliki naponi da u izmijenjenim uvjetima, dakle u novoj državi, festival uopće opstane, u čemu se naposljetku i uspjelo (Foretić, 1998).

I ambijentalno i repertoarno gledano, ostalo se na tragu dotadašnjih programskih odrednica, u smanjenom produkcijskom opsegu, dok se kvalitativno mogu izdvojiti neka ostvarenja preko kojih možemo pratiti presjek razvoja, kako ambijentalnosti, tako i repertoara.

Izdvojiti svakako treba dvije predstave Ivica Kunčevića: poslijeratnu pastoralu *Tirena* Marina Držića izvedenu na pustari ispred parka Gradac 1993. godine te već antologijsku *Tužnu Jelu* Mate Vodopića u moru u Pilama 1994. godine.

Kunčevićeva i Držićeva postapokaliptična *Tirena* u parku Gradac, tradicionalnom festivalskom prizorištu pastorala, s drugačijim rasterom prostora igre i gledališta, nego što je prostor parka tradicionalno koristila većina predstava do tada (koristile su prostor „bujnog mediteranskog gaja“, a ne njegovo krševito naličje), u srpnju 1993. godine bila je prva poslijeratna festivalska premijera. Na pustari ispred parka Gradac Ivica Kunčević je s Kazalištem Marina Držića postavio vlastitu adaptaciju *Tirene*, u kojoj se u mračnom ozračju klasično komponirani pastoralni prizori kontrapunktiraju sa zlim slutnjama i znakovima nemirnoga vremena – Satir koji razvaljuje malu pozornicu, uvedeni lik žene izbjeglice s tada simbolički često prisutnim plastičnim vrećicama punim osobnih potrepština kao bića između igre i stvarnosti, Remeta transformiran

u Dužnosnika – s prepjevanim i nadopisanim dijelovima teksta i slično. Najpoznatiju Držićevu pastoralu Ivica Kunčević uspješno je dekonstruirao i dramatično njome denotirao znakove i usude vremena u kojemu je nastajala. „Držićevu tekstu i nije potrebna konfrontacija s nekim drugim jer drama prebiva u njemu, samo je treba otkriti. To je Kunčeviću uspjelo uz valjanu suradnju dramaturga Petra Brečića i vješti nadopis u završnim prizorima pjesnika Luke Paljetka.“ (Foretić, 1998)

Jedna od prijelomnih predstava čitave novije, odnosno poslijeratne ambijentalne povijesti Dubrovačkih ljetnih igara, svakako je Kunčevićeva *Tužna Jele*. Samo godinu dana nakon dekonstrukcije pastorale i njezinog prostora u mediteranskom gaju na Gradcu, u ljeto 1994. Kunčević je u Pilama, doslovce u moru, postavio predstavu prema pripovijetci manje poznatog dubrovačkog autora iz druge polovice 19. stoljeća, Mate Vodopića. Odabir predloška Vodopićeve novele *Tužna Jele* (1868.) vjerojatno leži u njezinom tematskom sukusu, prikazu sudbine mlade žene s gruškoga škara kojoj je more odnijelo muža i dva sina. U samom realizmu iz kojega je nastala novela, pa i svojevrsnom naturalizmu, zbog brutalnosti prirodne sile i usuda u koji se more pretvara, leži dosta razloga odabira predloška, iz kojega je izrasla jedna od antologijskih ambijentalnih predstava čitave novije povijesti teatra Igara. U tome kontekstu predstava *Tužne Jele* u Pilama otvara i jedno novo poglavlje u fazama dubrovačke ambijentalnosti, najavljeno prethodnom dekadom osamdesetih, za koju je Dalibor Foretić već ranije ustvrdio da se „tek naslućuje, ali i ne vidi u cjelini svoje realizacije. Radi se o izravnim konceptualnim intervencijama u prostor koje ga mijenjaju u neku drugu nepostojeću, ali mnogoznačnu stvarnost.“ (Foretić, 1998) More je u *Tužnoj Jeli* puno više od njega samog ili metafore za nešto konkretno.

Predstava *Tužne Jele* na posebno vidljiv, ali i poetičan način posjedovala je jednu od najvažnijih i najkarakterističnijih sastavnica dubrovačke ambijentalnosti, a to je povezanost stanovnika ambijenta s nastankom predstave. Svi mali Pilari glumili su u *Tužnoj Jeli*. Oni su, osvjetljeni reflektorima, odjeveni u bijelo, izranjali iz mora kao djeca Jelinih snova i vizija. Živi grad ušao je u predstavu.

„Priča Mate Vodopića u viziji i režiji Ivice Kunčevića“, pisao je Anatolij Kudrjavcev, „nije više slučaj sitne sentimentalnosti za jednokratnu upotrebu, već sveznačnost. Režija je događaj pretvorila u svemirsku molitvu... čarobni prostor u Pilama, zajedno s *Tužnom Jelom*, otplovio je u legendu.“ (Kunčević, 2012)

Već iduće, 1995. godine, nakon posve nove ambijentalne lokacije i čudesne predstave u moru u Pilama, na Gundulićevoj poljani Krešimir Dolenčić reaktivira tradicionalnu ambijentalnu pozornicu Gundulićeve poljane gdje uprizoruje Držićeva *Dunda Maroja*. Koristeći okvirne mizanscenske zadatosti svih dosadašnjih *Dunda* na toj ambijentalnoj pozornici, naročito u kolektivnu memoriju Dubrovčana ponajviše zapisanu predstavu Koste Spaića, Krešimir Dolenčić u pravo je vrijeme, još uvijek poslijeratnih teškoća, Dubrovčanima evocirao nekadašnje dane bezbrižnosti i uzleta, kako Igara, tako i života u Gradu. Turistima neopterećen Grad je na predstave mamio

isključivo domaću publiku, ponesenu nostalgijom i željom za boljim vremenima od onih ljeta 1994. godine. Bilo je tada uvjeta za svakovrsno ambijentalno djelovanje, bez obzira na financijske poteškoće, što je i vidljivo na do sada odabranim predstavama. U *Tireni* je Ivica Kunčević obrnuo ambijentalnu pozornicu Gradca, a mizanscenom je dekonstruirao svijet pastorale te u *Tužnoj Jeli* pronašao nov način konceptualizacije ambijenta i mora, dok se Dolenčićevim i Držićevim *Dundom* u suvremenom ruhu evocira kako ambijentalna, tako i repertoarna prošlost. Ivica Kunčević u dvjema spomenutim predstavama također ostaje dosljedan dubrovačkome baštinskom repertoaru.

Najgori ratni udari na dubrovačkom području do 1995. godine su već bili prošli premda se ratna atmosfera još uvijek osjećala. Sve je bilo drugačije. Prvi poratni *Dundo Maroje* u režiji Krešimira Dolenčića prema ocjeni kritike prošao je vrlo dobro, a zbir svih dojmova donosi Hrvoje Ivanković u svojoj kronici tragom kritičkih zapisa *Držić na Igrama*: „Iz psihoze ‘preklane dubrave’ pokušalo se s Držićem izaći dvije godine kasnije, u ljeto 1995., kada je na red došla nova postava *Dunda Maroja*, realizirana u suradnji s Dramskim kazalištem Gavella. Za redatelja je određen Krešimir Dolenčić, u čemu je, sa sjećanjem na njegovog studentskog *Dunda* iz 1984. godine, bilo puno logike, baš kao i u povratku na staro omiljeno ‘dundomarojište’ na Gundulićevu poljanu, koju će u budućnosti ‘duh ugostiteljstva i poduzetništva’ vjerojatno zauvijek oduzeti ambijentalnom kazalištu. Brojne, ali s ozračjem prostora dobro usklađene scenografske intervencije Tihomira Milovca (draperije na zidovima kuća, polugola zlatna Karijatida, tkaninom presvučeno stubište, dva velika pozlaćena ovala) i raskošni stilski kostimi Lea Kulaša sugerirali su *dobra brjemenja*, a sveprisutna glazba Rajka Dujmića i Srđana Berdovića postala je dramaturški aktivni čimbenik te razigrane trosatne predstave koju je Dalibor Foretić nazvao ‘hudožestvenom’, vidjevši u njoj sve one kvalitete na kojima se temeljio scenski realizam Stanislavskog i njegovih sljedbenika: minucioznu mizanscensku i glumačku punoću slike, prožetost glazbom, iluzionističku začudnost scenografije i kostima te glumačku interakciju unutar pojedinih prizora ‘temeljenu na karakternim i tipskim suprotnostima’, bez podjele na velike i male uloge te s ‘dubokom proživljenošću i vanjskom atraktivnošću.’“ (Ivanković, 2016: 317)

U nastavku devedesetih godina na Igrama nije bilo značajnijih ambijentalnih inovacija ili radikalnijih pomaka. Repertoarno gledano jednako tako, no nastojalo se na očuvanju osnovne odrednice dubrovačke dramske baštine i svjetskih dramskih klasika. Važno je u tom kontekstu svakako spomenuti izvedbu dvaju frančezarija, onu iz 1996. godine u produkciji Kazališta Marina Držića iz Dubrovnika, na gostovanju na Igrama, *Ilija aliti muž zabežoen* (*Georges Dandin ou le Mari confondu*), preradu Molièrea nepoznatog dubrovačkog autora u režiji Tomislava Radića na Držićevoj poljani. U ambijentalnom smislu ne previše inovativno, no repertoarno dosljedno, na Držićevoj poljani ona je dobila svoje ambijentalno uprizorenje: jedan prekrasan

palac, čiji portal izvrsno naznačuje vrijeme nastanka frančezarije i udovoljava svim njezinim prostornim i dramskim zahtjevnostima (Foretić, 1998).

Već sljedeće sezone, u ljeto 1997., uprava Dubrovačkih ljetnih igara odlučila je producirati još jednu frančezariju. Odabir ovoga puta nije pao na anonimnog autora, nego na Marina Tudiševića i njegovu adaptaciju Molierèova *Le Bourgeois gentilhomme*, poznate komedije *Građanin plemić*. Režije se prihvatio Ivica Kunčević s Festivalским dramskim ansamblom i Mustafom Nadarevićem u naslovnoj ulozi. Kritika je bila podijeljena u vezi ocjena predstave, čak i po pitanju uvrštavanja ove frančezarije na repertoar (Kudrjavcev, 1997).

Nakon više repertoarno, nego ambijentalno značajnih postava dvaju frančezarija, presjek značajnijih ostvarenja devedesetih na Igrama završava Vojnovićevom *Dubrovačkom trilogijom* u režiji Joška Juvančića i izvedbi Festivalskog dramskog ansambla, postavljenom u parku Umjetničke škole Luke Sorkočevića, premijerno izvedenom 1999. godine.

Tradicionalno spaicevsko korištenje tog prostora, s Gradom u pozadini, „sinemaskopski pogled na Grad“ (Violić, 1996), istaknuto mizanscenom i nadasve scenografskim rješenjima Ivice Prlendera, kao i ono Dolenčićevo na Gundulićevoj poljani iz 1994., podcrtalo je reaktiviranje tradicionalnih ambijentalnih pozornica, ovoga puta s Vojnovićevim naslovom koji je rječito govorio i o prošlosti i o Gradu svojim ambijentalnim konotacijama. Time se održavao dubrovački repertoar, što zaključuje devedesete godine 20. stoljeća kao niz nastavljanja dotadašnjih, kako ambijentalnih, tako i repertoarnih tekovina, u smanjenom puno skromnijem opsegu. Jedan od zaključaka poratnih devedesetih unatoč financijskim i inim organizacijskim poteškoćama je da su se Igre ipak održale unatoč burnim socioekonomskim promjenama.

Teatrolog Hrvoje Ivanković u preglednom članku povodom 50. obljetnice Igara, baš te, 1999. godine, o devedesetim godinama na Igrama, izdvajajući kao relevantne u kronici te dekade samo Kunčevićeve predstave *Tirena* (1993.) i *Tužna Jele* (1994.), piše: „A drugih pravih teatromahija u poratnom Dubrovniku gotovo da i nije bilo. Sve je, krajnje svjesno, bilo podređeno pothranjivanju fetiša o kojima je bilo riječi, no pomak koji se dogodio, dogodio se izgleda u kolektivnoj svijesti domorodaca koji su se ponovno, kao i u ranim pedesetima, našli gotovo nasamo sa svojim festivalom, ali sada s bitno drugačijim iskustvima i u bitno drugačijim životnim okolnostima. Salzburg je sačuvao svog *Jedermann*a kao biljeg identiteta; dubrovački festival je, pak, veliki dio svoje povijesti sam sebi bio jedna veliki *Jedermann* i pokušao je to ponovno biti, no, svijet u kojem je postojao najednom je prestao biti isti. Nemogućnost da se odgovori na neka egzistencijalna pitanja današnjeg Dubrovnika kao da je otvorila mogućnost da se postave neka dugo prešutkivana kazališna pitanja.

Prije svih: Gdje je zazidana dubrovačka Talija? Tko ju je, kada, i zašto, svjesno ili nesvjesno, zazidao? U koji mir, fortecu ili pločnik? I kako je eshumirati i oživiti da likom ne bude Frankensteinu slična?“ (Ivanković, 1999)

Dekada dvijetisućitih – početci ambijentalnog eskapizma

Početak dekade dvijetisućitih u Dubrovnik se, vrlo oprezno i na mala vrata, počeo vraćati turizam. Prva relevantna predstava iz te dekade još uvijek se ne bavi temom rasta turizma i poslijeratne ekonomije, koja će s vremenom nepovratno odnijeti dotadašnje mogućnosti ambijentalnog kazališta, te će trebati naoštriti kreativnost i mobilizirati znanja da bi se iznašle nove mogućnosti ambijentalne izvedbenosti.

Izdvajamo, dakle, predstavu *Četvrti sestra* Janusza Glowatzkog u režiji Ivice Bobana, u ratom razrušenom hotelu Belvedere u Sv. Jakovu, predjelu istočno od dubrovačke stare gradske jezgre, koja se još uvijek bavi posljedicama rata i novonastale neobuzdane tranzicije, neizbježno, nažalost, isprepletene s (prikrivenim) kriminalom i korupcijom u društvu.

„Odabravši za predstavu prostor hotela Belvedere, nekad najraskošnijega hotela u gradu koji je za vrijeme opsade Dubrovnika oštećen jer je bio na samoj bojišnici i započevši predstavu videoprizorima ratnih razaranja grada, redateljica Ivica Boban nedvosmisleno je posvojila tekst poljskoga pisca, dodavši mu našu autentičnu dramu u kojoj nisu razorene samo moralne vrijednosti. Kombinirajući videosnimke ratnih stradanja, masovne scene razmetljive kičerske modne piste i dvorane za dodjelu Oscara s intimnim prizorima sirotinjske sobe u kojoj tri sestre proživljavaju svoje čežnje, spretnim pretapanjem scena različitih registara, od realističkog do grotesknog, redateljica je u žestoku ritmu sjajno predočila shizofrenost i ambivalentnost svijeta koji se raspada po šavovima. Bilo je tu mjesta i za posebne trenutke, poput prizora u kojem tri sestre nakon svih poraza šalom nastoje jedna drugoj liječiti rane, odličnih masovki, poput modne revije pancirki kao trendovske odjeće 21. stoljeća i otužnih, pomalo grotesknih scena u kojima četvrti sestra, posvojeni mladić Kolja, odjeven u žensko, na setu glumi rusku prostitutku. Implozija i eksplozija, pucanje likova iznutra i agresivnost vanjskoga svijeta s kalašnjikovima i medijskim kičerajem, na svojim je leđima iznio sjajan ansambl.“ (Ivanković, 1999)

Iduća točka našeg ambijentalnog pregleda još je jedna režija Ivice Kunčevića. Dogodila se 2002. godine u napuštenom kompleksu bivše tvornice ulja Radeljević u Gružu. Kunčević tamo locira zbivanje Dürenmattove drame *Posjet stare dame*, o propalom gradiću Güllenu koji se prodaje za novac. Jasna je aluzija na suvremeni Dubrovnik, poslijeratnu obnovu turizma i rastuću korupciju u društvu. Ambijentalno gledano izlazi se iz grada u zidinama da bi se metonimijski govorilo o identitetu aktualnog grada kao takvog, u napuštenom industrijskom kompleksu koji simbolizira propalu dubrovačku poslijeratnu ekonomiju, namjerno neobnovljenu kroz više ekonomskih kultura, tajkunizacijom koja je počela, za novac, promovirati isključivo masovni turizam. S dekadom 2000-ih otvara se pitanje ambijentalnog eskapizma, bježanja *teatra Igara* izvan zidina pred naježdom masa, kako ugostitelja, tako i turista, koja će svakom godinom, a naročito u nadolazećim dekadama,

samo rasti i rasti, bez prestanka, kako novonastali kapitalizam i nalaže. Uz pokoju zamjerku, i kritika i publika vrlo su dobro prihvatile Kunčevićev *Posjet stare dame*, a te je godine po drugi put redatelj zaslužen nagrađen festivalskom nagradom Orlando. Detaljnije se na samu predstavu osvrnula teatrologinja Lada Čale Feldman u časopisu *Kazalište*. (Čale Feldman, 2002)

Nove ambijentalnosti u zasjenjenim dijelovima Grada

Već se idućeg festivalskog ljeta, 20. srpnja 2003., dogodila jedna izvanredna predstava, prijelomna, kao i mnoge do tada, ali ni ona nažalost nije zaživjela kao prva u novom ambijentalnom nizu, odnosno nije otvorila toliko željenu i čekanu novu fazu u povijesti dubrovačke ambijentalnosti. Radi se o autorskom projektu redateljskog dvojca Jelčić-Rajković *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*, koja je nastala kao ambijentalno ostvarenje najbliže određenju *site-specific* dokumentarnog kazališta, u zasjenjenim neizloženim i nepoznatim dijelovima grada u zidinama. Šetnja je počinjala u Domu za starije i nemoćne osobe *Domus Christi*, nastavljala se preko pomalo zabačene gradske četvrti Ispod svete Marije, podno južne strane zidina, a završavala na poljani Mrtvo zvono.

Bavila se odabranim predjelima grada kao ambijentima, njihovom prošlošću i sadašnjošću, stanovnicima, njihovom svakodnevicom i životnim pričama. Predstava je imala i naglašenu dokumentarnu komponentu, uz onu profesionalnu te prevladavajuću ambijentalnu.

Iste je godine u časopisu *Kazalište* teatrolog Hrvoje Ivanković objavio opsežnu studiju o predstavi u kontekstu dotadašnjih ostvarenja autorskog dvojca Jelčić-Rajković, „Kazališna tura po zasjenjenim dijelovima Grada“ (Ivanković, 2003), ali, što je za temu ovog članka najvažnije, i njezine visoke domete u kontekstu povijesti dubrovačkog ambijentalnog kazališta.

Iduće, 2004. godine, otok Lokrum ambijentalno se koristi, i to ne samo kao gužvom neugrožena pozornica.

Joško Juvančić, u dogovoru s Ivicom Kunčevićem, tadašnjim ravnateljem drame Igara, odabire južne hridine otoka Lokruma kao ambijentalnu pozornicu male primorske uvale gdje se u devetnaestom stoljeću zbiva teška, izvrsno napisana drama mora i usuda, Vojnovićev *Ekvinocijo*. Održavanje dubrovačkog dramskog repertoara dalo je doprinos insularnoj ambijentalnosti koja, na tragu Kunčevićevog lociranja Vodopićeve *Tužne Jele* u lučicu u Pilama, mimetizira ambijent izvornog događanja drame, „mali predio dubrovačke obale“ te točno i vrlo efektno koristi pogled na silinu otvorenog mora kao agensa sudbine, kamo su južne hridine Lokruma okrenute. Joško Juvančić stvorio je sličicu prošlog vremena, sakrivenu u izolaciju otoka, na više razina prožetu svim značenjskim sastavnicama tog ambijenta. Na južnim hridinama otoka Lokruma Juvančić je postavio omeđeni mikrokozmos male primorske zajednice, vojnovićevski univerzum, ambijentalan do srži, nešto manje povezan s

današnjicom (osim snažne univerzalnosti upisane u dramu), bez grada u pozadini. Živi Grad ostaje u daljini, na kopnu, nedostupan ambijentalnom kazalištu. Ono što nosi ovu vrsnu dramu, za koju je prava šteta da se ne igra češće na hrvatskim pozornicama, lik je arhetipske majke Jele. Donekle dijametralno suprotna Jeli iz Vodopićeve novele, premda građena na sličnim premisama sitnih, ali jakih žena iz puka, nastanjenih pokraj obale i škara, žilavih i neumoljivo odlučnih u borbi protiv životnog usuda, nastala je Jele iz *Ekvinocija* Doris Šarić Kukuljice. Ovjenčana nagradama, kao i uloga Jele iz Kunčevićeve i Vodopićeve *Tužne Jele*, uz izvrstan glumački ansambl koji je posve srastao s ambijentom i kreiranim vojnovičevskim univerzumom na lokrumskim stijenama, s još nekoliko pamtljivih uloga (Predrag Vušović kao Vlaho slijepi, Olga Pakalović kao Anica, Frane Perišin kao Niko Marinović), Jele Doris Šarić Kukuljice donijela je ovoj predstavi, ali i povijesti hrvatskoga glumišta, duboko proživljenu, emotivnu i dostojanstvenu, snažnu patnicu – tragičnu junakinju, mišljenu dosljedno Vojnovičevom tekstu, te se tom maestralnom ulogom svakako upisala u glumačku povijest vojnovičevskog repertoara. Predstava je, očekivano, bila jako dobro prihvaćena, stvarajući autentičan ambijentalni ugođaj s iznimnim glumačkim ostvarenjima, a deset godina kasnije je i obnovljena na istoj lokaciji.

Krešimir Dolenčić idućeg ljeta, 2005. godine, ambijentira Girodouxovu dramu *Ondine* u bajkovitu uvalu kupališta Šulić podno tvrđave Lovrijenac.

U svom prvom vilinskom dijelu predstava se događa gotovo u moru, točnije na moru, u uvali kupališta Šulić, gdje vila Ondine odrasta i živi sa svojim zemaljskim roditeljima. Čitavo vrijeme s pogledom na tvrđavu Lovrijenac, vertikalnu njezina hoda prema zemaljskom uspjehu, ali i ponoru u koji će pasti zbog ljubavi, bajkoviti prizor ribarske uvale s domom na vodi dobiva na slikovitosti, ali i na dramatičnosti. Publika se u drugom dijelu predstave doslovno pridružuje tom hodu vili Ondine. Ona, ostavivši pitoresknost i sigurnost doma svojih roditelja ribara, odlazi s kraljevićem na dvor, na tvrđavu Lovrijenac, dubrovački Elsinore, ali i savršeno prizorište svakog (bezvremenog) kraljevskog dvora. Taj je hod, kao i dva ambijentalna prizorišta, dosljedna zbivanjima drame, redatelj Krešimir Dolenčić iskoristio upravo u funkciji dramatike, stupnjevanja radnje koja se pretvara u vilinsku, ali i ljudsku tragediju.

Zanimljiv i uspio ambijentalni hod ove predstave nije utišao rastući, sve češći i sve glasnjiji govor o ambijentalnom eskapizmu, o bijegu *teatra Igara* iz Grada, o ugroženosti autentične dubrovačke ambijentalnosti rastućim turizmom i bukom, a ponajviše činjenicom da javni prostor postaje resurs na kojemu se silno zarađuje pa je samim time sve manje dostupan nedovoljno profitabilnim djelatnostima, poput kazališne umjetnosti. U isto vrijeme te su okolnosti počele davati poticaj osmišljavanju novih ambijentalnosti, na tragu onih iz *Radionice za šetanje, pričanje i izmišljanje* autorskog dvojca Jelčić-Rajković, u zasjenjenim, ali duboko inspirativnim predjelima grada. Takvih predjela ima jer su upravo zbog svoje zasjenjenosti nedotaknuti

turističkom gužvom, samo ih treba sustavno otkrivati, koristeći se poviješću odabranog ambijenta i njegovom sadašnjošću – životnim pričama ljudi koji su ga nekad nastanjivali i koji ga danas nastanjuju. No, sve je ostalo u idejama i u teoriji te takva osmišljavanja nisu opredmetnjena.

Svjesna svega navedenog, te potaknuta sve većim brojem novinskih napisa i javnih razgovora na tu temu, uprava Dubrovačkih ljetnih igara, na čelu s intendantom Ivicom Prlanderom i ravnateljem dramskog programa Ivicom Kunčevićem, idućeg je ljeta, 2006. godine, organizirala međunarodni simpozij o ambijentalnosti, s naglaskom na dubrovačku, u tom međunarodnom kontekstu. *Simpozij ambijentalnog kazališta i kulturne memorije* održao se u okviru 57. Dubrovačkih ljetnih igara, u Festivalskoj palači, 18. – 19. kolovoza. Moderatoratori su bili teatrolozi Jasen Boko, Dragan Klaić, a sudjelovali su više nego relevantni izlagači. S naše strane to su bili Dubravka Vrgoč, Davor Mojaš, Jovica Popović, Georgij Paro, Ivica Kunčević, Joško Juvančić, Ivica Boban te Nataša Rajković. Međunarodni sudionici su bili: Marvin Carlson, Josette Feral, Satish Alekar, Mike Pearson, Alja Predan, Ivan Talijančić, Michal Merczynski te Luca Ruzza. Tijekom dvaju dana boravka na festivalu posjetili su po jednu dramsku i jednu glazbenu priredbu, a raspravljali su o bogatoj praksi i povijesti *teatra Igara*, te sljedećim temama:

Kako prostor igre, koji svoj vlastiti život ima i izvan scenske umjetnosti, djeluje na samu umjetnost?

Posjeduje li prostor igre vlastitu memoriju koja utječe na svaku novu produkciju igranu u njemu?

Je li ambijentalno kazalište u svijetu postmodernog kazališta i njegovih nasljednika mrtav scenski izraz, trag izgubljene slave nekadašnjeg teatra velikana?

Ambijentalno kazalište nakon renesanse: izbor, ne i nužnost, apartna opcija ili područje eksperimenta?

Kazalište na ulici/trgu – prožimanje scenske umjetnosti i svakodnevice – način preobrazbe kolektivnih mentalnih predodžbi o gradu i familijarnom urbanom prostoru?

Ambijentalni teatar popušta pod pritiskom turističke industrije ili joj se suprotstavlja specificirajući urbani prostor?

Kako ambijentalno kazalište preispituje, stvara i ruši ideje i slike kolektivne svijesti?

Nakon dva vrlo bogata i intenzivna dana zaključeno je kako su opisana dubrovačka ambijentalna iskustva autentična i drugačija od svih o kojima je na skupu bilo riječi, te da se ne uklapaju u uobičajena teatrološka pojmovna određenja, kao što su *open air performance*, *site-specific* ili *environmental theatre*. Svijest o potrebi čuvanja te daljnjeg razvoja i rasta tog ambijentalnog fenomena ugroženog turistifikacijom također je podcrtana, naročito zbog njegove specifičnosti i važnosti jer ne zalazi samo u kazališnu i kulturnu, nego i u sociološku domenu (bilo je razgovora i o važnosti recepcije publike, naročito lokalne). Hvale vrijedna je organizacija ovakvog skupa

na zavidnoj teatrološkoj razini, no začudna ostaje njegova nedovoljna oglašenost u medijima, objavljivanje radova i zaključaka, i uopće, davanje na važnosti takvom jednom događaju koji mapira dubrovačku ambijentalnost, pretočenu u često korišćenu sintagmu *teatar Igara*, i pozicionira je na globalnu mapu.

Polagani nestanak kazališne kritike

Hrvatsku kulturnu i inu javnost dekada dvijetisućitih dočekala je i promjenom medijskog sustava. Glasila, poput *Vjesnika* i *Slobodne Dalmacije*, već su devedesetih godina 20. stoljeća privatizirana, a nove se medijske tendencije naročito prelamaju preko kulturnih rubrika. Tjedni podlistak *Forum Slobodne Dalmacije*, poznat po svojoj sadržajnosti i kvaliteti, 2002. godine prestaje izlaziti. Iste godine Hrvoje Ivanković prestaje pisati kazališne kritike za *Jutarnji list*. Od 2002. prestaju i dubrovačke ljetne kronike Dalibora Foretića, a za *Slobodnu Dalmaciju* ne piše više ni Anatolij Kudrjavcev, kao ni Marija Grgičević za *Vijenac*. Dubravka Vrgoč također tijekom 2000-ih (nakon 2004.) prestaje dolaziti na Igre kao kazališna kritičarka zagrebačkog *Vjesnika*, što kritičarska i kroničarska imena, barem ona relevantnija, svodi na minimum. Dubrovačke ljetne igre prate kritičari i urednici vezani uz razne emisije o kazalištu Hrvatske radiotelevizije, poglavito urednici radijskih emisija. Gordana Ostović, urednica emisije o kazalištu „Lica i sjene“ Prvog programa Hrvatskog radija, kao i kazališni kritičar Boris B. Horvat, puno rjeđe dolaze tijekom tih godina, naročito u drugoj polovici dekade, pa se osvrći svode većinom na one Jovice Popovića, kazališnog kritičara i urednika na Hrvatskom radiju, Radio Dubrovniku, te na osvrte njegovih suradnika, među kojima je i autorica ovog članka. Kada bi se dogodilo neko relevantnije dramsko ostvarenje na Igrama, a sva takva su uvrštena u ovaj članak, popratio bi ga i časopis *Kazalište* Hrvatskog centra ITI-ja iz Zagreba, tada jedinog stručnog časopisa za kazališnu umjetnost u Hrvatskoj. Dogodila se, dakle, potpuna promjena medijske paradigme, prioriteta i zastupljenosti kazališne kritike, što najavljuje njezino polaganog gašenje kao važnije medijske discipline. To se, dakako, ne odnosi na vijesti u svim vrstama medija, dnevnih glasila i naročito internetskih portala o premijerama, njihovim posjetiteljima te brojnim fotografijama s premijernih domjenaka s fokusom na uzvanike, njihov modni izričaj i detalje iz privatnog života.

Držićevski repertoar u dekadi dvijetisućitih

Godine 2003. u parku Gradac, tradicionalnom prizorištu pastoralnih žanrova, redatelj Paolo Magelli u svom specifičnim dekonstrukcijskom izvedbenom kodu, s naglašenim primjesama fellinijevske sjete i ikonografije, ali i mediteranskog humora, postavlja Držićevu pastoralnu igru *Tirena*. Predstava ne predstavlja *novum* u ambijentalnom i repertoarnom smislu, no važno ju je spomenuti zbog kvalitetnog održavanja na repertoaru dubrovačkog renesansnog klasika u suvremenoj ambijentalnoj režiji.

Tradicionalno spaicevsko korištenje prostora parka Umjetničke škole Luke Sorokočevića, s Gradom u pozadini, „sinemaskopski pogled na Grad“ (Violić, 1996), obilježilo je Držićevog *Arkulina* 2007. godine u režiji Krešimira Dolenčića. Istaknuto scenografskim rješenjima Dinke Jeričević aludiralo je na aktualni Grad u pozadini vrlo suptilno kako bi se mogla odviti držićevska komička igra obogaćena interpretativnim redateljskim i glumačkim elementima. Na sceni su, osim postojeće kapelice koju mizanscenski koristi, konoba godišnjice Milice – scenografski zahvat, ali i suvremeni *pvc* prozori unutar stare gradske jezgre (aluzija na tada aktualni konzervatorski problem također uzrokovan prekomjernim iznajmljivanjem i prodajom nekretnina), s druge strane prizorišta, iz kojih se granaju komičke scene, bez pretenzija narušavanja glavne i univerzalne ambijentalne poveznice dramskog predloška i predstave – slike živog aktualnog Grada u pozadini scenskog zbivanja. Dolenčićeva režija *Arkulina*, kao i Magellijeva *Tirena*, izdvajaju se kao bolja ostvarenja držićevskog repertoara od devedesetih godina do danas. Pridružuju im se svakako i *Glasi iz Planina*, premijerno izvedeni iduće, 2008. godine, na Igrama u režiji Renea Medvešeka.

Te se godine obilježavala i velika 500. obljetnica Držićevog rođenja. Kroz „veliku držićijadu“, kako je najavljen dramski program te godine, ukazano je na nepostojanje resursa u Hrvatskoj za daljnju kvalitetnu proizvodnju predstava rađenih u suvremenom kontekstu prema Držićevim djelima. Izdvojene predstave su, stoga, svijetli(ji) primjeri kakvi se neće ponoviti točno 10 godina, a i kad se pojave, radit će se o kompilacijama i kolažima.

Iz niza neuspjelih predstava raznih hrvatskih kazališta obljetničke držićijade izdvajamo jedno strano gostovanje, i to ono kazališta iz Debrecena u Mađarskoj u režiji Attila Wydnyanszskog.

„Jedini *Dundo* toga ljeta za kojim je, dakle, ostao neki trag u pamćenju bio je onaj mađarski koji je također transponirao Držićevo djelo u suvremenost, ali su i gluma i režija u toj suvremenosti napokon progovorili i adekvatnim kazališnim jezikom: besprijeorno iznivelirani karakteri, izniman energetski naboj, obilje duhovitih rješenja (od Sadija koji svako malo ispisuje *novi kurs na tabli* s tečajnom listom do *bluesa* s kojim glumački *band* prati svaki izlazak Dubrovčana na scenu), a sve to u redateljskom čitanju koje je maksimalno sačuvalo i komičke akcente i sve kritičke oštrice i primisli Držićeva teksta. (...) ‘Pred nama je’, kaže redatelj Wydnyanszky, ‘jedan svijet u kojem je sebičnost prihvatljiv način postojanja, u kojem je sve usmjerenost k potrošnji. Karikatura renesansnog potrošačkog društva suočava nas s trendom našeg postojanja’“ (Ivanković, 2016: 354-355).

Predstava je bila gostujuća, dakle, nije naglašeno ambijentalna, izvedena je na Boškovićevoj poljani, no unatoč tome, jedna je od najkvalitetnijih postava Držićevih naslova od devedesetih godina do danas i trebala bi postati smjernicom za nove međunarodne projekte režiranja i afirmiranja Držićevog djela, ali i drugih naših autora starije književnosti i kazališta. No, ni to se do danas nije dogodilo.

Rene Medvešek, „jedna od najzanimljivijih osobnosti hrvatskog autorskog kazališta“ (Ivanković, 2016: 359), uhvatio se u koštac s čak dvama baštinskim predlošcima. Te 2008. godine 500. obljetnicu rođenja slavio je još jedan značajni hrvatski renesansni autor, Zadranin Petar Zoranić, autor prvog hrvatskog romana u stihu i prozi *Planine*. Iskombiniravši ga s Držićevom pastoralom *Tirena*, Rene Medvešek stvorio je snažnu ritualnu scensku igru, dramski oživljenu elementima iz *Tirene*, o alegorijskom putovanju pastira Zorana. U želji da izliječi ljubavni *beteg* odlazi u planine, a pri tome nailazi na mnoga mitska bića, ali i stvarne ljude koji mu pomažu da u pjesmi i plesu utopi svoju ljubavnu čežnju i bol. I ovaj je put Rene Medvešek pokazao kako se svaki element u njegovu kazališnom mikrokozmosu – rekvizit, zvuk, pokret tijela, zastor – s lakoćom pretvara u funkcionalan dramaturški znak, ali također i u povod igri, koja je ovdje, slijedom zajedničkog redateljsko-glumačkog traganja za arhetipskim, skrivenim u zapletenom jeziku predaje i običaja, bila obogaćena i ritualnim aspektom jer je važan čimbenik bila pritom uživo izvođena glazba Mojmira Novakovića i grupe Kries (Ivanković, 2016).

Dekada od 2010. do 2020.

Dekada označena ovim podnaslovom najteža je i najproblematičnija u povijesti Dubrovačkih ljetnih igara. Uvijek je bilo kriza u njihovoj dugoj povijesti, no nikada se nije dogodio ovoliko dugi kvalitativni pad svih, naročito dramskih produkcija. U radu se do sada nisam detaljnije osvrtna na umjetnička vodstva Dubrovačkih ljetnih igara, no za potrebe ove deкаде neka će se ipak morati spomenuti. Još 2008. godine Ivica Kunčević iz osobnih razloga odstupio je s mjesta ravnatelja dramskog programa, gdje ga je naslijedila kazališna redateljica Dora Ruždjak Podolski. Nastojala je postavljati svjetske dramske klasike u suvremenim redateljskim interpretacijama, ali i dovoditi djela suvremenih dramskih autora, hrvatskih i stranih, na dubrovačke pozornice koje, unatoč kvaliteti nekih produkcija, već tada osjetno gube svoja ambijentalna obilježja. Iz njezina mandata svakako treba izdvojiti zanimljiv autorski projekt Saše Božića – *Skup: igre*, nastao u koprodukciji Igara i Art radionice Lazareti iz Dubrovnika, značajnom hrvatskom platformom za produkciju suvremene umjetnosti. Baveći se pitanjem poroznosti sjećanja, te polazeći od dokumentarnog videomaterijala snimljenog za potrebe predstave – razgovora s građanima Dubrovnika koji se sjećaju zlatnog doba Igara, predstava koje su se utkale u kolektivnu memoriju Dubrovčana, nastala je predstava koja ponajviše govori o Gradu nekada i danas (Jelača, 2012). Sve se odvija kroz primjer sjećanja na predstavu *Skup* Marina Držića u režiji Koste Spaića, premijerno izvedenu 1958. godine. Ostala je na repertoaru do 1971., četrnaest festivalskih sezona i smatra se jednom od najdugovječnijih, najuspješnijih i najzapamćenijih dramskih predstava u povijesti Dubrovačkih ljetnih igara.

Važno ju je izdvojiti jer otvara pitanje memorije kao polazišta za nastajanje novog kazališnog čina, naročito u kontekstu potrage za novim, kako repertoarnim,

tako i ambijentalnim smjernicama dramskog programa Igara. Naglašava i važnost zastupljenosti autorskih projekata i skupno osmišljenog kazališta u nastajanju tih novih smjernica.

Godine 2013. i 2014. u znaku su intendanta Krešimira Dolenčića koji angažira inače vrlo uspješna autorska i redateljska imena čije su predstave redom propadale. Slična je sudbina pratila i intendanta maestra Mladena Tarbuka i njegovu pomoćnicu za dramu Mani Gotovac (s jednom iznimkom 2017. godine o kojoj će kasnije biti riječi). Godine 2018. Dora Ruždjak Podolski imenovana je intendanticom Igara, a njezinim pomoćnikom za dramu redatelj, koreograf i dramaturg Saša Božić. Uz nastojanja osvježavanja baštinskog teatra, o kojemu će kasnije u tekstu biti riječi, iz njihovog je mandata važno spomenuti predstavu *Mara i Kata*, autorski projekt Saše Božića, Nataše Dangubić i Doris Šarić Kukuljice, iz 2020. godine. U jeku COVID-19 pandemije, bez financijskih sredstava, na fonu likova oformljenih kroz autorski projekt Saše Božića *Skup: igre* iz 2012. godine, te prema predlošku nekadašnje hit emisije Radio Dubrovnika *Na posjedu kod kundurica*, dvije spomenute dubrovačke glumice stvorile su pučku komediju pripovjednog teatra za koju su i danas, 2025. godine, još uvijek rasprodane sve karte mjesecima unaprijed, unatoč velikom broju izvedbi. Dvije *kundurice*, u prijevodu na hrvatski standard bi to bile tračerice, progovaraju o raznim aktualnim zbivanjima, ali i o neuralgičnim točkama današnjeg Dubrovnika i Igara, kojih se dotiče i ovaj članak. Gorka komedija i društvena satira, uz autorsko osmišljavanje dviju bezvremenskih *kundurica*, te odlične glumačke interpretacije, pa i određenu dozu ambijentalnosti (događa se u Kazermi, na Sv. Mariji, u otvorenom dvorištu; publika sjedi za stolovima kao da je u gostima kod *kundurica*), ali poglavito niti malo naivni smijeh kroz suze, jamac su velikog uspjeha kod publike i dugog života predstave. Ideja za projekt krenula je od dugogodišnje producentice dramskog programa Igara, voditeljice ureda intendanta Line Njirić, pa je važan pokazatelj ukusa i strukture današnje publike Igara, koju uglavnom čine Dubrovčani te pokoji strani i domaći gost, što otvara posebno pitanje strukture publike kojim se u ovome članku ne namjeravam baviti, ali u nekim idućim to pitanje svakako treba sustavnije obraditi.

Recentno stanje – mogućnosti i izazovi

Nije se moglo očekivati da će se struktura i organizacija Grada mijenjati i ići u smjeru kulturnog turizma, te da će Grad biti nalik elitnim odredištima koja okupljaju goste zbog vrsnih izvedbi klasika, glazbenih i dramskih, kao što je slučaj s poznatijim i iznimno kvalitetnim europskim festivalima s kojima se Dubrovnik nekada mogao uspoređivati.

Ambijentalno gledano, u ovakvoj socioekonomskoj koncepciji grada Dubrovnika, koji živi za i od masovnog turizma, a čija klijentela nije zainteresirana za kulturna zbivanja, reaktivni oblici umjetničkog djelovanja možda se čine najadekvatnijima. To nije na tragu dosadašnjih estetika koje su u najvećoj mjeri označavale festival, no sigurno

je dobrodošla nadopuna u tradiciji nekadašnjih *off programa* koji također nisu označili dramski program Dubrovačkih ljetnih igara, ali su postojali. Primjerice, u također turističkom Avignonu, u njegovom *off programu*, kada gužve u gradu postanu prevelike, igra se i na stolovima, invazivno i suvremeno. Uz supostojanje Art radionice Lazareti, ali i nevezano za nju, neki posve suvremeni reaktivni izvedbeni odgovor, u vidu performansa ili akcije u javnom prostoru, na razarajuću i blokirajuću gužvu u gradu, koja je za lokalno stanovništvo slična opsadi, bio bi također poželjan dio nekog vjerojatno nereprezentativnog, ali svakako *off*, ambijentalnog teatra Igara.

Kako je i u samim počecima i kroz razvoj festivala ambijentalnost u svim svojim fazama izrastala iz Grada i njegovih prostora koji su se sami nudili prvo za starije, a onda i za razne druge tekstove, kao idealna pozornica, srž te ideje trebalo bi nastojati prenijeti i u suvremene uvjete. Neki dijelovi grada, istina, kao što su amblemski dramski trgovi, nisu dostupni – Gundulićeva i Bunićeva poljana, trg ispred Jezuita, Držićeva poljana donekle. No, slobodni i vrlo iskoristivi prostori postoje, poput terase Tvrđave svetog Ivana, Bokara, tvrđave Minčeta, prostora ispod Minčete, Lovrijenca.

Ne smijemo ne spomenuti puno ograničenija financijska, a samim time i produkcijska sredstva u posljednjih 20 do 30 godina, pa bi dva kvalitetna premijerna naslova godišnje bila više nego dovoljna. Usput budi rečeno, pokušaji štednje s novom produkcijskom koncepcijom Ministarstva kulture i medija K-HNK, konzorcijem Hrvatskih narodnih kazališta, u teoriji su vrlo shvatljiva, no funkcionirat će samo ukoliko postavljeni naslovi budu kreirani za dubrovačke ambijentalne pozornice, a onda adaptirani za kazališne kutije i tako u jednom segmentu budu mogli gostovati i izvan Dubrovnika. To će zasigurno otvoriti nove nizove repertoarnih pitanja, ali ne nužno u lošem smjeru jer će povezati repertoar i publiku Igara sa širim nacionalnim kontekstom.

Otok Lokrum se obilato koristi, no u svim je tim korištenjima vidljivo ambijentalno nemišljenje ili pak nedovoljna doradenost predstave u ambijentu.

Dobri su noviji ilustrativni primjeri predstave *Krvava svadba* Federica Garcíje Lorce u režiji Franke Perković iz 2022. godine, koja je u prvome dijelu ambijentalno točno koristila prostor ruševina benediktinskog samostana, dok se u drugom dijelu, točno odabranome, predstava vidno gubi u ambijentu maslinika, iz vjerojatno vrlo prozaičnog razloga neimanja dovoljno probi na Lokrumu, što je uzrokovano već spomenutim proračunskim, odnosno produkcijskim problemom skupog smještaja sudionika (Jelača, 2022).

Želeći nadići te probleme, 2024. pribjegli su drugoj strategiji, korištenju otoka Lokruma kao pozornice za kazalište na otvorenome, za što je primjer Shakespeareova *Oluja* u režiji Vite Taufera. Marketinški trik otoka kao mjesta izvedbe *Oluje* nije uspio ništa promijeniti – gledalište i pozornica postavljeni su u prostor ruševina benediktinskog samostana bez naznaka ambijentalnog korištenja prostora (Jelača, 2024).

Na otoku Lokrumu postoje i građevine, osim inspirativnih prirodnih predjela, sve vrlo iskoristivi i vrlo igrivi povijesni prostori, počevši od ostataka benediktinskog samostana, u rasponu od romanike do oblikovanja devetnaestoga stoljeća. Tu

je i tvrđava Fort Royal, Mrtvo more, livade, ledine i poljane, ostatci starih lazareta, dakle, puno mogućnosti s kojima bi se danas moglo ambijentalno eksperimentirati.

Sveti Jakov kao nova ambijentalna lokacija jedan je put korišten u novijoj povijesti, 2022., no opet redatelj nije znao raditi u ambijentu ili nije imao dovoljno uvjeta i vremena, odnosno probi. Najvjerojatnije se radi o kombinaciji dvaju faktora. Bila je to postava komedije *Ljubovnici* iz 17. stoljeća nepoznatog autora u režiji Aleksandra Švabića. Unatoč efektnim scenskim slikama kojima je pokušao osvježiti stari tekst, redatelj, koristeći praktikable i samo djelomično prostor trga ispred crkve, u mizanscenu predstave nije promišljao odabrani ambijent kao prostor igre (Jelača, 2022).

Postoje još mnogi zanimljivi prostori izvan zidina, primjerice ljetnikovac Skočibuha na Boninovu i nekoliko povijesnih kuća u Lapadu, čije su ambijente naseljavali ljudi s nevjerojatno zanimljivim životnim pričama. Igrati novonapisane, možda i namjenski naručene dramske tekstove prema tim biografskim motivima i igrati ih na izvornim lokacijama ili stvarati autorske projekte prema motivima ambijenta i ljudi koji ga nastanjuju ili su ga nastanjivali, također su putevi daljnjeg razvoja ambijentalnosti. O tome se počelo govoriti još davne 2003. godine, kada je autorski dvojac Jelčić-Rajković iz ambijenta doma za starije i nemoćne *Domus Christi*, predjela Svete Marije i Mrtvog zvona, stvorio nezaboravnu predstavu o „zasjenjenim predjelima grada“ (Ivanković, 2003) i njihovim stanovnicima u zidinama, ali neekspozicionim oku javnosti, pod nazivom *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*. No, nije se ponovio niz takvih autorskih projekata ili barem novih autorskih imena. Dvojac Jelčić-Rajković još je jednom pozvan na Igre, 2013., također s autorskim projektom *Allons enfants!* izvedenim ambijentalno, u gradskoj vijećnici, no ni kod kritike ni kod publike nije ponovio uspjeh *Radionice*.

Reinterpretacija dramskih klasika, ali i pitanje izvođenja hrvatske dramske baštine, također su izazovi, odnosno problemi. Dramski klasici, poput Shakespearea, izazov su sami po sebi svim redateljima i izvan Dubrovnika i ambijentalnih pozornica. Zadržati ih na repertoaru priziva Lovrijenac, iako ne nužno, dok se za ostale klasike nude već spomenuti prostori, odabrani u dobrom redateljskom kodu.

Suvremeno izvođenje starih tekstova

Veliko pitanje i veliki problem te izazov kako ga danas riješiti i treba li ga uopće rješavati ili ostaviti da odmori nakon što je kroz desetljeća označio dramski program Dubrovačkih ljetnih igara, pitanje je izvođenja hrvatske dramske baštine. Stari jezik i izvorni ambijent za postavljanje takvih tekstova u početcima festivala bili su odrednice programa, koji se s vremenom razvijao i pretvorio Držićevu komediju *Dundo Maroje* na Gundulićevoj poljani u zaštitni znak baštinskog teatra na Igrama. S vremenom su nas napustili redatelji koji su te naslove stvarali, a njihova mjesta predavača na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu također su ostala bez nasljednika, po pitanju materije režiranja starih tekstova.

Naravno da nije niti poželjno niti moguće podučavati studente prošlim vještinama. Baš zato je važno kroz razne radionice i seminare pokušati izlagati mlade buduće redatelje materiji koja nije samo njima, nego i publici, jezično nerazumljiv tekst, nego je i cijeli jedan prošli svijet koji im treba približiti. Bilo bi zanimljivo vidjeti njihove reakcije. Možda nakon teorijskog uvoda u materiju ne uspiju pronaći ništa iz čega bi danas reagirali i stvarali. Možda, naprotiv, u okvir neke nove priče, odnosno izvedbe, fragmentirano uspiju inkorporirati pokoji ulomak, kao kolaž, prošlosti u sadašnjost i naći im zajedničke nazivnike.

Svakako ih sustavno treba izlagati prošlim ambijentalnim rješenjima, i to samo zato da ih potaknu na njihova vlastita nova ambijentalna istraživanja.

U kontekstu suvremenih Igara bilo bi jako zanimljivo vidjeti kako bi mladi kreativci reagirali na sraz *King's landinga* i jeftine masovnosti, sa slikom ambijentalne prošlosti koju bi ponijeli na put. Takvi srazovi ponekad rađaju uspješnim eksperimentima, ali treba im omogućiti barem pokušaj.

Pitanje dubrovačkog jezika, novih načina glume i režije, izvornosti govora i pokušaja pronalaženja poveznice sa suvremenošću, veliki su izazovi kojima se do sada nije uspjelo udovoljiti. U zadanim uvjetima, neimanja dovoljno adekvatne, kako teorijske tako i praktične nastave na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, zatim nepoznavanja predložka i uvjeta rada, zaista nije ni čudno da je tako. Ipak, bilo je nekoliko uspješnih primjera kroz koje bi se moglo pokušati nastaviti dalje.

Godine 2017. dogodio se jedan uspješni scenski kompendij Držićeva života i djela iz pera teatrologa i dramaturga Hrvoja Ivankovića. Tekst pod nazivom *Marin Držić – Viktorija od neprijatelja* u režiji Ivice Boban, izveden u parku Umjetničke škole Luke Sorkočevića, vješto primijenivši ambijentalne postupke, koristio je izvedbeni princip nekadašnjeg rada redateljice Boban s mladim kazalištarcima kroz kazališnu radionicu *Pozdravi* i njezin rad na Igrama u okviru predstave *Play Držić*, s *Pozdravima* i *Kugla* glumištem. Nije se, dakle, radilo u *Viktoriji od neprijatelja* o uprizorenju Držića, nego o kolažiranju u maniri postmoderne, više edukativnog karaktera, no o uspješnom kolažiranju. Za tekst predstave Hrvoje Ivanković dobio je i Nagradu hrvatskog glumišta za najbolju dramaturšku obradu teksta, odnosno za koncept, a izvrsni Ozren Grabarić u centralnoj ulozi Dum Marina pokazao se kao obećavajući novi držićevski glumac (Čale Feldman, 2017).

Za intendantice Dore Ruždjak Podolski dogodio se jedan zanimljiv i uspješan eksperiment sa studentima Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba. Radilo se o projektu *Odbrojavanje! – na piru s Držićem i Nalješkovićem*, 2018. u okviru koje su mladi kazalištarci pod vodstvom mentora-redatelja, koji su nekada stvarali ambijentalne predstave na Igrama, ali i stručnjaka iz područja opće povijesti te povijesti književnosti i kazališta, stvorili zanimljivo ambijentalno ostvarenje u tvrđavi Minčeti i na njoj te na igralištu ispod tvrđave. Propitivali su stare tekstove pisane kao pirne komedije u kontekstu suvremene industrije vjenčanja prisutne u današnjem

Dubrovniku. Bilo je to odbrojavanje Igrama, ali i Gradu kakav je tada bio. Projekt izdvajam jer bi trebao biti važan putokaz u daljnjem razvoju, kako *teatra Igara*, tako i ukupne hrvatske kulture. Edukacija na temu rada u ambijentu novim generacijama kazalištaraca prijeko je potrebna jer o tome, nakon odlaska redatelja koji su takve predstave stvarali, ne znaju gotovo ništa. Također, projekt je bio vrlo uspješan i svidio se publici, pa zaista nije jasno zašto nije dulje zaživio na repertoaru.

Godine 2020. kroz europske se projekte, točnije program Kreativna Europa, pokušalo približiti Držićevu *Grižulu* suvremenosti u kombinaciji s plesom. Redatelji Saša Božić i Petra Hrašćanec ambijentalno su vrlo točno koristili park Gradac, mjesto najpoznatijih i najuspjelijih uprizorenja *Grižule* kroz povijest festivala, no problem je bio u poveznici s plesom – tkivo dramskog teksta, igrano poprilično realistično, bilo je isprekidano plesnim dijelovima koji se nisu doimali kao da su iz istog tkiva. No, pokušavalo se.

Umjesto zaključka

Od početka dvijetisućitih do danas bilo je nekoliko uspješnih ambijentalnih ostvarenja koja smo izdvojili, a radi se o predstavama koje čine razvojni presjek ambijentalnih te nekih repertoarnih faza. Nije ih bilo puno. Najčešća su bila osrednja ostvarenja, pokušaji, a brojačano gledano, u omjeru, nažalost, bilo je i puno posve propalih naslova, nekoliko puta i s potpisom inače vrlo iskusnih i uspješnih inozemnih redatelja, što samo dokazuje da se s njima nije jasno iskomunicirala ideja onoga što bi se htjelo i zbog čega su pozvani.

Završavamo pregled s jednim ambijentalnim i repertoarnim uspjehom, postavom Vojnovićeva *Ekvinocija* u režiji Krešimira Dolenčića, na obljetničkim 75. Dubrovačkim ljetnim igrama, 2024. godine. Predstava je to kakvih na Igrama nije bilo punih dvadeset godina, ne samo zbog naslova i tematike, nego zbog znalački odabrane nove ambijentalne lokacije s perspektivom gradske luke, mora i grada u pozadini.

Redatelj je maksimalno iskoristio prostor usred grada u kojemu se ipak može igrati i ambijentalno dočarati lokacija malog primorskog mjesta, i dao mu filmsku širinu, pa predstava igra na širokom prostoru obale, na montiranim drvenim pristaništima, te na moru, u barkama.

Kroz niz izvrsnih prostornih i glazbenih redateljskih rješenja (po prvi put je igran i *simfonički intermezzo* Vojnovićeve drame), osuvremenjivanja i depatetiziranja Vojnovićeva teksta isključivo kroz fascinantne glumačke kreacije, predstava je emotivno osvojila publiku i s njome netremice komunicirala čitavo vrijeme, što se zaista dugo nije vidjelo (Jelača, 2024).

Iznijela sam u ovome radu kronološki pregled recentnih neuralgičnih točaka dramskog programa Igara, kao i pregled posljednjih 25 godina njihova ambijentalnog i repertoarnog razvoja.

To razdoblje zahtijeva sustavniju teatrološku obradu, nego što je to učinjeno u ovome pregledno osmišljenom radu, što podrazumijeva stručno-znanstvenu ela-

boraciju, usustavljenje i procjenu posljednjih 25 godina dramskog programa Igara, čime se autorica ovog članka namjerava baviti u budućnosti.

Literatura:

1. Bonić, Tomislav (2005), Vilinska ljubav i licemjerje svijeta. Jean Giraudoux, Ondine, 56. dubrovačke ljetne igre. *Kazalište*, VIII, 23/24, str. 12-15.
2. Čale Feldman, Lada (2002), Počast vječnoj kazališnoj dami. Friedrich Dürrenmatt, *Posjet stare dame*, Dubrovačke ljetne igre. *Kazalište*, VI, 11/12, str. 4-7.
3. Čale Feldman, Lada (2017), Neznano er ime još slavno bit more. Hrvoje Ivančević/Ivica Boban/Marin Držić – *Viktorija od neprijatelja*, Dubrovačke ljetne igre. *Kazalište*, XX, 71/72, str. 5-11.
4. Foretić, Dalibor (2002), *Hrid za slobodu, Dubrovačke ljetne kronike 1971.–2001*. Drugo prošireno izdanje. Dubrovnik: Matica Hrvatska Dubrovnik.
5. Ivanković, Hrvoje (1999), Tko je zazidao dubrovačku Taliju?: razmatranje razvoja konceptijskih odrednica Dubrovačkih ljetnih igara. *Kolo*, IX, 2, str. 125-152.
6. Ivanković, Hrvoje (2003), Kazališna tura po zasjenjenim dijelovima grada. Nataša Rajković & Bobo Jelčić, *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*, 54. Dubrovačke ljetne igre. *Kazalište*, VII, 15/16, str. 8-17.
7. Ivanković, Hrvoje (2016), *Držić na Igrama, kronika tragom kritičkih zapisa*. Zagreb, Dubrovnik: Hrvatski centar ITI, Društvo dubrovačkih pisaca.
8. Jelača, Petra (2012), Skup: igre. Dnevnik rada. *Kazalište*, XV, 51/52, str. 64-79.
9. Jelača, Petra (2022), Bez dramatike, žive poezije i jačine emocija. *Vijenac*, 743-744, 8. rujna.
10. Jelača, Petra (2022), Švabićevi *Ljubovnici* zaigrani i mladenački. *Vijenac*, 743-744, 8. rujna.
11. Jelača, Petra (2024), Kolebanja ambijentalnosti: završni komentar uz 75. sezonu Dubrovačkih ljetnih igara, *Vijenac*, 795-796, 12. rujna.
12. Jelača, Petra (2024), Shakespeare u eurovizijskom čitanju. *Vijenac*, 795-796, 12. rujna.
13. Kudrjavcev, Anatolij (1997), Karikatura karikature, *Slobodna Dalmacija*, 2. kolovoza.
14. Kunčević, Ivica (2012), *Ambijentalnost na dubrovačku*. Zagreb: Hrvatski Centar ITI.
15. Viočić, Božidar (1996), Neuklapanje u prostor, *Kolo*, VI, 2, str. 83-19.

Site-specific and Repertoire Possibilities of the Dubrovnik Summer Festival today

Summary

The Dubrovnik Summer Festival was founded on the idea of staging old texts from the rich Croatian dramatic and literary heritage in historical sites. In the late 1950s, the most significant determinants of the Festival were defined: Croatian plays and literary heritage, as well as classics from around the world. A characteristic site-specific performance code was developed at that time as well. In the last twenty years of the existence of the Festival, neither production nor artistic resources could respond to these two basic settings in a contemporary language. The question arises as to how to redefine the repertoire and performative settings of the dramatic programme of one of the oldest Croatian festivals, which is celebrating its 75th anniversary this year and whose history has been woven into Croatian culture through several segments. This paper deals with artistic, repertoire, and site-specific problems of the last twenty-five years of the drama programme, through specific examples of performances, providing a cross-section of the more relevant site-specific and repertoire achievements, as well as some less successful ones. The methodology of the work consisted of indicating the changes in characteristics of primarily site-specific performances in the last twenty-five years, in order to define recent problems, and to indicate possible solutions in upcoming, redefined program concepts.

Keywords: Dubrovnik summer festival, site-specific performance, repertoire, changes, challenges, possibilities

Petra Jelača, samostalna istraživačica, kazališna kritičarka
Fausta Vrančića 1, 10 000 Zagreb
Petra Hektorovića 52, 20 000 Dubrovnik
jelacapetra577@gmail.com