

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U
OSIJEKU

DOKTORSKA ŠKOLA DRUŠTVENO-HUMANISTIČKIH
ZNANOSTI

Kulturologija, smjer: Kultura, umjetnost i književnost u
europskom kontekstu

Ana Matijević

**KAZALIŠNA KRITIKA DRAME HNK
SPLIT 1990. – 2000.**

Doktorski rad

Osijek, 2026.

Podatci o mentoru

Alen Biskupović diplomirao je 2006. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, na dvopredmetnom studiju njemačkoga jezika i književnosti te engleskoga jezika i književnosti. Doktorirao je 2014. godine na istome Fakultetu obranivši disertaciju *Dramska kazališna kritika u osječkim dnevnim glasilima od 1902. do 1945. godine*. Zaposlen je na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku gdje je izabran u znanstveno-nastavno zvanje izvanrednoga profesora u području humanističkih znanosti, polju znanosti o umjetnosti.

U znanstvenom i nastavnom radu bavi se teatrologijom, poviješću hrvatskoga kazališta, poviješću drame, kazališnom kritikom, recepcijom izvedbenih umjetnosti te odnosom kazališta, medija i kulturne memorije. Poseban dio njegova istraživačkog interesa usmjeren je na hrvatsku kazališnu kritiku kao važan izvor za proučavanje kazališnoga života, repertoarnih politika, kritičarskih poetika i javne recepcije izvedbe.

Objavio je brojne znanstvene i stručne radove, knjige te uredničke i priređivačke publikacije iz područja teatroloških istraživanja, kazališne historiografije i kazališne kritike. Njegovi se radovi osobito bave hrvatskom dramskom kazališnom kritikom, kulturnom poviješću Osijeka, odnosom kazališta i medija te ulogom novinske kritike u oblikovanju kazališne memorije. Uz znanstveni rad, kontinuirano sudjeluje u nastavnom procesu na kolegijima iz područja povijesti drame i kazališta, teorije kazališta i izvedbenih umjetnosti.

Djeluje i kao kazališni kritičar, urednik i priređivač teatroloških izdanja te sudionik domaćih i međunarodnih znanstvenih i stručnih skupova. Njegov rad povezuje teatrološku analizu, povijesno istraživanje i kritičko vrednovanje kazališne prakse, s naglaskom na dokumentacijsku, interpretativnu i kulturnopovijesnu vrijednost kazališne kritike.

SAŽETAK

Disertacija obuhvaća rad i djelovanje kazališnih kritičara koji su pratili Dramu HNK-a Split u razdoblju od 1990. do 2000. godine. Riječ je o osjetljivom razdoblju hrvatske povijesti koje dijelom obuhvaća i ratne godine, novo ustrojstvo Republike Hrvatske te uspostavu demokracije. Navedene se okolnosti reflektiraju i na Dramu HNK-a Split koja iznova traži svoj put i identitet. Jednu od ključnih uloga u tom procesu odigrali su kazališni kritičari koji su svojim djelovanjem u medijima očuvali integritet kazališne kritike te utjecali na pozornost prema visokim umjetničkim vrijednostima koje su u tom razdoblju bile iznimno potrebne. Kazališna se kritika razvija i danas, no u navedenom je razdoblju imala osobitu važnost jer je održavala i duh dramske umjetnosti koji se često znao izgubiti u nedovoljno promišljenom odnosu prema važnosti kazališta. Svatko je od navedenih kritičara imao vlastiti pristup te je svojim djelovanjem pratio rad Drame HNK-a Split i ostavio doprinos važan za njezino daljnje proučavanje. Među njima su Anatolij Kudrjavcev, Jakša Fiamengo, Jasen Boko, Gordana Benić, Slaven Relja, Marija Grgičević, Dalibor Foretić, Nila Kuzmanić Svete, Dubravka Vrgoč, Hrvoje Ivanković, Želimir Ciglar i drugi.

Istraživanje polazi od pitanja ima li splitska kazališna kritika devedesetih godina prepoznatljiv model, žanrovske zakonitosti i evaluacijske obrasce te u kojoj je mjeri u kontinuitetu s ranije oblikovanim hrvatskim modelom kazališne kritike. Rad analizira kritiku kao medijski diskurs koji prati, interpretira i vrednuje kazališnu produkciju. Njezin se utjecaj promatra na razini recepcije i javnog diskursa, a ne na razini institucijske kauzalnosti.

Ključne riječi: kazališna kritika, hrvatska kazališna kritika, Drama HNK-a Split, splitsko kazalište, kazališni kritičari, novinski mediji, medijski diskurs, recepcija kazališta, kazališna izvedba, kulturni život Splita, publicistički stil, hrvatsko glumište.

ABSTRACT

The dissertation examines the work and activity of theatre critics who followed the Drama programme of the Croatian National Theatre in Split in the period from 1990 to 2000. This was a sensitive period in Croatian history, partly marked by the war years, the new constitutional and political organisation of the Republic of Croatia, and the establishment of democracy. These circumstances were also reflected in the Drama programme of the Croatian National Theatre in Split, which was once again searching for its path and identity. Theatre critics played one of the key roles in that process: through their work in the media, they preserved the integrity of theatre criticism and directed attention towards the high artistic values that were exceptionally important in that period.

Theatre criticism continues to develop today, but in the period in question it had particular significance because it also preserved the spirit of dramatic art, which was often in danger of being lost in an insufficiently considered attitude towards the importance of theatre. Each of the critics discussed had an individual approach and, through their work, followed the Drama programme of the Croatian National Theatre in Split, leaving a contribution important for its further study. Among them were Anatolij Kudrjavcev, Jakša Fiamengo, Jasen Boko, Gordana Benić, Slaven Relja, Marija Grgičević, Dalibor Foretić, Nila Kuzmanić Svete, Dubravka Vrgoč, Hrvoje Ivanković, Želimir Ciglar, and others.

The research proceeds from the question of whether Split theatre criticism of the 1990s had a recognisable model, genre conventions, and evaluative patterns, and to what extent it was in continuity with the previously established Croatian model of theatre criticism. The dissertation analyses criticism as a media discourse that follows, interprets, and evaluates theatre production. Its influence is considered at the level of reception and public discourse, rather than at the level of institutional causality.

Keywords: theatre criticism, Croatian theatre criticism, Drama programme of the Croatian National Theatre in Split, Split theatre, theatre critics, print media, media discourse, theatre reception, theatre performance, cultural life of Split, journalistic style, Croatian theatre.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Hipoteza	2
1.2. Cilj	3
1.3. Korpus	5
1.4. Teorijska podloga i relevantne spoznaje	5
1.5. Metodologija	8
1.6. Struktura	9
2.1. Povijesni razvoj Dalmacije	13
2.2. Mediji u Splitu u 19. i 20. stoljeću	17
2.3. Kulturni život Dalmacije	41
2.4. Razvoj kazališta u Splitu do sredine 19. stoljeća	43
2.5. Gradnja kazališta	58
2.6. Početak rada kazališta	61
3. RAZVOJ DRAMSKE KAZALIŠNE KRITIKE U SPLITU DEVEDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA	71
3.1. Početci kazališne kritike u splitskom tisku	71
3.2. Kamilo Zajčić i osvrt na njegovu kritiku	71
3.3. Anatolij Kudrjavcev (1968. – 1990-ih): <i>Slobodna Dalmacija</i>	75
3.3.1. Kazališna kritika Anatolija Kudrjavceva	75
3.3.2. Struktura kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva	75
3.3.3. Anatolij Kudrjavcev i kazališna izvedba	76
3.4. Jakša Fiamengo (1946. – 2018.) – <i>Slobodna Dalmacija</i>	99
3.4.1. Kazališna kritika Jakše Fiamenga	99
3.4.2. Struktura kazališne kritike Jakše Fiamenga	100
3.4.3. Jakša Fiamengo i kazališna izvedba	102
3.4.4. Zaključak	112
3.5. Ivica Buljan	113
3.5.1. Kazališna kritika Ivica Buljana	114
3.5.2. Struktura kazališne kritike Ivica Buljana	114
3.5.3. Ivica Buljan i kazališna izvedba	115
3.6. Gordana Benić	119
3.6.1. Kazališna kritika Gordane Benić	120
3.6.2. Zaključak	122

3.7. Jasen Boko	122
3.7.1. Kazališna kritika Jasena Boke	123
3.7.2. Struktura kazališne kritike Jasena Boke	123
3.7.3. Boko i kazališna izvedba	124
3.7.4. Zaključak	137
3.8. Slaven Relja	138
3.8.1. Kazališna kritika Slavena Relje	138
3.8.2. Struktura kazališne kritike Slavena Relje	139
3.8.3. Slaven Relja i kazališna izvedba	139
3.8.4. Zaključak	142
3.9. Marija Grgičević	142
3.9.1. Kazališna kritika Marije Grgičević	143
3.9.2. Struktura kazališne kritike Marije Grgičević	143
3.9.3. Marija Grgičević i kazališna izvedba	143
3.9.4. Zaključak	148
3.10. Dalibor Foretić	149
3.10.1. Kazališna kritika Dalibora Foretića	149
3.10.2. Struktura kazališne kritike Dalibora Foretića	150
3.10.3. Dalibor Foretić i kazališna izvedba	151
3.10.4. Zaključak	175
3.11. Nila Kuzmanić Svete	176
3.11.1. Kazališna kritika Nile Kuzmanić Svete	176
3.11.2. Struktura kazališne kritike Nile Kuzmanić Svete	177
3.11.3. Nila Kuzmanić Svete i kazališna izvedba	177
3.11.4. Zaključak	180
3.12. Dubravka Vrgoč	181
3.12.1. Kazališna kritika Dubravke Vrgoč	181
3.12.2. Struktura kazališne kritike Dubravke Vrgoč	184
3.12.3. Dubravka Vrgoč i izvedba	184
3.12.4. Zaključak	201
3.13. Hrvoje Ivanković	202
3.13.1. Kazališna kritika Hrvoja Ivankovića	203
3.13.2. Struktura kazališne kritike Hrvoja Ivankovića	203
3.13.3. Hrvoje Ivanković i kazališna izvedba	204
3.13.4. Zaključak	207
3.14. Želimir Ciglar	208

3.14.1. Kazališna kritika Želimira Ciglara	209
3.14.2. Struktura kazališne kritike Želimira Ciglara	210
3.14.3. Želimir Ciglar i kazališna izvedba	210
3.14.4. Zaključak	214
3.15. Ostali autori	214
4. SPLITSKA DRAMSKA KAZALIŠNA KRITIKA	218
4.1. Splitska kazališna kritika do 1993. godine	218
4.2. Kazališna kritika HNK Split od 1990. godine do 2000-ih	220
4.2.1. Obrazovanje i djelovanje kritičara	221
4.2.2. Funkcija i pozicija u novinama	224
4.2.3. Struktura kazališne kritike	232
4.2.4. Stil kazališne kritike	233
4.2.5. Elementi vrednovanja u kazališnoj kritici	237
5. KAZALIŠNA KRITIKA DRAME HNK-a SPLIT U KONTEKSTU HRVATSKE DRAMSKE KAZALIŠNE KRITIKE.....	243
5.1. Zagrebačka dramska kazališna kritika	243
5.1.1. Zagrebačka dramska kazališna kritika od 1840. godine do 1894. godine	243
5.1.2. Zagrebačka dramska kazališna kritika moderne	247
5.1.3. Zagrebačka kazališna kritika između dvaju ratova	250
5.1.4. Suvremena kazališna kritika od 1945. do 1971. godine	253
5.1.5. Najmlađa generacija kazališnih kritičara	255
6. ZAKLJUČAK	274
7. ŽIVOTOPIS.....	278
8. Literatura	280
8.1. Primarna literatura.....	280
1. Fisković, Cvito. „Splitsko kazalište do sredine 19. stoljeća.” <i>Dani Hvarškoga kazališta</i> , knj. VI, Split, 1979.	280
2. Fisković, Cvito. „Spomenici otoka Visa od IX. do XIX. stoljeća.” <i>Viški spomenici</i> , Split, 1968., str. 199.....	280
3. Fisković, Cvito. <i>Stara splitska kazališta</i> . Split: Baština starih hrvatskih pisaca II, 1971.....	280
4. Novak, Grga. <i>Povijest Splita</i> . Split: Čakavski sabor, 1961.	280
5. Batistić, Ivo. „Splitsko kazalište između dva rata.” U: <i>Narodno kazalište Split 1893. – 1953.</i> , Split.....	280
6. Kavanjin, Jerolim. <i>Povijest Vandelska (Bogatstvo i uboštvo)</i> . Zagreb, 1913.....	280
7. Bajamonti, Julije. <i>Zapisi o gradu Splitu</i> . Prir. Duško Kečkemet. Split, 1975.	280
8. Pizzato, Mark. <i>Inner Theatres of Good and Evil: The Mind's Staging of Gods, Angels and Devils</i> . New York: Palgrave Macmillan, 2011.....	280

9. Jurišić, Šimun. „Iz splitske kazališne povijesti.” *Kulturna baština*, br. 11–12, 1981., str. 117...280
10. Omašić, Vjekoslav. „Split 1893.” U: *Spomenica HNK u Splitu 1893. – 1993.* Split: HNK Split, 1998. 280

8.1. Novinski članci i kazališne kritike281

1. „Nasmijana knjiga u tmurno vrijeme.” *Hrvatski dnevnik*, br. 1600, Zagreb, 1940.281
2. „Razaranje i osvajanje duše.” *Danas*, br. 431, god. IX, 29. 5. 1990., str. 48.281
3. „Životna klasika.” *Vjesnik*, 24. 5. 1990., str. 7.281
4. Kudrjavcev, Anatolij. „Bijeg od životnosti.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 7. 2000., str. 9.281
5. Kudrjavcev, Anatolij. „Buzdo za Buzde.” *Slobodna Dalmacija*, 6. 12. 1998.281
6. Kudrjavcev, Anatolij. „Crni rižot.” *Slobodna Dalmacija*, 25. 3. 1993., str. 35.281
7. Kudrjavcev, Anatolij. „Daska za utapanje.” *Slobodna Dalmacija*, 3. 2. 1993., str. 27.281
8. Kudrjavcev, Anatolij. „Gle, kako je lijepo počelo.” *Slobodna Dalmacija*, 11. 11. 1994., str. 18. 281
9. Kudrjavcev, Anatolij. „Helena, žene koje nema.” *Slobodna Dalmacija*, 27. 7. 1990., str. 15. 281
10. Kudrjavcev, Anatolij. „Hommage Uvodiću ili zbogom Splitu.” *Slobodna Dalmacija*, 9. 3. 1993., str. 78.281
11. Kudrjavcev, Anatolij. „Ispod kukavičjeg gnijezda.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 5. 1994., str. 29. 281
12. Kudrjavcev, Anatolij. „Kalambur s pjesnikova groba.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 11. 1995., str. 17. 281
13. Kudrjavcev, Anatolij. „Krivnja velikih nada.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 8. 1990., str. 14. 281
14. Kudrjavcev, Anatolij. „Na rubu legende.” *Slobodna Dalmacija*, 9. 8. 1997., str. 32.281
15. Kudrjavcev, Anatolij. „Na rubu letargije.” *Slobodna Dalmacija*, 24. 5. 1990., str. 22.281
16. Kudrjavcev, Anatolij. „Naknada za propušteno.” *Slobodna Dalmacija*, 12. 8. 1994., str. 23. 281
17. Kudrjavcev, Anatolij. „Ništa od drame.” *Slobodna Dalmacija*, 21. 7. 1997.281
18. Kudrjavcev, Anatolij. „Od sjaja do tame.” *Slobodna Dalmacija*, 24. 10. 1993., str. 29.281
19. Kudrjavcev, Anatolij. „Opijum za oko.” *Slobodna Dalmacija*, 29. 7. 1990., str. 7.281
20. Kudrjavcev, Anatolij. „Ponovno kratki rukavi.” *Slobodna Dalmacija*, 9. 3. 1993.281
21. Kudrjavcev, Anatolij. „Ponovo kratki rukavi.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 3. 1993., str. 77. 281
22. Kudrjavcev, Anatolij. „Predodređenost protiv svestremenosti.” *Slobodna Dalmacija*, 21. 11. 1994. 281
23. Kudrjavcev, Anatolij. „Privlačan poziv.” *Slobodna Dalmacija*, 5. 11. 1997., str. 47.281
24. Kudrjavcev, Anatolij. „Prljavi politički potok.” *Slobodna Dalmacija*, 7. 12. 1998.282
25. Kudrjavcev, Anatolij. „Probodeni na kraju balade.” *Slobodna Dalmacija*, 5. 11. 2000., str. 8. 282
26. Kudrjavcev, Anatolij. „Rastrojstvo u vili.” *Slobodna Dalmacija*, 13. 8. 1993., str. 23.282
27. Kudrjavcev, Anatolij. „Rasutost tereta.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 3. 1997., str. 33.282

28.	Kudrjavcev, Anatolij. „Smisao na liječenju.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 21. 12. 1994.....	282
29.	Kudrjavcev, Anatolij. „Spoj riječi i života.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 1. 8. 1996., str. 15.	282
30.	Kudrjavcev, Anatolij. „Stilizirani (ot)pad.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 11. 2. 1996.....	282
31.	Kudrjavcev, Anatolij. „Sudar nemogućnosti.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 27. 2. 1990., str. 23. .	282
32.	Kudrjavcev, Anatolij. „Šest lica u Splitu.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 30. 3. 2000.....	282
33.	Kudrjavcev, Anatolij. „Teatar s dilerskim ugođajem.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 6. 8. 2000., str. 9. 282	
34.	Kudrjavcev, Anatolij. „Teatar Velog Maškadura.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 13. 7. 1997., str. 20. 282	
35.	Kudrjavcev, Anatolij. „U carevom novom ruhu.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 22. 7. 1994., str. 29. 282	
36.	Kudrjavcev, Anatolij. „U potrazi za izgubljenim vremenom.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 12. 8. 1990., str. 9.	282
37.	Kudrjavcev, Anatolij. „Utvare na Širini.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 31. 7. 1994., str. 27.	282
38.	Kudrjavcev, Anatolij. „Zakon natezanja.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 14. 10. 1990., str. 6.	282
39.	Kudrjavcev, Anatolij. „Zloba sile teže.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 26. 6. 1990., str. 44.	282
40.	Horvat, Boris B. „Licemjer u podrumu.” <i>Glas Slavonije</i> , 9. 8. 1996.	282
41.	Horvat, Boris B. „Prvenstvo riječi nad akcijom.” <i>Hrvatsko slovo</i> , 25. 7. 1997., str. 24.	282
42.	Horvat, Boris B. „U znaku Helade.” <i>Hrvatsko slovo</i> , 22. 8. 1997., str. 25.	282
43.	Foretić, Dalibor. „Čovik i pas koje čuča vrime.” <i>Novi list</i> , 16. 8. 1999., str. 30.	282
44.	Foretić, Dalibor. „Hamlet, svatko, nitko.” <i>Vijenac</i> , 4. 8. 1994., str. 18.	282
45.	Foretić, Dalibor. „I svećenici su djeca Božja.” <i>Novi list</i> , 27. 11. 1999., str. 42.	282
46.	Foretić, Dalibor. „Izbljedjelo zlo.” <i>Novi list</i> , 16. 8. 1995., str. 26.	282
47.	Foretić, Dalibor. „Komedija novokomponiranih ljudi.” <i>Vijenac</i> , 14. 12. 1995., str. 26.	282
48.	Foretić, Dalibor. „Lessingov poučak o snošljivosti.” <i>Novi list</i> , 16. 8. 1994., str. 22.	282
49.	Foretić, Dalibor. „Muka zbog magle.” <i>Danas</i> , god. IX, 7. 8. 1990.....	282
50.	Foretić, Dalibor. „Natanov prsten za Tužnu Jelu.” <i>Vijenac</i> , 18. 8. 1994., str. 14.....	282
51.	Foretić, Dalibor. „Nathanov prsten za Tužnu Jelu.” <i>Vijenac</i> , 18. 9. 1994.	283
52.	Foretić, Dalibor. „Otvorena rana užasa.” <i>Novi list</i> , 24. 5. 1997.	283
53.	Foretić, Dalibor. „Posrano vrime došlo.” <i>Novi list</i> , 21. 12. 1998., str. 36.	283
54.	Foretić, Dalibor. „Recikliranje moraliteta.” <i>Novi list</i> , 26. 7. 1994., str. 14.....	283
55.	Foretić, Dalibor. „Smijeh i poezija tuge.” <i>Novi list</i> , 19. 8. 1997., str. 12.	283
56.	Foretić, Dalibor. „Smijeh s ruba pakla.” <i>Novi list</i> , 27. 3. 2000., str. 32.....	283
57.	Foretić, Dalibor. „Sv. Juraj među Hrvatima.” <i>Novi list</i> , 4. 8. 1994., str. 18.....	283
58.	Foretić, Dalibor. „Zagonetni stranac.” <i>Vijenac</i> , 8. 12. 1994., str. 17.....	283
59.	Lampalov, Dubravka. „Vjerno prenesena suština Pirandelova kazališta.” <i>Jutarnji list</i> , 9. 4. 2000., str. 17.	283

60. Vrgoč, Dubravka. „Antigonin put prema suvremenosti.” *Vjesnik*, 8. 8. 2000., str. 11.283
61. Vrgoč, Dubravka. „Bijeg u ljubav i poeziju.” *Vjesnik*, 6. 11. 2000., str. 13.283
62. Vrgoč, Dubravka. „Brechtovi olovni vojnici.” *Vjesnik*, 16. 3. 1999., str. 19.....283
63. Vrgoč, Dubravka. „Euripidova poruka osvajačima.” 22. 8. 1991.283
64. Vrgoč, Dubravka. „Igra mita i suvremenosti.” *Vjesnik*, 22. 11. 1994., str. 11.283
65. Vrgoč, Dubravka. „Izazovi apokaliptičnih krajeva.” *Vjesnik*, 13. 8. 1997., str. 17.283
66. Vrgoč, Dubravka. „Komedija promašenih ljubavi.” *Vjesnik*, 15. 3. 1999., str. 13.....283
67. Vrgoč, Dubravka. „Legenda s ironijskim naglascima.” *Vjesnik*, 2. 8. 1994., str. 18.....283
68. Vrgoč, Dubravka. „Ljubavna glembajevska igra.” *Vjesnik*, 14. 6. 1994., str. 15.....283
69. Vrgoč, Dubravka. „Ne oživljam mrtve duhove.” *Vjesnik*, 16. 7. 1999., str. 23.....283
70. Vrgoč, Dubravka. „Pirandello za sva vremena.” *Vjesnik*, 13. 8. 1990., str. 9.....283
71. Vrgoč, Dubravka. „Potraga za jednom noći.” *Glas Slavonije*, 15. 8. 1992., str. 31.283
72. Vrgoč, Dubravka. „S rubova trivijalnog.” *Vjesnik*, 19. 1. 2000., str. 19.....283
73. Vrgoč, Dubravka. „Saloma naše stvarnosti.” *Vjesnik*, 13. 8. 1993., str. 12.283
74. Vrgoč, Dubravka. „Stišani smijeh.” *Vjesnik*, 26. 2. 1990., str. 9.....283
75. Vrgoč, Dubravka. „Stvarnost je uvijek negdje drugdje.” *Vjesnik*, 30. 7. 1990., str. 9.....283
76. Vrgoč, Dubravka. „Sve Koltèsove pustinje.” *Vjesnik*, 6. 3. 2000., str. 14.283
77. Vrgoč, Dubravka. „Tjeskoban kazališni pjev.” *Vjesnik*, 28. 7. 2000., str. 12.283
78. Vrgoč, Dubravka. „Znakovi taštine.” *Vjesnik*, 22. 3. 1991., str. 20.....283
79. Vrgoč, Dubravka. „Više od svega bih volio da mi tekst izvede neko zagrebačko kazalište, jer smatram da je dovoljno dobar da to zavrđuje.” *Vjesnik*, 18. 2. 2001., str. 52.....283
80. Wilson, Edwin i Alvin Goldfarb. *Theatre: The Lively Art*. New York: McGraw-Hill, 2005. 284
81. Fuchs, Elinor. „Prisutnost i osveta teksta.” *Novi Prolog*, br. 12–13, Zagreb, 1989., str. 35. 284
82. Baras, Frano. „Tragom starih novina.” *Vijenac*, br. 697, 19. 11. 2020., str. 24.284
83. Benić, Gordana. „Dramska poema o čovjeku.” *Slobodna Dalmacija*, 10. 8. 1994., str. 30.284
84. Benić, Gordana. „Odakle smo i kamo ćemo stići?” *Slobodna Dalmacija*, 20. 7. 1994., str. 24. 284
85. Benić, Gordana. „Trovačica je moj zaokret.” *Vijenac*, 25. 1. 2001., str. 27.284
86. Ostović, Gordana. „Nedostignuta htijenja.” *Hrvatsko slovo*, 21. 3. 1997., str. 25.284
87. Konsa, Hana. „Glumci pjevaju ‘Galeba’ i mokre po sceni.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 3. 2000., str. 7.284
88. Smoldaka, Hranko. „Pustolov pred vratima.” *Novo doba*, 21. 2. 1943., str. 3.....284
89. Ivanković, Hrvoje. „Virtuozni glumci u komornoj predstavi bez spektakularnosti.” *Jutarnji list*, 5. 11. 2000., str. 17.....284
90. Ivanković, Hrvoje. „Kondom dušu čuva.” *Zarez*, 25. 11. 1999., str. 35.....284
91. Sajko, Ivana. „Mjesto radnje: Jezik.” *Zarez*, 30. 3. 2000., str. 33.284

92. Sajko, Ivana. „Napokon uspio Shakespeare.” *Jutarnji list*, 15. 3. 1999., str. 41.284
93. Buljan, Ivica. „Junakinja obespravljene mladeži.” *Nedjeljna Dalmacija*, 18. 8. 1993., str. 22. 284
94. Buljan, Ivica. „Kome je sve to trebalo.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 1. 1994., str. 18.284
95. Buljan, Ivica. „Krug privida.” *Nedjeljna Dalmacija*, 28. 6. 1990.284
96. Buljan, Ivica. „Snovi u Saloni.” *Nedjeljna Dalmacija*, 18. 8. 1992.284
97. Buljan, Ivica. „Vrijeme kazališne oskudice.” *Zapad*, 10. 7. 1991.....284
98. Leskur, Jadranka. „Arsen i stare čipke.” *Vjesnik*, 20. 5. 1994., str. 41.284
99. Fiamengo, Jakša. „Apsurdnije od apsurd.” *Slobodna Dalmacija*, 7. 12. 1995., str. 15.....284
100. Fiamengo, Jakša. „Bliže Europi nego Hrvatskoj.” *Slobodna Dalmacija*, 21. i 22. 6. 1991., str. 29. 284
101. Fiamengo, Jakša. „Drama pod trijemovima.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 8. 1991., str. 22. ..284
102. Fiamengo, Jakša. „Između igre i otkaza.” *Slobodna Dalmacija*, 25. 11. 1991., str. 22.....284
103. Fiamengo, Jakša. „Josip u Šimunu.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 6. 1990., str. 46.....285
104. Fiamengo, Jakša. „Metafora fin de sièclea.” *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 1995.285
105. Fiamengo, Jakša. „Metafora fin de sièclea.” *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 1995., str. 44.....285
106. Fiamengo, Jakša. „Muke po Domagoju.” *Danas*, 23. 7. 1991., str. 47.....285
107. Fiamengo, Jakša. „Neobavezna igra.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 4. 1994., str. 32.285
108. Fiamengo, Jakša. „Ni Napulj ni Split.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 3. 1994.285
109. Fiamengo, Jakša. „Nije lako režirati sebe.” *Slobodna Dalmacija*, 25. 2. 1995., str. 46.285
110. Fiamengo, Jakša. „Novi Parapuš.” *Slobodna Dalmacija*, 10. 8. 1991., str. 37.285
111. Fiamengo, Jakša. „Poetika svakodnevnog.” *Slobodna Dalmacija*, 11. 11. 1994.285
112. Fiamengo, Jakša. „Prokletstvo istine.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 11. 1994., str. 14.....285
113. Fiamengo, Jakša. „Sedam nagrada ‘Ledi’.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 4. 1993.....285
114. Fiamengo, Jakša. „Toljine hvarske munje.” *Slobodna Dalmacija*, 5. 8. 1990., str. 10.....285
115. Fiamengo, Jakša. „Trenuci provjere.” *Slobodna Dalmacija*, 15. 5. 1991., str. 20.....285
116. Fiamengo, Jakša. „U potrazi za identitetom.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 12. 1994., str. 28. 285
117. Fiamengo, Jakša. „Zaboravljena ambijentalnost.” *Slobodna Dalmacija*, 27. 7. 1991., str. 36. 285
118. Fiamengo, Jakša. „Šarene barufe.” *Slobodna Dalmacija*, 28. 7. 1992., str. 25.285
119. Fiamengo, Jakša. „Živi Shakespeare u mrtvom gradu.” *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 1992., str. 30. 285
120. Boko, Jasen. „Bajka o časnom nosonji.” *Slobodna Dalmacija*, 3. 11. 2000., str. 19.....285
121. Boko, Jasen. „Cabaret našeg vremena.” *Slobodna Dalmacija*, 16. 3. 1999., str. 14.285
122. Boko, Jasen. „Doživljaj duha.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 7. 1997., str. 44.285
123. Boko, Jasen. „Glumac na vlasti.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 8. 1999.....285
124. Boko, Jasen. „Gubitnički Balkan blues.” *Slobodna Dalmacija*, 28. 7. 2000., str. 16.286

125.	Boko, Jasen. „Lako, prelako i promašeno.” <i>Zarez</i> , 2. 4. 1999., str. 35.....	286
126.	Boko, Jasen. „Moralitet maskiran u triler.” <i>Vijenac</i> , 28. 12. 2000.	286
127.	Boko, Jasen. „Na kantunu boca stoji.” <i>Vijenac</i> , 10. 2. 2000., str. 27.....	286
128.	Boko, Jasen. „Nedramatično i monotono.” <i>Vijenac</i> , 22. 2. 2001.	286
129.	Boko, Jasen. „Papiru fale daske.” <i>Vijenac</i> , 23. 3. 2000., str. 40.....	286
130.	Boko, Jasen. „Pijetli i budilice.” <i>Vijenac</i> , 22. 3. 2001.	286
131.	Boko, Jasen. „Pod Marjanom sve dramatičnije.” <i>Nedjeljna Dalmacija</i> , 15. 12. 2000., str. 45. 286	
132.	Boko, Jasen. „Prevelike rupe.” <i>Vijenac</i> , 2. 12. 1999., str. 27.....	286
133.	Boko, Jasen. „S klimave tribine cement i droga.” <i>Vijenac</i> , god. ?, br. 141/142, 29. 7. 1999., str. 42. 286	
134.	Parić, Jasmina. „Napatci glumcima o slobodi.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 4. 4. 2000., str. 20. .286	
135.	Parić, Jasmina. „Život prolazi, junaci ostaju.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 7. 4. 2000., str. 21.	286
136.	Mandić, Jelena. „Istina i laž karnevalske noći.” <i>Vjesnik</i> , 25. 10. 1993., str. 13.	286
137.	Mandić, Jelena. „Meditacija o sakramentu ljubavi.” <i>Novi list</i> , 21. 7. 1997., str. 13.....	286
138.	Mandić, Jelena. „Metafizički prodor u bit stvari.” <i>Vjesnik</i> , 19. 1. 1994., str. 11.....	286
139.	Žigo, Lada. „Propuštena prilika.” <i>Hrvatsko slovo</i> , 14. 11. 1997., str. 25.	286
140.	Grgičević, Marija. „Dijalog mladih s Beckettom.” <i>Večernji list</i> , 25. 2. 1999., str. 18.	286
141.	Grgičević, Marija. „Između dva Goldonija.” <i>Hrvatsko slovo</i> , 16. 2. 1996., str. 24.....	286
142.	Grgičević, Marija. „Krleža konac krasni.” <i>Večernji list</i> , 13. 8. 1993., str. 39.....	286
143.	Grgičević, Marija. „Salona puna sna.” <i>Večernji list</i>	286
144.	Grgičević, Marija. „Varoška podoknica.” <i>Večernji list</i> , 10. 8. 1994., str. 34.....	286
145.	Grgičević, Marija. „Živ među mrtvacima.” <i>Večernji list</i> , 6. 12. 1996.....	286
146.	Blažević, Marin. „Ispod maske blizu smo jedni drugima.” <i>Novi list</i> , 18. 8. 1997.....	286
147.	Blažević, Marin. „U zabludi su oni.” <i>Novi list</i> , 9. 5. 1998.....	286
148.	Balog, Marta. „Revijalni koncept kao opravdanje.” <i>Vijenac</i> , 1. 7. 1999., str. 24.....	287
149.	Ćurić, Mate. „Kako dobiti njemačku penziju i ostati živ: gostovanje u Istarskom narodnom kazalištu.” <i>Novi list</i> , 24. 3. 1993.	287
150.	Jelača, Merien. „Predstava toka svijesti.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 15. 1. 2000., str. 45.	287
151.	Bulimbašić, Mila. „Na relaciji kuća–svinjac.” <i>Novi list</i> , 7. 2. 1999., str. 31.....	287
152.	Haznadar, Nedžad. „Ne smeta mi kad publika odlazi s mojih predstava.” <i>Globus</i> , 14. 4. 2000. 287	
153.	Bezić-Božanić, Nevenka. „Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu.” <i>Dani</i> <i>Hvarskoga kazališta</i> , knj. VII, Split, 1980.	287
154.	Kuzmanić Svete, Nila. „Kupovanje naklonosti.” <i>Zarez</i> , 29. 3. 2000., str. 13.	287
155.	Kuzmanić Svete, Nila. „Pražvedba ‘Oca’ u splitskom HNK-u u režiji Nenni Delmestre.” <i>Republika</i> , večernje izdanje, 11. 12. 2000., str. 16.	287
156.	Kuzmanić Svete, Nila. „Trovačica.” <i>Kult</i> , 1. 5. 2001.....	287

157.	Kuzmanić Svete, Nila. „Vedro lice starenja.” <i>Zarez</i> , 14. 9. 2000., str. 39.....	287
158.	Madunić, Nives. „Krik nad izgubljenom iskrenošću.” <i>Glas Slavonije</i> , 30. 7. 1996.....	287
159.	Knezović, Pavica. „Radimo pop predstave jer želimo biti komercijalni.” <i>Jutarnji list</i> , 14. 1. 2000., str. 26.	287
160.	Blaić, Petar Zdravko. „Politička drama ili crna komedija.” <i>Vjesnik</i> , 1. 8. 1996., str. 21.	287
161.	Relja, Slaven. „Magelli: Užas današnjice je u nedostatku utopije.” <i>Jutarnji list</i> , 26. 7. 2000., str. 20.	287
162.	Relja, Slaven. „Priča o gradu.” <i>Večernji list</i> , 30. 1. 1993., str. 60.....	287
163.	Relja, Slaven. „Sloboda je bila njen način života.” <i>Jutarnji list</i> , 17. 12. 1999.....	287
164.	Mijović Kočan, Stijepo. „Nezahtjevno, a skladno djelce.” <i>Slobodna Dalmacija</i> , 2. 3. 1999.	287
165.	Gašparović, Tatjana. „Sumorna slika stvarnosti.” <i>Novi list</i> , 8. 5. 1998.....	287
166.	Kusin, Vesna. „Kazalište u Grobnoj crkvi.” <i>Vjesnik</i> , 27. 7. 1995., str. 20.....	287
167.	Mirković, Vojko. „Mona Lisa literature.” <i>Nedjeljna Dalmacija</i> , 19. 1. 1994., str. 36.	287
168.	Olić, Zlatko. „Potraga za slobodom.” <i>Večernji list</i> , 1. 2. 1999., str. 16.....	287
169.	Olić, Zlatko. „Simpatična drama o starenju.” <i>Večernji list</i> , 19. 7. 2000., str. 23.	287
170.	Ciglar, Želimir. „Drama bića okovanog politikom.” <i>Večernji list</i> , 30. 11. 1995., str. 35.	288
171.	Ciglar, Želimir. „Ljubavi se hoće akcije.” <i>Večernji list</i> , 21. 7. 1997., str. 29.	288
172.	Ciglar, Želimir. „Otkrivanje ili proizvodnja kiča?” <i>Večernji list</i> , 28. 7. 2000., str. 22.....	288
173.	Ciglar, Želimir. „Sudar mračnih sila.” <i>Večernji list</i> , 25. 4. 1995., str. 17.....	288
	8.3. Sekundarna literatura	288
	8.4. Mrežne stranice	290

1. UVOD

Sve što se odnosi na djelovanje kazališta kroz povijest – od znanstvenih radova, članaka, repertoara i monografija kazališta u cjelini, kao i njegovih pojedinačnih sastavnica, od glumaca do dramskih tekstova – predstavlja dragocjena svjedočanstva koja dokumentiraju, interpretiraju i valoriziraju razvoj kazališne umjetnosti kroz različite povijesne epohe. Takvi su izvori duboko ukorijenjeni u hrvatskoj teatrološkoj tradiciji te čine temelj sustavnoga proučavanja kazališta i njegova djelovanja u kulturnom kontekstu.

Ono na što se često zaboravlja jest dio kazališne građe koji u sebi objedinjuje povijesne okolnosti, političke prilike, društvene procese i kulturne promjene koje oblikuju i pojedinca i samu kazališnu umjetnost, a to je kazališna kritika. Premda su u Hrvatskoj objavljene brojne knjige sabranih kazališnih kritika, taj je žanr i dalje u velikoj mjeri zanemaren u znanstvenim istraživanjima. Važan doprinos njegovu razumijevanju dala je Sanja Nikčević koja je u svojem djelu *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik* produbila uvid u bitne razlike između američke i europske tradicije kazališne kritike.¹ Ta se činjenica čini paradoksalnom ako se uzme u obzir da je prvu hrvatsku kazališnu kritiku napisao Dimitrija Demeter još 13. lipnja 1840. godine. Ako od toga datuma uzmemo u obzir svaku objavljenu kazališnu kritiku, može se pretpostaviti postojanje iznimno velikoga broja kazališnih kritika, osvrti i prikaza objavljenih u dnevnim, tjednim i mjesečnim tiskovinama.

Dva rada u kojima je ostvarena sustavna analiza i pregled dramske kritike jesu ona Šime Vučetića² i Nikole Batušića,³ dok je Šimun Jurišić sastavio *Antologiju hrvatske kazališne kritike* (Logos d.o.o., Split). Ta su djela postala temelj proučavanja hrvatske kazališne kritike te važan doprinos nastojanju da se potvrdi njezina postojanost i relevantnost kao samostalnog žanra. Ipak, svi ti radovi, koji su u sebi sadržavali književno-kritički sud i analizu kazališne izvedbe, dugoročno su doprinijeli oblikovanju negativnog statusa kazališne kritike koji je u hrvatskim medijima prisutan sve do danas.

¹ Sanja Nikčević (Leykam, Zagreb, 2011.) upućuje na nedostatke temeljne literature o žanru kritike, nedostatak njegove definicije te nudi vlastitu teoriju kazališne kritike.

² Šime Vučetić, „O našoj dramskoj kritici“, *Hrvatsko kolo*, 1/1949., Matica hrvatska, Zagreb, 1949. Detaljnije o tome vidi: Nikčević, Sanja, „Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić, O našoj dramsko-kazališnoj kritici (1949.)“, u: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek, 2012., str. 231–246.

³ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb: Matica hrvatska, 1971.

Šime Vučetić, polazeći od svojih marksističkih uvjerenja, priznaje vrijednost samo nekolicini kazališnih kritičara, poput Augusta Šenoa, Stjepana Miletića, Antuna Gustava Matoša i Miroslava Krležu, dok građansku kritiku u potpunosti obezvrjeđuje. Važno je napomenuti da se navedeni autori u svojim analizama uglavnom usredotočuju na zagrebačku kazališnu scenu, dok su ostali dijelovi Hrvatske u njihovim radovima često zanemareni ili se uopće ne spominju. Nikola Batušić, s druge strane, izdvaja Branka Gavellu, Nehajeva, Lunačeka, Begovića i Marinkovića, no i u njegovu pristupu područja izvan Zagreba ostaju tek djelomice i površno obrađena.

Važnu ulogu u proučavanju kazališne kritike prve polovice 20. stoljeća na području Osijeka imao je Alen Biskupović koji je svojom disertacijom *Dramska kazališna kritika u osječkim dnevnim glasilima od 1902. do 1945. godine* otvorio novo poglavlje u proučavanju kazališne kritike. Na njezinu je tragu nastalo i ovo istraživanje, ali s drukčijim mjesnim i vremenskim okvirom. Svoja daljnja istraživanja temelji na polazištima disertacije, ali proučava i suvremenu kazališnu kritiku, koju ujedno i piše, pa se njegovi radovi mogu pronaći u časopisima *Republika*, *Kazalište.hr* i *Hrvatsko glumište*.

U istraživanju kazališnih kritičara Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Split posebna je pozornost u ovom radu posvećena razdoblju devedesetih godina 20. stoljeća, odnosno poratnom vremenu za koje ne postoji opsežnija analiza pojedinaca koji su kontinuirano pratili i bilježili rad tadašnjega dramskog ansambla. Razlog tomu može se pronaći u činjenici da je ratno vrijeme donijelo društvenu i kulturnu nestabilnost pri čemu su, u okolnostima ugroženosti ljudskih života, kulturne aktivnosti često bile potisnute u drugi plan. Od devedesetih godina 20. stoljeća do početka 21. stoljeća dogodile su se brojne društvene promjene koje su utjecale na kulturni život općenito, a posredno i na kazališni razvoj. Iako je u godinama koje su uslijedile objavljen veći broj publikacija o kazališnom životu, nijedna od njih ne donosi sustavnu analizu ni valorizaciju rada kazališnih kritičara toga razdoblja.

1.1. Hipoteza

Hipoteza ovoga istraživanja temelji se na pretpostavci da je u Splitu tijekom devedesetih godina 20. stoljeća u dnevnim novinama postojala kontinuirana dramska kazališna kritika koja je ostavila značajan trag i time omogućila daljnja istraživanja toga područja. Polazi se od nekoliko ključnih činjenica koje će se pokušati potvrditi analizom odabranog korpusa:

- U Splitu i okolici djelovao je određen broj kazališnih kritičara koji su sustavno pratili i analizirali rad Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Split.

- Kazališni kritičari bili su uglavnom visokoobrazovani pojedinci koji su djelovali u različitim segmentima kulturnog života.
- Svojim su radom oblikovali, analizirali i sudjelovali u djelovanju Drame HNK-a Split, istodobno doprinoseći razvoju kulturnog diskursa grada.
- U svom su djelovanju u velikoj mjeri poštovali zakonitosti kazališne kritike, pridržavajući se njezine prepoznatljive forme i publicističkog funkcionalnog stila.
- Iako su određene tiskovine u tom razdoblju pokazivale ideološke i političke sklonosti, kazališna kritika u najvećoj se mjeri odvijala izvan tih okvira, zadržavajući profesionalnu objektivnost i estetsku autonomiju.
- Svaki je kazališni kritičar razvio prepoznatljiv i osebujan stil pisanja što omogućuje dublju analizu njihova izraza i izvođenje relevantnih zaključaka.

Navedeni elementi poslužit će kao polazište za provjeru pretpostavke da je splitska kazališna kritika tijekom devedesetih godina zadržala kontinuitet svojega djelovanja te da, unatoč složenim društvenim okolnostima, nije prestala biti važnim dijelom javne recepcije kazališnoga života.

1.2. Cilj

Disertacija znanstvenom analizom, sintezom, eksplanacijom i komparacijom dramske kazališne kritike u novinama devedesetih godina nastoji prikazati to razdoblje kao važnu kariku u opstojnosti i razvoju splitske, ali i hrvatske kazališne kritike. Istraživanje će obuhvatiti stilistiku izražavanja kritičara koji su ostavili trag u navedenom razdoblju i čije pisanje obilježava jasno izraženo vrednovanje same predstave. Navedenim metodološkim postupcima disertacija će obraditi, usustaviti i valorizirati splitsku kazališnu kritiku u dnevnim, mjesečnim i polumjesečnim novinama te omogućiti uvid u razvoj dramske kritike i odnos prema kazalištu, dramskom djelu, predstavi, ansamblu i elementima scenske izvedbe, kao i u kritičareva promišljanja i vrednovanja.

Istraživanje će razotkriti odnos novina, kazališta i javnosti prema kritici i kritičarima. Analizirat će se svi elementi, uzimajući u obzir novine u kojima su objavljivani kritički osvrti, političku orijentaciju, obrazovanje te ostale društveno-političke okolnosti devedesetih godina 20. stoljeća. Takav pristup oblikovat će nove uvide u kazališnu kritiku Drame HNK-a Split. Istraživanje pruža temelj za buduće analize dramskih kazališnih kritičara tog razdoblja i doprinosi postojećoj literaturi o hrvatskoj kazališnoj kritici. Ujedno, upotpunit će znanje o

splitskoj kazališnoj kritici koja je devedesetih godina imala važnu ulogu u daljnjem razvoju kazališne kritike.

1.3. Korpus

Istraživanje obuhvaća dramske kazališne kritike, osvрте i prikaze objavljene u dnevnim, tjednim, mjesečnim i drugim periodičkim tiskovinama pri čemu je korpus usmjeren na tekstove koji se odnose na dramski program Hrvatskoga narodnog kazališta Split u razdoblju od 1990. do 2000. godine. Podjela je prvenstveno prema tisku jer se neki kritičari pojavljuju u više novina, no njihov se razvoj i pisanje prati usporedno po predstavama. Kritičari koji su se bavili kulturom općenito, a dramu su spominjali usputno, navedeni su više u novinarskom, a manje u kritičarskom kontekstu.

Rezultat je tog rasporeda sljedeći:

1. *Slobodna Dalmacija* (Anatolij Kudrjavcev, Jakša Fiamengo, Ivica Buljan, Gordana Benić, Stjepo Mijović Kočan, Jasen Boko, Merien Jelača, Jasmina Parić, Hana Konsa),
2. *Večernji list* (Slaven Relja, Marija Grgičević, Želimir Ciglar, Zlatko Olić),
3. *Novi list* (Mate Ćurić, Dalibor Foretić, Marin Blažević, Tatjana Gašparović, Mila Bulimbašić),
4. *Vjesnik* (Dubravka Vrgoč, Jelena Mandić, Jadranka Leskur, Vesna Kusin, Petar Zdravko Blaić),
5. *Vijenac* (Dalibor Foretić, Svjetlana Hribar, Marta Balog, Jasen Boko, Marija Grgičević, Gordana Ostović, Boris B. Horvat, Lada Žigo, D. Marasović),
6. *Jutarnji list* (Ivana Sajko, Slaven Relja, Pavica Knezović, Dubravka Lampalov, Jasen Boko, Hrvoje Ivanković, Nila Kuzmanić Svete),
7. ostali tisak: *Hrvatski dnevnik*, *Glas Slavonije*, *Globus*, *Republika – večernje izdanje*, *Kult*.

U središtu istraživanja nalaze se tekstovi u kojima je, uz osnovnu informaciju o predstavi, prisutan kritički, interpretativni ili vrijednosni odnos prema dramskoj izvedbi, dok se najave, kratke vijesti i opći kulturni zapisi koriste samo kao pomoćna građa za razumijevanje širega medijskog i kazališnog konteksta. S obzirom na učestalost kritičara u različitim tiskovinama, odlučeno je da se njihova analiza provede temeljem obujma pojavljivanja. Primjerice, Anatolij Kudrjavcev, s obzirom na to da je najviše objavljivao u *Slobodnoj Dalmaciji*, bit će analiziran isključivo kroz taj list.

1.4. Teorijska podloga i relevantne spoznaje

Teorijska podloga disertacije oblikuje se na sjecištu jezikoslovnih, komunikoloških, teatroloških i socioloških pristupa jer se kazališna kritika ne može promatrati samo kao novinski tekst, nego i kao oblik javnoga govora o kazalištu, dokument vremena, svjedočanstvo

repcije i dio šire kulturne povijesti. Takav interdisciplinarni pristup omogućuje da se kazališna kritika sagleda kao distinktni žanr koji istodobno pripada prostoru novinarstva, kazališne umjetnosti, književno-publicističkog izraza i teatrološke valorizacije.

U radu se polazi od teorije hrvatskoga standardnog jezika i njegovih funkcionalnih stilova, osobito od radova Josipa Silića, jer oni pružaju temelj za analizu jezičnih obilježja kazališne kritike. Budući da se kazališna kritika oblikuje u novinskom prostoru, ali često prelazi granice čisto informativnoga novinarstva, teorija funkcionalnih stilova omogućuje razumijevanje njezine stilističke slojevitosti, odnosno odnosa između publicističkog, esejističkog, književnog i znanstveno-analitičkog načina pisanja.

Važan dio teorijske podloge čine i komunikacijske te medijske studije, osobito radovi koji se bave osnovama novinarstva, komunikologijom i jezikom medija. U tom se smislu istraživanje oslanja na autore poput Josipa Grbelje, Stjepana Malovića, Milice Mihaljević, Lane Hudeček, Marshalla McLuhana i Marka Sapunara. Njihovi radovi omogućuju razumijevanje kazališne kritike kao oblika javnoga diskursa koji posreduje između kazališne institucije, umjetničkog događaja, novina i čitateljske publike. Kazališna kritika u tom se kontekstu ne promatra samo kao osobni sud kritičara, nego i kao medijski oblikovana interpretacija kazališne izvedbe.

Teatrološki okvir rada oslanja se na bibliografije znanstvenih članaka i rasprava o kazalištu Borisa Senkera te na istraživanja repertoara hrvatskih kazališta Branka Hećimovića. Njihovi radovi važni su za razumijevanje institucionalnoga, povijesnoga i repertoarnoga konteksta kazališnoga djelovanja, a time i za razumijevanje prostora u kojem nastaje kazališna kritika. Budući da se u disertaciji analizira kritička recepcija Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Split, repertoarni i institucijski kontekst nužan je za pravilno tumačenje pojedinačnih kritičarskih tekstova.

U radu se uzimaju u obzir i povijesni aspekti razvoja hrvatskoga kazališta te društvene okolnosti njegova djelovanja. Takav pristup omogućuje da se kazališna kritika ne promatra izdvojeno od vremena u kojem nastaje, nego kao tekstualni trag određenih kulturnih, političkih, medijskih i društvenih promjena. To je osobito važno za razdoblje devedesetih godina 20. stoljeća jer se kazališni život i njegovo javno praćenje tada razvijaju u okolnostima rata, poraća, promjene političkoga sustava i preoblikovanja medijskoga prostora.

Najvažnije referentno djelo za proučavanje hrvatske dramske kazališne kritike jest knjiga Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika* koja u ovom radu predstavlja temelj za usustavljanje i vrednovanje kazališne kritike Drame HNK-a Split. Knjiga Nikole Batušića

Hrvatska kazališna kritika u ovoj disertaciji ne služi kao vremenski usporedan korpus, nego kao povijesno-teorijsko polazište za razumijevanje ranije hrvatske, ponajprije zagrebačke dramske kazališne kritike. U odnosu na taj okvir moguće je ispitati nastavlja li kazališna kritika Drame HNK-a Split iz devedesetih godina 20. stoljeća postojeće obrasce hrvatske kritičarske tradicije ili razvija vlastite suvremene, lokalne i medijske posebnosti. Takav pristup ne podrazumijeva izravno izjednačavanje dvaju vremenski i medijski različitih korpusa, nego uspostavljanje referentnoga modela prema kojemu se mogu prepoznati kontinuiteti, odmaci i transformacije hrvatske dramske kazališne kritike. Batušićevo istraživanje pritom omogućuje povijesno razumijevanje ranijih kritičarskih obrazaca, dok analiza splitske građe pokazuje kako se ti obrasci mijenjaju u suvremenijem novinskom, institucionalnom i kulturnom kontekstu devedesetih godina. Uz Batušića, važnu teorijsku i metodološku osnovu čine radovi Horsta Belkea, Igora Mrduljaša, Sanje Nikčević i Richarda Palmera koji se bave kazališnom kritikom, njezinom žanrovskom posebnošću, funkcijom, društvenom ulogom i odnosom prema kazališnoj izvedbi. Ti su radovi važni jer omogućuju preciznije razlikovanje kazališne kritike od najave, prikaza, osvrtu i općega kulturnog novinarstva. Ujedno pomažu u razumijevanju kritičara kao posrednika između predstave i javnosti, ali i kao autora koji vlastitim stilom, izborom tema i načinom vrednovanja oblikuje javnu sliku kazališne umjetnosti.

Za razumijevanje kazališne predstave kao izvedbenoga i znakovnog sustava važna su istraživanja Marca de Marinisa, osobito ona koja se odnose na semiotiku i sociologiju kazališta. Ona omogućuju da se kazališna kritika ne promatra samo kao komentar dramskoga teksta, nego kao zapis o složenoj izvedbenoj cjelini koju čine režija, gluma, scenografija, kostimografija, glazba, svjetlo, prostor i odnos prema publici. Takav pristup osobito je važan pri analizi kritičara koji predstavu ne vrednuju samo prema književnom predlošku, nego prema ukupnosti njezinih scenskih elemenata.

U teorijsku podlogu uključuju se i povijesna istraživanja o razvoju i djelovanju dnevnih novina i kazališta u Hrvatskoj, među kojima se izdvajaju radovi Antonije Bogner-Šaban. Oni omogućuju sagledavanje povezanosti medija i kazališta te razvoja novinske kazališne kritike kroz različita razdoblja. Budući da se disertacija temelji na novinskoj građi, poznavanje razvoja tiskovina, njihove kulturne funkcije i odnosa prema kazalištu važno je za razumijevanje položaja kazališne kritike u javnom prostoru.

Navedena teorijska polazišta čine temelj za analizu kazališne kritike Drame HNK-a Split u devedesetim godinama 20. stoljeća. Njihova je funkcija omogućiti da se prikupljena građa ne promatra samo bibliografski ili kronološki, nego i interpretacijski, kao dio hrvatske kazališne,

medijske i kulturne povijesti. Time se stvara okvir za razumijevanje kritičara, njihovih tekstova, tiskovina u kojima su objavljivali te načina na koji su svojim pisanjem sudjelovali u oblikovanju recepcije splitskoga dramskog kazališta.

1.5. Metodologija

Znanstveni zaključci disertacije temelje se na induktivnoj metodi pri čemu se od pojedinačnih kazališnih kritika, tiskovina, kritičara, predstava i društveno-povijesnih okolnosti dolazi do širih zaključaka o razvoju, kontinuitetu i značenju dramske kazališne kritike Hrvatskoga narodnog kazališta Split u razdoblju od 1990. do 2000. godine. Budući da je riječ o građi koja obuhvaća kazališne kritike, novinske članke, osvрте, prikaze, biografske podatke o kritičarima, povijest tiskovina i širi kulturni kontekst, u radu se primjenjuju metode analize, komparacije, deskripcije, sinteze i povijesne kontekstualizacije.

Metodom analize raščlanjuju se pojedinačni tekstovi kazališnih kritičara, njihova struktura, stil, odnos prema predstavi, dramskom tekstu, režiji, glumcima, ansamblu i drugim elementima scenske izvedbe. Posebna se pozornost posvećuje načinu na koji kritičari oblikuju vlastiti sud o predstavi, koje elemente izvedbe izdvajaju kao važne te u kojoj mjeri svojim tekstovima nadilaze informativnu funkciju novina i ulaze u prostor kazališne interpretacije i vrednovanja. Time se nastoji utvrditi jesu li analizirani tekstovi samo novinski zapisi o kazališnom događaju ili se mogu promatrati kao relevantan oblik dramske kazališne kritike.

Deskriptivna metoda primjenjuje se pri prikazu povijesnog, društvenog, medijskog i kulturnog okvira u kojem se razvijala splitska kazališna kritika. Ona omogućuje opis razvoja Splita, splitskih tiskovina, kazališnog života i Hrvatskoga narodnog kazališta Split jer se kazališna kritika ne može promatrati izdvojeno od prostora u kojem nastaje. Devedesete godine 20. stoljeća obilježene su ratnim i poratnim okolnostima, promjenama u društvu, politici, medijima i kulturi, pa se kritika toga razdoblja promatra i kao dokument vremena u kojem je nastala.

Komparativna metoda primjenjuje se u usporedbi pojedinih kritičara, njihovih stilova, vrijednosnih sudova i odnosa prema kazališnoj izvedbi, ali i u usporedbi tiskovina u kojima su objavljivali svoje tekstove. U radu se uspoređuje i splitska dramska kazališna kritika sa zagrebačkom dramskom kazališnom kritikom, ponajprije na temelju dosadašnjih teatroloških istraživanja, kako bi se utvrdilo u kojoj se mjeri splitska kritika uklapa u širi razvoj hrvatske kazališne kritike, a u čemu pokazuje vlastite posebnosti.

Metoda sinteze koristi se u povezivanju pojedinačnih analiza u cjelovit zaključak o funkciji, strukturi, stilu i značenju splitske dramske kazališne kritike. Na temelju analiziranih tekstova i kritičara nastoji se pokazati kakvu su ulogu kazališni kritičari imali u oblikovanju javne recepcije Drame HNK Split, koliko su pratili pojedine elemente izvedbe, jesu li razvili prepoznatljive autorske stilove te u kojoj su mjeri pridonijeli dokumentiranju i valoriziranju kazališnog života Splita.

U istraživanju se primjenjuje i bibliografska metoda jer se građa temelji na prikupljanju, popisivanju i sistematiziranju kazališnih kritika i novinskih tekstova objavljenih u dnevnim, tjednim, mjesečnim i periodičkim tiskovinama. Korpus obuhvaća tekstove koji se odnose na dramski program HNK Split i kritičare koji su svojim pisanjem pratili, analizirali i vrednovali predstave toga kazališta. Tekstovi koji imaju samo informativnu ili najavnu funkciju koriste se kao pomoćna građa, dok su u središtu istraživanja oni tekstovi u kojima je prisutan kritički, interpretacijski ili vrijednosni odnos prema kazališnoj izvedbi.

Na taj se način metodologija rada usmjerava prema usustavljanju građe i donošenju zaključaka o tome je li u Splitu tijekom devedesetih godina postojala kontinuirana dramska kazališna kritika, koji su je kritičari oblikovali, kakav je bio njezin odnos prema kazalištu i javnosti te kakvo mjesto zauzima u kontekstu hrvatske kazališne kritike.

1.6. Struktura

Struktura disertacije sastoji se od sedam dijelova. U uvodu se predstavljaju tema, ciljevi, hipoteza, korpus i metodologija istraživanja. Drugi dio obuhvaća povijest Splita, grada koji je u prošlosti imao potrebu za osnivanjem kazališta, kao i proces koji je doveo do izgradnje kazališne zgrade i nastanka Hrvatskoga narodnog kazališta.

Drugi dio obuhvaća povijesni razvoj Dalmacije, razvoj medija te nastanak i razvoj splitskoga kazališta. Treći dio prati razvoj dramske kazališne kritike u Splitu od samih početaka, a zatim se usmjerava na predmet istraživanja, odnosno na dramske kazališne kritičare u novinama u razdoblju od 1990. do 2000. godine koji su u radu najzastupljenije opisani.

Četvrti dio odnosi se na isti vremenski okvir te donosi presjek kazališnih kritičara pri čemu se analiziraju objedinjeni stil i struktura kazališne kritike te elementi vrednovanja.

Peti dio disertacije smješta kazališnu kritiku Drame HNK-a Split iz devedesetih godina 20. stoljeća u širi kontekst hrvatske dramske kazališne kritike. Zagrebačka kritičarska tradicija, ponajprije prema istraživanju Nikole Batušića, ne promatra se kao vremenski usporedan korpus, nego kao povijesno-teorijski referentni okvir prema kojemu se mogu prepoznati kontinuiteti, odmaci i posebnosti splitske kritike. Na temelju zaključaka iz prethodnih poglavlja ispituje se u kojoj se mjeri splitska kritika nastavlja na ranije obrasce hrvatske kritičarske misli, a u čemu razvija vlastite lokalne, medijske i autorske značajke. Zaključak donosi sažeta, ali temeljita promišljanja i nove spoznaje o dramskoj kazališnoj kritici Drame HNK-a Split, potvrđujući njezinu ulogu, kontinuitet i specifičnost unutar hrvatske teatrološke i kulturne tradicije.

U svojoj knjizi *Kazalište na samrti* Jean-Luc Jeener duboko zaranja u bit kazališta kao živućeg entiteta koji iznova procvjeta iz vlastite srži. Kazalište se opisuje kao vitalna umjetnička forma koja neumorno odražava ljudsku prirodu i postojanje, istodobno ostajući središnje mjesto za introspekciju i učenje o samome sebi:

„Kazalištu se smrt predviđa od pamtivijeka. A kazalište se svaki put iznova rađa; ne iz svog pepela, nego iz svoje žeravice. Kazalište je poput života, ne može nestati. Uvijek će biti plamičak u koji će biti dovoljno puhnuti. I neki muškarac ili žena koji će se pobrinuti za to. Kazalište je prvotna umjetnost. Poput crteža, glazbe, plesa, kiparstva. Toliko je ukorijenjeno. Beskrajna je potreba za kazalištem. O njoj se očitosti ne raspravlja. A može se prakticirati i u krajnjem siromaštvu. To je apsolutni zalag slobodi. A poput plesa se upisuje u prolaznost, a to znači smrtnost i besmrtnost. Da umire u svakom trenu u kojem se rađa. Izvire iz čovjeka i njegove vječnosti u Bogu. Zrcalo je ljudske naravi. Mikrokozmos svijeta. Živi čovjek koji fotografira živog čovjeka. Kazalište je u svojoj biti: umjetnost koja u sebi sadržava mogućnost vjernog svjedočenja, „ontomološkog”, onoga što smo na ovom svijetu. Jasno, pod uvjetom da su te okolnosti pravilno upotrebljene. Jer, o kakvu kazalištu se ovdje radi? Najprije govorimo o predstavi. Iako književnost, kiparstvo, ples nisu kazalište, ipak ih sve objedinjuje. U kazalištu može biti poezije, plesa, glazbe, ali obrnuto je nemoguće. Jedino ako u koncert ubacimo kazališnu scenu. Tada govorimo o teatralnosti, tj. o uvođenju napetosti, dramatizaciji. No teatralnost nije kazalište. Kao što kofein nije kava.”⁴

Edward O. Wilson o kazalištu navodi: „Nismo mi izmislili kulturu, učinili su to zajednički preci čimpanza i praljudi. Mi smo razradili ono što su naši preci razvili da bismo

⁴ Jean- Luc Jeener, *Kazalište na samrti*, Zagreb: Matica hrvatska, 2019., str. 9.

*postali ono što smo danas.*⁵ U uvodu teksta Edward O. Wilson postavlja temelje za razmatranje kulture kao duboko ukorijenjenoga aspekta ljudskog postojanja. Svojom izjavom naglašava kontinuitet kulture od davnih predaka do suvremenoga društva, sugerirajući da su ljudi gradili na onome što su razvili njihovi predci. Taj citat postavlja temelje za razumijevanje složenosti i dubine ljudske kulture te otvara prostor za istraživanje njezina utjecaja na različite aspekte ljudskoga života, uključujući i kazalište.

Merlin Donald navodi: „*I spoznaja i kultura ovise o učenju koje traje tijekom cijelog života organizma.*”⁶ S druge strane Donald Preziosi i Claire Farago ističu: „*Umjetnost nije nedužan promatrač. Ljudi su stoljećima ubijali jedni druge zbog ideja koje mi danas možemo smatrati umjetnošću. O toj stvari valja misliti kad smo unutar ili izvan zajednice umjetničke interpretacije kada se temi pristupa kao akademskom pitanju dok mogućnost (iluzija) zadržavanja oprezne distance može izgledati stvarnom,*”⁷ Dave i Greta Munger o kazalištu navode: „*Jer što je napokon kazalište, doli opsežan pokus o ljudskom ponašanju?*”⁸ Platon u *Zakonima* uspoređuje ljudski život s kazališnom predstavom koju postavljaju i vode bogovi, cijelo je društvo jedno kazalište, ističe Petronije u *Satirikonu*. Latinska izreka „*totus mundus agit historionem*“ („*cijeli svijet glumi*“) bila je i moto Shakespearaova *Globea*.⁹

„*Kreativnost stvara umjetnost, ali politika povezuje umjetnost s kulturom. Kreativno stanje zbog toga moramo razlikovati od kulturnog stanja i identiteta (Singh 2011: XIII). Pri tom su suvremeni identiteti plutajući, ponekada i čvrsto povezani s nacionalnom državom, u drugim slučajevima ispunjeni drugim označiteljima identiteta, primjerice civilizacijskim, lingvističkim, religijskim...*”¹⁰

Autor također navodi da se, u pokušaju odgovora na pitanje zašto izvedbe opstaju u ljudskim zajednicama, izdvajaju tri skupine razloga. U prvom se redu izvedba povezuje s prirodnim ljudskim stanjem i objašnjava ljudskom naravi. Drugu skupinu čine objašnjenja za visokoobrazovane društvene zajednice kojima izvedba služi kao zamjena ili nadomjestak za

⁵ Darko Lukić, *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište*, Zagreb: Leykam International, 2013., str. 8.

⁶ *Ibid.*, str. 9.

⁷ *Ibid.*, str. 10.

⁸ *Ibid.*, str. 11.

⁹ Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju*, Zagreb: Leykam International, 2010. str. 56.

¹⁰ *Ibid.*, str. 281.

vjerske izvedbe i rituale. Treća skupina upućuje na to da društvena izvedba „služi socijaliziranju u složenim ljudskim zajednicama.”¹¹

Smatra da je potreba za izvedbenim aktivnostima urođena ljudskim bićima. Poput mladih majmuna, i ljudi pokazuju zaigranu domišljatost i znatiželju. Navodi da se, zbog otvorenih mogućnosti instrumentaliziranja umjetnosti, u suvremenim društvima susrećemo s vrlo sličnim društvenim manipuliranjem, odnosno umjetničkim stvaranjem: „*Interes je sudionika kulturne politike da kreativne umjetnosti, komercijalno ili na drugi način, posluže ciljevima kulturne politike. Postoje različiti načini da se to postigne: zagovaranje, stvaranje umjetničkih ustanova, financiranje i potpore.*”¹² Singh pritom upozorava da je u suvremenom kontekstu instrumentalizacije kulture i umjetnosti proces vrednovanja kreativnih proizvoda znatno složeniji od pojednostavljenog svodenja na njihovu tržišnu cijenu, troškove proizvodnje i prihode ostvarene konzumacijom. Složenu mrežu sustavnog procesa vrednovanja predstavlja kao „*interakciju, ekonomskih, neekonomskih, i kulturnih vrednovanja kreativnih proizvoda u odnosu na kulturne proizvode, kulturne politike i kulturni identitet*”¹³ „*Kulturna vrijednost nije sinonim za kreativnu vrijednost iako su te dvije vrijednosti često spojene. Kulturna vrijednost nastaje iz političkog procesa koji teži rangirati simboličku važnost kreativnog izražavanja u smislu nacionalnog ili drugog skupnog identiteta*”¹⁴. „*Primjer je kultiviranje ukusa putem obrazovnih i drugih ustanova, osobito kada takav ukus normativno postavlja visoku kulturu iznad popularne kulture.*”¹⁵

David Chaney (1993) upućuje na činjenicu da „*samo društveno djelovanje načelno možemo razumjeti kao izvedbu*”¹⁶. To znači da je aktivnost oblikovana, pa su i pojmovi kazališne terminologije, poput dramatičnosti, uloge, scenarija, publike i pozornice, metaforički, ali objašnjavaju način na koji se ta društvena aktivnost ostvaruje.

Društvo se koristi različitim oblicima spektakularnosti koji impresioniraju publiku, primjerice svečanostima ili sajmovima, u različitim oblicima društvenog djelovanja te upućuje na suvremene primjere njezine društvene dimenzije. Novija istraživanja pokazuju da sudjelovanje u izvedbenim aktivnostima proizvodi neurološke i psihološke promjene koje

¹¹ *Ibid.*, str. 317.

¹² Darko Lukić, *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište*, Zagreb: Leykam International, 2013., str. 9.

¹³ *Ibid.*, str. 21.

¹⁴ *Ibid.*, str. 24.

¹⁵ *Ibid.*, str. 27.

¹⁶ *Ibid.*, str. 51.

uvjetuju i promjene u ponašanju. Aktivno stvaranje izvedbe uvijek je više od pasivnog konzumiranja i zadovoljavanja određenih potreba.

Kazalište omogućuje glumcima da izraze svjetove unutarnjih sjećanja, snova i mašte uz pomoć pokreta i same priče. Takva je aktivnost sposobna preoblikovati mentalnu koncepciju pa Mark Pizzato (2011.) istražuje ideju dobra i zla u „kazalištima ljudske vrste“. Prema Pizzatou „*unutarnje kazalište mozga mijenja se tijekom izvedbe i promatranja predstave, putem zamišljene razdvojenosti i bliskosti, osobito ako izvedba predstavlja stvari i slike koje nas se tiču preko potisnutih želja i nagona, prelazeći preko granica između simboličko/imaginarnih i stvarnih pravila*“.¹⁷

2. SPLIT U KONTEKSTU VREMENA

Povijesni, društveni, medijski i kulturni razvoj Splita važan je za razumijevanje položaja kazališta i kazališne kritike jer pokazuje kako se kazališni i novinski prostor grada oblikovao u stalnom odnosu političkih, jezičnih, kulturnih i identitetskih promjena.

2.1. Povijesni razvoj Dalmacije

Split danas predstavlja drugi najveći urbani centar u Republici Hrvatskoj te administrativno, gospodarsko i kulturno središte Dalmacije. Njegovi početci sežu u 3. ili 2. stoljeće prije Krista kada je na tom području postojala grčka kolonija Aspalathos čiji naziv označava trnovitu grmoliku biljku – brnistru (*Spartium junceum*) karakterističnu za dalmatinsko podneblje. Nakon što su Avari oko 650. godine razorili antičku Salonu, Split preuzima njezinu ulogu glavnog dalmatinskog središta. Tada Dioklecijanova palača, podignuta prema nalogu rimskoga cara Dioklecijana oko 295. godine, postaje utočište rimskim izbjeglicama i jezgra budućega srednjovjekovnog grada Spalatum. Dioklecijanova palača danas se smatra najcjelovitije očuvanim primjerom kasnoantičke carske arhitekture u svijetu iako pojedini istraživači pretpostavljaju da njezina prvotna funkcija nije bila isključivo rezidencijalna, nego i gospodarska, primjerice kao prostor za preradu vune. Naseljavanje palače salonitanskim izbjeglicama pod vodstvom Severa Velikoga označava početak kontinuiranoga urbanog razvoja Splita. U političkom smislu, grad je 803. godine potpao pod franačku vlast, a nakon 812. ponovno se našao pod okriljem Bizantskoga Carstva. Tijekom razdoblja u kojima nije bio pod bizantskom vlašću njime su upravljali hrvatski knezovi i kraljevi. Od 11. do 15.

¹⁷ Mark Pizzato, *Inner Theatres of Good and Evil: The Mind's Staging of Gods, Angels and Devils*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

stoljeća Split se razvija kao samostalna komuna. Time se nastavlja kontinuitet bizantskog utjecaja kroz različite oblike vlasti, od ugarske do mletačke, a upravo u tom razdoblju, 1312. godine, nastaje *Statut grada Splita*, vrijedan izvor za proučavanje pravnog, političkog i društvenog života srednjovjekovnoga grada.

Hrvatsko-ugarski kralj Koloman 1105. godine preuzima vlast nad dalmatinskim gradovima te im daje privilegije u vidu slobode u upravi grada i oslobođenja od danka za slobodno uživanje svojih posjeda na hrvatskom teritoriju. Pod bizantsku vlast kojom vlada Emanuel I. Komnen koji zauzima i Dalmaciju, potpada 1164. godine. Nakon njegove smrti dolazi pod vlast Bele III. (hrvatsko-ugarski kralj). Splićani križarima (u prolazu za *Svetu zemlju*) 1217. godine daju dvije galijske galije za prijevoz križarske vojske do Drača. Mongoli su 1242. godine opsjedali Split koji je pružio utočište kralju Beli IV. Grad je pod mletačku upravu potpao 1327. godine i pod njom ostao do 1357. kada je Ludovik I. poveo koaliciju protiv Mletačke Republike. Kuga je harala 1348. godine. Ladislav Napuljski 1409. godine prepustio je vlast Veneciji za 100 000 dukata. To je razdoblje trajalo do 1797. godine, a zbog prodora Turaka u zaleđe Split se razvijao i kao uvozno-izvozna luka.

Turci su za vrijeme Ciparskog rata, 1571. godine, napali grad, ali su odbijeni, a godinu nakon toga kuga ga je poharala i ostavila samo 400 ljudi za obranu. U Kandijskom ratu, 1648. godine, Splićani osvajaju Klis. Napoleonska Francuska vladala je od 1805. do 1813. godine, a nakon toga Split pripada Habsburškoj Monarhiji. Nakon Austro-ugarske nagodbe 1867. godine Split prelazi u austrijski dio Monarhije. Antonio Bajamonti od 1860. godine vladao je dvadeset godina. Najprije je uveo štedionicu za potrebite te omogućio uvođenje pitke vode preko Dioklecijanovih vodovoda.

Narodni preporodni pokret, koji je u Hrvatskoj od 1835. godine doživio snažan zamah te se već 1836. godine preimenuje u ilirski pokret, nije imao značajnijeg odjeka među stanovništvom Dalmacije. Naime, taj je prostor ostao po strani od ideje nacionalnog ujedinjenja te se 1848. godine nije odazvao pozivima na povezivanje s ostatkom hrvatskih zemalja. Uzrok tomu mnogi povjesničari pronalaze u činjenici da je Dalmacija gotovo četiri stoljeća bila politički i kulturno odvojena od središnjih hrvatskih krajeva zbog dugotrajnog mletačkog gospodarenja, a potom i kratkotrajne francuske (1806. – 1814.) te austrijske uprave (od 1814. nadalje). Do 1817. godine dalmatinske su škole uglavnom zadržale sustav kakav su uspostavili Francuzi, no s uspostavom austrijske vlasti započinju postupne promjene u obrazovnoj i upravnoj politici koje će uvelike oblikovati daljnji društveni i kulturni razvoj regije.

Austrijski car Ferdinand II. 15. ožujka 1848. godine odlučio je dati svojoj državi Ustav, slobodu tiska, narodnu gardu i saziv izaslanika svih pokrajinskih staleža uz veće sudjelovanje građanskog staleža da svi predstavnici izrade svoj ustav. Splićanima je to malo predstavljalo jer nisu ni znali što je Ustav. Poslije se ispostavilo da to nije dobro za Dalmaciju jer nema pravo na izaslanike. Istovremeno Josip Jelačić postaje gubernator za Dalmaciju. Oktroirani ustav nastaje 4. ožujka 1849. godine. Pod njim su sve zemlje uzete kao jedna i jedinstvena, a nakon toga nastaje i Bachov apsolutizam. U Dalmaciji se nije ništa promijenilo te su sve škole ostale talijanske, pa se može zaključiti da Dalmacija nije izgubila svoj prvotni položaj.

Do 1861. godine Split je centar narodne borbe za sjedinjenje s Hrvatskom i hrvatski jezik. Ante Kuzmanić, Vid Morpurgo i Kosta Vojnović ključne su uloge tog razdoblja. Naređeno je da se te godine uvede ilirski jezik u škole, ali to se nije dogodilo. Kosta Vojnović smatra da je Dalmacija potlačena od Talijana. Nažalost, u Dalmaciji ne postoje naznake građanske zrelosti jednog naroda te autonomaši priznaju kako u škole treba uvesti narodni jezik. Tek kada se narod osvijesti, moći će se postići sjedinjenje s Hrvatskom. Kako bi pokazali samostalnost, odlučili su stvoriti *Slavjansku narodnu čitaonicu* 14. srpnja 1862. godine u kući Andrića kod mora na prvom katu s lijeve strane. Ostali su gradovi slijedili taj primjer.

Narodna stranka pobijedila je 1870. godine na izborima za Dalmatinski sabor. Don Miho Pavlinović 1861. godine u Dalmatinskom pokrajinskom saboru progovorio je hrvatskim jezikom i zatražio da se govori ilirski, ali i da se izlaganje prevede na talijanski. Do razlaza između narodnjaka, autonomaških liberala i Bajamontijeve skupine došlo je 1867. godine. Okolna sela nisu bila zadovoljna radom općinske uprave, ponajprije zbog buđenja nacionalne svijesti. Bajamonti ponovno pobjeđuje i pokušava Split učiniti modernijim. Narodnjaci su 22. srpnja 1882. godine pobijedili na izborima za općinsko vijeće, ponajprije zato što su, uz potporu vlasti, imali i Crkvu na svojoj strani.

Srednjovjekovna hrvatska povijest, koja je u dugom razdoblju bila gotovo posve zaboravljena, te zajednički hrvatski jezik, koji je bio potisnut i zanemaren, postali su ključni poticaji i idejno uporište hrvatskog narodnog preporoda – pokreta koji je, u početku tridesetih godina 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj, a potom, nakon sloma Bachova apsolutizma 1860. godine, i u Dalmaciji, težio nacionalnom i kulturnom buđenju. U dalmatinskim gradovima, osobito među građanskim slojem koji je još od 4. stoljeća bio pod snažnim utjecajem mletačke uprave, prevladavalo je uvjerenje o specifičnoj političkoj i kulturnoj samosvijesti Dalmacije. U tom kontekstu javljaju se tzv. autonomaši – pristaše ideje samostalne Dalmacije koji su se

nerijetko poistovjećivali sa Slavenima, ali se nisu nužno smatrali Hrvatima. Strah od moguće podređenosti mađarskoj vlasti bio je izražen osobito među stanovništvom sjeverne Dalmacije jer su unutar Austro-Ugarske Monarhije mađarski zakoni bili znatno konzervativniji od austrijskih, odnosno bečkih. U to se vrijeme suvremeni hrvatski standardni jezik tek oblikovao, stoga nije iznenađujuće što je glasilo hrvatskih narodnjaka, *Il Nazionale*, koje je izlazilo u okviru hrvatske čitaonice, bilo tiskano na talijanskom jeziku.

Autonomaška ideologija prevladala je i zbog Antonija Bajamontija kojega su splitski pučani obožavali. Nakon uvođenja federativne carevine 1861. godine, u čemu sudjeluju svi predstavnici nacionalne monarhije, Split postaje žarište narodnog preporoda u Dalmaciji. Budući da je većina građanskog stanovništva bila autonomaški usmjerena, Beč nije proveo pripajanje Dalmacije ostatku Hrvatske. Zbog toga Banska konferencija iz Zagreba upućuje Dalmatincima proglas za sjedinjenje. Slijede polemike između autonomaša i aneksionista, poput Nikole Tomasea i Natka Nodila. Uz autonomaše, to jest Tomasea, istaknuo se i Antun Bajamonti, dok su uz narodnjake bili Vid Morpurgo, Natko Nodilo, a poslije i Gajo Bulat, ali se nisu htjeli odvojiti od Austrijske Monarhije. Godine 1797. Dalmacija je predana Austriji kao posebna država, odnosno krunovina.

Glavni predstavnik splitskih narodnjaka bio je doktor Kosta Vojnović, a 1692. godine Vid Morpurgo pokreće *Il nazionale*, glasilo narodnjaka. Narodnjaci su pod utjecajem svećenstva bili konzervativniji, dok je Bajamonti pridobio radnički i obrtnički stalež svojim liberalnim idejama. Glavna ideja narodnjaka je da se bore za hrvatski jezik u javnim ustanovama. Gajo Bulat izborio se za *Lex Bulat* u kojem se stranke na sudu mogu koristiti vlastitim jezikom. Napokon, 1890. godine hrvatski jezik postaje uredovni. *Krovati*, kako su ih zvali autonomaši, bili su niža vrsta njima, a u *Slavljanskom napretku* okupljali su se splitski pučani. Sva prepucavanja narodnjaka i autonomaša završila bi u galami, „a zatim odlaskom u neku od gostiona gdje bi svatko pjevao svoje pjesme što i nije bilo tako strašno naspram onoga što je tek slijedilo u drugim državnim oblicima kasnije u povijesti.”¹⁸

Iako je Antonio Bajamonti svrgnut 1882. godine, na vlast dolaze narodnjaci. Ipak, autonomaši vladaju Zadrom, pa zadržavaju utjecaj na bečke konzervativce jer se u Zadru nalazi središte Namjesništva, Dalmatinskoga sabora i Zemaljskog odbora. Iako je Kraljevina Dalmacija činila poseban dio austrijskoga dijela Monarhije, nadzor nad svim područjima života

¹⁸ Duško Kečkemet, *Prošlost Splita: kazalište u gradu i na pozornici*, Split: Marjan tisak, 2002., str. 188.

provodilo je Namjesništvo, podređeno bečkoj vlasti. Policija je budno pratila sva javna zbivanja, a svaka slobodnija misao bila je kažnjavana zapljenom novinskih listova i kažnjavanjem urednika, dok se studentima iz Dalmacije nisu priznavale diplome stečene na Sveučilištu u Zagrebu.¹⁹

Ipak, nakon pobjede narodnjaka Split je živnuo te je imao 16 tisuća stanovnika. Nakon deset godina njihove uprave talijanski utjecaj postupno slabi, pa tako među onima kojima je Antonio Bajamonti bio poznat kao Konte Toni ili Čaća dolazi do značajnih promjena u jezičnoj strukturi stanovništva. Dok je 1800. godine 35,5 % stanovnika Dalmacije smatralo talijanski svojim materinskim jezikom, već se 1890. godine taj udio smanjuje na svega 13 % što jasno upućuje na jačanje hrvatskoga nacionalnog identiteta i slabljenje talijanskoga kulturnog utjecaja u regiji. Ipak, hrvatski se jezik teško probijao, bez obzira na to što dolazi do pohrvaćenja splitskih škola koje doprinosi stvaranju nove hrvatske inteligencije. Kada 1891. godine umire Ante Bajamonti, autonomaši ostaju bez vođe. Godine 1893. konstituira se općinsko upraviteljstvo kojemu načelnikom postaje Gajo Bulat. Talijani ipak traže da budu priznati kao manjina, ali se hrvatski političari tomu protive. Čozoti, talijanski pomorci koji su dovozili južno voće, pružaju podršku talijanskim pristašama. Sve su to povijesne okolnosti koje su se odrazile i na razvoj medija u 19. stoljeću.

Dobro je poznato da je 19. stoljeće bilo doba nacionalnih previranja i buđenja nacionalne svijesti. Obrazovana dalmatinska mladež studirala je u Italiji, na Padovanskom sveučilištu, gdje je svjedočila talijanskom nacionalnom buđenju i težnji prema cjelovitoj Italiji okupljenoj oko Pijemonta i Savojske dinastije. Ondje je dobila poticaj da sličnu ideju ujedinjenja pokuša ostvariti i u svojem zavičaju, ističući bratstvo svih Slavena, ali ponajprije svijest o kontinuitetu hrvatske državnosti u okviru Austrije, a zatim i Austro-Ugarske.

2.2. Mediji u Splitu u 19. i 20. stoljeću

Franjo Baras u dvama dokumentima o prvom stoljeću splitske tiskare navodi da tiskara u Dalmaciji nije bilo do kraja 18. stoljeća. Mletci su 1603. godine zabranili svojim tiskarama da obavljaju poslove izvan Mletaka. Šime Ljubić navodi podatak da je nadbiskup Stjepan Cupilli od mletačke vlade zatražio dopuštenje za osnivanje tiskare, ali ga nije dobio. Ako je u nadbiskupskom sjemeništu i postojala tiskara, bila je namijenjena samo internoj uporabi,

¹⁹ Vjekoslav Omašić, *Split 1893.*, u: *Spomenica HNK u Splitu 1893.–1993.*, Split: HNK Split, 1998., str. 28.

odnosno bila je ilegalna. Split danas ne raspolaže točnim podacima jer autori nisu dovoljno precizni u navođenju broja tiskara i godina njihova osnivanja. Duško Kečkemet navodi sljedeće: „*Ima nekih navoda, u Novakovoj Povijesti Splita nema ni slova o osnivanju splitske tiskare, ni u članku Ćire Ćičin-Šajna.*“ U Marmontovu rodnom mjestu pronađeni su i dokumenti koji svjedoče o njegovim vezama sa Splitom; među njima ističe se pismo tiskara De Marca koji obavještava generala da su ga Splićani podržali u njegovu nastojanju da osnuje tiskaru.

Prva tiskara počela je s radom 1813. godine, ali prvi splitski list na talijanskom jeziku izlazi tek 1875. godine pod naslovom *L'Avvenire*. Zbog povijesnih razloga Split kasni u razvoju javnih komunikacija. To se nepovoljno odrazilo na proučavanje prošlosti jer ne postoje dostatni izvori o životu Splita. List *Split* izlazio je od 1880. do 1883. godine na hrvatskom jeziku, ali je prethodno već bio objavljivan u *Narodnom listu* kao prilog. Ivanka Kuić navodi Dujma Mikačića koji smatra da je *Split* izlazio kao prilog *Narodnog lista*: „*Svrha je tomu bila da se pripravi narod, da se pripravi javno mnijenje za promjenu položaja koji će nastati pobjedom narodne misli u Splitu. Naša narodna ideja u Splitu.*” Izišla su ukupno 93 broja, a u posljednjem broju, na posljednjoj stranici, nalazi se tekst u kojem se navodi da su u Beču potvrđeni rezultati izbora „*koji će sada miran i slobodan novim poletom koracati na stazu napretka i hrvatske slave*”. Sveučilišna knjižnica posjeduje taj broj s potpisom Gaje F. Bulata. *Split* se doživljavao više kao kulturna pojava.

Franjo Baras tvrdi da je u Splitu od 1900. do 1941. godine izlazilo više od 150 medija. Hrvoje Morović 1968. godine sastavio je *Građu za bibliografiju* u kojoj je donio pregled svih mjesečnika, dnevnika i polumjesečnika. Najdugovječnije je bilo *Novo doba* (1918. – 1941.). Od ostalih dnevnika ističu se *Naše jedinstvo* (1905. – 1920.), *Velebit* (1908.), *Jadran* (1919. – 1929.), *Zastava* (1919. – 1931.), *Narod* (1919.), *Jadranska pošta* (1925. – 1934.) i *Hrvatski glasnik* (1938. – 1940.).

U studenome 1921. godine iz tiska su izišle novine simboličnog naslova *Renesansa*, s podnaslovom na posljednjoj stranici koji je naglašavao da je riječ o jedinoj literarno-kulturnoj reviji u Dalmaciji. Iako je objavljen samo jedan broj, taj je pokušaj Ivana Delallea imao iznimnu vrijednost jer je odražavao njegovu predanost borbi za etičke i moralne principe kao temelj svakog društvenog i kulturnog preporoda. List je sadržavao članke iz područja kulture, književnosti i umjetnosti te prikaze i recenzije novih knjiga i časopisa. Uz Delallea, suradnici *Renesanse* bili su Ante Petravić, I. Kostović i Vijo Krstulović.

Pregled je izašao 10. travnja 1925. godine na četiri stranice. Izdavao ga je prof. Ante Ivačić. Objavljena su četiri broja prije nego što je prestao izlaziti. Bio je namijenjen različitoj publici. U njemu se nalazi zabilješke Dinka Šimunovića, zanimljive vijesti iz kulture i politike, prikazi knjiga i revija, pisane popularno za široku publiku. *Kazalište: periodički kazališni list za Primorje* uređivao je Ivo Bojanić, a vlasnik i izdavač bilo je splitsko Kazalište. Izašao je jedan broj 1. prosinca 1929. godine i govori o potrebi osnivanja kazališta u Splitu.

Ivanka Kuić u radu *Splitske novine u fondu Sveučilišne knjižnice u Splitu (1880. – 1918.)* navodi da su novinske zbirke važan dio fonda mnogih knjižnica, i u svijetu, i kod nas. Novine se mogu pronaći u knjižnicama gotovo od samoga početka njihova izlaženja. Prvenstveno se prikupljaju zbog važnosti dokumenata i informacija za izgradnju zavičajnih povijesnih zbirki, ali i kao svjedočanstvo jednoga vremena koje iz dana u dan pokazuje razvoj povijesne situacije. Knjižnice ih nastoje zaštititi od pretjerane uporabe, sačuvati ih u izvornom obliku i učiniti dostupnima svima.

Franjo Baras²⁰ osvrće se na digitalizaciju bogate građe splitske Sveučilišne knjižnice koja se počela provoditi 2010. Primjećuje da nije digitaliziran ni jedan tisak koji u svom imenu nosi pridjev *hrvatski*. Za proučavanje građe također mu je poslužio rad Hrvoja Morovića 1968. godine *Građa za bibliografiju splitske periodike*. Već je sedamdesetih godina ustvrdio da „*odjeljenje periodike predstavlja nesumnjivo najbogatije snabdjeven fond dalmatinskih periodičkih publikacija koji uopće postoji kod nas*”.²¹

Treba izdvojiti don Franu Ivaniševića koji je uočio koliko je to značajno te se založio da Biblioteka počne prikupljati dalmatinske novine. Važno je istaknuti i da Sveučilišna knjižnica čuva sve brojeve *Narodnog lista* od 1862. do 1920. godine, najvažnijih povijesnih novina u Dalmaciji. Sačuvane su i novine *Novo vrijeme* koje su izašle samo u jednom broju, a bavile su se kulturno-političkim i ekonomskim pitanjima. Takve informacije omogućuju potpuniji uvid u sliku onoga vremena. „*Novine, kao nijedan drugi medij imaju dvostruku realnost: kratku sadašnjost i dugu povijest, čime njihov utjecaj i značenje za društveni i politički život nije nimalo umanjen.*”²²

²⁰ Franjo Baras, „Tragom starih novina“, *Vijenac*, br. 697, 19. 11. 2020., str. 24.

²¹ H. Morović, *Povijest biblioteka u gradu Splitu*, dio I, Zagreb, 1971., str. 242.

²² Ivanka Kuić, „Narod/Jedinstvo/Naše jedinstvo – medijski rast Splita“, *Kulturna baština*, br. 40, Split, 2014., str. 284.

Sačuvane novinske zbirke predstavljaju vrijedan izvor za proučavanje razvoja splitskog novinarstva, od njegovih samih početaka koji se povezuju s djelovanjem Lovre Montija – idejnog začetnika i jednog od osnivača *Narodnog lista*, u kojem je pisao o važnosti, ciljevima i viziji novinarstva. Uz njega se ističu i Ante Kuzmanić, urednik *Zore dalmatinske*, te Natko Nodilo, urednik *Narodnog lista* čije je djelovanje oblikovalo temelje dalmatinske novinarske tradicije. Početak i razvoj splitskog novinarstva neraskidivo su povezani s političkim zbivanjima toga vremena, pa je politička misao često predstavljala glavni razlog pokretanja pojedinih listova. Ipak, krajem 19. i početkom 20. stoljeća dolazi do postupne transformacije novinarstva – novine postaju manje politički usmjerene, a sve više informativne. Premda se u pojedinim tekstovima i dalje može prepoznati stranačko opredjeljenje, općenito se zamjećuje težnja prema većoj objektivnosti, profesionalizaciji i profiliranju sadržaja, uz nastojanje da se privuče što šira čitateljska publika.

Od tada splitske se novine počinju uklapati u razvojne tijekove hrvatskog novinarstva. Ključna godina za splitsko novinarstvo jest 1884. jer tada izlazi *Narod* na hrvatskome jeziku. Prije njega autonomaši izdaju tri lista na talijanskom jeziku koji se bavi kulturnim, političkim i ekonomskim pitanjima. Prije *Naroda* izlazio je još jedan važan splitski list, *Split*, od 1880. do 1883. godine. Nije poznato u koliko je primjeraka list izlazio, ali se pretpostavlja da iza njega stoji središnja ličnost splitskih narodnjaka Gajo F. Bulat. Kroz novine se list obračunavao s autonomašima koje je vodio Antonio Bjamonti, a dijelili su ih i težacima. Sve je to doprinijelo da na idućim izborima narodnjaci dobiju vlast. Gajo Bulat bivši je urednik *Il Nazionale*, ali i osviješteni političar koji je bio obrazovan i imao viziju.

Do broja 60, 1889. godine, glavni urednik bio je mladi Dinko Politeo. Prvi broj izlazi 9. siječnja 1884. godine, a članci su objavljivani na hrvatskom i talijanskom jeziku. List izlazi dva puta tjedno, srijedom i petkom. Cilj mu je bio prikazati Split kao velik lučki grad i gospodarsko središte Dalmacije, a na tome se ustrajalo do kraja. Takvi su se stavovi zamjerali Gaji Bulatu zbog taktiziranja i oportunitizma. Posebno su mu to zamjerali don Frane Bulić i Mihovil Pavlinović. U broju 50 list mijenja ime u *Jedinstvo*. Gajo Bulat, koji se isprva brinuo o listu, smatrao je da se on treba još razvijati i usmjeravati prema različitim područjima. Tako je list imao dopisnike iz pokrajinskih područja, izvještavao o radu Sabora, prenosio rad Trgovačke komore i tako dopirao do još većeg broja čitatelja. Ipak, nije ni približno uspio dostići popularnost *Narodnog lista*. Za kulturu je značio početak kontinuiranog razvoja splitskog novinarstva. Nakon promjene imena *Jedinstvo* uređuje Nedjeljko Radičić, zatim Ivan Velat, a

potom Antun Stražičić. U uvodu se uredništvo brani od optužbi da predstavlja općinu te ističe težnju da se hrvatski jezik uvede u javni život. *Jedinstvo* se nije pokazalo kao objektivan list, već je često ulazilo u polemike s neistomišljenicima, i iz redova narodnjaka, i s pravašima s kojima je bilo u stalnom ideološkom i političkom sukobu. Godine 1905. Narodna stranka i pravaši ujedinjuju se u Hrvatsku stranku. *Narodni list* postaje službeni list nove stranke, a *Jedinstvo* neovisno glasilo.

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće stasala je nova generacija novinara sa svježim idejama i rješenjima za situaciju u kojoj se nalazi Hrvatska. Stvara se novi prostor zajedničkih misli koji djeluju i u novinarskom smislu. Sve to pokazuje i određene dosege u kulturnom smislu. Dušan Magjer 26. rujna 1898. godine izdaje *Nezavisnost*. Zbog same ideje ujedinjenja Srba i Hrvata, list nije opstao. Bio je zanimljiv zbog napisa o kulturnim i umjetničkim zbivanjima, posebno u splitskom kazalištu i izložbama. Uz navedene listove, tu je još bila i *Željeznica* koja se zalaže za prestanak stranačkih sukoba, a vodio ju je Dujam Mikačić koji je uveo angažirano novinarstvo.

Početak 20. stoljeća izlazi katolički list *Dan* koji pokreće biskup Nakić, a zalaže se za sprječavanje liberalnih ideja. Godine 1905. počinje izlaziti *Sloboda*, a posljednji broj izlazi 1914. godine. Izdavač je bio Josip Smodlaka, a poslije Ivo Tartaglija te Milan Marjanović. S Marjanovićevim uredništvom list postaje informativniji i prati pokrajinske događaje. Prati program Hrvatske demokratske stranke. Hrvatska pučka napredna stranka nastaje ujedinjenjem Hrvatske napredne stranke i Hrvatske demokratske stranke 1907. godine. *Sloboda* postaje njezin glavni list i dobiva podnaslov *Organ Hrvatske pučke napredne stranke u Dalmaciji*, a list *Pokret* glavni organ stranke u Hrvatskoj. Milan Marjanović bio je zadužen za kulturnu problematiku, a u brojevima 46 i 47 vidljiv je njegov govor o kulturnim zadaćama. Piše se o gospodarskim pitanjima u Dalmaciji, ali i o pokrajinskim vijestima iz Trilja, Imotskoga, Zadra itd. Donosi i književne tekstove o mnogim znanstvenim i povijesnim pitanjima.

Godine 1913. u novinskom se prostoru pojavljuje i Tin Ujević koji objavljuje dva napisa u nastavcima – *Nacionalizam i hrvatstvo* te *Dopisi iz Pariza* – potpisujući se pseudonimom Redibus. Početkom 20. stoljeća Ante Trumbić pokreće list *Velebit* koji je izlazio u razdoblju od 1903. do 1907. godine, iako je njegovo aktivno djelovanje trajalo svega nekoliko mjeseci. List je zagovarao Trumbićevu političku koncepciju koja se ubrzo pokazala neodrživom. Naziv *Velebit* odabran je zbog simbolike planine koja se nalazi na tromeđi Bosne, Dalmacije i Hrvatske te je predstavljala metaforu jedinstva hrvatskih zemalja. Krajem 19. stoljeća započinje

i izdavanje listova posvećenih promicanju socijalističkih ideja i prava radnika, no nijedan od njih nije ostvario dugotrajniji kontinuitet izlaženja. Godine 1909. pokrenut je i list *Obrtnik*, zamišljen kao programatsko glasilo za unaprjeđenje malog obrta u Dalmaciji, koji je izlazio do 1912. godine, a njegov je vlasnik bila Zadruga građevnih obrta.

U Splitu se 1910. godine izdaje list *Novo vrijeme*, kulturno-političko i ekonomsko glasilo. Izašao je jedan broj iz Trumbićeve tiskare. Godine 1911. izlaze *Pučke novine*, koje su bile bez političkih tendencija, sa željom da educiraju puk. *Glasnik* i *Pokret* bili su učiteljska glasila.

Do danas su digitalizirane sljedeće novine:

1. *Baćini letci* — 1919. – 1921., ur. Ante Ružić Bačo
2. *Duje balavac* — humoristično-satirički list, ur. Ante Katunarić, 1908. – 1923.
3. *Grom* — šaljivi list, ur. Ljubo Prijatelj, 1920. – 1922.
4. *Hrvatska država: organ za prosvjetno, gospodarsko i političko osvješćenje naroda*, ur. Frano Ženko Donadini, 1910. – 1911.
5. *Hrvatska riječ: glasilo dalmatinskih Hrvata*, ur. Vlaho Raić, 1924.
6. *Il Nazionale*, ur. L. Matić, 1862. – 1871.
7. *Jadranski dnevnik*, ur. Franjo Pavešić, 1934. – 1938.
8. *Jadranski sport: službeno glasilo Splitskog olimpijskog pododbora i Splitskog nogometnog potsaveza*, ur. Bogumir Doležal, 1920. – 1923.
9. *Marun-Kestenj*, političko-šaljivi list, ur. Ante Ružić Bačo, 1920. – 1922.
10. *Mošun: zabavno-humoristički list splitskih šotokuca*, ur. Ljubo Petrić, 1921.
11. *Narodni list*, ur. L. Matić, 1869. – 1920.
12. *Novo doba*, ur. Vinko Kisić, 1918. – 1941.
13. *Novo doba za djecu*, ur. Verka Škurla Ilijić, 1935. – 1941.
14. *Rešeto: političko-šaljivi list*, ur. Jovo Pupovac, 1920. – 1921.
15. *Split*, ur. Gajo Filomen Bulat, 1883.
16. *Supie: humoristično glasilo splitske porkarije i javnog morala*, ur. Ante Ružić Bačo, 1920. – 1921.
17. *To su moji posli*, ur. Oni od Kantafiga, 1923.
18. *Velebit*, ur. Ante Trumbić, 1908.
19. *Željeznica*, ur. Dujam Mikačić, 1901.

U analizi novina *Narod*, *Jedinstvo* i *Naše jedinstvo – Medijski rast Splita* Ivanke Kuić iz 2014. godine prednost je dana listu *Narod* (1884. – 1894.), prvim splitskim novinama na hrvatskom jeziku, te njegovim inačicama *Jedinstvo* (1894. – 1905.) i *Naše jedinstvo* (1905. – 1918.). Pojava lista *Narod* predstavljala je potencijalnu opasnost za idejno i političko jedinstvo Narodne stranke u Dalmaciji. Budući da je teško objektivno uspostaviti sve povijesne veze djelovanja, iz članaka je potrebno oblikovati sliku o istraživanom problemu što uključuje i sagledavanje utjecaja medija. Autorica nastoji uspostaviti vezu između lista *Narod*, politike i društva te njihova utjecaja na razvoj tadašnje misli.

Također je postojao Zakon o štampi koji je bio vrlo rigorozan, stvarao prostor za cenzuru i pozivao se na odgovornost glavnog urednika jer su novine u Dalmaciji izlazile u velikom broju. I *Narod* je podlijebao cenzuri jer je promicao liberalne stavove, pozivajući se na slobodu tiska. Ta je sloboda ovdje značila prosvjeđivanje javnosti, ali i služenje političkom sustavu dostupnom javnosti. U Dalmaciji, pojavom *Naroda*, već postoji svijest o važnosti novina i tiskane riječi. Svi su imali istu misiju, a to je borba za jednaka prava hrvatskoga i talijanskoga naroda.

Godine 1859. Lovro Monti ističe svoje viđenje o zadacima novina u Dalmaciji člankom „O zadacima novinarstva u Dalmaciji“ koji je objavljen u časopisu *Annuario Dalmatico*. Razvija liberalna stajališta na talijanskom i ilirskom jeziku, o prožimanju kultura, o povezanosti dvaju naroda. Zadatak tiska na talijanskom jeziku jest da istražuje vrijednosti naroda i prezentira ih svijetu, a zadatak tiska na hrvatskom jeziku jest da se obraća puku, obrazuje ga i otkriva vrijednosti talijanske kulture. Samo je Zadar prije toga imao tiskarskog iskustva jer, osim *Zore dalmatinske* (1844. – 1849.) i *Glasnika dalmatinskog* (1849. – 1866.), nije postojao list koji bi otvarao politička pitanja. Godine 1873. izlazi *Il Nazionale (Narodni list)* na hrvatskom jeziku, s prilogom na talijanskom jeziku.

Ante Kuzmanić i Natko Nodilo bili su Splićani koji su novinarsku karijeru gradili u Zadru. *Narodni list* na kraju odnosi pobjedu kao list koji vodi intelektualnu borbu, predstavlja tolerantan svijet te kao takav ima ulogu širenja hrvatske nacionalne svijesti, ali u tome nije bio sam. Dana 20. listopada 1860. godine donesena je Carska povelja, kojom su otvorene mogućnosti ostvarivanja različitih sloboda, dok pobjeda Narodne stranke 1882. godine označava prekretnicu te mijenja političku i kulturnu klimu u Dalmaciji. Nameće se pitanje bi li Split nakon 1882. mogao postati ono što jest bez medijske propagande, pri čemu se ponajprije misli na novinsku propagandu. U tom je veliku ulogu odigrao *Narod* koji je bio medij javne komunikacije većine stanovništva koja iz represivnog prelazi u liberalni sustav demokracije.

Takvim se prikazima bavila Tereza Ganza-Aras²³ koja pronalazi podatak da se za vrijeme vladavine autonomoša samo 60 % stanovništva izjašnjavalo kao hrvatski narod. S vremenom, do 1910. godine, ta brojka stalno raste, tako da se u tom razdoblju samo 1049 stanovnika izjašnjavalo Talijanima. Narodni preporod u Splitu završava nesnošljivošću dviju nacionalnih ideologija. S jedne je strane hrvatska nacionalna ideja, a s druge autonomaska koja prihvaća talijanski identitet. Split je bio nerazvijena sredina s malim brojem građanstva, tako da se u središte stavlja pitanje uvođenja hrvatskoga jezika u javni život. Nakon 1880. godine hrvatski se jezik uvodi i u splitske gimnazije te se to prikazuje kao najava budućih društvenih i kulturnih promjena. Ne treba zaboraviti ni da je 1880. godine 90 % stanovništva bilo nepismeno.

Splitske čitaonice imale su snažnu komunikacijsku ulogu u jačanju društva. *Napredak* je osnovan 1873. godine i bio je mjesto na kojem su se oblikovali identitet i zajednica te medij javne komunikacije kroz koji je stasala javnost, ujedinjavajući građane i težake te im šaljući poruke o jezičnom jedinstvu svih Hrvata. U *Napretku* i težaci postaju dio aktualnih događaja.

U drugoj polovini 19. stoljeća Split se još nalazi u stagnaciji, ali krajem 19. stoljeća bilježi porast broja stanovnika te ima oko 15 000 stanovnika. Iako Split nije bio administrativno središte, njemu gravitira stanovništvo velikog zaleđa: iz Vrlike, Sinja, Imotskog, Makarske, s Korčule i Pelješca. Uglavnom je riječ o težacima s veleposjednicima te manjem broju obrtnika, trgovaca i pomoraca. Industrijalizacija je bila vrlo slaba, osim proizvodnje cementa, zaposlenosti kod obrtnika i rada pojedinih manjih tvornica. Iz takve se slike ipak razvija mali broj bogatih građana koji se povezuju s obrazovanima te postaju politički aktivni. Oni se suprotstavljaju starom splitskom aristokratskom krugu i pristašama Bajamontija.

Drugu polovicu 19. stoljeća obilježio je i razvoj tiskarstva u kojem se zapošljava sve veći broj ljudi i koje se modernizira. Naravno, tiskarstvo ovdje nije bilo revolucionarno kao u zapadnoj Europi, ali je utjecalo na razvoj novina. I tiskari su bili politički opredijeljeni, pa su u skladu s time tiskali određene materijale. Takva se situacija razvijala i održala sve do početka 20. stoljeća.

Situacija nije bila povoljna za razvoj medija i zato što su svi bili okrenuti *Narodnom listu*, a većina novinara bila je orijentirana na zadarsko područje. Pojava *Naroda* nije dobro prihvaćena u redovima Narodne stranke. U toj je stranci već bilo previranja iz više razloga, nije

²³ „Prilog upoznavanja društva splitskog kraja u doba pohrvaćenja splitske općine“, u: *Hrvatski narodni preporod u Splitu – u povodu stogodišnjice ponarođenja*, Split, 1984., str. 175-196.

bila stabilna, a pojava *Naroda* dodatno ju je poljuljala. Gajo Filomen Bulat postaje vođa narodnjaka nakon odlaska Koste Vojnovića te se udružuje s Vidom Morpurgom. Juraj Biankini postaje najveći Bulatov protivnik, a nije mu mogao oprostiti ni to što je Dinka Politea, urednika *Narodnog lista*, odveo u Split. I don Frane Bulić osudio je *Narod*, smatrajući da će novi list stvoriti razdor, da nema novca za njegovo financiranje i da je *Narodni list* dovoljno dobar da brani njihove interese. Današnjim suvremenicima nije bilo jasno što stoji iza takva negodovanja intelektualca kakav je bio don Frane Bulić.

Najveće je negodovanje zapravo postojalo između Bulata, koji je bio liberal, i Pavlinovića koji je bio konzervativac. Za novi list koji se pojavi u javnosti smatra se da je najvažniji uvodnik. U *Narodu* je bio naslovljen „Našim štiocim”, na hrvatskom i talijanskom jeziku. Ističe se da je djelovanje na programu Narodne stranke bilo usmjereno prema zagovaranju lokalnih interesa. *Narod* je trebao djelovati kao novina koja će mijenjati sliku Splita i Dalmacije. Navedeno je da će se pokušati promijeniti i odnos prema Vladi, zauzimanjem stava koji će biti uljudan i neovisan kako bi se postigli određeni pomaci. Ono što se može objektivno zaključiti kao jedan od razloga nastanka novog lista jest strah od Bajamontijeva povratka.

Nakon 1882. godine mnoge su zajednice ostale autonomnaški orijentirane, pa Bulat stvaranjem novog lista pokušava osnažiti narodnjačku ideju. Doista, prvi su brojevi pratili unutarnju politiku, saborske rasprave o jeziku i govore splitskih zastupnika u Saboru. Može se zaključiti da su homogenizacija i mobilizacija velikog broja pojedinaca protiv određenih neželjenih utjecaja izvan kruga narodnjaka uz pomoć integrativnih novinskih sadržaja, ideološko usmjeravanje, definiranje vrijednosti prihvatljivih velikoj većini, suzbijanje konflikata i stabiliziranje sustava bile temeljne funkcije *Naroda* 1892. godine. Biankini se suprotstavlja i odvaja od Narodne stranke.

Narod je imao zadatak uspostaviti vezu između struktura splitskog društva i onih koje sociologija naziva akterima te tako pokrenuti preobrazbu društva. Proces postupne preobrazbe društva jasno se može pratiti analizom područja koja posredstvom novina ulaze u žarište interesa javnosti: uz lokalni i politički diskurs, koji premrežava novinske stranice, interes se postupno širi i na informiranje o položaju drugih u Monarhiji te njegovo propitivanje.

Snažnije su prisutna kulturna događanja, pitanja obrazovanja, posebice žena i materijalnog položaja učitelja, pokrajinski gospodarski problemi (željezničko pitanje, vinska

klauzula, brodarstvo i sl.).²⁴ Struktura lista bila je prilagođena potrebama tadašnjega javnog života: na početku su se nalazili uvodnik i politički komentar, a zatim rubrike *Pokrajinski vjestnik*, *Split*, *Gradske vijesti*, *Brzovjavke*, *Podlistak*, *Oglasi i reklame*. Gradske vijesti u početku nisu bile osobito zastupljene, ali se s vremenom i to promijenilo. Kulturna i stručna društva te društveni događaji – plesovi, igrokazi, koncerti, a od 1893. godine i kazališne predstave – zastupljeni su u znatnom broju članaka i oblikuju gradski diskurs. Književni prikazi te književna politika Matice hrvatske i Društva sv. Jeronima dodatno upotpunjuju sliku prodora kulture u javni život. List je pritom dao značajan doprinos i jačanju političkoga i društvenog utjecaja Gaje Bulata. Kuić smatra da Narodna stranka zastupa interese hrvatske buržoazije i veleposjednika u Dalmaciji. Bulat se prividno zalagao za neovisnost o Vladi, a u stvarnosti je nastavljao s kompromisima u Beču. Oglasi su bili vrlo važni za opstanak *Naroda*, a kako su to bile najčitanije novine toga vremena, list je oglasima uspio pokriti dio troškova. Budući da je Split u to vrijeme kasnio u razvoju, može se zaključiti da je *Narod* bio zaslužan za širenje političkih, kulturnih i društvenih informacija. Uloga tiskara također je bila važna. Pojavom *Naroda* čitaonice gube svoju dotadašnju važnu ulogu. Nakon 1890. godine gotovo se uopće ne tiskaju članci na talijanskom jeziku.

Polovinom 1894. godine *Narod* mijenja naziv u *Jedinstvo*, a prvi broj izlazi 14. srpnja 1894. godine. Izlazi dva puta tjedno, utorkom i petkom poslijepodne. Do broja 45 uređuje ga Nedjeljko Radičić, a zatim Ivan Velat koji su bili slagari u *Narodu*. Poslije ga preuzima Antun Stražičić. U uvodnom članku „Naš list” najavljuje se da će list biti nezavisni organ Hrvatske stranke u Dalmaciji u pitanjima politike, uvođenja jezika u javni život i rješavanja ekonomskih pitanja. Ime je dobio po tome što si je postavio „čednu, ali plemenitu zadaću ujedinjenja svih otačbenika, koji teže k istoj stvari”. Godine 1896. klub Hrvatske narodne stranke proglasio ga je organom stranke, pa broj 9 nosi podnaslov *Glasiilo Hrvatske narodne stranke*. Gajo Bulat 1897. godine raspravlja o mogućnosti da se list ugasi, ali na kraju ipak prevladava mišljenje da, unatoč dugovima, list nastavi izlaziti pod okriljem stranke.

Godine 1898. na scenu stupaju nove stranke: Katolička Dalmacija svećenika Ive Prodana i Stranka prava kojoj pristupa Biankinijev Hrvatski klub, a *Narodni list* postaje organ nove stranke. Tada dolazi i do sukoba s tim strankama, osobito u pristupu pitanju Srba u

²⁴ Ivanka Kuić, „Narod/Jedinstvo/Naše jedinstvo – medijski rast Splita“, *Kulturna baština*, br. 40, Split, 2014.

Hrvatskoj. Narodna stranka i Stranka prava 1905. godine spajaju se u želji da ojačaju hrvatstvo, a Ante Trumbić u tome je imao posebnu ulogu. Budući da su se i dalje okupljali oko *Narodnog lista*, *Jedinstvo* postaje neovisno. Te 1905. godine broj 34 nosi podnaslov *Za narodnu misao i interese*. S obzirom na to da *Jedinstvo* i nadalje ima problema, urednik Stražičić odlazi u *Crvenu Hrvatsku*, list dubrovačkih pravaša i narodnjaka. Za vrijeme uredništva *Jedinstva* Stražičić daje obol informativnosti, unutrašnjoj i vanjskoj politici, gradskim pitanjima i kulturi, a osobito važnim pitanjem postaje obrazovanje žena. I dalje je održavao važnost splitskih moćnika, osobito Gaje Bulata. Godine 1905. izlazi posljednji broj. Tada počinje izlaziti *Naše jedinstvo* koje je zastupalo ideje novoga stranačkog preslagivanja. Posljednji broj izlazi 1918. godine, a Stražičić postaje vlasnik lista jer podmiruje njegove dugove. List prestaje izlaziti poslije Prvoga svjetskog rata, a ideja stvaranja Jugoslavije teško je prihvaćena. Urednik odlazi iz Splita i tako nastaje vrijeme *Novog doba* koje pokušava Split približiti modernom dobu. U razdoblju od trideset godina dogodile su se mnoge povijesne promjene. Povijest tih novina pokazuje složenost političkoga, kulturnog i ekonomskog života u Splitu pri čemu su navedeni mediji imali snažan utjecaj.

U povijesti splitskih novina *Novo doba* zauzima posebno mjesto. Smatra ga se najvažnijim splitskim i dalmatinskim listom između dvaju ratova. To je prvi list koji je zadržao kontinuitet izlaza od dvadeset godina, odnosno od Prvoga do Drugoga svjetskog rata. Predstavlja i prekretnicu jer uvodi građanski način informiranja, oslobođen izravnih političkih stavova i usmjeren ponajprije na društvene i kulturne teme. Pomaže građanima razumjeti složenost života i nužnost modernizacijskih promjena. *Novo doba* stoga je dokument javnog života i transformacijskih politika pretvaranja Splita u moderan grad koji medijski artikulira svoju stvarnost.²⁵

Između dvaju ratova Split dobiva konture grada – urbanistički, prometno, komunalno i kulturno. Mijenja se i demografska slika grada koji 1921. godine ima oko 25 000 stanovnika. Grad koji je još u Austro-Ugarskoj težio postati središtem Dalmacije, a bio je napučen sirotinjom, težacima i nepismenim stanovništvom, postupno postaje grad koji su političari morali uvažavati. Zahvaljujući čitaonicama, tiskarama i novinama usvajaju se nove kulturne prakse te se narod opismenjuje. Od 1918. do 1929. godine izlazi više od 70 novinskih naslova, u kojima su zastupljeni različiti interesi. Spoznaje pokazuju da se između novina i čitatelja,

²⁵ Zdravka Jelaska Marijan, *Grad i ljudi: Split 1918.–1941.*, Zagreb, 2009., str. 460-464.

osobito *Novog doba*, razvio poseban odnos. Splitsko je društvo imalo potrebu za raznolikim informacijama, a novine su ga informirale i oblikovale javno mišljenje u skladu s ideološkim pozicijama. *Novo doba* imalo je razvijenu svijest o čitatelju. Kao što je svaki list toga doba imao određenu viziju i cilj, primjerice *Dan* kao katoličko glasilo, tako *Novo doba* predstavlja moderni Split. Više je otvoreno političkom pluralizmu, a politička tendencija promicanja određenih ideologija postaje stvar prošlosti. Povjesničari ga ocjenjuju kao provincijski list koji nije imao veći utjecaj na politička i kulturna zbivanja u Kraljevini Jugoslaviji. Ipak, s time se ne bi svi složili jer je Split onoga vremena bio potiskivan u provincijalizam iako mu ondje nije bilo mjesto.

Prvi broj izlazi 9. lipnja 1918. godine, na kraju Prvoga svjetskog rata i u vrijeme propasti Austro-Ugarske Monarhije, s tekstom Ive Vojnovića „Tajna našeg roda”. U uvodniku se ističe da će list biti narodan i neovisan, glasnik Hrvata, Srba i Slovenaca te da će slijediti ideje iz predratnog razdoblja. Prvi broj dočekan je s oduševljenjem i prodan u 1600 primjeraka. Do 1927. godine urednik mu je bio Vinko Kisić. Vjekoslav Škarica, odvjetnik i jedan od osnivača lista, zatražio je poseban račun za potrebe lista. Godine 1921. Kisić postaje i vlasnik jer su mu ostali prodali svoje udjele. Dolazi iz Zadra gdje je bio urednik *Narodnog lista* iako se Juraj Biankini s time nije slagao. Čekao ga je velik posao jer je trebao organizirati cjelokupan rad lista. Neki su negodovali jer nisu uzeti u obzir ulagači u vezi s pitanjem agrarne reforme. Osnovana je i Nakladna zadruga *Novog doba*, što znači da je list bio otvoren javnosti.

Od samih početaka list nije bio u povoljnoj financijskoj situaciji, i to iz više razloga. Propao je pokušaj tiskanja jutarnjeg izdanja 1925. godine, a dodatne poteškoće izazvala je promjena valute, kada je kruna zamijenjena dinarom u omjeru 4 : 1. Godine 1922. otvaranje Ličke pruge pojačalo je konkurenciju zagrebačkoga tiska. U nastojanju da stabilizira poslovanje, urednik je pregovarao s Ljubom Davidovićem, osnivačem Demokratske stranke, te predlagao suradnju s Tipografijom, zagrebačkim novinsko-nakladničkim poduzećem. Izvan Splitski list *Novo doba* smatran je provincijskim glasilom, zbog čega nije uspio privući značajnije ulagače. Godine 1926. Kisić potvrđuje *Jugoštampi* većinski udio od 51 %, a istodobno vodi pregovore s tadašnjim gradonačelnikom Ivom Tartaglijom od kojega traži financijsku potporu za saniranje dugova, ističući važnost lista za grad.

Nudi mu tri rješenja:

1. da Ivo Tartaglia bude vlasnik 51 % dionica čime bi imao i slobodu određivanja političkog pravca lista
2. raspisivanje novih dionica koje bi pripale Tartagliji
3. beskamatni kredit na pet godina.

Traži pomoć i od iseljenika u Južnoj Americi, obvezujući se na jugoslavensku ideologiju. Nakon Kisićeve smrti pitanje vlasničke strukture moralo je biti riješeno, pa jedan od dioničara postaje Ivo Tartaglia, a Vinko Brajević urednik. *Novo doba*, sudeći prema pismima i obraćanjima urednika, širilo je temeljne vrijednosti jugoslavenske ideje kao narodne ideje, promoviralo ujedinjenje i jedinstvenu državu. Postavljalo se pitanje kojoj političkoj grupaciji pripada *Novo doba*. Kada je riječ o strankama, one su se formirale i jačale ovisno o pojedinim trenucima te gospodarskim i političkim pitanjima u danom trenutku.

Godine 1920. završeno je osnivanje novonastalih stranaka, a pitanje koje se najviše isticalo bilo je pitanje ustrojstva države. Riječ je o unitarističko-centralističkom ili federalističkom uređenju, odnosno o uređenju države na temeljima integralnoga jugoslavenstva, centralizma i jedinstvene uprave. Istodobno se otvaralo i pitanje samostalnosti pojedinih političko-administrativnih jedinica, uz težnju da Dalmacija, ako već nije pripojena ostatku Hrvatske, bude cjelina s određenom samoupravom.

Tijekom uredništva Vinka Kisića *Novo doba* podupire politiku Demokratske stranke Ljube Davidovića, držeći se jugoslavenske ideje, ali list zadržava uljudnu političku komunikaciju. Sukob između Tartaglie i Brajevića nije se vodio isključivo na političkoj razini, već je obuhvaćao i borbu za moć i dominaciju unutar vlasničke strukture lista, kao i nastojanja obojice da pridobiju naklonost čitatelja i pristaša. Sukob je nastavljen i nakon 1929. godine, nakon što Tartaglia daje ostavku na mjesto bana Primorske banovine. Godine 1923. *Novo doba* povećava opseg s četiri na osam stranica jer pokušava proširiti obzore zanimanja čitatelja. Brajević je otvorio vrata kulturnim priložima kao svakodnevnoj djelatnosti. Glazba, kazalište, film i književnost redovito su zastupljeni kao svakodnevna praksa i potreba. I Brajević i Kisić bili su svjesni važnosti čitatelja te su novine oblikovali kao pripovijest o Splitu kao gospodarskom, političkom, kulturnom i medijskom središtu srednje Dalmacije. Područja svakodnevnoga života postupno su proširivana, od političkih vijesti do znanstveno-popularnih članaka iz znanosti, kulture, povijesti, arheologije itd. Posebno su bili cijenjeni uskršnji i božićni prilozi, kada je list izlazio i na 40 stranica. U njima su surađivali najvažniji publicisti,

književnici, znanstvenici i liječnici. U kulturnim se priložima često polemiziralo, pa je tako poznato da je kipar Meštrović trebao dobiti izradu spomenika bez natječaja. Među splitske književnike i publiciste ubrajaju se Marko Uvodić i Ćiro Čičin-Šain. Suradnja je započela 1. siječnja 1927. godine, a završila 10. prosinca 1934. godine nakon sudskog spora. Uvodić je tužio Brajevića zbog povrede prava. Posljednji broj lista izašao je 22. travnja 1941. godine, dan nakon što su ustaške vlasti zauzele grad. Talijanske su vlasti nastavile u prostorijama *Novog doba* izdavati *San Marco* te su zadržale administraciju i namještenike. List su izgubili jer posljednji broj nisu htjeli poslati na cenzuru. Šerif Šehović pokušao je to dokazati na sudu, ali nije uspio. To se može protumačiti i tako da Brajević i Mate Barišić jednostavno nisu htjeli surađivati s talijanskim vlastima. Na taj način najdugovječnije splitske novine prestaju izlaziti.

U *Mogućnostima* iz 1975. godine, u broju 9, u tekstu Zdravka Mužinića „Mladi čovjek od pera Ivo Lahman”, navodi se da se poslije Prvoga svjetskog rata pojavljuje više mladih pisaca. Jedan od njih bio je i Ivo Lahman (1902. – 1930.) koji bi se sigurno još razvijao da ga nije prekinula rana smrt. Rođen je u Makarskoj 29. lipnja 1902. godine, gdje provodi djetinjstvo, a zatim se seli u Budvu i Zadar. U drugoj je godini prebolio dječju paralizu, ali je ostao cjeloživotni invalid. Ipak, nije se predao, nego je ustrajno nastavio učiti, pisati te djelovati kao novinar, urednik, književnik i kulturni radnik. Iako zbog bolesti nije uspio završiti srednju školu, ustrajnošću je uspio ući u više kulturnih i znanstvenih područja te zavoljeti umjetnost, osobito dramsku umjetnost. Svojom je svestranošću uspijevao, s jedne strane, učiti, pratiti i davati savjete, a s druge pratiti kazališne, glazbene i ostale kulturne događaje. Pisao je političke članke, ali i suptilne pjesme. Posebno je iznenađujuće što je uvijek bio vedra duha, znao je oraspoložiti druge i bio rado viđen u društvu, pa su ga prozvali Bova jer su se oko njega svi okupljali. Umro je za vrijeme neuspjele operacije u Beču 15. svibnja 1930. godine. Vijest o njegovoj smrti prenijeli su brojni splitski, beogradski i zagrebački listovi, pa i *Novo doba*, u kojem je bio višegodišnji suradnik.

Pomorsko-propagandna organizacija *Jadranska straža* posvetila je cijeli jedan broj njegovim člancima jer je bio njezin suradnik, ali i urednik društvenoga glasila. Po njemu je osnovana i Zaklada Ivo Lahman, iz koje su nagrađivani učenici za uspjele radove o moru. Prvi ozbiljniji rad objavio je kao uvodnik u dubrovačkom listu *Rad* 1920. godine. Za vrijeme života u Zadru objavljuje političke i društvene osvrte u splitskom dnevniku *Život* pod naslovom „Zadarska pisma”. Iz članaka se vidi da je bio sklon jugoslavenstvu, ali Mužinić tvrdi da ga ti članci nisu nadrasli i da ga ne treba promatrati isključivo u tom duhu jer bi se s vremenom, da

nije umro, sigurno udaljio od tih ideja. Zbog zaljubljenosti u more, njegove ljepote i koristi, ubrzo je postao poslovni tajnik *Jadranske straže* kojoj je bilo u interesu razvijanje pomorske svijesti, izgradnja pomorske trgovačke mornarice, promicanje turizma i osnivanje domova za mlade uz more. U časopisu su se mogli pronaći članci o književnosti, biologiji, medicini i lingvistici, a u njemu su svoj rad započeli i P. Skok, A. Barac, G. Novak i drugi.

Pisao je i književne kritike jer je, uz svoje prvo zanimanje, dramu, pretpostavljao da treba poznavati i književnike čija se djela postavljaju na pozornicu. Tako za Krležu kaže da je „jedan od najjačih novelista, pjesnika i dramatičara hrvatskih”. Piše i analizira Vojnovićeva djela: „*Kad je gospar Lukša Menčetić ‘na taraci’ neumrle ‘Trilogije’ zaklopio knjigu nad jedinstvenom tragedijom nestajanja one sublimne fikcije koja se zvala Dubrovnik i kada je s riječima ‘a sad homo spat’ progutao sve: i konstitucijon, i elecioni komunale, i polagano ali neodoljivo nadiranje mladih i snažnih barbara u jedno ortodoksno ‘plemičko gnijezdo’, labudova pjesma Dubrovnika započimala je neumitno. ...*” Postoje i detaljni zapisi o obradama Begovićevih, Šimunovićevih i djela stranih pisaca. U središtu njegove pozornosti bio je i glazbeni život Splita koji je tada imao razvijenu operu, operetu i koncerte. U svojim se osvrtima bavio literarnim i idejnim dijelovima djela, osvrćući se i na glazbeni dio te iznoseći svoje mišljenje.

Najviše je pratio rad Ive Tijardovića u *Novom dobu*, i to odmah nakon premijera. U svojim kritikama ne ublažava ni negativne ni pozitivne značajke predstave te tako čitateljima pomaže da potpunije uđu u odgledanu predstavu. Imao je simpatije i prema likovnom stvaralaštvu pa je, također za *Novo doba*, pratio različite izložbe karikatura, retrospektive, izložbe Emanuela Vidovića, Vjekoslava Paraća itd. Važno je spomenuti da je pisao i pjesme. U poeziji se otkriva kao drugo biće, drukčije od onoga kako se predstavljao svijetu. U pjesmama se može pronaći čovjek zatvoren u krugu svojih želja i boli.

Kao posebnu vrstu članaka Lahman piše i tekstove o aktualnim kulturnim pitanjima i problemima, iznosi ideje, ali i ulazi u polemike. Zalagao se za obilježavanje stotoga rođendana L. N. Tolstoja i za otvaranje studija baleta Ane Roje. Polemike je vodio s Katicom Stanković o utjecaju dekadentne ruske književnosti na to područje. Davao je i bilancu rada splitskog kazališta po završetku sezone, o određenim obljetnicama ili odlascima pojedinaca. Posebno mjesto zauzimaju kazališne kritike. Bio je suradnik *Novog doba* u kojem je i na tom području dokazao svoj rad i ustrajnost.

Dvadesetih godina bio je najvažniji i gotovo jedini kazališni kritičar splitskog područja koji se bavio tim, ponekad nezahvalnim, radom. To je osobito važno jer je riječ o razdoblju u kojem Split ima stalno kazalište (1921. – 1928.) i u kojem gostuju vanjske trupe. Tih se godina repertoar sastojao od djela domaćih i stranih autora. Tako će biti postavljen Šimunovićev dramski pokušaj *Momak-djevojka*, Bartulovićeva dramatisacija Botičeva spjeva *Bijedna Mara*, ali i djela Krleže, Nušića, Begovića, Strindberga, Molièrea, Goldonija i drugih. U sezoni 1924./1925. održane su rekordne 134 predstave, od toga 36 drama.

Prema sjećanju njegova brata O. Lahmana, Ivo bi nakon odgledane predstave došao u tiskaru te bi, nakon kratkog promišljanja i bez dorade teksta, izdiktirao konačnu verziju kritike ili osvrt jer je u glavi već imao pripremljen cijeli tekst. Na taj su način gledatelji odmah nakon premijere imali uvid u dramu, i to ne samo u djelo nego i u njegove idejne i umjetničke sastavnice, odnosno poruke. Na početku bi govorio o samoj drami, pa se u tim uvodima mogu pronaći i originalna književno-kritička zapažanja.

Zahvaljujući njegovim iscrpnim izvještajima, iz toga se razdoblja može iščitati cjelokupna slika dramskog rada Hrvatskoga narodnog kazališta. S obzirom na to da nema uvida u predstave onoga vremena, ne može se sa sigurnošću reći koliko su kritike dobre, ali se iz napisanoga može zaključiti da su bile objektivne, utemeljene na dobrom uvidu te da je Lahman imao dobar osjećaj za predstavu i njezino sagledavanje. I D. Šošić u *Slobodnoj Dalmaciji* uočio je njegovu vrijednost („Krleža na splitskoj pozornici”, *Slobodna Dalmacija*, 1953., br. 2559.). Evo nekoliko primjera: *U agoniji*, Zagrebačka drama, *Novo doba*, 1928., br. 129: „*kod nas... ta igra postaje vanrednom, blagdanskom senzacijom, koja u monotoniju našeg kulturnog života upada kao zraka svjetla u ćeliju.*”

Interpretaciju Vike Podgorske kao Laure opisuje ovako: „...jedno je djelo isto toliko kabinetskog studija, koliko i savršenog posjedovanja svih izvanjskih, tehničkih mogućnosti izražavanja. Njen se duševni život od prvih sumnji u Križovca pa do samoubistva, pretrgnut onim intermezzom zadovoljava nad ubistvom Lenbachovim razvija tako prirodno i spontano, toliko sugestivno, koliko je to samo moguće zamisliti kao najidealnije savršenstvo. Njena pojava, iznad svega simpatičan organ i bogata, nešablonska mimika, komponente su jadne snažne, izgrađene umjetničke ličnosti, od onih kojih nije mnogo prošlo ovim kazalištem.”

Za Dubravka Dujšina kao dr. Križovca kaže: „...stoji na vrlo visokom umjetničkom stupnju kreacije dr. Križovca g. Dubravko Dujšin. Ona je sva razrađena do najsitnijih detalja.

Iz nje izbija lik Krležinog lica jednom tako sugestivnom jasnoćom i plastičnošću, kako sam prvorazredni umjetnici stvaraju svoje uloge...”

Lahman se u svojim kazališnim kritikama posebno zadržava na glumačkim interpretacijama, pri čemu ne izdvaja samo opći dojam o predstavi nego analizira način na koji pojedini glumci oblikuju dramske likove. Tako u osvrtu na predstavu *Gospođa sa suncokretom*, objavljenom u *Novom dobu* 1927. godine, br. 246, o interpretaciji Ive Raića piše: „... onda se može da razumije zašto g. Ivo Raić, jaka umjetnička ličnost, sa svojom vlastitom fizionomijom i svojim stilom, može da daje u Molipreu svoju najuspjeliju kreaciju. U toj ulozi Vojnović upravo zgušnjava taj svoj pompozni artizam: Malipiero je i Mlečić, i duždević, i mornar, i ljubavnik, i avijatičar, sve nešto bučna, neobična, izvanjskoga,; pored toga on doživljuje i onu patetično-jezivu scenu sa demonskom ženom krvavog ljubavnog nagona, tom gospođom sa suncokretom. Tu je i g. Raiću prilika da daje sve od sebe: i svoj otmen način predavanja, i svoju finu pojavu, i svoj smisao za dinamikupozorišnog govora i svoju nesravnjivu rutinu koja odaje vrsnog poznavaoca pozornice. S tim svojstvima on Malipiera daje oko kako ga najbolje može da zamisli: na jednoj strani blaziranu pompoznost duždevića, a na drugoj strani i jezivi realizam, bez kojeg ne može da se daje strašni doživljaj Malipierov u drugom činu. Taj drugi čin g. Raića jedan je od umjetničkih doživljaja koji se ne zaboravlja.”

O samoj *Gospođi sa suncokretom* Lahman govori kroz interpretaciju naslovne uloge, ističući njezinu važnost u cjelini predstave: „O gđi. Hafner Đermanović govorimo na drugom mjestu zbog toga što je njena uloga, mada naslovna i centralna, u tehničkom smislu pasivnija. No njena snaga uza sve to ne zaostaje mnogo za ulogom g. Raića po utisku koji proizvodi, po umjetničkoj vrijednosti i po učinku u sklopu ostale predstave. Tu njenu „gospođu sa suncokretom” osjećamo na svakom koraku u drami, i onda kad je vidimo, jer ju je gđa Hafner snažno ostavila na svim licima i stvarima kud je malo prije prošla. ...Gđa Hafner daje svojoj ulozi sav potreban patos i noblesu, a bez ikakve štete za onu tragičnu ljepotu koju treba da unosi lik te ljubavne zločinke u okolinu u koju ulazi i za jednu čistu, realnu sliku koju taj lik treba da predstavlja. Nama se čini, na primjer, duševna osnovica žene erotične, ali razumne kako je iznosi gđa Hafner npr. u Geraldijevoj „Aimer” (koju smo prošle sezone gledali) više odgovara njenoj prirodnoj fiziološkoj naklonosti kao umjetnice nego osnovica jedne ovakve senzualne-demonske ženskosti kakva je kod „gospođe sa suncokretom”. Pa ipak gledajući sa koliko je gđa Hafner cjelovitosti i istinskog elana proživljavala mutne instikte ove uloge, mi možemo da ocijenimo koliko je opsežan registar njenog umjetničkog doživljavanja i kako ona

nipošto nije skućena za one uloge koje odgovaraju njenim lićnim psihofizićkim raspoloženjima.”

Kada govori o Vojnovićevim likovima, Lahman se osvrće i na predstavu *Maškarate ispod kuplja* o kojoj piše u *Novom dobu* 1925. godine, br. 232. U tom osvrtu posebnu pozornost posvećuje glumaćkoj interpretaciji i odnosu unutarnjeg i vanjskog oblikovanja lika: „*Gđica Dragićeva, na premijeri, dala je izvrsno iluziju Anice unutrašnje. Gđica Kalinić postigla je sinoć još i harmoniju spoljašnjeg s unutrašnjim, ne izmijenivši bitno interpretativni tip koji je uložila njena prethodnica. Znači da je tu dat mnogo efektniji dramski akcent ćitavoj stavri, a da se i ne govori o većoj lakoći i uvjerljivosti ćitavog štimunga... Gđica Katalinićeva riješila je srećno jedan zadatak koji znaći upoznavanje sadržaja svoje unutrašnjosti kao što je u „Scampolu” znaćilo rješavanje problema pozorišne vještine. Ta dva uspjeha ujedno su i dvije komponente iz kojih se stvara odrećena glumaćka fizionomija. O gđici Katalinićevoj, dakle, može da se definitivno govori kao takvoj.”*

Lahman ocjenjuje i Begovićevu dramu *Svadbeni let*, o kojoj piše u *Novom dobu* 1924. godine, br. 221. I u tom primjeru u središtu su režijsko razumijevanje djela i glumaćka uvjerljivost: „...režija (g. R. Pregarca) i igraći shvatili su Begovićevu stavar i dali je većinom s osjećajem i jedinstveno. Gđa Mica Šekulin u uložila Blanche svratila je na sebe pažnju: igra spontano, nenamješteno, sa iskrenom i uvjerljivom gestom, s dobrim i opravdanim nijansiranjem. Nadasve ovo potonje, što ne traći samo dobru naivku koja igra nestašnu djevojku tek izašlu iz pansionata, nego u kulminaciji drame, i ženu, dramski tip, topao, živ koji proživljava prva stradanja ljubavi.“

Potrebno je istaknuti da je Lahman, uz predstave vrhunskih djela domaće dramaturgije, po dućnosti kazališnog kritićara ocjenjivao i predstave manje poznatih dramatićara, ne ublaćavajući njihove negativne strane, ali istićući i one pozitivne.

Zanimljiv je i njegov kritićki prikaz Ibsenovih *Sablasti* (*Novo doba*, 1928., br. 132): „...sve je to zasjenjeno grandioznom izrazitošću pojedinosti, bilo pojedinih igraća, bilo pojedinih scena. Ovo potonje ćini iz zagrebaćke predstave jednu veliku umjetnićku vrijednost koja je jednako znatna po unutrašnjoj, psihološkoj izgraćenosti kao i po spoljašnjem, dramatskom efektu koji na publiku izvodi. Nije zato ćudo da je upravo u vidu ovih pojedinaćnih uloga, zagrebaćka kritika pronašla nedavnu predstavu bećke Renaissance-buhne, sa Mojsijem kao Osvaldom u mnogoćemu ispod stupnja zagrebaćke predstave. Gotovo sve redom pojedine

uloge su prava remek djela kabinetske i strogo pozorišne režije. G. Raić je svog Osvalda...u toku vremena toliko razradio, da je na njemu svaka pojedinost, svaka sitnica od značenja i od vrijednosti. U nejasnoći između fitiološkog i psihopatološkog....g. Raić je uspio da sačuva čistog, jedinstvenog Osvalda umjetničkog teatarskog, a uza sve to je i trebalo ono znanje i rutina koje odlikuje g. Raića kao jednog od naših najviđenijih pozorišnih ljudi. Uz njega je lik Gđe Varvare, u ulozi gđe Alvig, jedna upravo monumentalna tvorevina. Tragiku slomljene duše Ibsenove junakinje gđa varvara daje dostojno svoga glasa jedne velike tragetkinje: tragiku koju živi u misli i u osjećaju, u mozgu i u srcu. Ta se tragika simultano penje do vrhunca i prodire konačno vani, kao jedna jeziva duševna detonacija. Tko nije vidio gđu Varvaru u tom momentu kako proživljuje svoju ulogu i kako i sama lično strada sa svojom ulogom taj ne zna što znači ono iskreno i doživljeno umjetničko ovaploćenje, svojstveno samo pravim i velikim tragetkinjama...”

Još jedan primjer nalazi se u kritici *Pygmaliona* B. Shawa, objavljenoj u *Novom dobu* 1925. godine, br. 237: *„Taj vašar iznenađenja, paradoksalnosti i bizarnosti jedina je rijetka prilika za šaroliku i efektnu režiju. Ovu je riješio novoangažirani redatelj našeg pozorišta g. August Bek virtuožno tako da sinoćna, treća premijera znači odličan uspjeh i ozbiljno upozorava na smišljen i svjestan rad ove sezone. Spoljašnja režija također je vrlo dobra. Npr. prvi je čin pred crkvom, slikarski i u imitaciji pljuska kolosalno izveden, a svi su činovi iscenirani s velikim ukusom. Ulogu prof. Higginsa igra je sam g. Bek. Njegova je igra shaweovska po prevashodovsku: po malo britka, a svagda elegantna i odmjerena. U Shawa treba postići harmoniju proračunskog s efektom spontanog želi li se prava interpretacija. Iznad svega dijalog treba da sliča jednom vještom a odlučnom flertovanju s paradoksima i aforizmima. Sve to g. Bek postizava brz ikakvih napora, sasvim spontano. -Jedan veliki uspjeh bilježi i gđica Šekulin u ulozi Elize, Higginsova „modela”. Sav sarkazam svojih genijalnih invektiva na konvencionalnosti, i svu finesu jedne marionete, koja treba da je centar ove groteskne satire, usredsredio je Shaw u tom licu koje je iz početka na granici ljudskog i životinjskog, a u daljem razvoju treba da izražava nekoliko oprečnih i bizarnih duševnih raspoloženja...”* (1104).

Lahman je za svoje vrijeme bio izrazita umjetnička pojava, s razvijenim smislom za sve vrste umjetnosti, osobito dramsku. Prema prof. Ravliću, postoji oko 500 bibliografskih jedinica, što je, s obzirom na to da je djelovao tek jedno desetljeće, zaista mnogo.

U knjizi *Vodice kroz povijest*, odnosno u zborniku radova sa znanstvenog skupa *Vodice kroz povijest*, Elvira Šarić Kostić za Ćirila, odnosno Ćiru Čičin-Šaina navodi: „*Pisac, dramatičar, pjesnik, putopisac, prevoditelj, urednik, književni kritičar, publicist, novinar, likovni kritičar, gimnazijski profesor, kustos, ravnatelj muzeja*”.²⁶

Iako su se mnogi bavili njegovim životom i stvaralaštvom, još uvijek mnogo toga ostaje neistraženo. Muzej grada Splita čuva prilično iscrpnu građu koja svjedoči o radu Ćire Čičin-Šaina kao kulturnoga radnika koji je pratio događaje na splitskoj društvenoj sceni od školovanja do šezdesetih godina 20. stoljeća. U Arhivskoj zbirci Muzeja grada Splita nalaze se dvadeset i tri kutije s rukopisima njegovih objavljenih i neobjavljenih djela, kao i fotografije iz razdoblja od djetinjstva do zrelosti. Zanimljivo je da je Ćiro bio jedan od rijetkih koji je uspio povezati dvije sredine: Vodice, malo težačko mjesto u šibenskom zaleđu s oko 2500 stanovnika početkom 20. stoljeća, i Split, u koji je otišao na školovanje. To nije bila česta pojava jer su Vodičani u Split dolazili uglavnom na školovanje ili kao činovnici. Kako je Split poslije Prvoga svjetskog rata rastao, tako je rasla i potreba za školama, podizanjem razine pismenosti i poboljšanjem kvalitete svakodnevnoga života.

Ćiro Čičin-Šain rođen je 17. rujna 1890. godine u obitelji Kate i Andrije Čičin-Šaina. Prezime Čičin-Šain prvi se put spominje sredinom 18. stoljeća kao rezultat spajanja dviju obitelji: Čičin, koja se u Vodicama spominje još u 17. stoljeću, i Šain, potomaka pokrštenih Turaka iz prve polovice 18. stoljeća. Njegov otac bio je imućan posjednik i poštanski činovnik te je obnašao dužnost „pridsjednika mjesnog školskog vijeća“. Andrija je u mladosti bio pod utjecajem Mate Čičina, vođe vodičkih autonomaša, ali se sedamdesetih godina, pod utjecajem vodičkih svećenika, okreće domoljublju. Godine 1891. pristupa Narodnoj stranci i postaje prvi načelnik Vodica. Kako je već spomenuto, Andrija je bio i poštanski majstor te je u njegovoj kući 4. veljače 1880. godine otvoren Ured pošte i telegrafa. Andrija je i pisao, a njegova se djela mogu pronaći u Muzeju grada Splita: *Vienac uzdarja narodnoga o Andriji Kačiću Miošiću na stolietni dan preminutja* te priručnik za pomorce o etičkim pitanjima s kojima se susreću na putovanjima. Prodavao je i desertna vina. Majka mu je rođena u Trogiru.

Prve razrede pohađao je u Vodicama, a zatim se dalje školovao u Zadru. Zanimljivo je da mu je Vladimir Nazor tada predavao talijanski jezik i bio razrednik te ga se dojmilo kako je čitao talijansku poeziju. Kada je počeo objavljivati, potpisivao se i kao Ćiro Medulić te je kao

²⁶ Elvira Šarić Kostić- prof. povijesti, dipl. arheolog, muzejska savjetnica Muzeja grada Splita, Split.

gimnazijalac objavio prvu pjesmu „Začecé” u *Hrvatskom đaku*. Od tada nastavlja pisati u *Književnim novostima*, *Srpskim novinama*, *Književnom jugu* i *Savremeniku*. Studij na Filozofskom fakultetu započinje u Zagrebu, a nastavlja ga u Pragu. Upisuje studije i u Firenci i Rimu, a druži se s Tartaglijom i Jerolimom Mišom koji su se prije Prvoga svjetskog rata okupljali oko Meštrovića.

Zbog rata produžuje boravak u Italiji, gdje se oženio Rimljankom i dobio prvo dijete, a zaposlio se u Presbirou Poslanstva Srbije kao ataše za tisak. Nakon rata vraća se u Split, gdje vodi kazališnu kroniku i kritiku *Novog doba*. Godine 1921., kada je izveden Vojnovićev *Ekvinocijo* u čast otvorenja kazališta, zaposlen je kao tajnik, a bavi se i kazališnom kritikom u *Pozorišnom listu*, u kojem objavljuje u dva broja. Odmah nakon osnivanja nove omladinske organizacije Jugoslavije, 23. ožujka 1921. godine, Jugoslavenske napredne nacionalističke omladine, poslije nazvane Orjuna, Ćiro joj daje potpunu potporu te je slijedom toga izabran u Centralni odbor, odnosno u Direktorij kao izvršno tijelo organizacije.

Predavao je i kao učitelj u gimnaziji: hrvatski, talijanski, povijest i geografiju. Od 1921. do 1930. godine radio je i u knjižnici. Drugi put u *Novom dobu* radi od 1928. do travnja 1941. godine kada list prestaje izlaziti odlukom talijanskih vlasti. Nije neobično da učitelji prate kulturnu scenu i pišu o njoj u nedostatku kulturnih djelatnika.

Pisao je o splitskom kulturno-umjetničkom životu, njegovim umjetnicima, piscima i slikarima. Između dvaju svjetskih ratova, uz Ivu Lahmana, koji je već obrađen, pisali su i don Ivo Delalle te Vladimir Rismondo. U *Novom dobu* objavio je više članaka o Vjekoslavu Paraću, Jerolimu Miši i Vinku Foretiću. Godine 1936. ili 1937. Ivan Mirković izradio je bistu Ćire Čičin-Šaina. Pratio je rad Milana Begovića i u *Novom dobu* napisao nekoliko tekstova o njegovu radu. U rubrici *Zrnje* izvještava o različitim izložbama, bilježi predstave i predavanja. Godine 1929. objavljuje časopis *Krabulja*, koji je trebao izlaziti četiri puta tjedno, a suradnju su mu obećali gotovo svi dalmatinski pisci: Vladimir Nazor, Ivo Vojnović, Dinko Šimunović, Ivo Tartaglia, Ivo Lupis Vukić i Ljubo Karaman. Smatra se prethodnikom *Mogućnosti*. Uz prozna i pjesnička djela, u rubrikama se objavljuju književni, likovni i kazališni pregledi, članci i feljtoni.

Osnovao je i istoimenu književnu nakladu te tiskao nekoliko knjiga. Bio je urednik i pokretač drugih listova, *Razgovora naroda jugoslavenskoga* i *Pobede*. Pripadao je angažiranim kulturnim djelatnicima onoga vremena. Književnom kritikom i poviješću književnosti

intenzivno se bavio između dvaju ratova. Godine 1932. tiskano je njegovo djelo *Po sjevernoj Dalmaciji*, koje je doživjelo i drugo izdanje, s ilustracijama Vjekoslava Paraća. Premijera njegove melodrame *Kralj i otadžbina* održana je 7. prosinca 1935. godine, u režiji Tomislava Tanhofera i s glazbom Borisa Papandopula. Potrebno je naglasiti da se Čičin-Šainov rad znatno izdiže iznad njegovih ideoloških obilježja. Ideološki su stavovi najvidljiviji u dramama, primjerice u djelu *Sestre*, partizanskoj dramskoj poetici u kojoj svjedoči o preobrazbi autora od uvjerenog monarhista do vjernog komunista.

U studenom 1943. godine napušta Split i odlazi s partizanima u Grab gdje je dodijeljen *Slobodnoj Dalmaciji*. Godine 1945. u El Shattu bavi se sličnim aktivnostima. Nakon povratka u Split, od 1945. do 1947. godine, vodi kulturnu rubriku u *Slobodnoj Dalmaciji*. Bio je i urednik časopisa *Književni Jadran*. Do 1958. godine, odnosno do umirovljenja, bio je zaposlen u Muzeju grada Splita. I ondje nastavlja pisati, ali sada više o temama vezanima uz grad Split. Utemeljitelj je i *Izdanja Muzeja grada Splita*, u kojima, s Cvitom Fiskovićem i don Lovrom Katićem, objavljuje tekstove o povijesti Splita. Posebno se posvetio istraživanju građe Ilirske akademije te proučavanju splitske plemićke obitelji Kavanjin. Godine 1959. Matica hrvatska, Ogranak Split, objavljuje mu zbirku *Stihovi i proza*, o kojoj piše Vladimir Rismo. Potrebno je spomenuti i njegov prevodilački rad s njemačkoga, španjolskoga i talijanskog jezika. Bio je potpredsjednik pododбора Matice hrvatske. Bio je i član Savjeta za kulturu od njegova osnutka do trenutka kada se teško razbolio. U ostavštini muzeja nalazi se i korespondencija s mnogim poznatim osobama onoga vremena. Na njegovu ga je mjestu naslijedio Duško Kečkemet koji je zaključio da je Čiro, iako se kasno počeo baviti muzejskim istraživanjima, uvijek imao poštovanje prema suvremenim metodama rada. Umro je 4. veljače 1960. godine.

Prema Arhivu *Slobodne Dalmacije* od 23. siječnja 1960. godine, str. 3, Hranko Smodlaka kaže da se u djelu sabralo najljepše od onoga što se iskristaliziralo u njegovu duhu tijekom posljednjih pet desetljeća stvaralaštva. Navodi kako su političke prilike u vrijeme nastajanja Jugoslavije i druženje s Meštrovićem utjecali na razvoj njegova domoljublja. Firenca mu je dala umjetničku širinu, a futuristi su mu otvorili vrata pjesništvu. U mirovini nastaju njegove pjesme, a treba spomenuti da je bio posljednji iz generacije Tina Ujevića i Vladimira Čerine. Pjesme su poredane kronološki; prva je iz 1910. godine, „Svirac”, na temu vjenčanja i kola. Dotiče se vremena Mussolinijeve agresije, zatim vremena provedenog u El Shattu, a posljednje pjesme posvećuje supruzi.

Druga polovica knjige vezana je uz prozu. „*Skupni sud koji bi se odatle mogao da izvede moći će da zamijeni desetina redaka iz njegove prve objavljene proze „Povratak” gdje se fina piščeva senzualnost i izvanredni osjećaj materije i miljea pred običnog čitaoca pretvaraju u veliku umjetnost, podsjećaju na Borislava Stankovića*”.

U *Novom dobu* od 13. rujna 1921. godine, u tekstu „Prva sezona našeg kazališta”, navodi se kako je stigla objava Uprave Narodnog kazališta za Dalmaciju u Splitu koju čine Niko Bartulović kao upravnik, Mihajlo Marković kao artistski direktor, tajnik Ćiro Ćičin-Šain i određeni redatelji. Program je strukturiran u nekoliko kategorija, koje obuhvaćaju jugoslavenske, grčke, engleske, skandinavske, talijanske i njemačke autore. Riječ je pretežito o djelima kanonskih, odnosno klasičnih pisaca. U završnom dijelu dokumenta prikazane su cijene prema pojedinim kategorijama.

O sljedećem djelu, u režiji T. Tanhofera u Narodnom kazalištu za Primorsku banovinu u Splitu, osvrt započinje informacijom da je predstava ondje počela igrati tek nakon devet godina prikazivanja u drugim gradovima te da se zastor tri puta spuštao i dizao zbog ovacija gledatelja. Usuđuje se kazati da je Begović „*Prva izvozna jugoslavenska književno-pozorišna firma, a „Pustolov” mu je izrazito pozorišni komad tipa savremenog evropskog teatra*”. Stavlja ga uz Krležu koji predstavlja „*savremenu jugoslavensku dramatiku u Evropi*”.²⁷

Primjećuje kako Begovića u Splitu nema već četvrt stoljeća jer nije dopustio da ga zaguši malograđanska sredina, nego je preko kazališnih i kulturnih centara stigao do velikih središta, gdje se obogatio novim spoznajama i osposobio za „*takmičenje u međunarodnoj pozorišnoj areni*”.²⁸ *Pustolov* je djelo pjesnika dramatičara koje pokazuje najizrazitije begovićevske crte. Lahman također kritizira gledatelje koji nisu u potpunosti razumjeli djelo te su ometali izvođenje predstave guranjem sjedalica, zatvaranjem vrata i smijanjem na mjestima koja nisu bila smiješna jer jednostavno nisu razumjeli predstavu, nego su je prepoznali više kao izraz civilizacijskog snobizma. Na kraju se osvrće na glumu, tehničke detalje i režiju.

U djelu „Nakladnička djelatnost splitskog kazališta” Šimun Jurišić ističe da kazalište nije u mogućnosti dati točan popis svega što je objavljeno kroz povijest. Uzrok tomu leži u činjenici da kazališni arhiv u Splitu do 1945. godine nije bio uspostavljen, dok za razdoblje nakon te godine postoji tek ograničena količina dostupne dokumentacije. Najopsežniju

²⁷ Hranko Smolaka, „Pustolov pred vratima“, *Novo doba*, 21. veljače 1943., str. 3.

²⁸ *Ibid.*

publikaciju kazalište je objavilo 1991. godine pod naslovom *Hrvatsko narodno kazalište 1991*. Djelo obuhvaća 56 stranica i sadrži bogat fotografski materijal, a uredili su ga Vilma Juračić, Jure Kujić i Milanka Bulimbašić. *Spomenica prigodom svečanog otvorenja HNK-a u Splitu iz 1940.* godine ima 48 stranica, a uredio ju je Marko Fotez.

Obje spomenice doživjele su i pretisak, a tiskane su u nakladi od 1900 primjeraka. *Spomenica iz 1940.* godine doživjela je pretisak nakon 50 godina, kada je urednik bio Marin Kuzmić. Od splitskih kazališnih listova ili časopisa najdulje je izlazio časopis *Splitska scena*. U osam godina, od 1954. do 1965., objavljeno je 37 brojeva, a neki su bili i dvobroji. Urednik je bio kazališni redatelj, književnik i publicist Tomislav Kuljiš, a u uredništvu su još bili Vojdrag Berčić, Nikša Kovačić, Slavko Mijić i drugi. Godine 1957. u uredništvo ulazi Bogdan Buljan, dramski glumac, povjesničar i publicist. On je objavio najviše radova u kojima piše o kazališnoj povijesti, piscima i djelima. Najvažnije djelo Buljan je objavio izvan Splita, u knjizi *Repertoar hrvatskih kazališta od 1840. do 1980.*, koja je izašla u Zagrebu 1990. godine. Uz još dva autora potpisao je repertoar splitskih kazališta i Splitskog ljeta.

Godine 1967. pokrenuta je *Splitska scena* kao povremeni list prigodnog karaktera, a urednik je bio Bogdan Buljan. U nakladi Splitskog ljeta objavljeno je najmanje deset knjiga o Splitskom ljetu, a prva je izašla 1970. godine. Najopširnije su bile dvije knjige: *20. jubilaro Splitsko ljeto 1974.* i *21. Splitsko ljeto 1975.* Bogdan Buljan donosi odlomke iz članaka objavljenih u novinama i časopisima, a odnose se na Splitsko ljeto. Kalman Mesarić najpoznatiji je dramatičar koji je radio u kazalištu, a njegova komedija *Gospodsko dete* nestala je s programa vrlo brzo. Zbog politike je otjeran iz Zagreba, a u splitskom je kazalištu od rujna 1947. do 1951. radio kao glavni redatelj, voditelj dramskog studija i organizator brojnih gostovanja. Bio je glavni autor u časopisu *Kazalište Split*, koji je izlazio kratko, od listopada do prosinca, u sedam brojeva. U trećem broju, na stranicama 3–8, tiskan je i članak Ćire Čičin-Šaina „Historijska stvarnost o Bijednoj Mari”.

Pozorišni list izlazi 1921. godine, kada nastaje profesionalno kazalište, a na njemu je datum 15. listopada 1921. godine. Korisni podatci nalaze se i u publikaciji *Narodno pozorište u Splitu, statistički izvještaj rada* koja je objavljena za kazališne sezone od 1923. do 1927. godine. Od 1940. do 1941. godine izašlo je deset brojeva polumjesečnika *Kazalište* koji je uređivao Marko Fotez. Prvi je broj tiskan za gostovanje u Hvaru, Dubrovniku i Mostaru, a posljednji nosi datum 1. travnja 1941. godine. Narodno kazalište u Splitu 1946. godine pokreće časopis *Kazalište* koji je izlazio i sljedeće godine, a urednik mu je bio Šime Vučetić. Od 1952.

do 1953. godine Božidar Vranicki, šef marketinškog ureda, uređuje mjesečnik *Kazališni list*. U srpnju 1923. izlazi časopis Udruženja glumaca Srba, Hrvata i Slovenaca *Gluma* koji su uredili Jovan Jeremić i Rade Pregarc. Tome treba dodati i *Kazališni bilten* kojemu je urednik bio Tomislav Kuljiš.

Kazališni amateri koji su sudjelovali u radu kazališne zgrade nisu objavljivali časopis, ali su tiskali svoje knjižice: *Pravila Hrvatskog kazališnog društva za Dalmaciju* (1899.) i *Kućni red Hrvatskog kazališnog društva u Splitu* (1918.). Promicateljni odbor za ustrojenje stalnoga dramskog kazališta izdao je letak *Kazališno pitanje u Splitu* i smatra se da je tiskan u oko 1900 primjeraka. Od 1989. godine, nakon obnove, izlazi knjižica u kojoj su bilješke ili članci o djelu, autorima, glumcu itd. Urednici su bili Bogdan Buljan, Zvonko Smajić, Marin Kuzmić i Zdenka Mišura. U Splitu izlazi velik broj kazališnih listova i časopisa, „ali nijedan nije dulje izlazio to jest više od deset godina.” Među urednicima nalaze se Fotez i Mesarić koji su vrlo važni za kulturu.

Razvoj splitskoga novinstva pokazuje da se kazališna kritika nije pojavila izvan medijskoga konteksta, nego kao dio širega procesa oblikovanja javne kulturne komunikacije u Splitu.

2.3. Kulturni život Dalmacije

Jurišić (1998) navodi da „*Splićani kao i ostali Mediteranci vole kazalište; ne samo ono na pozornici nego i na ulici, na trgu, u kavani i u gostionici, u crkvi i drugdje. Oni često i sam život shvaćaju kao kazalište, gradeći uvijek neku predstavu komičnu ili tragičnu, s vlastitom ili tuđom glumom, izrugujući se često drugome, ali i sami sebi. Teško je otkriti početke kazališnog života u Splitu, barem onom uobičajenom smislu toga pojma. Naći ćemo ga pouzdanom u ostacima kamenog antičkog teatra na otvorenome u staroj Saloni. U njemu su se u doba Rimljana, bez sumnje više predstavljale lascivne komedije nego klasična djela Eshila, Sofokla ili Euripida.*“²⁹

U srednjem se vijeku „kazališne predstave prenose u crkve, najčešće u katedralu sa svim složenim i slikovitim mističnim ceremonijalom. Procesije gradom, sprovodi, blagoslovi polja, molitve za kišu, protiv kuge, sve je to bilo vješto režirano, a svi su građani tome prisustvovali; bilo kao izvođači, bilo kao gledatelji. Najtradicionalnije su bile procesije,

²⁹ Kečkemet, *op. cit.*, str. 188.

Tijelovska, a naročita ona Velikog petka, kada ni djeca nisu smjela ostati kod kuće jer bi mogla biti začarana. Te „Pašjunske“ procesije, s bratimima u zakukuljenim tunikama, s naturalističkim prizorima nošenja križa (ili tek grede križa), s flagelantima-bičevaocima, s natjecanjima Varošana i Lučana u pjevanju potresnog „Puče moj“, sve su to bile građanima privlačne i nezaboravne kazališne priredbe. Posebno su se ispred katedrale izvodila crkvena prikazanja, preteče kasnijih kazališnih predstava. Na visini je bila i Bajamontijeva „Prijenos moći svetog Dujma“. Godine 1860. A. K. Matas pisao je: „...da je kazališni jezik isključivo talijanski, to je istina, ali time se pravi dalmatinski rodoljub ne bi smio hvastati, nego pače stiditi, te iz petnih žila nastojati da se tim kazališnim događajima ustupi mjesto i hrvatsko-slovinskom jeziku i da kazališta budu sredstva izobražavanja puka dalmatinskog, a ne srijedstva živinske naslade za ćudoredno iskvarene talijanaše...“.³⁰

Narodni list 1862. godine piše: „Druga stvar koja bi mogla da drži budno narodnu ideju bilo bi utemeljenje narodnog kazališta... Nadamo se da Split, koji nikada nije bio zadnji u pokrajini kada je trebalo pokazati primjer lijepoga, neće mnogo zakasniti, i da će osnovati svoju slavensku dramsku družinu“.³¹ Ideja Gaje Bulata da umjesto „hrvatskog doma sagradi kazalište je dovelo do činjenice da će hrvatsko kazalište moći umnogome zadovoljiti domoljubnu društvenu i kulturno-prosvjetnu ulogu predviđenog „Hrvatskog doma“.³²

To je bila ponajprije svrha samoga kazališta: prosvjetna i rodoljubna, a tek potom uže kazališna, dramska i glazbeno-scenska. Na taj su način birani repertoari i gostujuće trupe. Takve predstave nisu bile velike kvalitete, ali su se njihovi nedostaci prikrivali domoljubljem. Jedina iznimka bilo je „Narodno zemaljsko kazalište iz Zagreba“. „Glumi je podsvjesno sklono gotovo svako ljudsko biće. Koliko god je gluma potrebna glumcu, potrebna je i gledatelju. U srednjem vijeku da mu prikazanjima približi vanzemaljski svijet za koji se pripremao čitav svoj vijek i u koji je čvrsto vjerovao, u kasnijim stoljećima da mu pruži radost življenja ili pak uprizori kako je sve prolazno i kako valja misliti o drugom životu što neumitno nailazi.“³³

U starim pisanim izvorima za Split izvorište glume najčešće se povezuje s izvođenjem crkvenih prikazanja, a na trgovima se plešu kola, sviraju gusle i pjevaju crkvene pjesme. Riječ je o renesansnom čovjeku koji je potpuno drukčiji od srednjovjekovnoga mističnog poimanja

³⁰ *Ibid.*, str. 189.

³¹ *Ibid.*, str. 189.

³² *Ibid.*, str. 189.

³³ Nevenka Bezić-Božanić, „Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu“, *Dani hrvatskog kazališta VII.*, Split, 1980., str. 397–454.

života, pa tako drukčije prihvaća igru i zabavu. Ne nailazimo na zapise o renesansnim priredbama, ali znamo da su se odvijale u gradskim prostorima. Saznajemo i da 1535. godine nadbiskup Andrija zabranjuje svećenicima održavanje „svečanosti u crkvama i ostalim mjestima u nadbiskupiji i da se preoblikuju bradama i vlasuljama bez izričite dozvole.“³⁴

Iz toga se zaključuje da su se već tada koristili rekviziti i kostimi. Domaća se mladež zanosi glumom i voli se njome baviti, ali najčešće u crkvenim prikazanjima. Posjećuju i Italiju te upoznaju glumačku družinu *Commedia dell'arte* koja im predstavlja svoj rad. To im zamjera pjesnik Jerolim Kavanjin koji djeluje na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće. Svojim sugrađanima zamjera i to što se lijepo odijevaju, šecu gradom i gledaju nedolične prizore, umjesto da na zvuk zvona „hitaju u crkvu“. Zatim se nailazi na ove Kavanjinove stihove:

„Placa teatar, već se scine
Nego božji sveti trini,
Veće spartnje neg istine
Bezobraznim glumci i mimi
Riječi od smarti, neg života
Svaka smionost, neg dobrota.“³⁵

2.4. Razvoj kazališta u Splitu do sredine 19. stoljeća

Opće je poznato da je jedan od najznačajnijih istraživača i kroničara razvoja splitskoga kazališta do sredine 19. stoljeća bio Cvito Fisković. Među najranijim kazališnim priredbama valja istaknuti one koje su se održavale potkraj 18. i početkom 19. stoljeća. Stjepan Cosmi, istaknuti splitski nadbiskup koji je i unaprijedio razvitak crkvene glazbe i dobio nove orgulje u stolnoj crkvi, spominje u svojoj oporuci sastavljenoj u svibnju 1707. godine da su se u splitskom sjemeništu priređivale kazališne priredbe u „*kojima su osim klerika sudjelovali i svjetovnjaci unoseći u njih i svjetovni sadržaj, ali taj način igranja nije odgovarao nadbiskupu.*“³⁶

Možda je on vidio neke nedopuštene pojave u tim igrama koje običnom ljudskom oku nisu bile dostatne pa ističe (izvorno na talijanskom): „*Ostavljam na kraju važnu napomenu svojim nasljednicima da nikad ne dopuste ni na jedan način da se izvode u Sjemeništu kazališne*

³⁴ Jerolim Kavanjin, *Povijest Vandelska (Bogatstvo i uboštvo)*, Zagreb, 1913., str. 169.

³⁵ *Ibid.*, str. 169.

³⁶ Cvito Fisković, *Stara splitska kazališta, Baština starih hrvatskih pisaca II.*, Split, 1971., str. 171.

*opere uz sudjelovanje svjetovnjaka, budući da me jaki razlozi i iskustva uvjeriše da su slična djelovanja veoma štetna odgoju mladeži i stezi upravljanja, zaklinjem ih k tome Kristovom utrobom. Neće inače nedostajati o pokladama domišljatih i zabavnih vježbi za umjereni odmor“.*³⁷

Nakon njegove smrti 1713. godine u Sjemeništu se osniva đačka akademija nazvana „Neumorni“, a njezini članovi nastupaju recitiranjem stihova i čitanjem proznih ulomaka „u kojima veličaju predstavnike i crkvene i svjetovne vlasti, a to je inače bio običaj kojim se udvaralo i u ranijim i u kasnijim vremenima u splitskom kazalištu“.³⁸ Tomu su se očito suprotstavljale kasnije priredbe koje pripadaju slobodnijim komedijama, kao i stihovi Jerolima Kavanjina koji su, prema njegovim riječima, štetili javnom ćudoređu. To je bilo tim izraženije što je Split krajem 17. i u prvim godinama 18. stoljeća pokazivao zanimanje za kazalište i kazališne priredbe. Pretpostavlja se da su to bile predstave *commedije dell'arte* jer na to upućuju i pojedini stihovi iz Kavanjinovih pjesama.

Kazalište je ujedno imalo i privlačnu moć jer se nalazilo u središtu grada, u vijećnici na Narodnom trgu, građenoj u kasnogotičkom stilu. Ondje se svijet već u 16. stoljeću okupljao, plesao i pjevao pjesme, osobito one protiv mletačke vlasti. Prva vijest o splitskom kazalištu zabilježena je negdje između 1742. i 1745. godine, i to u *Pravilniku Obrednika Mletačkog predstavništva u Splitu*. Postojao je cijeli niz obreda koji su, prema pravilima, uzdizali ugled i vlast gradskoga kneza, ali zabilježeno je i kako se s gradskim sucima na pokladni četvrtak sudjelovalo u kidanju glave volu te su se priređivale recitacije u kazalištu. To je doslovno preneseno ovim riječima: „*Na tusti četvrtak carinik mesarnice je dužan prirediti kidanje glave volu, čemu prisustvuje (gradski knez) odjeven u romani i na to po običaju pozivlje i suce. Prvi put u godini oblači knez romanu, da bi prisustvovao recitiranju plemića u gradskom kazalištu podvoren od gospode sudaca sa kojima sjedi na pet jednakih naslonjača u prvom redu partera“.*³⁹

Time se, dakle, prvi put spominju gradsko kazalište te priredbe koje su organizirali domaći plemići, vjerojatno amateri, u dvorani koja je imala parter i počasna mjesta u prvom redu. Može se pretpostaviti da su u prostoru postojale i lože. Na temelju dostupnih podataka zaključuje se da je dvorana za vijećanje Gradskog vijeća, smještena na prvom katu Vijećnice

³⁷ *Ibid.*, str. 171.

³⁸ Grga Novak, *Povijest Splita*, Split, 1961., str. 322.

³⁹ Fisković, *op.cit.*, str. 171.

na Narodnom trgu, bila preuređena u kazališni prostor s ložama, parterom i pozornicom, i to vjerojatno još prije 1742. godine. Vijećnica se koristila za kazalište i zato što se krug splitskih plemića u 17. stoljeću smanjivao, a opadao je i broj gradskih vijećnika. Istu su svrhu, prenamjenu gradskih vijećnica u kazalište, ostvarili i drugi gradovi: Zadar, Šibenik i Trogir.

Pritom je potrebno imati na umu da ni bogatiji ni veći europski gradovi tada nisu imali kazalište. Mletačka se vlast tomu nije protivila jer je znala da iste takve svečane priredbe u kazalištu mogu poslužiti i za veličanje njezinih predstavnika. Nije dostupan velik broj podataka ni o unutrašnjem izgledu splitskog kazališta, ali se, prema riječima glazbenika Julija Bajamontija, zaključuje da je 1770. godine bilo „krasno obnovljeno“ što upućuje na spoznaju da je postojalo i prije te godine, odnosno da je do tada već bilo djelomično obnavljano. Zanimljiv je podatak da je troškove rasvjete podmirivao grad, pa je tako u zaključnom računu iz 1750. godine zapisano da je na rasvjetu potrošeno 310 lira. Gradsko vijeće platilo je rasvjetu i za poklade 1797. godine, kada je zauvijek nestalo mletačke vlasti. Lože su bile privatno vlasništvo pojedinih građana, baš kao što je to bio slučaj i u Mlecima, sve do zatvaranja kazališta. I hvarsko-viška i splitska plemićka obitelj Jakša posjedovala je krajem 18. stoljeća vlastitu ložu „*po čemu bi se reklo da je splitsko kazalište bilo privlačno i okolnim mjestima*“.⁴⁰

Lože su se zaključavale, pa su njihovi vlasnici imali i ključeve. Vlasnici loža također su odlučivali o davanju kazališta na raspolaganje pojedinoj glumačkoj družini. Isto tako postoji podatak da su se 1810. godine suprotstavili dolasku jedne francuske družine, iz čega se može iščitati da nisu bili skloni napoleonskom poretku. U spisima iz 1860. godine Ivan Brajević navodi: „*Split je sredinom prošlog stoljeća osjećao veliku potrebu kazališta te žrtvama, doista odveć teškim svoju općinsku palaču pretvorio u kazalište dostatnu u ono vrijeme.*“⁴¹ Iz toga se vidi da su građani Splita sami podigli svoje kazalište vlastitim sredstvima. To staro kazalište srušeno je 1820. godine zbog trošnosti, ali se na temelju arhivske građe i crteža može pretpostaviti njegov vanjski i unutrašnji raspored.

Dakle, kako je već spomenuto, u 18. stoljeću pozornica je bila u istočnom dijelu stare kasnogotičke vijećnice koja je već tada nazivana „kazalištem“, a nalazila se u sklopu između Kneževe palače, zgrade tamnica i palače zvane „Lože“. Iza pozornice nalazila se dvorana koja je služila kao prostor za probe glumaca i ostalih izvođača, a ujedno je imala funkciju spremišta

⁴⁰ Cvito Fisković, *Spomenici otoka Visa od IX. do XIX. stoljeća, Viški spomenici*, Split, 1968., str. 199.

⁴¹ Cvito Fisković, *Stara splitska kazališta, Baština starih hrvatskih pisaca II.*, Split, 1971., str. 173.

za kulise i drugu scensku opremu. Uz tu dvoranu bile su i dvije sobice koje su glumcima služile za oblačenje. Gledalište je imalo tri reda loža, pa se po tome može zaključiti da je prostor bio visok, a krov prostran.

U prizemlju je Mlečanin Orazio Turcatto držao kavanu koja je u drugoj polovici 18. stoljeća mogla služiti kazališnim posjetiteljima jer je poznato da su kavane bile u sklopu mletačkoga i trogirskoga kazališta. Pročelje je bilo bogato i sastojalo se od dvokatnice i jednokatnice. U prizemlju dvokatnice bila je prostrana loža s dva široka luka naslonjena na stup, a uz nju se dizalo stubište kojim se ulazilo na prvi kat te kroz prostrano predsoblje u gledalište, smješteno na prvom katu jednokatnice iznad prizemnih gradskih pisarnica. Pročelje cijeloga sklopa bilo je oblikovano kasnogotičkim prozorima koji su stvarali dojam raskošnosti i vitkosti, a istodobno su djelovali skladno i nenametljivo. Arhitektonska kompozicija bila je usklađena s palačom gradskoga kneza i gradskom ložom čiji je prvi kat također služio kao prostor za glumce i pohranu kazališnih kulisa.

Zanimljivo je da su se unutar tih zgrada, uz kazalište, nalazile i gradske tamnice. To je za ono vrijeme bio mletački raspored: izvana građevinski ukrasi „cvjetne gotike“, a iznutra tamne i vlažne ćelije zatvorenika koje su morale biti smještene uz knežev stan kao najpouzdanije mjesto u gradu. Tako je bilo i u Mlecima, u Duždevoj palači, ali i u dalmatinskim i dubrovačkim kneževim palačama te onima na selima. Tako se navodi zanimljiv podatak da se u splitsko kazalište ulazilo kroz predvorje „gdje zatvorenici dolazahu da udišu zrak“⁴², a kazališnim posjetiteljima nije smetalo da njihove zabave čuju i zatočenici.

Na temelju njegova urbanističkog značenja može se zaključiti da je građevina nastala u 15. stoljeću, u razdoblju kasne gotike. Svojim prostornim rasporedom, namjenom i dekorativnim elementima posjedovala je izraženu umjetničku, likovnu te povijesno-kulturnu vrijednost. Ipak, bez obzira na njezino značenje, austrijska ju je vlast 1820./1821. godine zbog trošnosti odlučila srušiti, unatoč mnogim molbama i dokazima da je riječ o vlasništvu općine, a ne države, osobito kada je riječ o kazališnom dijelu. Rušenjem takvoga sklopa nanesena je jedna od najvećih šteta primorskoj graditeljskoj baštini.

Austrijska vlast zabranila je izvođenje predstava odlukom od 1. travnja 1817. godine s obrazloženjem da je ono „u tako trošnom stanju da ne može služiti cilju kojem je

⁴² Fisković, *op. cit.*, str. 173.

namijenjeno“.⁴³ Julije Bajamonti također donosi nekoliko vrijednih podataka o splitskom kazalištu iz druge polovice 18. stoljeća. Bio je svestrana umjetnička osobnost: skladao je, glumio, okupljao kazališne družine, organizirao kazališne predstave te podučavao glazbu. U svibnju 1793. godine priređen je i humanitarni koncert za gradske siromahe, ali nije poznato je li održan u kazalištu.⁴⁴

Antun Sorkočević u travnju 1795. godine preporučuje mu družinu Gaetana Garignanija, kazališnu družinu koja izvodi komedije i glazbena djela. U Dubrovniku su bili gotovo osam mjeseci, a zatim su doputovali u Split. Bajamonti ih prihvaća, iz čega se vidi da je poticao glazbeni i kazališni život grada. U Splitu je tada djelovala i mala amaterska družina za koju je Bajamonti pripremao građu, ali njezini članovi nisu bili osobito marljivi, kao ni ostale dalmatinske družine, zbog nemirnoga svršetka 18. stoljeća i okolnosti koje im nisu bile sklone.⁴⁵

Iz Julijevih pisama saznaje se da je kazališni život Splita u godinama pada Mletačke Republike pomalo zamro. Za vrijeme rušenja stare vlasti, umjesto kazališnih zabava, priređene su javne molitve koje je naredio mletački general. Kada su glumci došli iz Zadra, zbog straha od okupljanja naroda nije im se dopuštalo održavanje predstava. Bajamonti je pretpostavio da bi se predstava ipak mogla održati u nekoj privatnoj kući. Iz dokumenata se zaključuje da su došli i umjetnici s Krfa, u potrazi za kazalištem u kojem bi izveli svoje priredbe. Poznato je da im je Bajamonti omogućio djelovanje pod istim uvjetima kakve su imali i ostali umjetnici s ovoga područja. Ubrzo nakon toga dolazi do promjene vlasti te francuske snage preuzimaju upravu nad gradom. Unatoč političkim promjenama, kazališne su se predstave i tijekom toga razdoblja nastavile održavati.

General Montrichart ovlastio je u veljači 1810. godine družinu Rigoli koja je gostovala u Zadru, da sa svojim komedijama gostuje i u Splitu, i to u razdoblju od tri godine, od polovice rujna do kraja listopada. Tražio je i da se predstave izvode tijekom četiriju korizmenih nedjelja. Načelnik je to prihvatio, ali vlasnici loža tomu su se strogo protivili, držeći se starih običaja. Iz toga se zaključuje da je utjecaj svećenstva na kazališni život početkom 19. stoljeća bio snažan. Dandolo je bio Napoleonov dalmatinski namjesnik i znao je da je njegova vlada već 1794. godine ponovno uvela cenzuru drame koju je revolucija bila ukinula tri godine prije, pa ga je zadarski

⁴³ Šimun Jurišić, „Iz splitske kazališne povijesti“, *Kulturna baština*, 11-12, 1981., str. 117.

⁴⁴ Ivan Bošković, „O jednom Splitskom koncertu iz 18. stoljeća“, *Kulturna baština*, Svezak 5-6, Split, 1976., str. 58.

⁴⁵ Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, Priredio Duško Kečkemet, Split, 1975., str. 326.

vikar uspio uvjeriti da zabrani neke predstave, „*barem one u kojima se glumci pojavljuju u svećeničkoj odjeći*“.⁴⁶

Iz spisa je vidljivo da je 14. srpnja 1810. godine održana kazališna priredba, a poznato je da je tek 1880. godine taj dan uveden kao narodni praznik. Pretpostavlja se da je predstava održana upravo zbog toga datuma. Vojni zapovjednik Splita Cressent molio je načelnika da mu uredi ložu koja mu pripada, ali načelnik je to odbio. Kada mu je Cressent otpisao, načelnik se morao opravdati, istaknuvši da „*nije uobičajeno kako Općinska uprava mora osvijetliti tu ložu već onaj koji je upotrebljava*“.⁴⁷

Bečki kongres održan je 1815. godine te je tim dekretom Dalmacija ponovno dodijeljena Austriji, a kazalište je opet služilo onima koji su se htjeli dodvoriti novom vladaru i iskazati odanost Austriji. Za rođendan Franje I., 11. veljače 1816. godine, splitski su amateri odigrali dramu na koju je Općina proglasom pozvala narod, a u izvedbi je sudjelovao i konzul Kraljevstva Dviju Sicilija.⁴⁸ Nakon Franjine smrti na prijestolje dolazi njegov nasljednik Ferdinand I.

Izabrani gimnazijalci 1836. godine pjevali su neizbježnu himnu, a profesori i glazbenici amateri izveli su, uz puni orkestar, kantatu uglazbljenu posebno za tu svečanost. Sljedećih godina istom je prigodom u kazalištu održavana svečana priredba. Iz proglašenja splitske Općine uoči careva rođendana, 18. travnja 1843. godine, koji su potpisali načelnik Jerolim Capogrosso, zamjenik njegova pomoćnika, poznati arhitekt i konzervator Vicko Andrić, te tajnik Josip Gorisio, doznaje se da se taj rođendan trebao svečano proslaviti trima popodnevnim utrkama na gradskoj obali uz odgovarajuće nagrade, pucnjavom iz tvrđava, sviranjem vojne glazbe, svečanim obredom u stolnoj crkvi i molitvama u židovskoj školi. U osam sati kazalište je bilo osvijetljeno, a vojni je orkestar izveo simfoniju, nakon čega je uslijedila šaljiva predstava.

Austrijske su vlasti takva događanja koristile kao sredstvo provjere odanosti i lojalnosti svojih podanika. Čak su i seoski glazbenici bili obvezni svake godine izvještavati nadležne vlasti o izvršenju naredbi vezanih uz održavanje te svečanosti. Svečanostima su redovito nazočile ugledne osobe visokih dužnosti, zvanja i društvenog položaja koje su pritom nastojale

⁴⁶ *Ibid.*, str. 326.

⁴⁷ Cvito Fisković, „Stara splitska kazališta“, *Baština starih hrvatskih pisaca II.*, Split, 1971., str. 190.

⁴⁸ *Ibid.*, str. 190.

iskazati svoju odanost i umne sposobnosti kroz različite oblike dodvoravanja. Uz takve prigodne izvedbe, u kazalištu su se održavale i druge predstave.

Unatoč tome što su ostali bez kazališta, Splićani nisu odustali. Pokušali su središnju zgradu bivšeg samostana benediktinki svete Marije prilagoditi za kazališne prostorije. Nacrte je za to izradio trogirski arhitekt Vicko Andrić koji je nakon završetka rimske Akademije svetog Luke stigao u Split i postao inženjer splitskog okruga. Svoj je prijedlog uputio bečkoj vladi i iznio joj nacрте za splitsko kazalište, ali austrijska vlast za Dalmaciju i kazalište jednostavno nije imala sluha. Tako je Vicko Andrić ostao jedan od nesuđenih hrvatskih graditelja kazališta.

Budući da grad Split nije mogao zamisliti kulturni život bez kazališta i kazališnih predstava, a izgradnja nove kamene zgrade tada nije bila moguća, kazališna je zgrada podignuta u dvorištu starog lazareta, prostranog sklopa na obali koji je služio kao karantena za putnike i trgovačku robu pristiglu iz turskih i balkanskih krajeva, namijenjenu daljnjem prijevozu preko mora. To kazalište o svom su trošku podigla dva Splićanina, Ante Bure i trgovac i obrtnik Josip Veseljković, vjerojatno 1825. godine.

Iste godine u Veseljkovićevu kazalištu Federico Nardi prikazao je marionetske predstave koje je priređivao i u Zadru. To su bile predstave s drvenim lutkama veličine do polovice čovječje visine. Doživjele su svoj uspon i pad tijekom 19. stoljeća. Nekoliko operatera i pjevača koji su riječima pratili igru obilazilo je s lutkama gradove i sela te su na taj način dospjeli i u Dalmaciju. U Splitu ih je gledao Austrijanac Franz Petter, nastavnik njemačkoga jezika u tom gradu, te izjavio da je kazalište lutaka bilo popularno, iako mu se osobno nije sviđalo. Izjavio je i da je Veseljkovićevo kazalište u lazaretu mjesecima bilo zatvoreno te da su u njegovu parteru sjedili, kako nalažu talijanski običaji, samo muškarci. Za predstave talijanskih družina koje je gledao naglasio je da su bile loše, a u mjesnim amaterskim družinama ženske su uloge igrali muškarci. Iz tiskanih programa zna se da su u stranim putujućim družinama nastupale i žene.

Lutajući glumci sudjelovali su u kazališnom životu, osobito početkom 19. stoljeća. Dalmatinski namjesnik Lilienberg u prosincu 1835. godine izvršio je vladinu naredbu prema kojoj je državna vlast morala nadzirati ugovore između vlasnika kazališta i nastupajućih družina, njihove propusnice i općenito sve podatke o njihovom ponašanju. Sljedeće godine nad njima se provodio pojačan nadzor te je izjavio da „*od nekog vremena u austrijskim pokrajinama jako raste broj lutajućih družina, komičara, pelivana, svirača i onih koji pokazuju i izlažu*

kojekakve predmete pred javnost“.⁴⁹ Bilo je tu i ozbiljnih nastupa, pa se tako 1826. godine u kazalištu Florindo Giovanchini priređuje recital suvremenog pjesništva.

S tim su gostovanjima Splićani mogli pratiti suvremenu glazbu. Određena djela prikazivala su se i u Zadru, pa se vidi da su splitsko i zadarsko kazalište izvodili ista odabrana djela. Isto tako može se zaključiti da su Splićani tridesetih godina 19. stoljeća pratili kazališne vijesti iz svijeta, pa je tako u ljetopisu splitske gimnazije zabilježena smrt Bellinija, požar mletačkoga kazališta Fenice i otkrivanje Shakespeareova spomenika u Londonu. U Veseljkovićevu kazalištu igrane su se i francuske komedije.

Godine 1845. vlast je zabranila rad toga trošnog kazališta, ali se ipak može zaključiti da je ono odigralo veliku ulogu u upoznavanju suvremenoga europskog kazališnog i glazbenog života. Čak je i sam Antonio Bajamonti, talijanski splitski načelnik koji je rado dočekaio njegovo ukidanje, priznao da je Veseljković onom gradnjom „bio potaknut ljubavlju za umjetnost“.⁵⁰

Posljednjih godina prve polovice 19. stoljeća Veseljkovićevo drveno kazalište zamijenila je dvorana u kasnogotičkoj Papalićevoj palači. To su kazalište otvorili Alberto Viseti i Mate Solitro. Povremeno je djelovalo i privremeno kazalište u predjelu Dobri, izvan vrata Mirčeta, zvano Kazalište Ristori čiji su vlasnici bili Bertini, a potom Brajević. Zgrada je bila izričito napravljena od greda i dasaka te se smatrala privremenom. Podignuta je uz uvjet koji je u ožujku 1826. godine postavila komisija za kazalište: da se sruši kada to vlast zatraži. U gledalištu, koje je bilo okruženo hodnikom, nalazilo se 46 loža. Uvjeti su bili vrlo loši jer se prostor ljeti slabo provjetrao, a zimi su se daske krpile papirom kako kroz njih ne bi puhalo.

Godine 1834. Veseljković je došao u sukob s kazališnom komisijom koja mu je predbacivala da ne nastoji zadovoljiti potrebe i očekivanja javnosti, nego da mu je prvenstveni cilj stjecanje dobiti i sklapanje ugovora s družinama koji su za njih nepovoljni. Također mu se zamjeralo što ne održava zgradu, ne provodi potrebne popravke te ne osigurava osnovne uvjete, poput otvaranja prozora radi provjetravanja prostora. Unatoč tome, bio je primoran obvezati se da će kazališnu zgradu srušiti ili je prodati Općini za iznos od 4000 forinti koji mu je trebao biti isplaćen u roku od četiri godine. Godine 1834. zgrada je popravljena, a Veseljković je, s

⁴⁹ Cvito Fisković, „Splitsko kazalište do sredine 19. stoljeća“, *Dani hvarskog kazališta VI*, 1979., str. 362.

⁵⁰ *Ibid.*, str. 366.

obiteljima Demarchi, Bure i Tartaglia kao suvlasnicima, sklopio s općinskom upravom novi ugovor. Prema tom ugovoru vlasnici su bili dužni u Split tijekom dvije godine dovesti po jednu dramsku družinu, a svake treće godine i jednu opernu družinu. Zbog svojeg položaja u luci, na prometnom mjestu, kazalište je bilo vrlo privlačno, pa ga je Općina uporno pokušavala otkupiti. Kada u tome nije uspjela, 1845. godine izdana je naredba o njegovu rušenju.

O predstavama koje su se davale u tom kazalištu postoji nekoliko različitih podataka. Poznato je da su se održavale književne i glazbene akademije, krabuljni plesovi, narodne igre, kolo i moreška, drame i komedije, tragedije, opere, ponajviše opere buffe, te marionetske predstave. Glumili su svi: od amatera, među kojima se mogu sresti pučani, plemići, obrtnici i intelektualci, do gostujućih putujućih družina. Gostovale su družine svirača, glumaca i pjevača koje su uglavnom dolazile iz sjeverne Italije, obilazile dalmatinske gradove, ponekad ostajale i cijelu sezonu te davale priredbe kada im je to bilo dopušteno. Nazivali su ih obično *comici*, virtuozni ili skupno *compagnie comiche*.

Ulaznice su se mogle kupiti pojedinačno ili uz pretplatu, a lože su se mogle i unajmljivati. I nakon prodora brojnih stranih glumaca, osobito talijanskih, domaći amateri sve više posustaju pred vještinom talijanskih putujućih družina koje su pokazivale interes za kazalište u Dalmaciji.

Osobito tijekom 18. stoljeća u kazalištu se mogu zateći i red i nered. U mletačkom kazalištu za vrijeme predstava mnogo se pričalo i zviždalo. Mladi su plemići otpacima gađali pučane u parteru, a događalo se čak i mokrenje. Ruđer Bošković osuđivao je nered u tadašnjem dubrovačkom kazalištu, a nepoznati je satiričar te situacije čak i opjevao. Nastojalo se uspostaviti red i sklad u gledalištu.

U Zadru su se u kazalište dovodili psi, a glumice su se gađale jajima. Francuski pukovnik Delabergerije, vojni zapovjednik Zadra, pisao je 1809. godine tamošnjem policijskom komesaru: "Primijetio sam do sada potpuni nered u kazalištu, bilo u izboru komada koji se prikazuje, bilo u nedoličnom ponašanju većine gledatelja za vrijeme predstave. Žamor, zviždanje i pljesak u trenutku dok glumac odgovara najmilija su zabava nekolicine te gospode"⁵¹.

Sve je to bila posljedica utjecaja mletačke razuzdanosti, poratnih prilika i južnjačke nesuzdržljivosti. U splitskom kazalištu uvijek su bili prisutni policijski čuvari i časnici. Takvi

⁵¹ *Ibid.*, str. 379.

se primjeri nalaze i u Veseljčkovićevu kazalištu 1832. godine, gdje je bilo devet vojnika i jedan časnik, a zatim i 1836. godine, kada izbija komešanje jer su gledatelji izlazili na pozornicu i miješali se među glumce. Gledatelji su bili razuzdani, pa su putujuće družine morale podnositi uvrede kako bi se mogle uzdržavati i živjeti. Neki su sa sobom morali voditi djecu, žene i stare roditelje. Ciarliju su pratili žena i sin, a Martini je sa sobom vodio i jedno dijete. Ipak, pokušavajući zadobiti naklonost publike određenim šalama i lakrdijama, uspijevali su je pridobiti, pa se odatle razvijala i prisnost između gledališta i pozornice. Gledatelji su uživali u glumi komičara, što bi se ponekad također izrodilo u nered, a moglo bi se shvatiti i kao stvarno doživljavanje kazališta publike koja nije tražila kvalitetu, nego duhovitu igru, razotkrivanje poroka pojedinaca i osudu društvene pokvarenosti kroz komediju.

Ipak, najviše su divljenja i veselja izazivale maškare, a 14. siječnja 1835. godine izdana je odredba prema kojoj se krabulje ne smiju pojavljivati na ulici nedjeljom i na druge crkvene svetkovine prije večernjih molitvi niti ulaziti u crkve. Također nisu smjele nositi znakove kojima bi vrijeđale vlast, nositi oružje, pucati, bacati vatromete, praviti nered te se izražavati protiv vjere, vlasti i državnih ustanova. Nije im bilo dopušteno ni zakrabuljiti se u životinjska i čudovišna obličja i izazivati neugodna uzbuđenja jer bi inače bile uhićene.

Vlasti su, u pravilu, zabranjivale sve oblike zabave osim bezazlenih i čudoredno prihvatljivih krabulja koje su služile kao poticaj narodnom veselju. Dopuštali su se i plesovi, dok su se kazališne komedije često prikazivale pod nazivom glazbenih akademija u dobrotvorne svrhe, osobito tijekom glavnih crkvenih svečanosti. Međutim, plesovi uz glazbu bili su zabranjeni u predbožićnom razdoblju do blagdana Bogojavljenja, kao i tijekom korizme do Uskrsa. U dane crkvenog posta, kao i uoči vjerskih blagdana, posebice petkom i subotom, javne su priredbe bile u potpunosti zabranjene.

U detaljnoj analizi Cvite Fiskovića nailazi se na daljnje podatke o radu Antonija Bajamontija koji je od splitske općine dobio odobrenje za gradnju novoga kazališta na Prokurativama koje je iste godine i završeno. Ondje su uglavnom dolazile talijanske družine što je stvaralo otpor među narodnjacima. Godine 1881. kazalište je izgorjelo. Potreba Splitskana za kazalištem sve više raste, a Bajamontijevo kazalište nije im previše odgovaralo jer su se ondje okupljali autonomaši što narodnjacima nije bilo prihvatljivo. Godine 1873. osnovan je Slavljanski napredak, u kojem su ubrzo počeli nastupati glumački diletanti s manjim uprizorenjima. Kazališni život 1880. godine odnosio se i na zagrebačka gostovanja s manjim kazališnim

uprizorenjima. Od 1884. godine u svakoj sezoni gostuju i putujuće družine iz Vojvodine, ali zbog slabe kvalitete igre nisu bile osobito prihvaćene u gradu.

Kulturni život onoga vremena održavalo je nekoliko udruga: Slavljski napredak, Narodna čitaonica, Narodna glazba, Društvo za prosvjetu puka i Pjevačko društvo Zvonimir. Općinsko upraviteljstvo radilo je na unapređenju kulturnog života pomažući tim društvima. Obnovljen je stari zvonik, pri čijoj se obnovi ističe don Frane Bulić. Split postaje poznat i u europskim znanstvenim krugovima. Godine 1894. održan je prvi međunarodni kongres starokršćanskih arheologa, na koji dolaze i turisti iz cijeloga svijeta. Općina 1901. godine otkupljuje zemljište na kojem će se graditi Arheološki muzej. Od kulturnih djelatnika djeluju Ivan Rendić, slikar Vlaho Bukovac i Vinko Draganja.

Kupalište Bačvice i zapadni dio luke bili su u funkciji, ali su muškarci i žene bili strogo odvojeni kako se žene ne bi izlagale znatiželjnim pogledima. Od 1881. godine, zbog požara u Bajamontijevu teatru, kazalište službeno ne djeluje, pa splitsko općinsko vijeće, na čelu s doktorom Gajom Bulatom, traži izgradnju novoga kazališta. To je bila odvažna ideja s obzirom na to da nije bilo nikakvih sredstava. Prije smrti Bajamonti predlaže da se obnovi njegova izgorjela zgrada s hrvatskim i talijanskim repertoarom. Autonomaši su u tome vidjeli priliku za sebe, ali im to nije pošlo za rukom. Bili su protiv gradnje novoga kazališta, govoreći kako Split ima važnijih problema i kako ni Zagreb još uvijek nema svoje kazalište. U tome je bilo i ponešto istine, ali se izgradnja kazališta pokazala kao velik događaj za politički i kulturni život Hrvatske.

Sveučilišna mladež predlaže da se u sklopu toga velikog događaja prenesu ostatci Luke Botića iz Đakova u Split jer je morao pobjeći pred autonomašima. Na Sustipanu je za njega bilo ostavljeno jedno grobno mjesto, ali do prijenosa nije došlo, pa su odlučili na Marmontovoj poljani postaviti spomenik, čija je izrada povjerena Ivanu Meštroviću. U kolovozu 1893. godine odobrava se izvještaj za izradu, a u foajeu je predviđena bista Gaje Bulata, što on odbija. Godine 1894., nakon deset godina uprave, dužnost prepušta doktoru Ivanu Mađeru, a sam se posvećuje politici.

Piplović navodi da je: „*Zgrada Općinskog kazališta u Splitu jedno (...) od najsloženijih graditeljskih ostvarenja u 19. stoljeću u Dalmaciji.*”⁵² Prema određenim izvorima bilo je projektirano za 1 800 mjesta, a ostala stara kazališta mnogo su manja. Bivše kazalište na

⁵² Stanko Piplović, „Izgradnja općinskog kazališta u Splitu“, *Mogućnosti*, 1993., br. 8-10.

Markovu trgu imalo je 650 sjedala, HNK na Kazališnom trgu 1 210 mjesta, Varaždin 350, Osijek 720, Dubrovnik 500 i Šibenik 600.

U Splitu je trebalo riješiti složenija tehnička pitanja: unutarnje komunikacije, požarno osiguranje, rasvjetu i slično. Za graditeljstvo to nije bilo teško riješiti, ali za zaostalu pokrajinu i dva stručnjaka bio je to vrlo velik problem. Projektant je bio domaći graditelj Emil Vecchietti, s kojim je surađivao Ante Bezić. Za života su obojica u Splitu bili poznati kao profesori.

Emil Vecchietti (1830. – 1901.) studirao je u Padovi matematiku i filozofiju. Godine 1862., kada je otvorena Realka u Splitu, predavao je geometriju s geometrijskim crtanjem, prostoručno risanje, arhitekturu s arhitektonskim crtanjem te kaligrafiju. Imenovan je stalnim učiteljem 1868. godine, a 1873. godine postaje redoviti profesor. Istodobno predaje i na Nautičkoj školi koja je djelovala pri Velikoj realci. Pokrajinsko školsko vijeće 29. studenoga 1884. godine odobrava mu dva mjeseca dopusta zbog popravka Stolne crkve u Splitu. Ministarstvo za bogoštovlje 30. prosinca 1889. godine dopušta mu umirovljenje iste godine. Godine 1864. izabran je u Uresno povjerenstvo, općinsku komisiju koja je davala mišljenje o vanjskom izgledu važnijih javnih novogradnji. Među članovima bili su don Frane Bulić, Gajo Bulat, dr. Frane Rubčić i Vicko Marinović.

Povjerenstvo su činili istaknuti javni radnici i građevinski stručnjaci koji su svojim doprinosom mogli pomoći razvoju grada. Vecchietti je izradio i nacrt za veliki oltar crkve Blažene Djevice Marije u Solinu. Klesar je bio Pavle Bilinić iz Splita, a radovi su završeni 1888. godine. *„Bilinićev rad je pohvaljen jer su utvrdili da je oltar u redu, stručno izveden, prema nacrtu, dekoracije izvedene umjetnički i po zanatu, oltar čvrst, izgrađen od velikih blokova i tvrdog mramora”*.⁵³

Pri pristupu poslovima izgradnje splitskoga kazališta Vecchietti je već imao niz izvedenih građevina kao što su crkva na Dobriću, samostan svete Klare u Splitu, župna crkva u Solinu i crkva u Kaštel Kambelovcu. Također je izveo i adaptaciju kazališne zgrade u Dubrovniku. Kada je krenuo u izradu nacrtu za kazalište, već je bio iskusan stručnjak u dobi od 58 godina. Bavio se i drugim poslovima, primjerice privatnom školom pisanja za djevojke, pri čemu mu je pomagala i njegova kći.

⁵³ *Ibid.*, str. 152-153.

Ante Bezić bio je 19 godina mlađi od Vecchiettija. Rođen je na Šolti, a studirao je u Grazu na Politehničkoj školi koju nije završio. Poslije je pohađao odjel za crtanje na Školi za umjetnost i obrt u Beču. Službovao je u prosvjeti i bio učitelj u Šibeniku. Uz redovne poslove dugi je niz godina surađivao s konzervatorom don Franom Bulićem, crtao mu arheološke iskopine, osobito u Solinu i Splitu. Ipak, u poslove arheologije, povijesti i graditeljstva nije se upuštao. Iako je na terenu crtao slike starih građevina, nije pokušavao rekonstruirati njihov izgled, što se moglo očekivati s obzirom na njegovu struku. U tom je procesu ostao pasivni promatrač, iako je dokumentacija koju je izradio bila vrlo dragocjena za upoznavanje antičkoga graditeljstva.

Projektiranjem se počinje baviti osamdesetih godina 19. stoljeća, ali mu je opus prilično skroman. Djelovao je na području Splita i šire okolice. U početku je radio nacрте za preuređenje nekoliko dućana i kuća u starom dijelu Splita. Do početka rada na kazalištu nije imao veće iskustvo. Važan rad odnosio se na općinski dom u Trogiru, gdje je bio suradnik arhitektu Josipu Sladi. Njegovo najvažnije djelo iz ožujka 1890. godine bila je ribarnica u Splitu. Taj je objekt bio moderan i funkcionalan, sa sustavom sastavljenim od laganih željeznih stupova i konstrukcije nosača. Bezić je pazio na sve detalje, pa tako i na osvjetljenje te prozračivanje. U gornjoj zoni vanjskih zidova ostavljen je niz otvora kako bi se omogućilo poprečno strujanje zraka. U svjetskim razmjerima to nije bila novina, s obzirom na to da je postojalo više takvih građevina, primjerice Paxtonova Kristalna palača u Londonu iz 1851. godine, zatim Eiffelov toranj iz 1889. godine, visok 300 metara. Međutim, za ovdašnje područje to je bio velik doseg. Nakon izgradnje kazališta nastavlja raditi u graditeljstvu. Tako je projektirao i dvije zgrade u Splitu: jednu na obali, u maurskom stilu, a drugu neorenesansnu, u Hrvojevoj ulici.

Načelnik dr. Gajo Bulat počeo se baviti pitanjem gradnje nove kazališne zgrade te je u tu svrhu provedeno prethodno ispitivanje i izrađeno više osnova. Zaključeno je da je najpovoljnije mjesto za gradnju kod mletačkog Baščuna na Dobrome. To je zemljište bilo u vlasništvu Općine. Ujedno je riječ o neodređenu prostoru ispred kojega su se nalazile barokne utvrde iz 17. stoljeća, i to između grada i težačkog predgrađa koje se zvalo Dobri. Kako je prestala turska opasnost, ti su slobodni tereni izgubili vojni značaj.

Krajem 19. stoljeća na tom se području počinju uređivati i graditi građevine. Na mjestu zgrade i ispred nje prije gradnje nalazila se velika lokva koja je okolnim stanovnicima služila za pranje i zalijevanje vrtova. Arhitekt Vicko Andrić izradio je 1846. godine nacrt za to uređenje. Čitav teren bio je izložen podzemnim i nadzemnim vodama, a sa sjevera su se slijevali

potoci i otjecali prema moru. Zaključio je kako bi bilo pogodno da se ondje podigne građevina, ali tako da s istoka, prema crkvi Gospe od Zdravlja, ostane velika zasađena površina od više od 2000 m², dok je na zapadu bilo raskrižje putova, površine otprilike 700 m², a sa sjevera i juga nalazile su se ulice. Na taj bi način zgrada bila samostalna i sa svih strana pristupačna prometu, što je tada bila njezina velika prednost.

Kada su Vecchietti i Bezić izradili prve nacрте, pokušalo se utvrditi tko bi bio zainteresiran za kupnju loža. Rezultat toga bio je prvi nacрт, dovršen 10. siječnja 1889. godine, prema kojem je ukupna površina objekta iznosila 1386 m². Zgrada se sastojala od triju funkcionalnih cjelina. Na prednjoj, istočnoj strani nalazio se ulazni dio za publiku, sredinu je zauzimalo gledalište, a straga su bili pozornica i prostori za izvođače. Pozornica je imala 335 m², parter 276 m², a prednje prostorije 345 m². Bilo je predviđeno i 86 loža u tri etaže. Sobice za umjetnike bile su odijeljene od pozornice vatrostalnim zidom, a pozornica od gledališta željeznom zavjesom. Planirano je 18 izlaza, pa bi publika u slučaju potrebe mogla napustiti zgradu za samo četiri minute. Bilo je 13 stubišta, tako da je svaki dio kazališta imao posebne stepenice i izlaze kako bi se izbjeglo gomilanje ljudi. Na svakom katu bili su predviđeni sanitarni čvorovi, dok je konstrukcija krova bila željezna. Na bočnim zidovima bili su predviđeni hidranti. Rasvjeta je bila plinska, a grijalo se toplim zrakom.

U prednji dio kazališta publika je ulazila s Trga kroz troja vrata. Prva prostorija bio je vestibul, s kavom i stubištem koje je vodilo prema restoranu na lijevoj strani te blagajnom i stubištem za foaje na desnoj strani. U nastavku se nalazio prostrani atrij oslonjen na stupove, uz čije su bočne strane bile smještene prostorije za liječnika, sanitarni čvor te pomoćni izlazi namijenjeni upotrebi u slučaju opasnosti. Na prvom katu glavni prostor zauzimao je foaje, uz koji su se nalazili vestibul, predsoblje, sanitarne prostorije i uredi kazališne uprave. S foajeom se komuniciralo stubištem iz atrija u prizemlju, a s druge strane s gledalištem, tako da se mogao koristiti u funkciji kazališne predstave ili za različite zabave i skupove. Na drugom katu bili su restoran i gledalište u obliku potkove, s ložama oko kojih su se protezali hodnici.

Pitanje kazališta i kulture posebno dolazi do izražaja na sedmoj sjednici Općinskog vijeća, održanoj 11. siječnja 1889. godine. Ta je sjednica bila vrlo burna te su sa svih strana dolazile reakcije. Tako je dr. J. Radman tvrdio da Splitu nije potreban teatar i da nema potrebnu publiku. Dr. Antonio Bajamonti dodao je tvrdnju da potreba ipak postoji, ali samo za obnovom kazališta na zemljištu na kojem se nalazilo staro kazalište koje je nosilo njegovo ime. Odgovor su dali dr. S. Karaman, don Frane Bulić i načelnik dr. Gajo Bulat koji su iznijeli da se s pravnog

i financijskog gledišta, kao i sa stajališta sigurnosti i udobnosti, ne može govoriti o obnovi stare zgrade. Na kraju je dogovoreno da će se kazalište graditi na novoj lokaciji i da se Općinska uprava mora dogovoriti s budućim vlasnicima loža o pojedinostima jer je to bio osnovni izvor financiranja.

Vijeće se ponovno sastalo na osmoj sjednici, 29. siječnja 1889. godine, na kojoj je glavna tema bila kazalište. Zgrada je trebala biti općinska, a trošak gradnje predviđalo se pokriti prodajom loža. Radovi su trebali početi čim se prikupi 130 000 forinti, od kojih je već bilo naplaćeno 100 000. Općina je trebala svake godine priskrbiti 4000 forinti za djelovanje kazališta. Održana je još jedna sjednica Općinskog upraviteljstva, 19. veljače, na kojoj je odobren projekt te se odmah pristupilo detaljnijoj izradi nacrtu. Carevom odlukom od 25. veljače 1890. godine splitskoj je općini dopušteno da podigne stalno kazalište na osnovi koju su odobrile vlasti. Radovi su počeli mjesec dana kasnije, kada je posječeno pet stabala na gradilištu, a 15. ožujka završena je i ograda. Načelnik Bulat 5. travnja pozvan je na sastanak vlasnika loža te ih je upoznao s početkom gradnje.

Javna dražba za izvođenje radova održana je 10. svibnja. Iz toga dijela bilo je isključeno uređenje kazališta, unutarnje dekoracije te instalacije za uvođenje i razvođenje plina i vode, što je bilo predviđeno dati u zakup poslije, posebnim pogodbama. Početni iznos bio je 109 000 forinti, a svaki je natjecatelj trebao položiti jamstvo od 15 000 forinti u gotovini ili obveznicama. Sva potrebna dokumentacija, opisi radova, troškovnici i nacrti dani su zainteresiranima na uvid u općinskom uredu. Prema tom prijedlogu zgrada je trebala biti dovršena sedam mjeseci od početka radova, odnosno do kraja godine.

Isplata radova bila je predviđena u tri jednaka dijela, od kojih dva na temelju djelomično, a treći nakon potpuno završenog rada. Važno je istaknuti da Općinsko upraviteljstvo nije bilo dužno prihvatiti najnižu ponudu. U međuvremenu je došlo do izmjena nacrtu jer se pojavio problem debljine vanjskih zidova, pa su se izrađivale nove izmjene nacrtu. Prva dražba poništena je, a druga je sazvana 24. svibnja 1890. godine. Početni iznos tada je narastao na oko 120 000 forinti.

Na dražbi su bile četiri ponude: tri pisane i jedna usmena. Prva ponuda, Špire Marića i Ivana Celića, sadržavala je tri posto popusta uz uvjet preinake članka 37., tako da bi radovi trebali započeti najkasnije mjesec dana nakon što Općinsko upraviteljstvo odobri pogodbu, a trebali bi biti dovršeni u roku od 36 dana. Drugu ponudu dali su Josip Gansa i Toma Kraljević,

uz sniženje početne svote za 4 % i obvezu završetka radova u roku od 10 mjeseci od dana predaje gradilišta. Treća ponuda bila je ponuda Ivana Bettize, s 5 % popusta uz uvjet promjene članka 6. Poduzetnici Josip Brajnović i ing. Periklo Koludrović dali su usmenu i bezuvjetnu ponudu s 2 % sniženja početne cijene.

Dana 27. svibnja utvrđeno je da je posljednja ponuda najbolja te su radovi ustupljeni Brajnoviću i Koludroviću. Razlog je bio to što prvi i drugi ponuđač nisu zadovoljili u pogledu roka dovršetka radova. Treći natjecatelj tražio je da mu se u određenim okolnostima plate zatezne kamate, što u uvjetima pogodbe nije bilo predviđeno. Bez obzira na to što Brajnovićeva ponuda nije bila najniža, Općinsko ju je upraviteljstvo prihvatilo. Presudne su bile pouzdanost izvođača i vremenski rok. Radovi su trebali biti predani poduzetnicima čim budu iskopani temelji, a oni su bili dužni započeti gradnju 12 dana nakon toga.

Vijeće je, na prijedlog don Frane Bulića, preporučilo Općinskom upraviteljstvu da se pokuša dogovoriti s poduzetnicima Brajnovićem i Koludrovićem da se zidovi kazališta, bez obzira na tradiciju i dobre majstore, umjesto opekom sagrađe od kamena, ali uz iste ugovorne uvjete rada. Također je preporučeno da se angažira i domaći slikar Betica. Žalba je podnesena i Zemaljskom odboru u Zadru, zbog čega su radovi privremeno obustavljeni, ali prigovor nije uvažen. Nacrta za unutarnje dekoracije povjereni su slikaru Antoniju Zuccaru te on u studenom 1890. godine stiže iz Trsta u Split. Umjetnik je bio poznat u gradu jer je dekorirao i staro Bajamontijevo kazalište na Prokurativama, a oženio se i Splicićankom iz kuće Nakić.

Dana 5. lipnja sklopljena je pogodba s Antom Stančićem iz Zadra za uređenje pozornice u vrijednosti od oko 24 000 forinti. Izrađen je i troškovnik za dekoracije, pokućstvo, rasvjetu, vodu i plin u iznosu od oko 47 000 forinti. Na kraju je zaključeno da će nedostajati 160 000 forinti koje bi se trebale dobiti prodajom loža od ukupnog troška gradnje od 180 000 forinti, dok će se ostatak pokriti zajmom iz blagajničke zaklade.

2.5. Gradnja kazališta

Godine 1890. počinju pripreme za gradnju. Dana 4. travnja 1891. godine položen je kamen temeljac kazališta. Tri dana prije Općinsko upraviteljstvo šalje pozivnice za svečanost, a gradilište je okićeno državnim i narodnim zastavama. Svečanosti su prisustvovali građani, članovi Općinskog zastupstva, predstavnici Zemaljskog odbora, Kotarskog poglavarstva i graditelji. Dr. Gajo Bulat održao je govor kao načelnik i kao osoba najzaslužnija za to što se

ideja, unatoč poteškoćama i spletkama političkih protivnika, ipak počela ostvarivati. U govoru se osvrnuo i na važnost hrvatskoga kazališta za narodnu kulturu. Ujedno je položio kamen temeljac na sjeveroistočnom uglu zgrade. Pročitao je i pismo koje je na pergameni izradio profesor Bezić, a koje je stavljeno u olovnu kutiju i položeno u temelje.

Zgrada je postavljena na čvrstoj stijeni, na dubini od oko 2 metra. Radovi su brzo napredovali te su se zidovi krajem svibnja dizali nekoliko metara iznad temelja. Do listopada su bili dovršeni, a zatim je započela faza montaže željezne konstrukcije krova. Za isporuku su zatražene ponude od više tvornica, a trošak se kretao od 70 000 do 84 000 forinti. Na kraju je posao dobila tvrtka Sg. Gridl iz Beča koja je za prihvatljivu cijenu isporučila konstrukciju tešku 48 tona. Ista je tvrtka izvela i radove na kupoli Lučke palače. To su bile prve željezne konstrukcije većih dimenzija u Splitu.

Početkom veljače 1892. godine, nakon što je postavljen krov, započinju unutarnji radovi. Krajem travnja u Splitu boravi kipar Ivan Rendić koji obilazi gradilište i izražava zadovoljstvo prostornim rješenjem zgrade. Uspoređuje to kazalište s kazalištem u Rijeci i obnovljenim teatrom u Trstu, ističući da je splitsko kazalište bilo prostranije, a radovi jeftiniji. U rujnu je gradnja pozornice bila pri kraju. Nakon toga slijedila je iduća faza, u kojoj profesor Eugenije Scomparini preuzima izradu figuralnih slika, Napoleon Cozzi slikane dekoracije u atriju, a profesor Josip Varvodić iz Dugopolja plastične dekoracije. U ožujku 1893. godine radovi se privode kraju te su završene sve slikarije i dekoracije. Obavljaju se i manji radovi, kao što su tapeciranje i postavljanje stolica u parteru. Namještene su plinske svjetiljke, uređen je orkestar, a u foajeu su postavljeni parketi.

Zatražene su ponude privatnika za zakup kavane, restorana i garderobe. Detaljan pregled svega izvršava arhitekt Josip Slade iz Trogira koji uspoređuje građevinske i obrtničke radove s nacrtima, pohvalno se izražava o izvedbi i određuje tek manje popravke. Zgrada već tada izaziva divljenje te je pridošlice u Split razgledavaju. Među njima je u travnju bio i ravnatelj drame u Zagrebu Adam Mandrović koji će gostovati s prvom predstavom. Svečano otvaranje predviđeno je za 6. svibnja, uoči blagdana svetog Duje, zaštitnika grada.

„Vanjski dio kazališta ostao je jako skroman osim istočnoga dijela koje je nešto bogatije. Ispočetka se smatralo da su ostale strane izgrađene bezlično zbog uskih ulica pa se ne bi mogao sagledati cjelokupni izgled, ali to nije istina jer u ono vrijeme nije bilo puno izgrađeno osim

nekoliko manjih zgrada. Razlog tome bio je nedostatak sredstava, a koncept je bio takav da se samo istočni dio više ukrasi jer se tu ispred planirao i trg.”⁵⁴

Istočni dio zgrade napravljen je u renesansnom stilu, bez većeg isticanja pojedinih dijelova. Ispred zgrade nije napravljen ni trijem, a katovi su razdvojeni plitkim vijencima i raščlanjeni pilastrima. Dekoracije su bile oskudne, a zidna ploha bila je ožbukana; jedino su okviri vrata i prozora bili izrađeni od bijeloga kamena.

Najzanimljiviji je bio veliki polukružni prozor na drugom katu, gdje se nalazio restoran. Na njegovu donjem dijelu bila je reljefna grupa u kamenu koju je izradio tršćanski kipar Kozmić. Prikazana je božica Talija, a sa strane dvije vile: Mosorska s javorovim guslama i Marjanska s tamburicom. U pozadini su brda Mosor i Marjan. Pročelje je izvedeno prema nacrtu, ali su mnoge dekorativne pojedinosti tijekom gradnje promijenjene. Pilastri koji odvajaju središnju od užih bočnih ploha bili su predviđeni kao dvojni, a izveden je samo po jedan, ali veće širine.

Dana 6. svibnja 1893. zgrada je napokon svečano otvorena u foajeu. Svečanosti su prisustvovali članovi Općinskog vijeća i uprave, vlasnici loža, predstavnici kulturnih društava, Zemaljskog odbora i saborski zastupnici. Govorio je načelnik Gajo Bulat, a potom vijećnik Lovro Borčić. Poslije drugih prigodnih manifestacija održana je i predstava *Teuta* Dimitrija Demetra koju su izveli članovi zagrebačkog kazališta. O novoj zgradi mnogo se pisalo u domaćem, ali i u stranom tisku.

Na sljedećoj sjednici ponovno se raspravljalo o spomeniku načelniku Bulatu. Prvi predsjednik, dr. Mađer, priopćio je kako je Općinsko upraviteljstvo, u skladu s prijašnjim zaključkom vijeća, odlučilo postaviti njegovu bistu u atriju. Godine 1906. postavljen je uokolo niz malih svjetiljki s Auerovim plamenicima. Ti su plamenici davali šest puta veću svjetlost od samoga lusteru. Hodnici su obojeni 1909. godine, a nad ložama je postavljen niz svjetiljki. U lipnju 1913. godine uprava kazališta traži dozvolu da se preuredi prostor orkestra.

„Kada se sagleda cijela situacija može se zaključiti da se HNK u Splitu uklapa u opću shemu teatra 19. stoljeća. Nije moguće utvrditi neka neposrednija ulaganja, ali uzimajući u obzir mjesto školovanja projektanta te narodnost slikara i dekoratera više nego uobičajeno osjeti se utjecaj talijanskih rješenja. Isto tako se zaključuje da je Bezićeva uloga bila više nego prisutna

⁵⁴ Bogdan Buljan, „Otvorenje općinskog kazališta u Splitu godine 1893. i prvo gostovanje zagrebačke drame“, *Kulturna baština*, br. 9–10, 1980., str. 84–91.

u rješavanju tehničkih problema. Budući da je već ranije na zgradi ribarnice primijenio željezne krovne nosače imao je iskustvo i u primjeni na ovome projektu.”⁵⁵

U organizaciji prostora splitsko kazalište ima i određene posebne odlike. Osim velikog gledališta ima i bogat prostor za društvena okupljanja, skladišni dio za rekvizite, kulise i garderobu te prostore za izvođače. Ti su prostori bili mali zato što kazalište u početku nije imalo stalno umjetničko osoblje, a predstave su izvodili putujući ansambli.

Treba naglasiti i brigu koju su projektanti posvetili rješavanju komunikacije publike. Brojna stubišta bila su postavljena na dobrim pozicijama, a u kazalištima se odjednom okupljao velik broj ljudi, pa su rasvjeta i druge instalacije predstavljale opasnost od izbijanja požara. To je u to vrijeme bio čest slučaj, primjerice u kazalištu La Fenice u Veneciji 1836. godine te 1891. godine na Broadwayu u New Yorku. Tada je mnogo ljudi poginulo, a bilo je i mnogo ranjenih. Zbog toga su sve države donijele stroge protupožarne propise, a ovdje su 1882. godine zatvorene zgrade u Zadru, Makarskoj i Kotoru jer nisu zadovoljavale nove propise.

Zbog toga su u kazalištu predviđene snažne pregrade u obliku velikih zidova i željeznih zastora koje su pregrađivale pojedine dijelove i na taj način sprječavale širenje mogućeg požara. Upotrebljavali su se i negorivi materijali te vatrootporne konstrukcije.

„U oblikovnom smislu splitsko kazalište pokazuje veliku neujednačenost jer je pročelje u obliku talijanske renesanse, atrij u neoklasicističkom obilježju sa stupovima i slikama, gledalište barokno, a foaje sa dekoracijama rokoko. To miješanje stilova nije rijetkost za zgrade druge polovice 19. stoljeća, ali to ukazuje da nije bilo čvršće koncepcije niti usklađivanja više osoba kako bi se postigao jednak učinak. Te daje do znanja da se umjetnicima davala određena sloboda pri izražavanju. Može se zaključiti da ta zgrada nije donijela određene inovacije u graditeljstvu ali je ipak jedno od najvećih ostvarenja 19.-og stoljeća na ovome području.”⁵⁶

2.6. Početak rada kazališta

Dana 14. travnja 1893. godine *Narod* obavještava svoje čitatelje: *„Danas možemo za stalno javiti da će se naše lijepo novo občinsko kazalište otvoriti na 6. svibnja uoči blagdana Svetog Duje svečanom predstavom Zagrebačke hrvatske drame koja ovamo dolazi. U tu svrhu*

⁵⁵ *Ibid.*, str. 84.-91.

⁵⁶ *Ibid.*, str. 91.

došao je ovamo prvak hrvatskih glumaca dični naš hrvatski umjetnik Adam Mandrović da u tom pogledu potrebno ugovori sa ovješnjom Općinskom upravom. Mi se od srca radujemo, da je uspjelo dobiti izvrstno Zagrebačko zemaljsko kazalište da svojim sudjelovanjem proslavi otvorenje novog hrama hrv.umjetnosti. Zagrebačko kazalište može se sa izborom svojih sila takmiti sa prvim kazalištima većih naroda nego naš, te će tako Obćinstvo u Splitu i u pokrajini imati zgode k rijedkim užiticima. Po našem sudu nije se moglo otvoriti novo kazalište dostojnije i ljepše nego gostovanje prvog hrvatskog kazališta.(...). Gosp. Mandrović razgledao je novo kazalište, koje mu je se vrlo dopalo te ga je u svakom pogledu pohvalio.“⁵⁷

Nakon toga Narod javlja da će „gostovanje potrajati mjesec dana, a za to vrijeme utanačeno je prirediti 26-27 predstava sve različitih gluma, tako da će se prikazivati svaki dan osim petka“⁵⁸. Nakon toga iscrpno piše o repertoaru i njegovim interpretima te zaključuje: „repertoir je tako zgodno i lijepo izabran da će svojom raznolikošću ponajboljim glumama, koje pružaju zgodu da svi umjetnici mogu da razviju svoje sposobnosti moći udovoljiti svakom i najstrožijem zahtjevu. (...) Općinstvu našem opet spremaju se večeri rijetkog užitka, kakov se samo može zahtijevati u velikim gradovima i pri vanrednim zgodama.“⁵⁹ Splitsko kazališno ravnateljstvo tiska kvalitetne programe u kojima se najavljuje otvaranje kazališta i gostovanje zagrebačkih umjetnika, a spremaju se i turističke ture iz Rijeke, Zagreba i Karlovca za dolazak u Split kako bi nazočili tom događaju.

To je problem autonomašima koji proturaju glasine da kazalištem kruže sablasti, tiskaju pamflete i prijete, kako je zabilježio Narod, da će „to i lette naših gospodja, koje bi se usudile ići u kazalište gnjusnim tekućinom dati izbrljati“⁶⁰. Te se večeri u kazališnoj dvorani okupilo oko 1100 gledatelja te je započeo svečani program. Nakon himne odsvirana je „simfonija“ Varaždinca Vjekoslava Rosenberga-Ružića, mladog skladatelja i tadašnjeg nastavnika glazbe u Splitu. Potom je ravnatelj i prvak zagrebačkoga dramatičkog društva Adam Mandrović recitirao „Proslov“ iz pera splitskoga pučkog pjesnika Jurja Kapića. Zanimljivo je spomenuti da je Mandrović 1869. godine izgovorio prvu scensku riječ prilikom otvorenja Novog pozorišta u Beogradu te 1875. godine recitirao *Prolog* Augusta Šenoe prigodom gostovanja zagrebačke

⁵⁷ *Ibid.*, str. 85.

⁵⁸ *Ibid.*, str. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, str. 87.

⁶⁰ *Ibid.*, str. 89.

drame u Dubrovniku, dok je kasnije, 1895. godine, govorio prve riječi *Prologa* pri otvaranju Novog kazališta u Zagrebu. Godine 1898. otvorio je bugarski Narodni teatar u Sofiji.

Drame domaćih pisaca također su bile zastupljene. Osim Demetrove *Teute*, Splićani su mogli vidjeti pučki igrokaz Josipa Eugena Tomića *Barun Franjo Trenk*, dramu Eugena Kumičića *Sestre*, komediju Ive Vojnovića *Psyche*, pučki igrokaz Josipa Freudenreicha *Graničari*, komediju Andrije Fijana i Miše Dimitrijevića *U dobar čas* te komedije *Primadona* i *Tri braka*. Izvedbe su režirali Adam Mandrović, Nikola Milan i Andrija Fijan, a glumačku trupu činili su Marija Ružička-Strozzi, Ivana Sajević, Georgina Sobejska, Jelena Anić i drugi. Iz toga se zaključuje da su Splićani već na početku rada kazališta mogli upoznati najeminentnije predstavnike tadašnje glumačke umjetnosti.

Splitski *Narod* donosi iscrpne osvrte o svakoj predstavi. Nepotpisani kritičar-kroničar, za kojega se pretpostavlja da je bio Kamilo Zajčić, rodom Zagrepčanin, inače prvi kazališni i glazbeni kritičar u splitskom tisku na hrvatskom jeziku, na stranicama *Naroda* predstavlja se kao čovjek široke kulture i za ono doba naprednih shvaćanja. U njegovim napisima više prevladava patriotsko oduševljenje nego dublja kritička analiza, ali su svejedno zanimljivi kao prikazi tadašnje situacije o čemu će biti više riječi u idućim poglavljima disertacije.

2.7. Gostovanje i formiranje vlastitog ansambla

Nakon što je zagrebačka drama određeno vrijeme boravila u gradu, hrvatsko glumište u Splitu ponovno je ostalo prazno, to jest prepušteno amaterima i gostovanjima domaćih putujućih družina. Godine 1899. Hrvatsko kazališno društvo za Dalmaciju svoje predstave prikazuje u dvorani društva *Zvonimir*, a od 1900. godine u Općinskom kazalištu, gdje još nastupaju i Talijani. Repertoar se uglavnom sastojao od komedija hrvatskih, srpskih, francuskih i talijanskih komediografa. Josip Smodlaka i Pompej Tijardović bili su veliki pokretači djelatnosti toga društva koje je djelovalo dvadeset godina i istaknulo se izvedbama djela Tucića, Nušića, Zagorke, Jurkovića i Cara Emina.

Društvo se uvijek borilo s raznim nedaćama, ponajprije s nedostatkom materijalnih sredstava, a često je bilo i meta napada talijanaša, osobito njihova lista *Il Dalmata*. Ipak, volja za rad i entuzijizam nadvladavali su sve zapreke. Godine 1900. ponovno mijenjaju naziv te se nazivaju Hrvatsko kazališno društvo. Te su godine iz nepoznatog razloga davali predstave u kinu *Eden*, a kao glumci spominju se Irma Plazibat Ružičić, Antica Zavoreo i drugi.

Više su se puta obraćali svojim sugrađanima da im pomognu materijalno i doniraju knjige jer su im nedostajale za pripremu pojedinih predstava. Godine 1901. predlagalo se da se društvo pretvori u stalno kazalište kako bi se moglo pripremiti više predstava i osigurati otvorena kazališna kuća. Osim spomenutih glumaca dolaze i novi, kao i scenograf P. Tijardović.

U studenome te godine diletanti pripremaju proslavu 400. godišnjice rođenja pjesnika Marka Marulića, pa su Milan Begović, Gajo Bulat i Vinko Lozovina za tu prigodu napisali skazanje *Marulić* koje je završavalo živom slikom, a prema pisanju novina izvedeno je s uspjehom. Inače su diletanti, osim redovitih predstava, nedjeljom poslijepodne davali pučke predstave uz snižene cijene kako bi privukli šire građanstvo.

Godine 1903. izveli su dramu Splitsanina Josipa Ljubića *Smrt Petra Svačića*, pa je tom prilikom društvo dobilo pomoć od općine te su se mogli izraditi novi kostimi i scenografija koji su ostavili izvanredan dojam na posjetitelje. Tom prigodom izvedena je skladba Josipa Hatzea na stihove Milana Begovića „*Popališe nam gradove, zgaziše nam zastave*“. Diletanti su najradije izvodili djela domaćih pisaca, ali su više puta morali čekati odobrenje pokrajinske vlade u Zadru za izvedbu pojedinih komada. Tako iste godine nisu dobili dozvolu za izvođenje drame Viktora Cara Emina *Zimsko sunce*, a odobrenje je stiglo tek sljedeće godine. U lipnju su u dvjema diletantskim predstavama gostovali poznati glumci iz Zagreba, Mila i Mišo Dimitrijević, a u rujnu su diletanti odigrali prikaz *Luka Botić* koji je napisao književnik Božo Lovrić u povodu 40. godišnjice smrti istaknutoga splitskog pjesnika. Za sezonu 1903./1904. pripremljeno je trinaest različitih scenskih djela, od toga tri djela domaćih pisaca, ako dobiju dozvolu vlade iz Zadra.

U pojedinim predstavama, gdje je to bilo potrebno, sudjelovala je i splitska Narodna glazba, a domaći bi glazbenici, kada je bilo potrebno, skladali i prigodnu glazbu. Splitski diletanti bili su toliko zaneseni glumom da se predlagalo da ih se na neko vrijeme pošalje u Zagreb kako bi vidjeli kako se radi u jednoj stalnoj kazališnoj kući i stekli što više iskustva za daljnji rad. Tim splitskim zanesenjacima, koji su godinama radili bez ikakve materijalne koristi, Stjepan Miletić povjerio je praizvedbu svoje drame *Pribina*, ako vlada u Zadru izda dozvolu za izvedbu. U Splitu je prikazana i drama Marije Jurić Zagorke *Evica Gupčeva* koja je bila zabranjena u Zagrebu. Tom je prilikom ta poznata novinarka i književnica napisala poseban članak o njihovom radu u zagrebačkom dnevniku *Obzor*.

Diletanti 1904. godine odlaze s dramom *Evica Gupčeva* na gostovanje u Dubrovnik, a s njima u Splitu i Sinju gostuje i bračni par Dimitrijević.

„U Sinju gostuju i 1905. godine pa se tom prilikom zahvaljuju preko novina tamburaškom i sokolarskom društvu koje im je pomoglo.“⁶¹ Godine 1907. za predstavu Branislava Nušića *Put oko sveta* izrađene su kulise i rekviziti u kazališnoj radionici u Zagrebu. Tako su u Split stigli lađa *Magnolija*, pacifička željeznica i slon u prirodnoj veličini, a autor scenografije bio je kazališni slikar Emanuel Trnka. Iste godine pokušava se onemogućiti rad diletantima jer jedna skupina želi osnovati „Pokrajinsku kazališnu družinu“ pod vodstvom glumca Milana Markovića koja bi gostovanjima pokrivala područje Dalmacije, Istre i Hrvatskoga primorja. „Onemogućavanje je pokušano zbog toga što se Marković plašio da bi splitska općina davala godišnje subvencije radije diletantima nego njegovoj družini.“⁶² Godine 1908. diletantima se pridružio i glumac Rucović iz Markovićeve družine, a ujesen su s njima gostovali zagrebački glumci Marija Ružička-Strozzi, Ljerka Šram i Andrija Fijan. U povodu otvorenja prve dalmatinske umjetničke izložbe u Hrvatskom domu izveli su dramu *Truli dom* Srđana Tucića, dok je u stanci svirao orkestar Narodne glazbe.

Iste godine pridružili su se i proslavi 25. godišnjice vatrogasnog društva predstavom *Čarlijeva tetka*, a Milan Begović odlazi u Hamburg studirati režiju kako bi nakon povratka mogao raditi s diletantima. Sljedeće godine priređuju predstavu za stradale od potresa u Italiji. U proljeće te godine, potaknuti legendom o poljičkoj junakinji Mili Gojsalić, Nikola Andrijašević i S. Perišić napisali su dramu koju su najprije zajednički čitali u foajeu kazališta, a potom ju je diletantska družina uvrstila u svoj program. Tom je prigodom narodno kolo u jednoj sceni uglazbio Josip Hatze. Nakon izvedbe drame nastala je žučljiva polemika između kritičara, koji su je ocijenili kao osrednje književno ostvarenje, i autora, koji su se toj kritici žestoko usprotivili te su čak izdali i poseban letak protiv novina *Jedinstvo*.

Te je godine izvedena i predstava *Barun Franjo Trenk* Josipa Eugena Tomića. Kostimi su za tu prigodu izrađeni po uzoru na one iz zagrebačkog kazališta, a kolo je izvelo Pjevačko društvo *Zvonimir* prema glazbi Josipa Hatzea. Godine 1910. diletanti gostuju u Šibeniku i Sinju s dramom *Eva Gupčeva*, a 1911. godine u Trogiru s predstavama *Nepoštenjaci* i *Nelli Rossier*. U isto se vrijeme u Splitu nastanjuje češka glumica Silva Hrazdirova koja se priključuje diletantima. Iste se godine ističe postavljanje predstave *Graničari*, u kojoj sudjeluje 40 glumaca u novoj narodnoj odjeći. Diletanti ponekad imaju i neprilika djelujući u malograđanskoj sredini

⁶¹ Nevenka Bezić-Božanić, „Novinske vijesti ..., *op.cit.*, str. 397.

⁶² *Ibid.*, str. 397.

koja im je povremeno zamjerala nemoral i lascivnost u pojedinim komadima, „a posebno je malograđane smetalo što su žene kad bi uloga to zahtijevala oblačile se u mušku odjeću”.⁶³

Godine 1915. Hrvatsko kazališno društvo razišlo se iz nepoznatih razloga, pa su se neki diletanti okupili u novom društvu pod nazivom Mjesna skupina diletanata, u sastavu Pjevačkog društva *Zvonimir* koje je u svibnju priredilo dramsku večer s trima manjim komadima. U međuvremenu je osnovan odbor za osnutak stalnoga kazališta koji je u listopadu pozvao diletante da se ponovno okupe u kazalištu kako bi pripremili predstavu *Ekvinocij* u čast 60. godišnjice rođenja književnika Ive Vojnovića. Svi su se diletanti odazvali, predstava je dobila nove inscenacije koje je izradio Josip Gorki, a dirigent *Zvonimira*, maestro Hrazdira, napisao je glazbu za *Intermezzo* koji je za tu prigodu uvježbao sa svojim zborom.⁶⁴ Godine 1918. ujedno završava s radom ta skupina čiji je doprinos širenju kazališne kulture na našem jeziku bio velik i značajan. „Radili su sa velikim entuzijazmom, ali rijetko su spominjani u novinama.”⁶⁵

U prvoj fazi rada, do 1913. godine, posebno se zapaža izvedba Ogrizovićeve igrokaza *Car Solinjanin* s epilogom *Smrt cara Dioklecijana*. Drama je prikazana u kazalištu, a epilog na otvorenom, u ambijentu Peristila. Tom su prigodom amateri proslavili 1600. obljetnicu Milanskog edikta, a pridružio im se i Inhinkon Nučić koji je kreirao naslovnu ulogu i režirao Ogrizovićevu prigodnicu. Od brojnih kulturnih stvaralaca u kazališnom su se radu isticali Dinko Šimunović, Milan Begović, Grgo Novak, Ivo Tijardović, Josip Hatze, Jakov Gotovac i mladi Dubravko Dujšin.

Razne su trupe obilazile kazalište te izvodile manja scenska djela. Pokušavale su izazvati senzacije, većinom jeftine, ali bez većih umjetničkih i estetskih vrijednosti. Na to su često znali reagirati splitski intelektualci. Po svijetu je svašta putovalo i nastojalo preživjeti različitim priredbama, pa takve družine nisu mimoilazile ni Split. Vjerojatno je bilo i publike koja se željela zabaviti te nije tražila mnogo više od onoga što su joj te družine bile u stanju pružiti. U novinama se nailazi na vijesti o upravi kazališta, nastojanjima oko osnutka stalne kazališne družine, neprilikama oko osiguravanja dobrih gostovanja i različitim drugim poslovima vezanima uz organiziranje kazališnog života u gradu.

Tijekom godina stalno se apelira na osnivanje stalne kazališne družine, ali uvijek bez uspjeha, pa se kod vlade u Zagrebu za to zauzimao čak i intendant zagrebačkoga kazališta Stjepan

⁶³ *Ibid.*, str. 398.

⁶⁴ *Ibid.*, str. 399.

⁶⁵ *Ibid.*, str. 399.

Miletić. Godine 1906. bira se nova uprava, od koje se traži da ne povisuje cijene ulaznica i da nabavi namještaj za pozornicu jer je postao trošan. Dotrajala je i plinska rasvjeta koju je trebalo obnoviti što je učinjeno iduće godine. Odbor za osnivanje stalnog kazališta osnovan je 1917. godine, a sljedeće godine i fond u koji su se trebala prikupljati sredstva u tu svrhu. „*Ta dugogodišnja borba ostvarit će se tek puno godina kasnije kada će se u splitsko kazalište useliti stalna drama i opera.*”⁶⁶

Poslije Prvoga svjetskog rata Split je kao administrativno središte u Kraljevini SHS postao sjedištem niza ustanova, u kojima se zaposlio velik broj činovnika podložnih novim političkim stajalištima. Među njima se osobito isticala orjunaško-centralistička grupacija, što je izazivalo otpore na nacionalističkoj strani. Zbog toga je politički život Splita bio uzburkan, a znalo je doći i do otvorenih sukoba. Takvo stanje u gradu s više od 25 000 stanovnika moralo se odraziti i na kazališni život. Ponovno se javlja isti problem: dramski amateri nisu mogli zadovoljiti veće kazališne potrebe grada, pa se često razmišljalo o osnutku stalnog kazališta. Pritom je trebalo riješiti i probleme poput onoga s vlasnicima loža koji su ometali normalno financijsko poslovanje sve do 1940. godine kada su im ta prava oduzeta. To je vodilo prema odluci da se splitski amateri moraju uključiti u profesionalni kazališni život.

Krajem 1920. godine Ministarstvo prosvjete u Beogradu donosi odluku da se u Splitu može osnovati prvo stalno kazalište na hrvatskom jeziku, Narodno pozorište za Dalmaciju. Na njegovo je čelo postavljen Niko Bartulović, za umjetničkog direktora imenovan je iskusni glumac, redatelj i organizator Mihajlo Marković, dok je za dramaturga postavljen književnik Mirko Korolija. Angažirano je tridesetak glumaca iz poznatih kazališta, među ostalima Josip Pavić i Ivo Badalić iz Zagreba, Marija Taborska iz Beograda te niz slovenskih umjetnika, među kojima su Ida i Rade Pergaz. Kazalište je ponovno počelo s radom 16. listopada 1921. godine Korolijinom dramskom alegorijom *Jugana, vila najmlađa*, a zatim su se redala djela Vojnovića, Nušića, Stanka Ristera i suvremenih pisaca. „*Do 1928. izvedeno je preko 200 dramskih tekstova*”.⁶⁷ „*Repertoar je pokazivao utjecaj zagrebačkih i beogradskih utjecaja što se definitivno odrazilo i na cjelokupnu situaciju jer se nije prikazivala niti jedna starija hrvatska drama šta je predstavljalo problem s obzirom na tradiciju splitskog kazališta. Vidi se i utjecaj različitog ansambla s obzirom da je bio sastavljen od glumaca iz svih krajeva Jugoslavije koji su bili nenaviknuti na izričaj stare hrvatske književnosti, ali i politička obilježja kazališne*

⁶⁶ *Ibid.*, str. 454.

⁶⁷ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 2019., II. izdanje, str. 438.

uprave koja su bila podložna utjecaju centralističkih sila te nemogućnost upravljanja u smjeru scenskog života. Bilo je problema i s publikom koja je bila razmažena dugogodišnjom nazočnošću talijanske opere i njenih repertoara te je ubrzo pokazala znakove zasićenosti istim licima na pozornici pa se i posjet kazalištu smanjio.”⁶⁸

Nakon toga počinju se izvoditi opere i operete, a u sezoni 1922./1923. osnovana je stalna opera, u kojoj su uglavnom sudjelovali ruski emigranti Aleksandar Vereščagin i Lidija Mansvjetova, zaslužni za niz uspješnih realizacija u dramskom repertoaru. Cjelokupnoj situaciji od velike je važnosti bila Tijardovićeva *Mala Floramye* koja je 1926. godine prikazana više od dvadeset puta. Unatoč nekim važnim scenskim uspjesima, kazalište je neprestano vodilo borbu s financijskim problemima, što se posebno očitivalo kada je ukinuta glazbena grana, najprije opera, a poslije i opereta. Gledalište se također praznilo jer su Splitsani uvijek bili naklonjeni glazbeno-scenskom kazalištu, pa je nakon ukidanja opere opalo zanimanje i za dramu.

Sljedeći važan događaj odvio se 1928. godine, kada Ministarstvo prosvjete provodi ideju spajanja pokrajinskih kazališta izvan nacionalnih središta pod izlikom objedinjavanja financijskog sustava. Zapravo se to dogodilo zbog centralističkih pobuda kojima se ujedinjavanjem kazališta različitih nacionalnih sredina željelo pridonijeti nacionalnoj unifikaciji. Tako su spojeni osječko i novosadsko te splitsko i sarajevsko kazalište. U Splitu i Sarajevu trebalo je djelovati Narodno pozorište za zapadne oblasti, s time da njegova djelatnost bude ravnomjerno podijeljena u oba grada.

Takva je unifikacija zapravo značila završetak rada prvoga splitskog profesionalnog kazališta na hrvatskom jeziku jer je ansambl otišao u Sarajevo s upravom, vladinim subvencijama i dijelom kostimografije i scenografije. Time je oslabio i scenski ansambl jer nakon dvije sezone iz njega odlaze najjemenitiji glumci.⁶⁹

Godine 1928., kada je prestalo s radom Narodno kazalište za Dalmaciju, skupina ljubitelja umjetnosti osnovala je Gradsku operu i operetu. U upravi je bio Ljubomir Cambi, a u prvoj polovici 1928. izvedeno je nekoliko predstava, primjerice Tijardovićeva opereta *Mala*

⁶⁸ Duško Kečkemet, *Gradnja Hrvatskog općinskog kazališta u Splitu*, Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru, Svezak 37, Zadar, 1995.

⁶⁹ Ivo Batistić u tekstu „Splitsko kazalište između dva rata”, objavljenom u knjizi *Narodno kazalište Split 1893. – 1953.* (Split, 1953.), navodi: „Intendant Niko Bartulović koji je upravljao četiri sezone kazalištem bio je jedan od ideologa ORJUN-e i član njenog direktorija dok je njegov nasljednik doktor Mirko Korolija bio predsjednik ove omražene „Batinaške organizacije“. Njegov protunarodni rad bio je poznat čitavom građanstvu pa je mržnja prema ORJUN-i prenesena na kazalište i tako je nažalost ova kulturna institucija bila osuđena na propast“.

Floramyje, te više od deset repriza *Splitskog akvarela*.⁷⁰ Dana 19. srpnja 1928. godine gotovo isti članovi osnovali su Splitsko kazališno društvo koje je od 1928. do 1936. godine izvodilo drame, operete i opere te tako bar djelomice sačuvalo kazališni život grada. To su društvo uglavnom činili amateri, ali je među njima bilo i profesionalaca.

Godine 1921. preuređena je kazališna zgrada, odnosno njezina unutrašnjost, a isto je učinjeno i 1935. godine. Uz Ivu Tijardovića, najviše je režirao Slavko Midžor. Osim djela Ive Tijardovića i Nike Bartulovića, prikazivala su se i djela drugih splitskih autora: opera Jakova Gotovca *Morana*, drama Ante Katunarića *Proljeće se budi...* „*Za cilj je imalo buditi interes i ispuniti prazninu za kazalištem u širim slojevima građanstva, dok se ne osnuje profesionalno kazalište. Zbog financijskih problema je na kraju i prestalo s radom.*”⁷¹ Iz tih su redova ponikle i neke poznate ličnosti, primjerice Elza Karlovac, članica Ljubljanske opere, i Blanka Drežman, članica HNK-a Zagreb.

Godine 1937. dramska skupina Splitskoga kazališnog društva osamostalila se pod imenom Splitski kazališni dobrovoljci te je djelovala do 1940. godine. Dana 3. listopada 1937. godine u Domu kazališnih dobrovoljaca u Ćiril-Methodovoj 1, odnosno u Domu Gospe od Zdravlja, održali su prvu predstavu. Bila je to drama u pet činova *Posljednja noć* Janka Jurkovića, a izbor toga djela nije bio slučajan. Taj su komad izvodili i amateri Hrvatskoga narodnog društva 1900. godine u zgradi općinskoga kazališta. Splitski dobrovoljci nisu navodili ime redatelja na plakatima, a predstave su izvodili u svom Domu, rjeđe u općinskom kazalištu.

Još jednom političke prilike odigrale su važnu ulogu u kazališnoj prošlosti. Kazalište se ponovno budi između 1928. i 1936. godine zahvaljujući ulozi Ive Tijardovića koji djeluje u okviru društva Gradske opere i operete. Bio je jedan od ključnih začetnika kazališnog života u Splitu. Društvo djeluje amaterski, ali ima i profesionalno angažirane djelatnike. Ivo Tijardović sklada, režira, daje upute za scensku opremu itd.

Među umjetnicima koji su utrli put takvoj sceni pojavljuju se i balerina Ana Roje te pjevačica Bjanka Dežman. Nakon toga društvo ponovno obnavlja tradiciju amaterizma, koliko je to bilo moguće u rasponu od amaterskih do poluprofesionalnih okvira, pa Split nikada nije trajnije ostao bez hrvatskoga kazališta. Tomu je doprinijelo i gostovanje zagrebačke drame između 1928. i 1939. godine koja je u nekoliko navrata bila angažirana.

⁷⁰ Šimun Jurišić, „Iz splitske kazališne povijesti“, *Kulturna baština*, 11–12, 1981., str. 117–121.

⁷¹ *Ibid.*, str. 118.

Tu se mora spomenuti i razdoblje između 1931. i 1934. godine kada je zbog popravka vlastite zgrade u Osijeku takozvano Osječko-novosadsko kazalište moralo napustiti svoj grad te je u Splitu djelovalo pod nazivom Narodno kazalište za Primorsku banovinu. Upravnik Petar Konjović imao je dobar dramski ansambl, a kako je Branko Gavella nešto ranije iz političkih razloga morao napustiti Beograd, sklonio se u Osijek i u tamošnjem kazalištu postavio niz predstava. U Splitu je osječko kazalište 1933. godine izvelo premijeru njegove iznimne režije Ibsenova *Peer Gynta* koja čini važnu fazu razvoja. Nakon odlaska osječkoga kazališta iz Splita ostala je praznina koju splitski amateri jednostavno nisu mogli popuniti.

Sljedeće razdoblje obilježava politički status Banovine Hrvatske kada je odlučeno da Split ponovno dobije stalno hrvatsko kazalište. Osnivanje je povjereno Ivi Tijardoviću, ali nakon restauracije i modernizacije zgrade imenovana je uprava s Markom Fotezom, direktorom drame, Oskarom Jozefovićem, direktorom opere, i Vojmilom Rabadanom, dramaturgom. Angažirani su kvalitetan dramski ansambl, brojni operni pjevači, orkestar i tehničko osoblje. Pod imenom Hrvatsko narodno kazalište u Splitu kolektiv je započeo s djelovanjem na Hvaru izvedbom Držićeva *Dunda Maroja* u staroj kazališnoj dvorani, dok je pravo otvorenje sezone bilo u Splitu 5. prosinca 1940. godine Fotezovom režijom i adaptacijom Marulićeve *Judite*. Takvo je stanje, nažalost, potrajalo svega sedam mjeseci jer 1941. godine ulaze talijanski okupatori i od kazališta stvaraju predmet svoje politike. Ponovno u kazališnoj zgradi gospodare Talijani i njihova bučna politička propaganda, ali to ujedno stvara i otpor Splitskana koji ne odlaze na takve priredbe.

3. RAZVOJ DRAMSKE KAZALIŠNE KRITIKE U SPLITU DEVEDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA

Kazališni kritičari devedesetih, na prijelazu u novo tisućljeće, bili su poprilično obrazovani i djelovali su uglavnom na dva polja. Jedni su dolazili iz svijeta novinarstva pa su uglavnom pisali osvrte, a drugi su, na prijelazu u novo tisućljeće, dolazili iz kazališnog svijeta pa su imali širu sliku o kazalištu što ih je stavljalo u poziciju da mogu ulaziti u dublje analize. Tiskovine za koje su pisali imaju dulju ili kraću povijest, ali analizirani se tekstovi smještaju u razdoblje nakon 1991. godine, obilježeno promjenom političkoga sustava i osamostaljenjem Republike Hrvatske. Budući da je bilo teško provesti odabir, svim je autorima dodijeljen jednak prostor te su opisani neovisno o opsegu njihova rada. Pojedine je kritičare moguće pronaći u više tiskovina, što je posve očekivano, osobito u slučajevima kada su po svojoj struci povezani s kazališnim djelovanjem.

3.1. Početci kazališne kritike u splitskom tisku

Kazališni kritičari dramskih predstava bili su ključni u oblikovanju javnog mišljenja o kazališnim predstavama u Splitu. Njihovi kritički osvrti nisu samo ocjenjivali izvedbe, nego su poticali raspravu o umjetničkim dosezima i pružali smjernice za daljnji razvoj kazališnoga života. Njihov utjecaj nije bio samo estetske naravi, nego su njihove analize imale važnu ulogu u jačanju kulturne svijesti i identiteta zajednice. Njihova stručnost i zauzetost bili su ključni čimbenici u promicanju umjetničke izvrsnosti i održavanju živosti kazališne kulture u gradu.

3.2. Kamilo Zajčić i osvrt na njegovu kritiku

Da su Splićani već od samih početaka pokazivali ozbiljan odnos prema kazališnoj kritici, potvrđuje djelovanje kazališnoga kritičara Kamila Zajčića. Budući da dostupna građa ne omogućuje pouzdanu identifikaciju autora, Kamilo Zajčić u ovom se radu promatra kao potpis, odnosno kao mogući pseudonim. U svojim je kritičkim osvrtima posebno isticao književno vrijedna djela, ponajprije Shakespeareova. U kritici objavljenoj 16. svibnja osvrnuo se na izvedbu *Hamleta*, a splitska ju je publika dočekala s velikim oduševljenjem. U prvi plan stavlja nositelja naslovne uloge Andriju Fijana pa kaže: „*njegov Hamlet savršena je cjelina, plod duboke njegove nauke, uvijek na visini zahtjeva što ih uloga stavlja na prikazivača, u pojedinim momentima upravo neodoljiv, u svaku ruku najdosljednije proveden. Mada je predstava trajala*

gotovo puna četiri sata, dupkom puna kuća pratila ju je do kraja najživljom pozornošću, prekidanu samo burnim klicanjem i pljeskom, koje se u čast umjetniku ponovilo 30 puta...“⁷²

Ulogu Ofelije tumači darovita Ljerka Šram koja je tada stajala na početku svoje karijere. Ona se jednako doimala svojom pojavom („dražesnom prikazom“⁷³) kao i finom produhovljenom igrom („...u svakom pogledu dobro izvađa svoje uloge...bila je gospođica u prizoru ludila od neodoljivog efekta...“⁷⁴). Kroničar ni tu priliku nije propustio da ne spomene jezik: „osobito nam je hvalom istaknuti njezin čist lijep hrvatski izgovor, ono korektno naglasivanje, a na to bismo naše glumice naročito upozorili da osobito paze“.⁷⁵ Pisac prikaza pun je epiteta i za ostale glumce.

Splićani s velikim zanimanje prate izvedbu i ostalih Shakespeareovih djela, komedije *Mnogo vike ni za što*, u kojoj *Narod* od 19. svibnja piše: „glumci svi bez razlike bili su prekrasno raspoloženi, te su predivno odigrali svoje uloge, tako da je ova predstava bila najbolja, te u cijelosti najljepše uspjela od svih dosadašnjih predstava a to se je odmah u početku opazalo na gledaocima, koji su lica upravo sjajila od zadovoljstva te se je vidjelo jasno kako se općinstvo zabavlja i kako mu se dopada ova predstava a dali su podršku svojoj dopadnosti u mnogobrojnom pleskanju i živom odobrenju, s kojim su nagradili vrijedne umjetnike.“⁷⁶

Marija Ružić Castrozzi kao Beatrice glumila je „vrlo fino sa puno čuvstva i dubokim shvaćanjem; ona je i opet pokazala kako je velika umjetnica te je te večeri tako rekoć začarala općinstvo svojom lijepom igrom i sjajnom pojavom“⁷⁷. Kroničar također ističe da su „scenarij kao i kostimi bili vrlo lijepi i bogati, kao na prvim pozornicama“⁷⁸. Malo je čudno da je izvedba trećeg Shakespeareovog komada tragedije *Otello* registrirana u narodu od 30. svibnja samo jednom štucrom i usporedbi s drugim prikazima kratkom bilješkom: „sinoć smo imali prekrasnu predstavu, Shakespeareovog *Otella*. Radi nedostatka prostora ne možemo za danas donijeti potanji izvješća a samo želimo naglasiti da je predstava u svakom pogledu uspjela. Kuća je bila dupkom puna u svim svojim prostorima a to nešto znači kod predstave onako klasičnog

⁷² Bogdan Buljan, Otvorenje Općinskog kazališta u Splitu godine 1893. i prvo gostovanje Zagrebačke drame, *Kulturna baština*, Vol.No.9-10,1979.,str.85

⁷³ *Ibid.*, str. 89.

⁷⁴ *Ibid.*, str. 89.

⁷⁵ *Ibid.*, str. 89.

⁷⁶ *Ibid.*, str. 89.

⁷⁷ *Ibid.*, str. 90.

⁷⁸ *Ibid.*, str. 90.

*komada kakav je Otelo. Tim je naše općinstvo sjajno zasvjedočilo svoj pravi umjetnički ukus a i odalo najveće priznanje našim umjetnicima. Gospodin Fijan u ulozi Otella, gospođica Sobejska u Onoj Dezdemone i Brani kao Jagor riješili su svoju zadaću najdličnije, a tako i svi ostali sudjelujući glumci i glumice pripomagali su sjajnom uspjehu. Općinstvo im je najživlje klicalo. I sinoćnja predstavlja produbljuje u nami najveće nade za budućnost.*⁷⁹

Među djelima domaćih autora kroničar najviše prostora posvećuje drami *Psyche* tada mladog pisca Ive Vojnovića. U *Narodu* od 19. svibnja daje do znanja da se neće upuštati u ocjenu samog teksta jer su se prilikom prikazivanja i objavljivanja drame u Zagrebu „*prvi naši kritičari i poznati auktoriteti upustili u polemiku*“⁸⁰. I premda se gotovo cijeli opis odnosi na analizu pojedinih glumačkih ostvarenja, kroničar nije mogao ne uputiti nekoliko zamjerki Ivi Vojnoviću: „*Dialog između Olge i Branievskoga (u prvom činu – op. p.) tako je čudan a nenadana promjena Olge dozvoljuje nam utvrditi da je njezin karakter psihički nelogičan, ali što je pogriješka za pisca, to još više uzveliča vrijednost igre*“; „*...mislimo da je i karakter Branievskoga pogriješan ... Kod šale kao da je gosp. pisac nesretne ruke, valjda previše aristokratske*“⁸¹. Glavnu ulogu Olge tumačila je „*mlada, darovita puna čuvstva i dražesti*“ Ljerka Šram koja je „*cijele večeri palmu triumfa nosila*“⁸² a njezin partner Andrija Fijan u ulozi Branievskoga bio je „*izvrstan*“.⁸³ Široki slojevi publike najbolje su primili pučke igrokaze *Barun Franjo Trenk* Josipa Eugena Tomića i *Graničari* Josipa Freudenreicha.

Narod od 23. svibnja piše: „*Sinoć smo imali drugu vrst duševne zabave; prikazivao se je Tomićev „Barun Franjo Trenk“, a obćinstvo, koje je kuću napunilo od vrha do dna, tako da je prizemlje i galerija bilo upravo nagnjeteno, a i lože najposjećenije, uživalo je pravu nasladu, u tim slavonskim, seljačkim tipovima, u tom pjevanju i igranju kola, u toj toli ugodnoj, originalnoj atmosferi pučke glume, koja će svojom magičnom pučkom silom obćinstvo vazda te vazda privlačiti. Velik broj posjetioca dala je splitska okolica, naročito naša Kaštela, a može se misliti, kakovo je to bilo klicanje i pleskanje u obćinstvu, koje se je čitavu večer u oduševljenju zibalo. Pjevanje i ples moralo se je na obće zahtievanje opetovati, a naši su plesači i pjevači, kojim se je pridružio i liep broj Zvonimirovaca, s pravim animom zadovoljavali želje obćinstva, koje je i svaku, najmanju aluziju na zastavu, domovinu itd., pratilo burnim pljeskom.*

⁷⁹ *Ibid.*, str. 90.

⁸⁰ *Ibid.*, str. 91.

⁸¹ *Ibid.*, str. 91.

⁸² *Ibid.*, str. 91.

⁸³ *Ibid.*, str. 91.

*Naši će gornji Hrvati jedva poznati taj uzhit i tu buru klicanja, koje se je orilo dvorane, a i naš pisac gosp. Tomić može sa uspjehom svoje glume u Splitu biti zaista zadovoljan, glumilo se, pjevalo i plesalo upravo izvrsno...*⁸⁴

Završna predstava zagrebačkih umjetnika u Splitu – repriza Tomićeva *Baruna Franje Trenka* – održana 5. lipnja pred prepunim gledalištem, pretvorila se na kraju u veliko narodno slavlje, posebice nakon *Oprosnog slova* koje je impresivno recitirala miljenica publike Marija Ružička-Strozzi. Banketom u velikoj dvorani Narodne čitaonice, uz svečane govore i zdravice, Split se najsrdačnije oprostio od zagrebačkih glumaca. Do parobroda, koji će ih odvesti u Rijeku, ispratilo ih je mnoštvo građana. Cijelim su putem u njihovu čast paljene baklje, a Varošani nosili na rukama Mandrovića i Fijana. I dok se parobrod udaljavao od obale, pratile su ga osvijetljene lađice pune splitske mladeži.

Na stranicama *Naroda* od 6. lipnja stoji: „*I gosti i građanstvo bilo se je najdublje ganulo tim veličajnim prizorom, a napokon u mnogom oku zacaklila se i suza. Načelnik dr. Bulat oprostio se još jednom u ime građanstva sa gostima a parobrod počeo se po malo od obale otiskivati. Što je sada slijedilo, kako se je pozdravljalo i klicalo, naličilo je pravoj grmljavini. Sva ona ljubav i svi oni vezi tople simpatije, koji se zasnovaše za ovih trideset dana boravka zagrebačkoga dramatičnoga društva u Splitu, te se očitovaše, provaljivahu upravo elementarnom snagom.*“⁸⁵

Otvorenje zgrade splitskog kazališta, od kojeg nas dijeli više od stoljeća, nesumnjivo pripada među najvrjednije domete epohe narodnog preporoda u Splitu i Dalmaciji, i to ne samo na kulturnom već i na političkom planu. S tim u vezi dr. Grga Novak u svojoj *Povijesti Splita* ističe: „*Sada je općinsko kazalište postalo za Split ono što je negda bilo Bajamontijevo, tj., ne samo mjesto za predstave i pjevanje, nego i najveća plesna i koncertna dvorana, a u prvom redu arena za širenje hrvatske misli, a kasnije i političkih nastojanja. Njegov foyer postao je sada glavno mjesto svih manjih priredaba, od koncerata do skupština i sastanaka. Splitsko općinsko kazalište bilo je i ostalo je i dalje neosporno centar kulturnog i političkog života novoga Splita.*“⁸⁶

⁸⁴ *Ibid.*, str. 91.

⁸⁵ *Ibid.*, str. 92.

⁸⁶ Grga Novak, *Povijest Splita*, Split: Čakavski sabor, 1978., str. 36.

3.3. Anatolij Kudrjavcev (1968. – 1990-ih): *Slobodna Dalmacija*

Anatolij Kudrjavcev (Split, 26. listopada 1930. – Split, 23. ožujka 2008.) bio je istaknuti kazališni kritičar i teatrolog. Od 1968. godine djelovao je kao kazališni kritičar i feljtonist u dnevnom listu *Slobodna Dalmacija*. Objavljivao je kazališne kritike, teatrološke studije, eseje, putopise i kozerije, a u više knjiga bavio se prošlošću i sadašnjošću Splita te mitologijom života na Sredozemlju uopće (*Gledalac sa zadatkom*, 1983.; *Vječni Split*, 1985.; *Sitnice: starinske priče*, 1987.; *Ča je pusta Londra...*, 1998.; *U potrazi za izgubljenim Mediteranom*, 2001.). Godine 1980. nagrađen je Sterijinom nagradom za kazališnu kritiku. Sudjelovao je na znanstvenim simpozijima iz područja književnosti i teatrologije, a bio je i član Društva hrvatskih književnika. Objavljivao je eseje, feljtone i putopise u književnim časopisima i novinama, primjerice u *Mogućnostima*, *Zadarskoj reviji*, *Oku*, *Kulturnoj baštini* i *Vidiku*. Često je bio član stručnih povjerenstava i izbornik kazališnih festivala. U razdoblju pisanja za *Slobodnu Dalmaciju* nalazimo ga i devedesetih godina kao jednoga od najvažnijih kazališnih kritičara Drame HNK-a Split, od kojega i počinje istraživanje u ovoj disertaciji kao polazišnoj točki rada kazališnih kritičara devedesetih godina 20. stoljeća.

3.3.1. Kazališna kritika Anatolija Kudrjavceva

Ono što posebno primjećujemo kod kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva jest njegov osebujan stil. Bez imalo ustručavanja i zadržke, na vrlo slikovit način, Kudrjavcev izriče svoj stav prema pogledanom djelu što na čitatelja može imati snažan utjecaj. Njegove su kritike uglavnom bile negativne, a najčešće je zamjerao bilo kakav odmak od tradicionalnog iščitavanja što će poslije pokazati i citati preuzeti iz pojedinih članaka, neovisno o tome o kojem je segmentu odstupanja od tradicionalnog riječ. Često se nije slagao ni s kazališnom politikom, naglašavajući kako njezini nositelji donose nepromišljene odluke koje su više na štetu samoga kazališta. Iako je u svojim kritikama često bio oštar, gledajući dugoročno, čini se da je bio u pravu jer se s vremenom kazališna estetika počela gubiti.

3.3.2. Struktura kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva

Struktura kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva u načelu odgovara novinskoj kritici devedesetih godina 20. stoljeća. S obzirom na to da su već tada kulturne rubrike bile znatno smanjene, ni za kazališnu djelatnost nije ostalo puno mjesta. Kako je već spomenuto, stil kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva bio je izravan, bez uljepšavanja, i zbog toga nije imao mnogo poklonika. Nakon uvodnih rečenica o svojem mišljenju o cjelokupnom dojmu djela glavninu prostora posvetio bi analizi redateljskih postupaka. Za kraj bi spomenuo glumce,

eventualno kostimografiju, scenografiju, svjetlo ili glazbu. U zaključku bi ponovno istaknuo vlastiti dojam koji je temeljio na gore spomenutim odrednicama.

3.3.3. Anatolij Kudrjavcev i kazališna izvedba

3.3.3.1. Dramatičari

Analizirajući Kudrjavcevo bavljenje dramatičarima devedesetih godina zaključuje se da uz redatelje dramatičarima poklanja najveću pozornost. Do tih godina već je razvio svoj stil izražavanja kao i sposobnost izoštrenog kritičkog gledanja.

Dio nesrazmjera vidi i u činjenici da se ondašnji dramski tekstovi, poput Goldonijevih, teško mogu prilagoditi današnjem vremenu, pa tako zaključuje da „*Trilogija o ljetovanju*“ dolazi iz prosvjetiteljskih sfera te da je današnjem kazalištu „*Preteško (...), naime, prilagoditi zadani govor, zadane tipove i zadani svjetonazor oštrom obratu ideje , prema kojemu životna praksa nije posljedica frivolne konvencionalne lažljivosti i sebične neiskrenosti , nego ishod djelovanja neke gotovo metafizičke vladajuće sile koja određuje ljudske sudbine*“.⁸⁷ U istoj predstavi zamjera dramaturgu i kompoziciju predstave na koju je nadgradio višestruku ekspoziciju da bi poslije odustao od svega. „*Drugim riječima, ostvario se nesklad dviju raznorodnih teatarskih vizija , nastalo je međusobno poništavanje likova i motiva uz golem , neiskorišten višak koji je djelovao kao rasuti teret*“.⁸⁸

Ni u idućoj sezoni nije imao previše pohvalnih riječi za prvu dramsku premijeru *Šjor Bartulovi snovi* Eduarda de Filippa koju uspoređuje sa *Šjora Filom* istoga autora, ali s posve drugim ishodištima. Loše iščitavanje vidi baš u dramaturgiji: „*De Filippova shema efikasno funkcionira jedino kad je u prvom životnom planu , a dramaturški zakazuje kao primisao i kao sublimacija. Dosjetka, zapravo smicalica sa snom koji inicira latentna zbivanja u ovom tekstu, nameće se kao vanjska prisila bez unutarnjih dramskih tenzija. A to znači da ni lica nemaju unutrašnje građe za pravo djelovanje na koje ih osuđuje privid situacije. Čak i glavni junak , on pogotovu, lišen je osobnih dramskih motiva koji bi ga aktivirali. Tom, dakle verbalizmu trebalo bi kudikamo više duhovitosti i govornog elasticiteta da se održi na površini kao razlog.*“⁸⁹

⁸⁷ Anatolij Kudrjavcev, „Sudar nemogućnosti“, *Slobodna Dalmacija*, 27.2.1990., str. 23.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Anatolij Kudrjavcev, „Zakon natezanja“, *Slobodna Dalmacija*, 14.10.1990., str. 6.

Za dramsko stvaralaštvo Mate Matišića u djelu *Cinco i Marinko* iznosi pozitivan stav ponajprije zbog teme koja obrađuje gastarbajtere, odnosno cijele generacije ljudi koji su otišli u Njemačku trbuhom za kruhom da bi se tek na samrti ili u mirovini vratili u svoju domovinu. Tako slikovito zaključuje: „*Nataložilo se u poznatoj svakodnevnici kako sve preračunavati u dočmarke.*“⁹⁰ Koliko god to bila crnohumorna drama, ona na gorak način podcrtava društvenu pojavu aktualnu i danas, a Kudrjavcev u Matišićevu humoru prepoznaje pozitivnu odliku dramatičara.

Djelo *Libar Marka Uvodića Splitsanina* Marka Uvodića rado se postavlja, posebno na Splitskom ljetu, a 1993. godine dramtizira ga Jasen Boko. Za Uvodića Anatolij smatra da je znao „*ubosti*“ prave situacije jer se ispod onoga „*ko nam ča more*“ očituju bijeda i siromaštvo. To se odnosi na duhovnu i materijalnu baštinu, a humorom se prikriva neuništivost sudbine i gotovo se nitko ne buni. Uvodića smatra začetnikom splitskoga verizma jer za građu uzima i priče iz stvarnog života pa je tako jedna od njih i *Anđa Aždaja škovacinka i fakin Mikula Čingula*. Iz svega navedenog jako je razočaran Bokinom verzijom jer „*Uvodić u svojoj priči sa dna života uspijeva očuvati i uzvisiti nešto dirljivo ljudsko što svojim tragičnim mjerama iz blata prkosi svijetu, a ova adaptacija uvodi nesrodnu, grubu i nespretnu šalu iz raznih neuspjelih i odmaknutih viceva te sve pretvara u površinu. Karikaturu iz koje je život ishlapio uz nijemo svjedočanstvo Maupassanta i Balzaca polućenih za uho. Nema ništa od legendarne splitske vjere u izmišljene isječke stvarnosti, od unutarnjih pravila tradicijskih odnosa bez kojih se ne može zamisliti Uvodićev svijet.*“⁹¹ Kudrjavcev je Bokinu lošu dramtizaciju obrazložio površnim pristupom, u kojem nedostaje dublje psihološke karakterizacije koja bi gledatelja privukla djelu. Niz humorističnih doskočica nije dovoljan za pristup takvu djelu.

Nakon odgledane predstave, nastavlja u istom tonu i smatra da ta dramtizacija na „*neveseo način simbolizira zauvijek prekinutu vezu današnjeg Splita i onoga što je on nekoć bio u Uvodićevo vrijeme.*“⁹² Tvrdi da je danas moguće više kritički raspravljati nego u prošlosti: „*Moguće je čak uočiti njegovu manirističku shematičnost i tematsku skućenost, možda registrirati i nedostatak izvorne duhovitosti pretočene u govor. Uz to se može bar naslutiti kako uvodićevska faktografija nije dovoljno poticajna za dramski pogon. Riječ je o zbornoj aromi prostora i o jeziku koji se iživljava na životnim činjenicama uhvaćenim u fokusni kavez.*“⁸⁹

⁹⁰ Anatolij Kudrjavcev, „Crni rižot“, *Slobodna Dalmacija*, 25.3.1993., str. 35.

⁹¹ Anatolij Kudrjavcev, „Hommage Uvodiću ili zbogom Split“, *Slobodna Dalmacija*, 9.3.1993., str. 78.

⁹² Anatolij Kudrjavcev, „Ponovo kratki rukavi“, *Slobodna Dalmacija*, 19.3.1993., str. 77.

Primjećuje sklonost prema manirističkoj strukturi stvaranja djela koja njeguje osviješten odnos prema tradiciji i ograničenom tematskom okviru, uz primjetan manjak iskonske duhovitosti u izrazu. Usto, čini se da Uvodićev faktografski pristup ne pruža dovoljno materijala za dinamičan dramski razvoj. Sve to stvara specifičnu atmosferu prostora i jezik koji se intenzivno bavi životnim detaljima smještenim u strogo definiran kontekst, ali to nije dovoljno za dramsku jačinu teksta.

Povlači usporedbu s Jelaskinom dramtizacijom koja se pokazala vještom jer je kombinirala različite priče te njihov međuodnos, ali smatra da nije mogla prijeći granice zadanoga. „*Psihološki, dramski slijed trenutaka u toj kronologiji ne postoji pa bi ga trebalo izmisliti i nadopisati. Dijelovi koji su nadopisani mu nisu dobri jer su to stari vicevi koje netko govori, a drugi sluša.*”⁹³ U usporedbi s Bokinom izvedbom ističe da je Jelaskina dramtizacija mnogo bolja zbog psihološke povezanosti radnje s likovima, dok se u Bokinoj izvedbi to nije dogodilo.

Za dramu *Pred zlatarnicom* Karola Woytile, u režiji Gorana Golovka, koja je predstavljala i prvu predstavu Pasiorskog teatra, Anatolij smatra da „*ne možete od čiste dobrote napraviti dramu. Sve što se tu govori puki je verbalizam koji ne nudi ni trenutak zbivanja, a nitko ni s kim dramski ne komunicira jer svatko se sastoji tek od svoje završne priče.*”⁹⁴ Problem vidi i u riječima, odnosno smatra da što se više o ljubavi govori, to se ona više troši. Papa Ivan Pavao II. imao je dobru zamisao, ali ne poznaje dramsku strukturu pa slijedom toga imamo tekst koji je sam po sebi lijep, ali nedovoljan za pozornicu. „*Ljubav je stvar fluida, a ne riječi, filozofiranje o ljubavi naprosto je simptom nemoći i dogmatizma koji se izivljavaju demagogijom riječi.*”⁹⁵ U toj tvrdnji Anatolij nalazi temeljnu slabost djela. Budući da tekst nije dramaturški prilagođen pozornici, nego je ostao nepromijenjen, na njegovu štetu ide nedostatak dramatičnosti i scenske igre koja bi oživjela dramu.

Anatoliju je uloga dramatičara bila vrlo važna te nije neobično da je u svojim kritikama uvijek ostavljao mjesta za njihovu analizu. Dramatičari su mu bili jedan od ključnih elemenata snage predstave, odnosno onoga što drži njezinu cjelokupnu strukturu.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Anatolij Kudrjavcev, „Ništa od drame”, *Slobodna Dalmacija*, 21.7.1997., str. 35.

⁹⁵ *Ibid.*

3.3.3.2. Redatelji

Nakon analize rada dramatičara, Anatolij u svojim kritikama najviše mjesta posvećuje redateljskom radu. Nekim će redateljima biti oduševljen, hvalit će njihov rad i iščitavanje djela, primjerice Magellijem, dok će neke druge ocijeniti prosječnima ili čak lošima, ponajprije u postavljanju klasika.

Tako će u predstavi *Trilogija o ljetovanju* za Eduarda Millera reći da sva redateljska rješenja koja je izabrao nisu baš najsretnija i da Miller nije dovoljno promišljao posebno o ritmu predstave: „*Postupak režije Eduarda Millera također je u sebi imao nečeg odustajućeg i protuslovnog. Najprije čarolija profinjenih nijansi koje nonšalantno, s vještom karikaturalnošću troše veliku slobodu vremena, a zatim hitna apstrahiranja, zgnušavanja govora u metafore, u tiraniju vrhovnih generalizacija koje ukidaju fizička prava*“.⁹⁶ S druge strane brani njegov talent koji mu je otprije poznat i razumije njegove postupke: „*Miller je očito velik, bogodani redatelj, ali trebaju mu drugačije, bitno urednije stvaralačke okolnosti od ovih nervoznih, splitskih*“⁹⁷

Prema nekim redateljima već ima izgrađen stav pa će tako za Ivicu Kunčevića reći da je: „*...redatelj teške znakovitosti i spiritualizacije. On se vazda suprotstavlja jednoznačnosti riječi i nastoji osigurati slojevitost pozadinu smisla pojavnosti. Nije mu, zapravo do presađivanja teksta na scenu nego do autentičnog scenskog govora izazvana tekstom.*“⁹⁸ Za Kunčevićeve redateljske postupke reći će da je „*nastojao posvuda rasporediti snažne naglaske i podglaske, ne dozvolivši ni jednoj jedinoj rečenici da se izvuče bez utega, pa je predstava otežala do iznemoglosti, vukući se zamorno niz vrijeme koje je izgubilo svako značenje... To se označilo kao: „niz ritmičkih prekršaja, kao mnoštvo pauza nalik na rupe pod nogama, na otvore praznina i na zaklopljene stupice bez ulova.“⁹⁹*

Jako dobro poznaje i Magellijev rad i način na koji postavlja djelo pa će o režiji predstave *Helene* na Splitskom ljetu 1990. reći: „*Magellijeve predstave posjeduju dovoljnu dozu ludosti da bi baš svakome bile po volji, a ne vole ga valjda oni koji njegove kazališne diverzije promatraju pod lupom sumnje u kojoj ne vide (svoj) kreativni poticaj već osnov za*

⁹⁶ Anatolij Kudrjavcev, „Sudar nemogućnosti“, *Slobodna Dalmacija*, 27.2.1990., str. 23.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Anatolij Kudrjavcev, „Na rubu letargije“, *Slobodna Dalmacija*, 24.5.1990., str. 22.

⁹⁹ *Ibid.*

(kvazi) intelektualna izživljavanja. No ima ih koji se u njegove scenske oklade na osjetljivoj vagi rizika i te kako kunu, prije svega glumci kojima otkriva novu kontekstualnost živih replika, a potom i publika koja prepoznaje suvremene i suvremene akorde klasičnih predložaka ili izvornu osjećajnost stoljeća koje neumjereno troši svoje skupocjeno vrijeme nam bizarnosti, smak ljepote i posustalosti svih kriterija.“¹⁰⁰

Potpuno suprotno mišljenje imao je o Anatoliju Vasiljevu i njegovu postavljanju Pirandellove *Večeras improviziramo*. Najveći problem vidi u režiji, za koju svojim osebnim stilom kaže: „No, u ovom slučaju zbila se predstava izrazito ritualnog, isposničkog, hodočasničkog ritma, poput neke mise koja želi što više trajati, ne bi li vjernike prisilila na bezuvjetnu predaju i pokornost. Samo, gdje god je bila krhka i neodlučna, u toj sporosti rituala izlagala se oku kao poremećaj u prostoru – bilo kao kretnja, kao riječ, kao tjelesna žrtva ili kao pjesma. Kao kad nešto značajno usporiš na magnetofonu pa loviš greške. Tužno je to reći, ali kao da je u predstavi bilo nečeg samouništavajućeg, nečeg što iziskuje pažnju eksperata i dušobrižnika, ali više ne računa na nazočnost publike.“¹⁰¹

Anatolij se u svojim kritikama najviše bavi redateljskim pristupom, promatranim kroz prizmu cjelokupnog rada na predstavi. Po opsegu, njegove kritike također najviše obuhvaćaju dio koji se odnosi na redatelje, bilo u smislu rada na predstavi bilo u smislu načina njezina postavljanja. U takvim kritikama neizostavan je njegov stil koji ponekad može biti i okrutan, i to iz jednostavnog razloga. Njegov ukorijenjeni dalmatinski mentalitet uvijek je prvi izbijao na površinu pa tako za predstavu *Živim Lade Martinac i Snježane Sinovčić*, u režiji Roberta Raponje, slikovito ističe da je kao „komad sumnjive torte pomiješan sa slanim srdelama i smjesa poštrcana pjenom za kupanje.“¹⁰² Naravno, izrečeno se nije odnosilo samo na rad redatelja, već i na tekst koji je prvi podbacio. Nije štedio na slikovitosti, ali ni iskrenosti pri analizi djela.

Godine 1993. Vanča Kljaković postavlja *Libar Marka Uvodića*, važan dokument u opusu mediteranskoga mentaliteta. Ono što Anatolij najviše zamjera redatelju jest to što je imao jednu jedinu pravu priliku da djelo učini kvalitetnim, ali na kraju ipak nije uspio. Propustio je, naime, stvoriti spomenutu aromu izvornog ugođaja, brinući se oko tehničkih podataka, pa se nigdje ne osjeća dalmatinski mentalitet koji je duboko usađen u likove. U djelu nije spomenuta

¹⁰⁰ Anatolij Kudrjavcev, „Helena, žene koje nema“, *Slobodna Dalmacija*, 27.7.1990. str. 15.

¹⁰¹ Anatolij Kudrjavcev, „U potrazi za nađenim vremenom“, *Slobodna Dalmacija*, 12.8.1990., str. 9.

¹⁰² Anatolij Kudrjavcev, „Daska za utapanje“, *Slobodna Dalmacija*, 3.2.1993., str. 27.

ni jaka groteskna priča, primjerice „*Ča smo na ovomen svitu*” ili „*Sprovod jednega diteta*”. Smatra da su mu nedostajale i slikovite predodžbe okruženja, ali nije se mogla naslutiti ni mračna težina stvari iz Uvodićeva podzemlja. Na samome kraju ponovno se potvrđuje slikovitost Kudrjavceva izraza: „*Sve se to koprcalo na opasnoj oštrici žileta, na granici izdajničke karikature koja juhu života priprema od „Vegetine” vrećice s davno isteklim rokom trajanja.*”¹⁰³ Redateljju prebacuje loše postavljanje djela zbog nedostatka cjelovitosti, osobito u onim dijelovima koje Kudrjavcev smatra važnima, među kojima se posebno ističe dalmatinski mentalitet kao jedan od ključnih elemenata kvalitete predstave.

Saloma je nastala prema drami Miroslava Krleže, u režiji Nenni Delmestre. Redateljica je to djelo odlučila iščitati tako da glavni lik postaje domina koja se suprotstavlja svima, u sukobu sa sustavom kojemu i sama pripada. Tako Anatolij kaže da „*profinjenom ispitivačkom podozrivošću frustriranog intelektualca, osnovna svrha djela postaje psihijatarska, a ne estetička ili situaciju jednostavno treba razriješiti pirandelovski, ne inzistirajući na ograničenju*“.⁹⁴ Djelo ima snažnu psihološku podlogu, a radnja i likovi usmjereni su na propitivanje njihove uloge. Budući da smatra da redateljica posjeduje rijedak smisao za dinamiku, ističe da Nennine slike „*putuju i pjevuckaju. Ona se služi tijelima i glasovima kao sredstvima najava. Njezini postupci mačkasto se umiljavaju da bi zatim naglo ogrebali, čak i ugrizli. I to drži ugođaj u neprestanoj podložnosti. Nemaš se čemu nadati, a ipak očekuješ neki fatalni mijauk.*”¹⁰⁴ Svojim slikovitim izrazom prenosi bit redateljčine vizije te neočekivanost situacije jer se jednostavno ne može predvidjeti kraj. Cijeli pogled na predstavu dan je kroz redateljčinu viziju te je i sam tako iščitava, uvjeravajući se da su postupci koje je odlučila iskoristiti ispravni.

Pozitivnu kritiku ima i za režiju Želimira Oreškovića u Krležinoj drami *Leda*, tvrdeći da se u toj interpretaciji odmiče od stroge preciznosti i teških psiholoških analiza koje često obilježavaju Krležina djela. Umjesto toga, odnosi među likovima dobivaju fluidnost i prozračnost, naglašavaju se suptilne i duhovite aluzije, a izbjegava se pretjerano faktografsko oslanjanje. Takav pristup unosi svježinu i dinamičnost u predstavu, oslobađajući je prepoznatljive težine krležijanskog psihograma. Sviđa mu se takav pristup postavljanju djela, imajući na umu da ne mora svako djelo imati psihološki pristup.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Anatolij Kudrjavcev, „Rastrojstvo u vili”, *Slobodna Dalmacija*, 13.8.1993., str. 23.

Kudrjavcev takav redateljski pristup zaključuje riječima: „zahvaljujući redatelju sve je dobilo na lepršavosti i prozračnoj eleganciji. Izgubivši tvrdoću obrisa, ali stekavši halucinantnu lakoću vizije. Nametljiva težina tereta krležijanskog psihograma popustila je zapravo i pred finoćom dodira u svilenim rukavicama pa su se odnosi rasplinuli u duhovite naznake bez faktografskog inzistiranja.”¹⁰⁵

Predstava svjesno odstupa od čvrste dramaturške strukture, prelazeći u lakšu, gotovo karikiranu interpretaciju prethodnoga vodviljskog tona. Kudrjavcev smatra da se takav pristup ne uspijeva dosljedno osloniti na sam Krležin tekst jer njegova ozbiljnost nerijetko potiskuje spontanu duhovitost. Ozbiljniji elementi koji su u početku obećavali dublju razradu postupno se gube, ostavljajući dojam dramaturške nejasnoće i završnice koja djeluje neuvjerljivo. Sve se naslanja na redateljevo iščitavanje koje prelazi u „gotovo namjeran rasap sustava u frivolnu travestiju prethodnoga inzistiranja na vodviljskom komformizmu te ne nalazi pravo uporište u tekstu budući da je Krleža vazda patio od manjka zdrave duhovitosti. Ozbiljnije najave postupno su napuštene i iznevjeravane te je sve prešlo u dim sumnjiva zadaha.”¹⁰⁶ Kudrjavcev analitički obrazlaže cijelu predstavu od početka do kraja, oslanjajući se na redateljeve postupke pri njezinu oblikovanju, pa tako zaključuje da postoje dobre i loše strane redateljeve vizije.

Godine 1994. ponovno komentira redatelja Roberta Raponju koji režira predstavu *Arsen i stare čipke*. Anatolij Kudrjavcev smatra da je izbor toga teksta bio dobar „jer je sličan onom vremenu u kojem se razvija manipulativno ludilo kao mjera ugođaja, a to se slaže s današnjom situacijom u kojoj povjesničari zaludno pokušavaju naći uzročno-posljedične veze”.¹⁰⁷ Povlači usporedbu s ondašnjim vremenom za koji kaže da i danas postoji takva vrsta ludila u društvu koja će se s vremenom sve više manifestirati. S druge strane, ono što mu prigovara jest „pretvaranje karikaturnog djela u lakrdiju. Kada netko pretjerano karikira, rezultat nije dobar jer sve prelazi u „karikaturnu hipertrofiju”¹⁰⁸. Pogreška nastaje već na početku – umjesto da gradi napetost, autor odmah postavlja vrhunac, a uz to ne zna upravljati ni glumcima, pa oni pretjerano gestikuliraju. Ni scenografija nije uspjela jer je, kako kaže, „podsjećala je na pramac trošne lađe nasukanu na hrid”¹⁰⁹. Previše je zamjerki upućeno različitim dijelovima predstave

¹⁰⁵ Anatolij Kudrjavcev, „Od sjaja do tame”, *Slobodna Dalmacija*, 24.10.1993., str. 29.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Anatolij Kudrjavcev, „Ispod kukavičjeg gnijezda”, *Slobodna Dalmacija*, 23.5.1994., str. 29.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

koji ipak čine cjelinu, a sve su usmjerene prema samome redatelju i time ponovno potvrđuju da je redatelj ključna figura u procesu nastajanja predstave.

Svatković Želimira Oreškovića iz 1994. godine Anatolija ostavlja u uvjerenju kako je kod nas devedesetih godina vrlo lako mogla proći jedna srednjovjekovna priča jer se takav mentalitet i danas prepoznaje u neposrednoj blizini. Smatra da je redatelj tu učinio koliko je mogao i djelo pretvorio u pomične slike koje su podsjećale na ikonografske kompozicije i viziju „*univerzalnog mrtvačkog plesa*”.¹¹⁰ Anatolij često predstave zna povezivati s trenutačnom društvenom situacijom pa tako i u ovoj predstavi vidi poveznice na tadašnje aktualne društvene događaje.

Zlatko Bourek režira predstavu *Sv. Juraj* prema dramaturgiji Sanje Ivić, prikazujući portret sveca – zaštitnika vojnika i obrtnika – na sebi svojstven način, kroz lutkarsku interpretaciju. U djelu se ne zastupa nikakva ideologija niti se ono koristi za izražavanje vjerničkih namjera. „*Radi se o podrugljivoj vragolici koja nikog ne uvažava, a vodi i igru sprdnje gomile klasičnih konteksta.*”¹¹¹ Anatolij smatra da u tome treba pronaći glavne razloge tog scenskog događaja.

„*Kao da je sve nestalo kao rugalica potaknuta univerzalnim apsurdom, ne obazirući se na vjerničke uzuse. To je ujedno i vrsta redateljeve pobune.*”¹¹² Pojavljivanje i nestajanje lutaka kao likova sa scene vidi kao ravnopravan element scenskog izraza. To ne bi funkcioniralo da nisu usklađeni kostimi, glazba i scenografija. Smrt je komentirala zbivanja, kraljevna je parodija ženstvenosti, a Juraj se pretvorio u vic. Anatolij u svemu vidi tipični Bourekov pristup koji je i u ovoj predstavi iskoristio jedinstvo lutke i scenografije kao zajedničko djelo. S obzirom na to da takvu jasnu estetsku sliku nije lako postići, Anatolij je zadovoljan Bourekovim ostvarenjem.

Schisgalov komad *Tigar* nastao je sredinom šezdesetih godina i tada je prepoznat kao avangardan. Godine 1995. Milan Štrljić režira taj komad, a Anatolij Kudrjavcev smatra da je Štrljićev adaptacijski postupak tragikomično progovorio najsuvremenijim jezikom i uveo u optjecaj niz vrlo prepoznatljivih aktualnih pojedinosti „*tako da je cijela stvar postala gotovo metkom što se može duboko zabiti u podsvijest poremećujući duhovnu probavu*”¹¹³. Međutim,

¹¹⁰ Anatolij Kudrjavcev, „U carevom novom ruhu”, *Slobodna Dalmacija*, 22.7.1994., str. 29.

¹¹¹ Anatolij Kudrjavcev, „Utvare na Širini”, *Slobodna Dalmacija*, 31.7.1994., str. 27.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Anatolij Kudrjavcev, „Bijeg od životnosti”, *Slobodna Dalmacija*, str. 24.

zamjera mu ono što se s površine nastoji suprotstaviti takvu tužnom i ružnom slijedu sudbonosnih okolnosti, pa Milan Štrlić kao redatelj, gdje god stigne i ne stigne, pokušava „našminkati tu zadanu zbilju i opskrbiti je nasmiješenim čak i nacerenim motivima”.¹¹⁴ Zaključuje da mu za ostvarivanje takve želje nedostaju prave okolnosti, a sa svih je strana suočen s prijetnjama. Loše posljedice režijskih postupaka naziru se od prvih pomaka i prvih izgovorenih riječi. „Sve ide prema prividnoj blagodati karikature ne bi li se spustilo ili barem olakšalo smijehom”.¹¹⁵ Redateljski postupak zabavlja se mnoštvom slikovitih detalja koji nastoje „prikriti mistiku mraka te održati ugođaj dobroga raspoloženja, ali to se dokazuje kao opasna igra s eksplozivnim napravama”¹¹⁶. Smatra da su svi Štrlićeви postupci da tekst pretvori u humorističan potpuno pogrešni i na kraju sve postaje „tek nekakva pjena trenutačnih doskočica koje ne pomažu čak ni potrebne karnevalske maske sa filozofskim pretenzijama”¹¹⁷. Ni prostor odabran za izvedbu – Carrarina poljana sa svojim konkretnim lokacijama – ne pridonosi predstavi, nego postaje smetnja fikciji kojoj bi, prema autoru, bila dovoljna tek klupa u praznini. Kritizira redateljske postupke kojima se kvalitetno djelo pokušalo pojednostavljeno približiti publici, pri čemu je izgubljena njegova stvarna vrijednost. Kako bi to pojasnio čitateljima, autor se ponovno služi svojim prepoznatljivim slikovitim izrazom.

Posljednja noć karnevala u režiji Roberta Raponje izazvala je pozitivan odjek među gledateljima koji su početak predstave dočekali ispred kazališta, ali Anatolij smatra da „dramaturške intervencije na dotičnom tekstu s nametljivim, a beznačajnim pirandelovskim znancima s maškaradnim komentarom koji se razmeće tobožnjom prigodnošću i pogotovu s uplitanjem *Splita bez ikakve osnove i ikakva ishoda* – ako se izuzmu riječi *songova Lade Martinac* – ispile su tek dodatni ekološki motiv.”¹¹⁸

Lošim smatra i postupak redatelja Roberta Raponje koji se isključivo bavi stilizacijom i inzistira na zornosti, pa svime time predstava gubi kvalitetu. Dakle, od redatelja traži i dubinu u pristupu predstavi; jeftini trikovi kojima se privlače gledatelji ne zanimaju ga i smatra ih površnima.

U „*Tartuffeu*“ koji je režirao Eduard Miller 1996. godine posebno je kritizirao režijski postupak govora koji je odstupao od uobičajenog. Smatra da „*stilizirani govor gotovo*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

obračunava sa riječju tako da se naprosto gubi osnovna komunikacija.”¹¹⁹ Autor tvrdi da nije važan ni sam postupak ni ono što likovi govore, nego način na koji govore – ako se to uopće može nazvati govorom. Govor je toliko beznačajan da postaje nerazumljiv, ali to je zamka suvremenoga kazališta. „*Uostalom, kada bi se te osobe i razumjelo ne bi se ništa dobilo ni doznalo.*“¹²⁰

To je predstava koja je u to vrijeme podigla mnogo prašine, posebice oko režije koja splitskim gledateljima jednostavno nije odgovarala, ali s njenim nastankom i režijskim rješenjima nije zadovoljan ni Kudrjavcev koji ne nalazi opravdanje za takve postupke.

Mamino srce u režiji Nenni Delmestre, premda mu se može predbaciti nedostatak složene dramaturške strukture, ističe se svojom mračnom i neobično nelagodnom atmosferom. Takva atmosfera odražava opće stanje i tjeskobe suvremenosti, potičući u publici žudnju za optimizmom i nadom u bolju budućnost. Osim atmosfere, Anatolij problem vidi i u dijalozima koji stvaraju neugodan ugođaj, ali to je put kojim je redateljica odlučila ići. Zbog toga Anatolij zaključuje: „*Kamov u to ozračje uvodi i ibsenovski pristup teatru te ostvaruje privid konverzacijske komornosti. Moramo biti svjesni i da bolest nikad nije bila toliko učinkovita ni prihvatljiv razlog za dramu, tako da se može razmišljati tek kao o nečem čemu je prikladniji klinički nego kazališni pristup. Redateljica traži riječi kao povod, ali ne i svrhu i samo joj je do spiritualnog komentara. To je klasika fizičkog teatra.*”¹²¹ Uočavaju se redateljski postupci usmjereni na stvaranje atmosfere koja odražava duševna stanja likova čime se kolorira cjelokupna predstava. Međutim, takav pristup, naginjući fizičkom teatru, potencijalno zanemaruje alternativne interpretacije koje bi mogle biti primjerenije specifičnom djelu.

Shakespeareova *Kralja Leara* u režiji Većeka vidi kao skraćenu verziju s pojednostavljenim likovima i njihovim odnosima, pretvorenu u obiteljsku dramu. Pritom je zanemarena drama o moći i starom tiraninu koji je sišao s trona, ali ga je ponovno poželio.

Sviđaju mu se Većekovi postupci jer je na suptilan način uspio povezati tragediju s filozofskim pristupom. „*Motivi krvave tragedije, u najdoslovnijem smislu te dramske vrste čudno se druže sa sjetnom poetičnošću i filozofskim skepticizmom, a tu treba pokazati osobitu sklonost i umješnost nalik vizionarstvu.*“¹²² Osobe se kreću poput duhova ili personificiranih

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Anatolij Kudrjavcev, „Zadah truleži“, *Slobodna Dalmacija*, 29.11.1995., str. 35.

¹²² Anatolij Kudrjavcev, „Rasutost tereta“, *Slobodna Dalmacija*, 19.3.1997., str. 33.

ideja, kao nekakve trenutačno zaustavljene usputnosti bez sudbine na putu prema ništavilu. *Kralja Leara* smatra neobičnim djelom u dramskoj književnosti jer je rijetko pronaći takvu istodobnu prisutnost srodnosti i surovosti, nježnosti i mržnje, zla i dobrote kao u tom Shakespeareovu komadu. Općenito je teško zamisliti takvu bliskost mitskih shema i uvjetnosti životne svakidašnjice. „*I kad sve to treba okupiti na sceni i prizvati u zbivanje, nastaju smetnje nalik vrtloženju materijalnosti u brzacima spiritualnog.*”¹²³ Za redatelja kaže da je trebao istaknuti iznimnu pustolovnu smjelost brodara te nije pristao ni na kakvo zaustavljanje u određenostima. Tražio je i izazivao intenzivan nemir gdje god se nešto zbivalo ili najavljivalo, a stvarni i simbolični mrak ispunio je avetima i lutajućim dušama koje su istodobno bile i živi ljudi. U tomu su mu najviše smetali predmeti i očite konkretnosti kojih se ni tekst nije uspio sasvim i učinkovito riješiti: „*Takvom redateljskom konceptu naime, bitne smetnje predstavljaju neposrednosti, jer i sam Shakespeare s tim svojim ludim Learom bježi u snoviđenje i povlači se na životne margine.*”¹²⁴

Ono što ističe kao namjerni postupak jest smijeh kojim nazočni dvorjanici i ostali prate govore Learovih starijih kćeri, kao i povremeni vulgarni znakovi hranjenja i ispijanja te erotske grubosti uz ostale elementarnosti tijela. U tom sustavu takve pojedinosti znače vezivanje uz tlo. „*Većeku je itekako stalo do misaonoga konteksta koji teži suvremenosti, a taj je kontekst neprestano mračan i ciničan, nemilosrdan čak i kada je izložen najvećoj boli.*”¹²⁵ Redatelj niz scenu pušta niz prolaznika koji se skoro međusobno sudaraju iako nemaju zajedničko vrijeme ni zajednički prostor. Granice između ludila i normalnosti u potpunosti su izbrisane te više nema stega koje bi ga zadržale u okviru smisla. Jedno je to od rijetkih djela kojima je Anatolij dao u potpunosti pozitivnu kritiku, odnosno u kojem su ga redateljski postupci u potpunosti zadovoljili. Prava ravnoteža između materijalnoga i duhovnoga svijeta daje djelu njegovu kompleksnost koja se dodatno produbljuje kroz cinične note što se provlače kroz tekst, pa autor upravo zato djelo smatra uspješnim.

Pred zlatarnicom predstava je ondašnjega Pasijskog teatra, u režiji Gorana Golovka, prema tekstu Karola Woytile. Anatolij smatra da se redatelj u posljednji trenutak dosjetio da svi dijelovi predstave nisu dovoljni te je uklopio i vizualni dojam, a u tome mu je pomogla scenografija Zlatka Boureka čije je „*zatvaranje ujedno i otvaranje, a unutra je identično onome*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Anatolij Kudrjavcev, „Rasutost tereta“, *Slobodna Dalmacija*, 19.3.1997., str. 33.

vani što znači da je svuda i nigdje jedno te isto¹²⁶, naglašavajući tako monotonost djela. Vidi Golovkove režijske postupke i shvaća da oni sami nisu dovoljni za nastanak drame te prihvaća scenografiju kao važnu poveznicu u povezanosti dijelova koji nedostaju za potpunost.

Režija Nine Kleflin iz 1997. godine za Šoljanove jednočinke *Tarampesta* i *Mototor* prepoznata je kao zanimljiv kazališni potez. Iako nisu klasične dramske majstorije, one pružaju jedinstvene i duhovite scenske trenutke. Tekst sugerira kako dijalozi u predstavama često ostaju statični, bez izraženijeg razvoja radnje, no naglašava njihovu snažnu simboliku i atmosferu.

Ključna vrijednost ovih jednočinki leži u njihovu mediteranskom ozračju koje izaziva osjećaj nostalgije i duboke emocionalne povezanosti s morem. Taj ambijent istodobno donosi filozofske teme poput životnih ograničenja i razočaranja što im daje dublji smisao i emocionalnu snagu.

U konačnici, ove jednočinke pružaju zanimljiv scenski izazov, osobito kada se izvedu u prirodnim ambijentima. Tada njihova povezanost s okruženjem i prirodom dodatno dolazi do izražaja, ističući atmosferu i univerzalne teme koje istražuju.

U analizi prve jednočinke primjećuje se kako scenski prostor nije uspio dočarati idiličan ambijent prirodne, romantične plaže, već je umjesto toga stvorio okruženje preplavljeno smetnjama koje su otežavale neposredno kretanje. Redateljski pristup u ovom slučaju nije bio usklađen s prostorom, već se od njega znatno udaljio, što je dovelo do gubitka izvorne ideje predstave.

Anatolij cijelu situaciju doživljava kao jednostavnu šalu, dok su odnosi među likovima izgubili onu intrigantnu i napetu distancu koja je ključna za razvoj romantike i želje. Time se narušio mogući emocionalni naboj, a predstava se udaljila od očekivanoga poetskog dojma.

„Čak i opća stiliziranost ugođaja, bliska karikaturalnomu preko svake mjere te preizložena fizičkim neposrednostima, suprotstavila se treperavosti čina i izazvala dojam neke moderne lakrdije.“¹²⁷ Srećom, drugu jednočinku vidi kao preokret na bolje jer se drama više povezala s morem. Šoljanova vizija i suptilno putovanje redateljice morem spaja se u duhovni predio koja dovodi do snoviđenja i dovodi ga u vezu s javom. „Zbilo se nešto posve nalik putovanju Petera Pana, a sve kretnje i svi glasi postali su lišeni balasta fizičkih obveza. Brodić

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Anatolij Kudrjavcev, „Na rubu legende“, *Slobodna Dalmacija*, 9.8.1997., str. 32.

ih je promovirao u prostorno bogatstvo, a more im je dalo pravo leta iznad svih kukavičjih gnijezda i stvarnih granica. Sve ono što u prvoj jednočinki nije uspjelo steći svoj položaj, tu se smjestilo i razgibalo u neki duhovni film metafizičke moći, čija se šala ljupko spojila sa sjetom u zajednički egzodus.“¹²⁸ U zaključku navodi kako je redateljica Nina Kleflin ipak uspjela ostvariti viziju koja traži nevidljivo putovanje u prostoru te minimalizam misli i osjećaja. U svojem inzistiranju na atmosferi djela Anatolij zaključuje kako je redateljica, posebno u drugom dijelu predstave, uspješno ostvarila sklad radnje i atmosfere. Prvi je dio manje naglašen u tim segmentima jer je sve više otišlo u smjeru karikature. Iščitavajući predstavu, Anatolij dobro zapaža situaciju u kojoj svi dijelovi dramske predstave moraju biti usklađeni jer se inače njezina kvaliteta gubi.

Za *Amerikansku jahtu u splitskoj luci*, u režiji Gorana Golovka, Anatolij smatra da je to Begovićevo djelo kojemu bi se inače dalo koješta dramaturški zamjeriti. Djelo vidi kao sročenu scensku dosjetku jer Begović je ipak Begović, ali nedostaje mu dramski naboj, pa čak i dramska različitost gotovo svih osoba. „Sve se dakle svodi na trenutačnu konverzaciju bez ishoda na površne operetne dodire čak i na lepršave nevjerodostojnosti. A što se tiče onoga tipičnoga splitskoga najavljanog u samom naslovu od toga nema ni traga.“¹²⁹ Uostalom, Marin Carić svojedobno je redateljsko-dramaturški, uz pomoć Ive Marjanovića, pokušao nadomjestiti taj nedostatak interventnim dodatkom nazvanim *U konobi Špira Demejane*. Uskoro je izrečeno da bi se ono što se Begoviću dogodilo nakon pojave *Jahte*, zbog uvođenja gotovo apsolutnog lika svećenika lihvara don Vice, sada moglo ponoviti, iako ga više nema, s udvostručenom zamjerkom. „Mi naime živimo izrazito pobožnom vremenu. Zapravo nije, niti bi bilo razborito o svim tim papirnatim likovima raspravljati kao o dramski razložitim pojavnostima. Pogotovo se čini neprihvatljivim cijeli taj slučaj dovoditi u vezu sa Tijardovićevim splitskim operetama. Međutim, treba odmah priznati da se redateljski postupak Gorana Golovka pokazao izrazito učinkovitim prilikom uprizorenja tih spomenutih papirnatosti i njihovog pretvaranja u nekakve životnosti.“¹³⁰ Kako su mnogi stručnjaci već prihvatili, Begovićevo *Jahta* nije dramski duboko djelo, ali ima svoje uporište u splitskom mentalitetu kao nasljeđu koje SPLICANI štiju, pa je i redatelj pokušao iz djela izvući najbolje. Opet postoji isti

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Anatolij Kudrjavcev, „Privlačan poziv“, *Slobodna Dalmacija*, 5.11.1997., str. 47.

¹³⁰ *Ibid.*

problem dramskog naboja koji se pokušao nadoknaditi ostalim dijelovima predstave, u čemu je redatelj bio uspješan.

Francois-Michele Pesenti 2000. godine režira predstavu *Šest lica traži autora*, za koju Anatolij Kudrjavcev kaže da ga dio teatrologa naziva ikonoklastom i da njegove predstave nastaju iz osobnih impulsa. Kazalište se kod Pesentija otvara zabranjenim tajnama i humanističkim temama. Analiza ističe duboku emocionalnu snagu koja, unatoč elementima ludila i rituala, uspijeva izraziti tjeskobu suvremenoga čovjeka. Pesentijev kazališni jezik oslanja se na fizičku prisutnost glumca i zahtijeva od gledatelja da se prepusti iskustvu, oslobađajući se kulturnih normi koje su zatomile „tajne“ i same sebe ograničile.

Umjesto klasične dramaturgije koja slijedi uzročno-posljedične odnose, Pesenti prikazuje svijet „malih ljudi“, ističući njihovo unutarnje bogatstvo i ljepotu kroz njihove slabosti i pažljivo prikazane detalje. Time se naglašava složenost ljudske prirode i ukazuje na to da je nemoguće sagledati čovjeka u njegovoj potpunoj cjelini, čime se izvedbi dodaje introspektivna i filozofska dimenzija.

„I glas i slike u njegovim predstavama kao da se gube i opet zablistaju u monumentalnost, variraju od snage do čudovišnih boja rasapa...“¹³¹ Tim riječima zaključuje se da je Pesenti uspio spojiti onu tajnu umjetnosti koja gledatelja obuzme i ponese, i to tako što je uspio iskoristiti sva sredstva u stvaranju i postavljanju drame. Režijska rješenja koja je Pesenti koristio u postavljanju djela očito su imala odjeka i bila uspješna jer je fizičkom prisutnošću glumca uspio prenijeti puninu predstave.

Godine 2000. Paolo Magelli režira *Antigonu*, za koju Anatolij Kudrjavcev ističe da se, kao i uz većinu velikih dramskih djela, mogu vezati različite primisli te stvarati vremenski skokovi. Takav pristup, međutim, nije nov – ne može se zanemariti odjek Anouilove modernizacije *Antigone*, kao ni „*Antigone, kraljice u Tebi*“ Tonča Petrasova Marovića. U svakom slučaju, smatra da se *Antigona* može shvatiti kao napad na pojedinca preko ideološkog terora. Može se slaviti kao božansku heroinu ili okarakterizirati kao luđakinju koja postaje žrtva svoje ideje.

Magelli svjesno odbacuje strogu logiku i logičnu strukturu, stvarajući umjesto toga kazališni svijet oslobođen ograničenja i pravila. Ne zanima ga oblikovanje ljudskih likova ni

¹³¹ Anatolij Kudrjavcev, „Šest lica u Splitu“, *Slobodna Dalmacija*, 30.3.2000., str. 33.

izražavanje ljudske prirode. Njegova izvedba obiluje aluzijama na društvene probleme, moralne slabosti i mračne sklonosti suvremenog društva. U tom se naizglednom kaosu otkriva oštra kritika našega vremena, koja progovara o apsurdnosti i složenosti modernoga života.

*„Magelli odbija služiti smislu i logici jer ga jedino još zanima nonsens kao pokretačka sila bez ikakvih ograničenja i prometnih znakova. On ne želi oblikovati ljude niti izražavati ljudsko u tom plesu vampira, u gužvi gdje se gomilaju aluzije na razne društvene bolesti i morbidne sklonosti našeg ludog vremena.“*¹³² Posebno se osvrće na redateljev rad koji više ne priznaje logiku stvari ni logiku djela, a upravo u tom odmaku pronalazi spas.

Cyrano de Bergerac Tomija Janežića u kazališnim kritikama nalazimo kao posljednje djelo o kojem je pisao Anatolij Kudrjavcev. On smatra da cijela stvar poprima sudbonosna obilježja, najprije prilagodbom teksta, a zatim i redateljskim konceptom gostujućeg redatelja koji poslu pristupa redukcijski, pri čemu najvećim dijelom odustaje od zornog ugođaja. *„Osobe su mu tek slučajni prolaznici kroz prazninu, izvjestitelji koji kao da ne sudjeluju u bivanju, već pričaju priču, izloženi samoći. Tako predstavljena ona se pretvara u gole znakove. Redatelj se ne ustručava od gomilanja više – manje standardnih tehničkih trikova što zadirkuju upropašteni prostor zanemarujući njihove dimenzije i zadane konkretnosti.“*¹³³

Anatolij posebnu važnost pridaje redatelju i sredstvima koja koristi da bi postigao dojam koji želi ostaviti na gledatelje. To se posebno odnosi na glumačke tehnike izoliranosti likova. Radnja se samo iznosi i ona je u službi likova koji je iznose. To je očito redateljski postupak koji mu se svidio jer djelu daje posebnu interpretaciju.

Iz analize prethodnih djela vidljivo je koliko Kudrjavcevu znači uloga redatelja te koliko važnost ima u postavljanju predstave. Spreman je izreći svoj stav do kraja, bez zadržke, te ga potkrijepiti argumentima koji imaju težinu i smisao.

3.3.3.3. Glumci

Anatolij Kudrjavcev u svojim kritikama uvijek pred kraj ostavlja mjesto za glumce i osvrće se na njihovu izvedbu. Tako je uglavnom svakom glumcu, navodeći njegovo ime, posvetio ključnu

¹³² Anatolij Kudrjavcev, „Teatar s dilerskim ugođajem“, *Slobodna Dalmacija*, 6.8.2000., str. 9.

¹³³ Anatolij Kudrjavcev, „Probodeni na kraju balade“, *Slobodna Dalmacija*, 5.11.2000., str. 8.

riječ ili dvije, ali nikada nije naglašavao glumu kao zaseban element, nego ju je uvijek promatrao kroz cijelu izvedbu.

Tako će u *Trilogiji o ljetovanju* reći: „*Gluma se vladala uglavnom površno ili površinski, kako ju osudio tekst. Ivica Vidović (Fillipo) u pozi smiješnog slabića, sitnog napona i kratkog dosega, Anja Šovagović-Despot (Giacinta) raspojasana do protuslovnosti...*“¹³⁴

Ni u *Divljim patkama* nije ih štedio pa će za Josipa Gendu (Hjalmaru) reći: „...*kao da se, povlačeći mačku za rep, rasipao u frivolnim, hirovitim intonacijama i gubio u preforsiranim očevidnostima, ponekad i preko granice slušne komunikativnosti.*“¹³⁵ Bilo je i pozitivnih ocjena, posebno o glumicama, pri čemu je izdvojio Brunu Bebić koja „*pokazuje konstantan napredak i značajno širenje izražajnih mogućnosti, ali ovoga puta imala je nerješiv zadatak... Gluma je svoj najveći domet imala u smirenoj i fino prigušenoj patnji Zdravke Krstulović, koja je bila stožer zbivanja čak i onda kada su je osudili na dugotrajnu šutnju.*“¹³⁶ Nije volio kada bi glumac dobio ulogu po zamišljenoj fizičkoj osobitosti jer „*Tada i oni postaju izrazite fizičke činjenice i gube šansu za psihološke spiritualnosti.*“¹³⁷ Primjećuje i da se neki glumci, iako su dio ansambla, ne pojavljuju cijelu sezonu ili ih se jedva primijeti pa zaključuje: „*S jedne strane, dakle, tu nipošto nije primjerena ona tajanstvena šekspirijanska o trulosti u državi Danskoj, a s druge -biva očitim da tu ipak neki tajanstveni vrug smrducka. Ansambl doduše na razne načine oskudijeva, a ipak na popisu glumačkih imena kuće postoje i takva koja se cijelu sezonu ne pojavljuju na programima izvedaba. To, istini za volju, nije stvar kritike, ali možda je u vezi sa spomenutim smrdukanjem i odgovarajućom kritom koja je u optjecaju. -jer u dramaturški vješto zamišljenom repertoaru svaki član ansambla mora imati svoje povoljno mjesto i kreativne uvjete. Sve ostalo je šutnja, odnosno improvizacija. A i od improvizacije nastaje nezdrav zadah.*“¹³⁸ S druge strane, znao je i suosjećati s glumcima, tako u primjeru postavljanja *Helene* kaže: „*Ako je, dakle, slučaj zaključen odlaskom junaka u tamu brzim posredstvom supermodernog glisera, trebalo je još, možda, dočarati i dolazak helikoptera ili, bolje, kanadera, koji bi na sve to zajedno istresao svoj rezervoar kolonjske vode ili, bože oprosti, sumporne kiseline. Teško je glumcima kad toliko ovise o slici i o rasporedu fizičkih pojedinosti. Tada i oni sami postaju izrazite fizičke činjenice i gube šansu za psihološke spiritualnosti.*“¹³⁹

¹³⁴ Anatolij Kudrjavcev, „Sudar nemogućnosti“, *Slobodna Dalmacija*, 27.2.1990., str. 23.

¹³⁵ Anatolij Kudrjavcev, „Na rubu letargije“, *Slobodna Dalmacija*, 24.5.1990., str. 22.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Anatolij Kudrjavcev, „Opijum za oko“, *Slobodna Dalmacija*, 29.7.1990., str. 7.

¹³⁸ Anatolij Kudrjavcev, „Zloba sile teže“, *Slobodna Dalmacija*, 24.6.1990., str. 44.

¹³⁹ Anatolij Kudrjavcev, „Opijum za oko“, *Slobodna Dalmacija*, 29.7.1990., str. 7.

Suosjeća s glumcima i u predstavi *Večeras improviziramo*, u režiji Anatolija Vasiljeva, pa će reći: „*Tužno je i to što su glumci u opisanom ritualu poništavanja gotovo odreda izvrsni, za naše glumišne prilike nevjerojatni, osposobljeni za sve patnje i za sve radosti. I prividno spremni za potpuno samoodricanje.*“¹⁴⁰ U *Tigru*, koji je na samom početku ocijenio lošim iz više razloga, osvrće se i na glumce, kako glavne, Brunu Bebić i Milana Štrlića, tako i na glas Borisa Dvornika iz offa, koji ne predstavlja uobičajeni mediteranski karakter, nego je više u ulozi komentatora koji se izruguje životu. „*A i glas pasioniziranog beštimađura što ga zastupa doajen Boris Dvornik posredstvom presura i presirova razglaša nije više simbol mediteranske realnosti nego metafizički komentar koji se podruguje životnosti*“¹⁴¹. Zaključuje kako cijela predstava postaje neka vrsta tugaljiva vica ispričana u grču vlastita smijeha, bijeg od životne pokore u slikovnicu za poluodrasle, ali glumački je dio dobro odrađen iako to nije dovoljno za dobru predstavu.

U *Posljednjoj noći karnevala* Goldoni je izrazio nezadovoljstvo građanskim svijetom koji je ispunjen lažima i ljudima pretvorenima u maškare, a budući da redatelj nije uspio scenski ostvariti tu ideju, Kudrjavcev se osvrće i na govor glumaca te kaže: „*Stilizirani govor gotovo obračunava sa riječju tako da se naprosto gubi osnovna komunikacija.*“¹⁴²

Smatra da nije važno ni ono što osobe govore, nego kako govore, ako je to uopće govor, tvrdi autor. Govor je toliko beznačajan i nezanimljiv da postaje nerazumljiv, ali to je zamka suvremenoga kazališta. „*Uostalom, kada bi se te osobe i razumjelo ne bi se ništa dobilo ni doznalo.*“¹⁴³

Kada govori o glumačkom dijelu ansambla, uvijek ga promatra kroz značenje cijele predstave kako bi naglasio da je glumački dio također važan i sastavni dio izvedbe predstave.

U *Maminu srcu* koje nema duboku dramaturšku kompoziciju, kao ni sva Kamovljeva djela, neodređenosti scenografije pridružila se i kostimografija Danice Dedijer, a sve je to dovelo do toga da gluma bude u podređenom položaju. Glumi se nije dopuštalo da izađe iz ljuštare i tek je ponegdje ostvarivala toplinu kakvu bi lik trebao imati. Osjetljiva ravnoteža koju Kudrjavcev traži u djelu ponekad može dovesti i do situacija u kojima glumčeva izvedba treba biti važna karika, ali je ostali dijelovi predstave mogu „pojesti“ tako da nema prostora za izvedbu.

¹⁴⁰ Anatolij Kudrjavcev, „U potrazi za izgubljenim vremenom“, *Slobodna Dalmacija*, 12.8.1990., str. 9.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

Kao što je oduševljen Večekovim postavljanjem *Kralja Leara*, tako primjećuje da je redatelj problem scenografije riješio odustajanjem od svake fizičke konkretnosti te usmjerenjem prema bezobličnom mraku ispunjenom divljim nagovještajima. Odbija plohe i ne želi dimenzije jer želi dosegnuti svemirsku metafizičnost bez obveza. Tamo i ovdje, blizu i daleko na taj se način izjednačavaju. Poseban je dojam postignut svjetlosnim oblikovanjem Zorana Mihanovića, „čovjeka koji zna svjetlo i tamu pretvoriti u zajedništvo“.¹⁴⁴

Zaključuje da se „najviše postiže najmanjim uz uvjet da se praznina vazda ispunjena slutnjama“¹⁴⁵. Upravo zato mnoge su stvari u toj predstavi imale prizvuk suvišnosti i nesrodnosti jer nisu sudjelovale s pravim afinitetom. „Naime, nije nimalo lako služiti toj svrhovladi podsvjesnog i spiritualnog pogotovo kad želiš biti podložan stvarnome, a stvarnoga nema.“¹⁴⁶

Na kraju nam ostavlja dojam Večekove vizije u kojoj scenografija i svjetlo ne funkcioniraju samo kao fizički okvir, nego kao nositelji atmosfere i simboličkog značenja.

Kako je prvom predstavom Pasijskog teatra bio nezadovoljan jer joj pri postavljanju nedostaje dramatičnosti, tako se ta situacija odrazila i na glumce. Uvjeti u kojima je predstava nastajala bili su nedovoljni za rast same glumačke izvedbe. Za predstavu *Pred zlatarnicom*, u kojoj glavne likove tumače Bruna Bebić i Josip Genda, kaže da su emocionalno angažirani, ali da su ometani vlastitom jekom. Trudili su se ne bi li njihovi monološki iskazi funkcionirali kao emotivnosti, a manje-više kao lirski komentari lišeni osobnog i neposrednog trenutka napetosti. To je moglo izgledati tek kao pristojno i kulturno govorenje, što je zapravo i bilo, ali ništa više od toga.

Za izvedbu u *Amerikanskoj jahti u splitskoj luci* kaže da likovi nisu uspjeli potpuno oživjeti, ali je sveopći ugođaj ipak poprimio dinamiku neke bizarne stvarnosti ispunjene zanimljivim pojedinostima. Karakterizacija likova takva je da su laži i zloćudnosti pomiješane s dobrotom i poštenjem pa sve prelazi u šareni kaleidoskop. Opći dojam, na koji su, naravno, utjecali i glumci svojom izvedbom, jest slikovitost koja pokušava ostati stvarna. Zaključuje: „Ipak, najvećim je

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

svojim dijelom predstava posjedovala privid neke raspojasane slikovite zbilje, a obje su se sastajale u vjerodostojna zajedništva ili su se pojavljivale kao simbolični komentatori.”¹⁴⁷

Sugerira da je predstava energična i naglašava glumačku izvedbu. Također zaključuje da predstava nije ostala na površini, već ima dublju dimenziju. Na taj način dijalozi među likovima funkcioniraju i kao interpretacija stvarnosti, pružajući kritičke ili metaforičke uvide.

3.3.3.4. Stav prema kazalištu i gledateljima

Anatoliju Kudrjavcevu kazalište je bilo svetinja koju je shvaćao vrlo osobno pa su slijedom toga takve bile i njegove kritike. Do gledatelja mu je bilo vrlo stalo te ga je uvijek pokušavao osvijestiti i upozoriti na sam razvoj i put kazališta. Smatra da pravi teatar može sve i da mu nikakav tekst nije zapreka za visoke domete, ali to nije bio slučaj s *Trilogijom o ljetovanju*, koja je zaigrala u veljači 1990. godine. Za postavljanje *Divlje patke* Ivice Kunčevića kaže da je takav tekst bilo iznimno ambiciozno i zahtjevno postaviti iz više razloga. Ni to nije bilo dovoljno zbog ukusa ondašnje publike. „*Ibsenova filozofija života, na primjer, temelji se na pitanjima što ih je moderno vrijeme prestalo postavljati normalnim ljudima. Etički principi i dileme od kojih ta konstrukcija živi postali su irelevantne finese u nametljivom egzistencijalnom tkivu bitno ogrubjelog i emancipiranog svijeta.*“¹⁴⁸

Dramu HNK-a vidi kao odvažnu jer se upustila u pustolovinu sa sumnjivim ishodom, a Ibsenu treba pristupiti ozbiljno. „*Sve treba predočiti kao pravi život, a istovremeno omogućiti i simboličnom govoru da se oglasi kao diskretna instrumentalna pratnja za osjetljivo uho. Svaka stilizacija u tim okolnostima može izazvati grotesku koja osporava cijeli sustav...*“¹⁴⁹

Početakom devedesetih godina pisao je i osvrt na minulu sezonu Drame te je pritom bio vrlo oprezan, ali se nije libio javno reći ono što su svi primijetili pa će tako reći: „*...tu ipak neki tajanstveni vrug smrducka*“.¹⁵⁰ Primjećuje nedostatak nekih imena na pozornici tijekom cijele sezone, što svakako nije dobro jer se nepojavljivanjem gubi kreativnost i zaustavlja razvoj glumca. Ni Splitskim ljetom 1990. nije krio nezadovoljstvo, tvrdeći da je uprava postavila visoke ciljeve, ali sve slabo odradila. „*Uistinu su splitski HNK i njegovi čelnici poduzeli izvanredan napor da se dogode velike stvari. Teško se, zapravo i sjetiti nekog dramskog Splitskog ljeta s tako velikim obećanjima i tako visokim ciljevima. Međutim, nikad se neće saznati koliko su ti ciljevi promašeni, jer bili su predaleko, tamo gdje možda nema nikoga.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Anatolij Kudrjavcev, „Na rubu letargije“, *Slobodna Dalmacija*, 24.5.1990., str. 22.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Anatolij Kudrjavcev, „Zloba sile teže“, *Slobodna Dalmacija*, 26.6.1990., str. 44.

Jednom riječju, teško je, najteže je pisati o djelu nekoga tko sve zna i tko se trsio i iznad svojih moći, ali mu se teatar naprosto nije dostojno odužio jer od teatra nema većeg izdajice i prevaranta. Što ga više voliš i što si mu bliže, on te teže vara i obmanjuje. I kako da svoje ljupko dijete u naručju promatraš kroz naočale za veliku daljinu?”¹⁵¹

Znao je biti kivan i na gledatelje kojih je devedesetih godina nedostajalo, a smatrao je da moraju pogledati barem najveće predstave, poput Magellijeve *Elektre* u Zeljovićima: „*To je predstava koju mogu ubiti, ali koja ne može umrijeti. Tko god se dogodi na njenu tlu, postaje njenim fantastičnim podanikom, jer to i nije predstava nego sudbina. Ipak, može se napustiti i samu sudbinu pa eto, kažu da se „Elektrina” publika opasno prorijedila. Gdje su, zaboga, te tisuće fakultetski obrazovanih građana grada Splita, svih tih intelektualaca s diplomama, s disertacijama i sa studentskim indeksima? Koja je to vrsta kulture? Kad bi samo te tisuće slijedile razloge svoje ubilježnosti. Zeljovići bi se sa svojom „Elektrom” pretvorili u ljetno umjetničko Međugorje, u sveto mjesto gdje se čudo vazda ponavlja*”.¹⁵²

Da nije pratio samo predstave, zaključujemo i iz teksta koji je napisao na kraju sezone 1990. godine, u kojem ne prati samo postavljene predstave nego i sam rad kazališta, pa na svoj osebujan način zaključuje: „*Tri premijere u upravo protekloj sezoni zaista je više nego skroman, da ne kažemo škrt podatak o javnom umjetničkom djelovanju Drame splitskog HNK, toliko skroman i škrt da je ipak u pitanju profesionalna kazališna ustanova, a ne neka ubožnica*.”¹⁵³ I prema gledateljima je imao obzira, pazeći da dobiju primjerenu količinu drame: „*Osim toga, eventualnoj publici je u smislu repertoara obećano jedno, a podmetnuto drugo, što je također neozbiljno i neće bog zna kako stimulirati buduće pretplatnike na jagmu. A da stvar bude zagonetnijom, sve se to zbilo između dva iznimna Splitska ljeta – jednog bivšeg, ostvarenog, sa snažnim odjekom i visokim dostignućima, i drugog – najavljenog i gromoglasnog koji nudi brda i doline*“.¹⁵⁴

Za 36. Splitsko ljeto zaključuje: „*Bilo je nečeg čudno simboličnoga u drugoj i ujedno zadnjoj novosti ovogodišnjeg Splitskog ljeta. Naime, zbila se ta dugo najavljivana i očekivana izvedba Pirandellova traktata „Večeras improviziramo” u režiji Anatolija Vasiljeva i tako je*

¹⁵¹ Anatolij Kudrjavcev, „Krivnja velikih nada“, *Slobodna Dalmacija*, 17.8.1990., str. 14.

¹⁵² Anatolij Kudrjavcev, „Krivnja velikih nada“, *Slobodna Dalmacija*, 17.8.1990., str. 14.

¹⁵³ Anatolij Kudrjavcev, „Zloba sile teže“, *Slobodna Dalmacija*, 24.6.1990., str. 44.

¹⁵⁴ Anatolij Kudrjavcev, „Zloba sile teže“, *Slobodna Dalmacija*, 24.6.1990., str. 44.

*stigao kraj tome Ljetu i toj apetosti u atmosferi razrješavanja teatra koji nema milosti ni prema sebi ni prema gledatelju, teatra koji djeluje poput pokore i samokažnjavanja.*¹⁵⁵

Tako u *Svatkoviću* kaže kako nije uvjeren da bi se nekakva ideologija srednjeg vijeka uspjela „dokotrljati” do danas. „*Ipak, da ne budemo sigurni da smo prevladali srednjovjekovno u sebi. I da se zamislimo nad filozofskim pitanjima bitka i egzistencijalnog smisla. Dogmatski mentalitet i danas suvereno vlada sudbinom sveopćeg intelekta, a ljudi kako prihvaćaju ideološke igre, posebno ako im se to čini probitačnim. Tako je cijela povijest u krugu, a svaki napredak privid. Kada se suvremeni teatar prihvati takve građe to znači samo pristajanje na tradiciju.*”¹⁵⁶

Iz citata se vrlo jasno iščitava Anatolijevo mišljenje kako su devedesetih godina ljudi naglo postali konzervativniji te da su, unatoč napretku, ostali zatočeni u svojim dogmama. Kazalište, naravno, u svemu tome ima veliku ulogu jer provocira i izaziva. Na taj način Anatolij pokušava osvijestiti i gledatelja, smatrajući da kazališni gledatelji imaju svijest o društvenim promjenama.

U *Posljednjoj noći karnevala* Anatolij javno i otvoreno izražava zabrinutost da današnji teatar mora biti oprezan prema više od dva stoljeća staromu scenskom zabavljaču Goldoniju i njegovim djelima. To se može odnositi na prilagodbe i dodatke, pri čemu se javlja važan motiv „*isforsirane suradnje dvaju vrlo udaljenih vremena i posve nesrodnih svjetonazora*“.¹⁵⁷

Ovo je tekst u kojem Goldoni izražava nezadovoljstvo građanskim svijetom ispunjenim lažima i ljudima pretvorenima u maškare, a njegova je snaga u izravnoj venecijanskoj dijalektnoj razbrbljanosti. Anatolij se pritom boji da takav tekst ne može na izgledan način komunicirati s našom sadašnjošću. Smatra da ni povezivanje toga djela s aktualnim karnevalskim danima nema nikakve osnove jer, osim naslova, u njemu nema ničega karnevalskog u današnjem „zornom shvaćanju tog ugođaja“. Slično je komentirao i u prvom djelu kojim započinje promatrano razdoblje devedesetih, *Živim*, gdje smatra da je uprava kazališta djelovala ishitreno i otkupila djelo. Postavlja se pitanje koliko je to dugoročno dobro i potrebno gledateljima. Svojim dubljim uvidom u predstave autor nastoji potaknuti gledatelja da ne ostane na površini radnje ili karnevalskih događaja, nego da promišlja o dubljim

¹⁵⁵ Anatolij Kudrjavcev, „U potrazi za nađenim vremenom“, *Slobodna Dalmacija*, 12.8.1990., str. 9.

¹⁵⁶ Anatolij Kudrjavcev, „U carevom novom ruhu“, *Slobodna Dalmacija*, 22.7.1994., str. 29.

¹⁵⁷ Anatolij Kudrjavcev, „Stilizirani (ot)pad“, *Slobodna Dalmacija*, 11.2.1996., str.30.

značenjima i pojavama oko sebe. Istodobno kritizira upravu koja nesmotreno troši novac poreznih obveznika otkupljujući predstave koje nisu visoke umjetničke kvalitete.

Za predstavu *Pokvarenjak* Vanče Kljakovića kaže kako možemo podcjenjivati publiku prošloga stoljeća, onu koja je uživala u još starijim vodviljima, ali nismo ništa bolji ni gori od nje. Ondašnje su gledatelje još progonile nekakve predrasude u vezi s neposrednim seksualnim temama, a današnji su gledatelji možda i previše vulgarni. „*U svakom slučaju eto nam dragi gledatelji predstave koja ubrzava cirkulaciju te će je splitska kulturološka javnost intimno doživjeti kao živi cirkus, a oni koji će je shvatiti kao cirkularnu pilu neka ostanu kod kuće i čitaju Dantea.*”¹⁵⁸

Anatolij se izravno obraća gledateljima u svojem duhovitom tonu iz kojega se iščitava i savjet budućim gledateljima. Sve u svemu, *Pokvarenjak* je dobro povezan s ondašnjim svjetonazorom i laži se unutar toga svijeta uzajamno povezuju. Kao i u svakoj Anatolijevoj izjavi, i ovdje se prepoznaje sve više cinizma jer se teško nosi s izborom repertoara Drame HNK-a Split.

U predstavi *Pred zlatarnicom* Anatolij izražava zabrinutost zbog njezina postavljanja jer postoji više razloga zbog kojih je ova predstava dospjela na repertoar Četrdeset i trećega Splitskog ljeta, ali u tom trenutku nitko nije razmišljao o gledateljima. Vidi povezanost utoliko što je splitska kazališna publika dobra i pobožna, ali ne može se reći ni da ondašnji papa, Karol Wojtyła, nije pismena i književno nadahnutu osobnost. Cjelokupna situacija djeluje vješto sročeno i misaono, to jest emocionalno angažirano, ali primjećuje da nema nikakve veze s dramskim, odnosno da meditacija o ljubavi i sakramentu braka ni na trenutak ne poprima dramski znak, što vidi kao razlog za zabrinutost pri postavljanju na dramski program.

Taramestu i *Mototora* smatra punim pogotkom, posebno za dramski program Splitskog ljeta koji ocjenjuje poprilično dosadnim. „*Ovu predstavu, pogotovo zaslugom „Mototora“, treba shvatiti kao impresivan trzaj u priličnome mrtvilu dosadašnjega dramskog Splitskog ljeta.*”¹⁵⁹, zaključuje, i opet dokazuje da se ne libi izreći svoje mišljenje javno i otvoreno, bez zadržke.

Za *Buzdu* je imao posebno oštre riječi kritike jer nije mogao vjerovati da je tako slabo djelo uopće predstavljeno publici: „*Uzaludnim su se pokazala sva stručna i ideološka uvjerenja*

¹⁵⁸ Anatolij Kudrjavcev, „Teatar Velog Maškadura“, *Slobodna Dalmacija*, 13.7.1997., str. 20.

¹⁵⁹ Anatolij Kudrjavcev, „Na rubu legende“, *Slobodna Dalmacija*, 9.8.1997., str. 32.

u vezi sa značenjem i vrijednošću političkog, dramskog teksta, jer u njemu nema niti jedne jedine rečenice koja bi posjedovala stanovito misaono, poetsko ili sociološko značenje dostojno univerzalnog respekta.”¹⁶⁰ Ta rečenica sadrži oštar kritički sud o političkom dramskom tekstu, tvrdeći da mu nedostaje dublja misaona, poetska ili sociološka vrijednost koja bi ga učinila univerzalno značajnim. Kritika upućuje na činjenicu da su se stručna i ideološka promišljanja pokazala neuspješnima u opravdavanju ili vrednovanju teksta. To sugerira da se, unatoč pokušajima pronalaženja dubljeg značenja, tekst nije uspio uzdići iznad razine banalnosti i površnosti. Ukazuje se na promašaj teksta da komunicira s publikom na višoj razini ili da ponudi univerzalne vrijednosti. Kritika je usmjerena na nemogućnost teksta da nađe svoje političke ili ideološke okvire i postane djelo koje odjekuje u širem kontekstu ljudske egzistencije, kao što su to učinila remek-djela književnosti i drame. Ton rečenice odaje autorovu frustraciju ili razočaranje, što sugerira visoka očekivanja prema dramskom tekstu, osobito političkom, koji bi trebao biti misaono provokativan, emocionalno snažan i društveno relevantan. Ta vrsta kritike često se može povezati s razočaranjem modernom političkom umjetnošću koja ostaje zatvorena u svojevrsnoj ideološkoj šablona, bez prave umjetničke inovativnosti ili univerzalne primjenjivosti. Iz svega iščitanog zaključuje se da je Anatolij uistinu bio kritičar takva profila.

3.3.4. Zaključak

Ovim istraživanjem najviše je obuhvaćen Anatolij Kudrjavcev, koji se među prvima javlja svojim kritikama u *Slobodnoj Dalmaciji*. Devedesetih godina 20. stoljeća već je bio prepoznatljivo ime, s dugogodišnjim iskustvom praćenja Drame HNK-a Split, pa je dobro poznao njezinu strukturu, repertoarne odluke i unutarnju dinamiku. Kako se razdoblje približavalo 2000-ima, njegov je kritičarski rad postajao manjeg opsega, ali sve snažnijeg izraza. Do samoga kraja nije odustajao od stava da HNK svojim repertoarom i lošim izborima postupno gubi umjetničku ozbiljnost. Obraćao se gledateljima i upozoravao da drama gubi kvalitetu te da nekadašnji prosječni kazališni gledatelj ne bi pristao na takvu razinu dramske jednostavnosti.

Ono s čime se Anatolij teško mirio bile su promjene u društvu i kazališnoj publici, odnosno sve manji interes za zahtjevnije teme, dublje propitivanje društvenih pojava i kazalište koje od gledatelja traži intelektualni napor. Nasuprot tomu, sve se više nametala potreba za kazalištem koje nudi smijeh, zabavu i neposrednu komunikaciju s publikom. Zbog svega navedenog često

¹⁶⁰ Anatolij Kudrjavcev, „Buzdo za buzde“, *Slobodna Dalmacija*, 6.12.1998., str. 33.

nije bio dovoljno prihvaćen jer je u svojim kritikama bio izravan, a takva se otvorenost mnogima nije sviđala. Ipak, u povijesti splitske kazališne kritike ostao je zabilježen kao vrsni poznavatelj i analitičar kazališta; teško je govoriti o toj temi a da se ne spomene njegovo ime. S druge strane, upravo zbog te izravnosti u vlastitoj sredini nije uvijek bio omiljen. Odnos prema njemu, osobito u trenucima kada mu se zatvarao prostor za kritičarsko djelovanje, može se promatrati kao nedostojan njegova doprinosa. Takva odluka više je štetila kazališnom i kulturnom prostoru nego samom Kudrjavcevu jer je iz javnog prostora uklanjala glas kritičara koji je kazalište shvaćao ozbiljno, analitički i odgovorno. Ipak, njegovo djelo govori samo za sebe te je i u ovom istraživanju poslužilo kao vrijedan primjer za analizu Drame HNK-a Split devedesetih godina 20. stoljeća.

Njegov je stil pisanja uvijek bio iskren, bez uljepšavanja, a ponekad su ga smatrali i uvredljivim. Kao i svaki ozbiljan kritičar, vrednovao je osnovne elemente predstave, ali ih je istodobno objedinjavao i promatrao kao cjelinu. Teatrološki je bio izrazito analitičan; iako je bio središnja osoba kazališne kritike u Splitu, zbog izražavanja bez zadržke nije bio omiljen.

3.4. Jakša Fiamengo (1946. – 2018.) – *Slobodna Dalmacija*

Jakša Fiamengo rođen je u Komizi na otoku Visu 1946. godine. Klasičnu gimnaziju završio je u Splitu, gdje je uređivao časopis *Vidik*. Autor je tekstova mnogih klapskih, pop i zbornih pjesama dalmatinskog melosa, među kojima su najpopularnije: „Piva klapa ispo' volta”, „Nadalina”, „U prolazu”, „Infiša san u te”, „Promenade”, „Ja sam pjesma”, „Karoča gre”, „Sutra će te ponit” i „Sidro u čoviku”. Autor je i šesnaest knjiga poezije te dobitnik mnogih državnih priznanja za književnost. Značajna je i Fiamengova kazališnokritička djelatnost te rad na afirmaciji amaterskih kazališnih družina, pogotovo s područja Dalmacije. Godine 2014. postao je redoviti član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Umro je u Splitu 27. prosinca 2018. godine, u 73. godini života. Pokopan je 5. siječnja 2019. na groblju svetog Mikule na Murteru.

3.4.1. Kazališna kritika Jakše Fiamenga

Kazališnu kritiku Jakše Fiamenga teško je pratiti kroz strogi analitički pristup. Fiamengo je i u svojem kazališnokritičkom pristupu ostao onakav kakav je bio u svojoj suštini: više umjetnički usmjeren, a manje strogo kritički. Kazališnu je umjetnost više volio promatrati iz prikrajka, nikada ne iznoseći strogo vlastiti stav, nego više promatrajući djelo u cjelini, iznoseći

odstupanja od izvornog djela ili raspravljajući o dramskoj vrsti i pristupu djelu. Posjedovao je duboko razumijevanje kazališnog jezika i dramaturgije, a stil mu je uvijek bio refleksivan. U osvrtima je više promišljao o poetici prostora i emociji te je kazalište smatrao središnjim dijelom društvene svijesti, pa su mu i osvrti bili takva izričaja. Kazališne kritike Jakše Fiamenga bile su posebne i po tome što su, uz kritiku, najčešće u uvodu donosile i malu lekciju iz povijesti.

Tako u zapisu o probi Teatra Škola dramskog umijeća iz Moskve, koja se održavala na Hvaru, kaže: „*Mletački vojnik i knez Pietro Semitecolo, što Hvaranima, da ih primiri, sagradi arsenal u luci, a iznad njega kazališnu dvoranu vjerojatno 1612. godine, druge godine mira (anno secundo pacis – kako je uklesano u pragu na ulaznim vratima u teatar) nije ni slutio da će znatno godina (pa i stoljeća) kasnije Anatolij Vasiljev, po mnogima, jedan od vodećih redatelja suvremenog teatra u svijetu i, režirati i igrati Pirandellov tekst „Večeras improviziramo“*“.¹⁶¹

3.4.2. Struktura kazališne kritike Jakše Fiamenga

Kao i kod većine kritičara, i Fiamengova je kritika sastavljena od nekoliko dijelova. Tako će se u uvodu uvijek naći osnovni podatci o predstavi koji uključuju povijest dramskog teksta, nositelje uloga i društveno-povijesni kontekst djela. U središnjem dijelu ulazi u dublju analizu djela, najčešće povijesnog konteksta koji ima značenje za književnost ili samu dramsku umjetnost. Ističe psihološke analize likova te povezanost radnje u cjelinu. Nakon toga slijedi povezivanje djela s redateljskim pristupom te načinom na koji je redatelj ostvario svoju viziju. Posljednji dio odnosi se na glumačku izvedbu koja je uglavnom neovisna o ostalom dijelu teksta jer analizira njihovu izvedbu.

Ono što posebno krase Fiamengovu kritiku jest slikovitost i poetičnost koju pokušava sakriti, ali mu to teško uspijeva, pa ćemo u člancima često naići na takav izričaj. Tako će se s probe *Sna Ivanjske noći* u Saloni vratiti pun dojmova te zapisati: „*Tko je to, kakve su to spodobе što remete mir drevnih Salonitanaca, kojih ima ispod svakog kamena i busena trave na posvećenoj zemlji Manastirina i pod bedemima nekad moćnog, bogatog i sretnog grada – rimske kolonije? Tko to u ponoć pali svjetla i obasjava basilicu urbanu, tko se to mota oko ostataka zidina stupovlja, postamenata, oltarskih pregrada, podnih ploča ne pitavši za to dopust od graditelja, biskupa Simferija i nećaka mu Egzihija koji „cum clero et populo“ sagradiivši ovo trobrodno*

¹⁶¹ Jakša Fiamengo, „Toljine hvarske munje“, *Slobodna Dalmacija*, 5. 8. 1990., str. 10.

zdanje znatnih dimenzija početkom 5. st. ove ere za sasvim drugu namjenu. Kakav se to obred izvodi u susjednom baptisteriju, tko to pjeva i viče u noćno nebo izlomljene stihove koje na magistrali, tom od prije pet godina betonskom lijesu južnih ostataka Martie Valeria Salonae, zaglušuje oktanska rika, a sa sjevera nepoznati rafali kojima netko očito u vreloj noći daje sebi oduška i pokušava ohladiti glavu. Tko je to dakle? Arheolozi, zidari, grobari, pljačkaši? Tko? Duhovi možda?¹⁶²

Drugi primjer iz kojega vidimo njegovu erudiciju jest primjer drame *Osvrni se gnjevno*, za koju kaže: „Zapravo, Osborneov se kvartet doimlje poput utopljenika u svakodnevlju, a postupci njihovi kao ples maski ispod kojih vriju sasvim druge razložnosti. Psihoanalitičari bi mogli u njima prepoznati više ili manje izražen nagon posesivnosti na račun druge osobe. Ispod Jimmyeve napadno-agresivne obrazine ekscentričnog samodopadnika kriju se frustracije i pokušaj obračuna sa stegama društvene konvencije te svojevrsni nježni dječji ludizam, govor saksofona koji potiče na sfumato neke neodređene erotičnosti.”¹⁶³ Analizira likove, prati uzročno-posljedične situacije i iznosi sud o njima. Ističe kako kritika hvali Osborneovu vitalnost dijaloga, ali bi se iz današnjega gledišta s time bilo teško složiti. Bolne frustracije jedne generacije moguće je i danas prepoznati, ali je suvremeno izražavanje otišlo u drugom smjeru. Današnje junake vidi kao „otkačene”, kao one koji prerastaju u antijunake, zbog čega se današnji gledatelji neće moći poistovjetiti s ondašnjim likovima i njihovim načinom izražavanja.

U drami *Miroslav i Mariola* donosi cijeli ulomak posvećen prisjećanju na prethodno postavljanje, dakle početkom osamdesetih, kada ju je scenski uobličio Ladislav Vindakijević. Tada su je glumili Fabijan Šovagović i Zdenka Heršak. Fiamengo ističe da je Bajsić bio umjetnik, pjesnik intimnih ugođaja. U svojim dramoletama obrađuje male ljude, obične stvari, osobe na društvenoj margini u potrazi za malo sreće. Bajsić nikada nije htio biti istican u javnosti pa je tako nastalo i ovo djelo. To nisu ljudi kojima je učinjena nepravda na političkoj ili nekoj drugoj razini, već su to mirni, povučeni ljudi, bez želje da se odupru sudbini. Na taj način vidi Bajsića kao onoga koji nalazi poetiku naše svakodnevice. Dvoje ljudi nalazi se, ali ne mogu oživotvoriti svoje želje. Potrebni su jedno drugom, ali iznad njih stoji „neka iracionalna siva i ne da im dulji spoj. Cijela priča je prožeta humorom i poetikom beznađa”.¹⁶⁴

¹⁶² Jakša Fiamnengo, „Živi Shakespeare u mrtvom gradu“, *Slobodna Dalmacija*, 8.8.1992., str. 30.

¹⁶³ Jakša Fiamnengo, „Neobavezna igra“, *Slobodna Dalmacija*, 17.4.1994. str. 32.

¹⁶⁴ Jakša Fiamnengo, „Poetika svakodnevnog“, *Slobodna Dalmacija*, 11.11.1994., str. 29.

Opet se osvrće na cjelovitost djela, analizirajući ga i secirajući te pokušavajući otkriti što se iza njega krije. Takvim pristupom vidimo Fiamengovu strukturu kritike koja može otići više prema promišljanju, a manje prema analizi drame.

U primjeru drame *Duet za jednu violinu* svoj osvrt započinje prepričavanjem sadržaja o slavnoj umjetnici koja je oboljela i dolazi psihijatru. Kroz pet njihovih seansi otkriva se istina. Vlatko Perković glumi, ali i režira te ističe kako nije riječ o drami dvaju lica, nego jednoga: o njoj koja je u prvom planu, dok on samo prati njezino stanje. Ipak, to postaje drama dvaju lica kada i psihijatar biva uvučen u radnju jer ni on ne može ostati ravnodušan prema svim zbivanjima. Lik pacijentice zanimljiv je jer se sa svakom seansom mijenja u neki drugi lik. Istina te umjetnice postoji i pokušava se razotkriti, ali to je očito njezina obrana od same sebe. Zadatak psihijatra jest da se suoči s tim. Prema Silvani Koštro, to je „teatar ljudskog angažmana i neurotičnosti”.¹⁶⁵

Sami gledatelji osjećaju se kao da gledaju kroz ključanicu te prostorije. U njoj se dvije osobe dodiruju i, iako taj dodir u psihijatrijskom smislu nije preporučljiv, ovdje se pokazuje preporučljivim. Navedeni osvrt ponovno je usmjeren na radnju djela i njezino značenje, uz citat glavne glumice, što je još jedan dokaz da Fiamengo ne ulazi u dublje analize, nego se više bavi emocijom djela i onime što ona prenosi gledateljima.

Svi navedeni primjeri samo su neki od onih iz kojih vidimo da Fiamengo nema klasičnu strukturu kritike te da si daje dovoljno slobode da se izrazi onako kako ga misli vode što ga nikako ne čini lošijim kritičarem. Njegove spoznaje možda su i jedne od posljednjih iz kojih iščitavamo erudiciju novinara, pjesnika i umjetnika koji je zadužio hrvatsku književnost.

3.4.3. Jakša Fiamengo i kazališna izvedba

3.4.3.1. Dramatičari

Devedesetih godina nalazimo Fiamengova bilježenja o predstavi *Cinco i Marinko Mate Matišića*, koju je režirao Vlatko Perković. Fiamengo analitički pristupa djelu i zaključuje kako je Matišić dobar dramatičar koji se naslanja na zapadnjačke konvencije, a s druge strane ne pristaje na jeftin humor koji se naslanja na lakrdiju. Zapadnjačkim pristupom podrazumijeva teme aktualne izvan naših granica, a koje se ipak tiču i nas jer je takvoga stanovništva, posebno u Njemačkoj, bilo mnogo. Ističe i Matišićev smisao za humor koji je u samom djelu vrlo važan

¹⁶⁵ Jakša Fiamengo, „U potrazi za identitetom“, *Slobodna Dalmacija*, 19.12.1994., str. 28.

jer dramatičari, vođeni željom da budu humoristični, često znaju upasti u zamke poštapalica, zbog čega se gubi kvaliteta djela.

U *Salomi* Miroslava Krleže, koju je režirala Nenni Delmestre, kaže da je riječ o dramtizaciji evanđelja u kojem se govori o smaknuću Ivana Krstitelja koji pred narodom javno istupa protiv dvorskog bluda. Saloma je ondje anticipacija Hamleta, ali mnogo odlučnija i zla. Ivan Krstitelj kod Nenni i Krleže šuti. Lik Herodijade progovara i svima im baca u lice proročanstva Ivanova i Davidova. Po Fiamengu, Saloma je vođa, prvo lice, temperatura i energija ove drame. Analizirajući njezine postupke, ključnom vidi scenu kada u košarici smokava Saloma zaželi vidjeti Ivanovu glavu i tada postaje nejasno je li to njezin hir ili genski udes. Ne govori o strukturi predstave, nego se usredotočuje na iščitavanje glavnog lika predstave. Iz osvrta na *Salomu* također se vidi situacija iz koje se zaključuje da Fiamengo ne ulazi u strukturu dramskog djela, nego ga iščitava kroz redateljčinu zamisao i tekst koji je dramatičar zapisao. Ipak, njegove su poveznice zanimljive jer ono što možda prosječnom gledatelju ne bi bilo jasno pri prvom gledanju Fiamengo analitički razlaže.

U *Ratnim bogatunima* također ponovno više daje svoj osvrt na djelo, u kojem je ključna i uloga dramatičara, pa kaže da, koliko god željeli prihvatiti ideju da se u nedostatku suvremenih domaćih autora taj nedostatak popuni temom aktualne lokalizacije, u ovoj predstavi dolazi do neprirodnog sukoba, tako „*da imamo dojam sličan onome kada na TV ekranu "ton ne pokriva sliku"*”.¹⁶⁶ To se dogodilo zato što nisu usklađeni adaptacija komada i njegovo prenošenje iz napuljskoga jezičnog idioma u splitsku čakavicu. Sama priča o ratnim profiterima i bogaćenju na nesreći drugih „*umogućena u živahan socijalni milje karakterističan za doba svih kriza, a posebno onih moralnih, neće dosegnuti popularnost "Šjora File" koja se igra na splitskoj pozornici već više od dvadeset godina*”.¹⁶⁷ U ovom djelu nailazi se i na različite likove koji ne razvijaju dovoljno svoju osobnost i nisu prijeko potrebni u dramskom zgušnjavanju tijeka ni u cjelini priče. Ono što se ne može zaniijekati jest toplina teksta, odnosno nagon za održavanjem u specifičnoj situaciji ratne turbulencije. Dakle, Fiamengo tekstu nikada neće pristupiti u potpunosti kritički, ali ima dobar uvid u predstavu te može razlučiti što je u njoj suvišno i ponekad ponuditi svoja rješenja kako je i na koji način poboljšati.

¹⁶⁶ Jakša Fiamengo, „Ni Napulj ni Split“, *Slobodna Dalmacija*, 30.3.1994., str.17.

¹⁶⁷ Jakša Fiamengo, „Ni Napulj ni Split“, *Slobodna Dalmacija*, 30.3.1994., str. 17.

Predstava o kojoj se mnogo pisalo i koja je izazvala brojne polemike zbog samoga pristupa djelu jest *Edip* u režiji Nenni Delmestre. Preinake koje je učinila s dramaturginjom ponajprije se odnose na kor koji više nije sastavljen od dvjesto ljudi, nego od pojedinaca koji se obraćaju Edipu, pitaju ga i traže odgovore za državu koja se raspada. To su i mrtvi koji ga napadaju ondje gdje je najosjetljiviji. I Tiresiji je promijenjen spol, ali to nije toliko važno jer je on još uvijek posrednik između Boga i ljudi. I u ovom djelu samo se dotiče dramaturgije koja je različita od izvornika, ali je zadržana bit djela.

Tigra je šezdesetih godina napisao Murray Schisgal, a postavlja ga Milan Štrljić koji ujedno, uz Brunu Bebić, nosi i glavnu ulogu. Lada Martinac dramaturgizirala je tekst. Jakša Fiamengo ponovno nas vraća u prošlost i navodi da je predstava igrana u Teatru ITD-u prije tridesetak godina, kada su glumili Vanja Drach i Ana Karić. Milan Štrljić kaže da je riječ o piscu i komadu koji nam otkriva sve tajne njegova uspjeha, a pitanje koje postavlja glasi: može li se uopće samoća, odnosno otuđenost, prevladati. „*Mnogo nam je pomogla Lada Martinec, dramaturginja predstave. Ta mala predstava slična je filmu. Sve su to krupni kadrovi, nema laže, nema blefa, sve ti je na licu.*”¹⁶⁸

Iz intervjua koji je Fiamengo vodio s redateljem saznajemo da je ključnu ulogu odigrala i dramaturginja koja se vodila idejom filmskoga postavljanja djela koje u sebi krije dramsku napetost kojoj je težio i sam autor djela.

3.4.3.2. Redatelji

Kao i većina kazališnih kritičara, i Fiamengo redateljevu ulogu smatra najvažnijom u postizanju kvalitete predstave. Kako je već spomenuto, on njihov rad ne analizira, nego se na redatelja osvrće kao na pojedinca u cjelokupnoj strukturi stvaranja predstave. Ne izdvaja ih i ne kritizira zasebno, nego ih promatra u cjelokupnom radu na predstavi. Kada ih spominje, ne izvlači ih iz konteksta i ne analizira njihov rad, nego samo naglašava njihovu ulogu u stvaralaštvu predstave.

Promatrajući rad Anatolija Vasiljeva u predstavi *Večeras improviziramo* koja se izvodila na Hvaru, zaključuje o njegovu radu: „*No, u tom Toljinom teatru ima i paradoksa, a njega je on svjestan. Postoji naime, ipak zahtjev na teatru da bude završena forma i to samim*

¹⁶⁸ Jakša Fiamengo, „Apsurdnije od apsurda“, *Slobodna Dalmacija*, 7.12.1995., str. 15.

sobom poništava, pobija, zahtjev teatra kao procesa. Točnije, Toljin bi teatar htio da bude i proces i završena forma i u tom paradoksu sve su muke teatra, a naročito redateljve.”¹⁶⁹

Tako će za *Ratne bogatune* reći da je redatelj „zadržao kontrast u likovima i radnji koji plutaju između sjaja i bijede, između *"Marlboro i angriza"*, zlata i krvi, u grotesknom osvjetljenju.”¹⁷⁰ Juvančićeva režija naglašava moralne traume na kojima se gradi drama, u kojoj rat izluđuje narod i u kojoj nasilje postoji kao način održavanja, a moralnost se često ismijava i propada. Likovi su opijeni novcem kojega nikad nije dosta i koji rađa iluziju o preživljavanju. Oni ne samo da ne žele znati za rat koji se događa u susjedstvu nego o tome ne žele ni slušati. Zaključuje da redateljevi alati postavljanja predstave nisu jasno razvidni, ali vidimo na što se stavlja naglasak.

Za Dolenčića ima samo riječi hvale pri postavljanju *Sna Ivanjske noći* na Manastirinama: „...najveći vilenjak jest redatelj Krešimir Dolenčić, jer je ovo „činjenje“ zamislio baš u Saloni jer je tekst „porazmjestio“ tako da mu daje i taj povijesni kontekst (*Shakespeare se neće zacijelo ljutiti - ta tko ga sve nije prikrajao*) i jer muku muči kako glumce držati u koncentraciji u doba kada sve normalno spava.”¹⁷¹

Za Roberta Raponju u *Arsen i stara čipka* kaže da se već udomaćio u Splitu jer mu je to u dvije sezone treća predstava. Njega u toj predstavi zanima kako zaustaviti niz događaja koji završavaju u krvi. Osim tete Brewster, tu su i njihova tri nećaka čiji se motivi ubojstva kreću od neimaštine do uvjerenja da spašavaju Ameriku. I u ovoj predstavi samo se osvrnuo na redatelja, ne ulazeći u analizu postavljanja predstave.

U *Edipu* je Nenni Delmestre, uz pomoć Lade Martinac, zamislila malo drukčijeg Edipa. Jakša Fiamengo smatra da se antička drama nije dugo igrala u HNK-u, a posebno Sofoklo. Posljednji je bio Marin Carić 1980. na Splitskom ljetu s *Filoktetom* na marjanskim starinama. Redateljica ističe kako je s dramaturginjom krenula od jedne nelogičnosti. Kreont je znatno prije u svetištu saznao istinu o Edipu kao ocoubojci. Iako su dramu postavile na način da je svezremenska i da je u središtu vladar kojeg najbliži potkopavaju, ovdje je u središtu najprije riječ o čovjeku

¹⁶⁹ Hvarski ključ za „improvizaciju“, 8.8.1990., str. 13.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Živi Shakespeare u mrtvom gradu, 8.8.1992., str. 30.

koji traga za zločincem da bi na kraju shvatio da je to upravo on. Riječ je o čovjeku koji „*traga za istinom pa makar ga ona stajala vlastite katastrofe.*“¹⁷²

Smatra da je upravo zato Sofoklo velik pisac. Pita se je li čovjek zaista proklet jer mu je dana mogućnost da spozna samoga sebe. Takav redateljski pristup novina je u postavljanju djela i otvara vrata novom promišljanju klasičnih djela. I Fiamengo je primijetio takvo postavljanje, ali ga ne analizira, nego samo potvrđuje redateljičinu viziju.

Za *Priču o zločinu* Vanče Kljakovića kaže da je to djelo o obitelji bankovnoga činovnika koja je pred propašću. Kći ne vidi smisao u studiranju: „*Kad se šverc i onako više isplati*“. Otac biva otpušten s posla, a majci ostaje godina dana života. Prije nego što će izvršiti samoubojstvo, dolazi rođak iz Frankfurta s kovčegom novca koji treba „oprati“ u pretvorbi. Tekst je nastao po uzoru na anglosaksonske krimice, ali sa socijalnim elementima. „*Ono što je redatelj pogriješio je to što je izmiješao žanrove, ne držeći se čvrsto niti jednoga*“.¹⁷³ Vanča Kljaković ujedno je i autor teksta koji je na Marulićevim danima nagrađen kao najbolji. Sam redatelj kaže da mu je važan moralni odnos pojedinca prema društvu, odnosno odnos Kaina i Abela, pri čemu se pita smije li pojedinac zlom odgovoriti na zlo. Zanimljiva je to kombinacija u kojoj je Vanča dobio dvostruku priliku postaviti djelo za koje je dobio i nagradu, ali ono što mu Fiamengo zamjera, očito u oba slučaja, jest nerazgraničenost među žanrovima koja se odrazila na oba polja. Iz navedenog primjera vidi se da je Fiamengo ulazio u analizu djela te iznio svoj sud o djelu i redatelju.

U *Vojvotkinji Malfeškoj*, kako ju je i sam dramaturg nazvao „*komad kraja epohe*“, predstavljena je mračna melodrama koja prikazuje najmračnije čovjekove misli. Fiamengo, kao i većina tadašnjih novinara, naglasak stavlja na mjesto izvedbe. Unatoč raznim preprekama i izrazitoj zabrinutosti, odobrenje na kraju ipak dolazi. Manastirine postaju mjesto na koje Georgij Paro smješta svoju vojvotkinju. Dakle, nitko nije pozitivan, pa ni sama vojvotkinja. „*To su ljudi koji moraju dobiti zadovoljstvo svoje strasti. Odaju se i animalnim strastima koje ne bi trebalo shvatiti negativno.*“¹⁷⁴ Bosola kaže: „*O, mračna li svijeta*“.¹⁷⁵ Taj je lik ujedno odraz današnjeg čovjeka koji mora služiti novcu i nema mogućnost razvijati osobnu i duhovnu slobodu.

¹⁷² Jakša Fiamengo, „Prokletstvo istine“, *Slobodna Dalmacija*, 19. 11. 1994., str. 14.

¹⁷³ Jakša Fiamengo, „Nije lako režirati sebe“, *Slobodna Dalmacija*, 25. 2. 1995., str. 46.

¹⁷⁴ Jakša Fiamengo, „Metafora finn de sieclea“, *Slobodna Dalmacija*, 8.8.1995., str. 44.

¹⁷⁵ *Ibid.*

Za istu predstavu reći će da postoji i drugi sloj priče, a to su prolaznost i ništavilo. Kazalište na groblju podrazumijeva da nam je vrijeme isteklo, a nismo bili dovoljno pametni da ga iskoristimo. Važna mu je povezanost prostora i predstave. Zanima ga doslovna podudarnost dramaturgije prostora kao i simboličko-asocijativna podudarnost. „*Kad prostor djeluje svojom slojevitošću i znakovitošću, tada se kazalište može ogledati u vremenskoj dimenziji koja je sveljudska i svevremenska.*“¹⁷⁶ Tek tada kazališni čin ima priliku dobiti univerzalnost. „*Možda i mi Manastirine doživimo kao svoje groblje. Prostor nije da ga koristimo fizički već atmosferski.*“¹⁷⁷ Iako se i u toj drami usmjerio na dramaturga i redatelja kroz djelo, naglasak mu je na samom sadržaju djela kroz koji prikazuje i njihov rad. Ne ulazi u analizu ni redatelja ni dramaturga, ali pozdravlja ideju smještanja tako snažnog djela na Manastirine.

U djelu *Osvrni se gnjevno* dramatičara Johna Osbornea općenito zamjera redateljevo postavljanje. Smatra da se, ako je redatelj htio samo izložiti postupke, odnosno ako se htjela napraviti samo rekonstrukcija djela, nije smjela dopustiti neobvezna igra, već je trebalo stvoriti čvrst sustav u kojem će „*sve kipjeti od napetosti, umjesto da se silnice drame poništavaju u nezaživljenim prizorima*“.¹⁷⁸

Fiamengu redatelj u kritici nije ključna figura u postavljanju predstave, ali, kako je već navedeno, on nikada nije pisao strogo u kritičarskim okvirima. Njihovu je važnost isticao samo u pojedinim predstavama, kada bi uočio snagu njihove uloge u postavljanju djela.

3.4.3.3. Glumci

Kao i većina kritičara, pred kraj kritike Fiamengo zna posvetiti prostor ostalim dijelovima predstave, pa tako i glumcima. Nikada ne ulazi dubinski u njihovu izvedbu, nego promatra koliko snažno prenose emociju i kakav dojam ostavljaju na gledatelja.

U predstavi *Šimun Cirenac* zaključit će: „*Josip Genda kao Šimun i Tomislav Martić kao Krist prolaze i nadalje ne samo fizičku već i duhovnu kalvariju, pročišćenje od sumnji, dilema i smisla života uz punu koncentraciju koja treperi i u mikromimici i u svakoj njegovoj žilici. ...*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Jakša Fiamengo, „Neobavezna igra“, *Slobodna Dalmacija*, 17.4.1994., str. 43.

A Farizej (Božidar Boban) i danas će kao i u svoje vrijeme govoriti prazne rečenice i ustuknuti pred pjesmom puka ... Umjesto preminulog Zvonka Lepetića u predstavi jednog od krvnika igra Joško Ševo. Ako je grubijanstvo Lepetićeve Parapuša bilo puno neke brutalne nonšalancije i rustičnosti, Ševin Parapus ima svojstva bestijalne hladnokrvnosti i ironičnog uživanja u okrutnosti...“¹⁷⁹

Koliko voli i cijeni glumce, najbolje se vidi u kritici u kojoj prati nastanak predstave *San ivanjske noći* u Salonu te poetično promatra: „Glumci su to, djeca svijeta. Čeljad nepredvidiva. Dakle, svi oni koje nabrojismo, ali i mnogi drugi. Oni koji ove godine nisu mogli biti pripušteni u (dubrovački) živi grad, došli su na domjenak u ovaj mrtvi, najmrtviji od svih mrtvih gradova u ovom dijelu svijeta. Dobili su ključeve od grada, od kojega se desetljećima, stoljećima, godinama odustajalo, koji su čak i turisti zaobilazili, koji je od provale barbara u ove strane vječiti gubitnik. A ni glumci nisu daleko od takve sudbine – opsjena im je umjetnost, kratki hir između dva mraka i gubitak iluzije. San koji se brzo troši. Let iznad nekropole.

Došli su, dakle, glumci. Seneka nije, za njih, odviše ozbiljan ni Plaut odviše veseo. : u strogom pridržavanju teksta ili u slobodnom prikazu- oni su jedinstveni. Tako o glumcima zbori Shakespeare na usta velikog ulagjivca Polonija. Zaposjeli, dakle, glumci Salonu da pokažu koliko su jedinstveni. ...Puštajući da glumci govore pametni do iznemoglosti jer kako reče njegov Hamlet, glumci ne znaju čuvati tajnu. Uostalom, i gluma je religija, zar ne?“¹⁸⁰

Budući da nije bio klasični kritičar, nego više pratitelj umjetnosti, posebno dramske, često je znao s umjetnicima voditi intervjue, ali tako da bi im se u potpunosti posvetio. Tako je s velikim glumcem Josipom Gendom prije izvedbe *Šimuna Cirenca* vodio razgovor kojem je prethodio detaljan uvod u kojem zaključuje: „Gendine su predstave zatim pokazale da mu je teatar namijenio glavne, a nikako sporedne uloge: štoviše potudio se Genda da i one manje važne postanu glavne. Jer – nema malih uloga, postoje samo mali glumci. Gendine uloge izmjerene su pljeskom publike, laskavim kritikama i – nagradama. No, Genda je očito shvatio sve hirovitosti nagrada i sve zahtjeve koje priznanja stavljaju u zadaću laureatima. A ti zahtjevi – shvate li se kao uloge, lica u drami – poput grčkog kora neprestano ponavljaju jednu te istu repliku: „Jesi li, o glumče, dobio nagradu?“ Jesi. E, nek te dotakne sve njezino dobro i sve njezino zlo! Jer sada moraš biti još bolji, još veći. Koštat će te to sumnji, o glumče, sve će ti se

¹⁷⁹ Jakša Fiamengo, „Novi Parapuš“, *Slobodna Dalmacija*, 10.8.1991., str. 37.

¹⁸⁰ Jakša Fiamengo, „Živi Shakespeare u mrtvom gradu“, *Slobodna Dalmacija*, 8.8.1992., str. 30.

ubuduće činiti manjim od već učinjenoga. Ali tako ti je suđeno – sam si izabrao teatar pa kad teatar izabere tebe, moraš mu biti i tijelom i dušom na usluzi. “¹⁸¹

U predstavi *Osvrni se gnjevno* za Brunu Bebić-Tudor napisat će: „*Ako je vaga, mjerna vrijednost predstave ona koliko joj vjeruješ, onda nam se najvjerodostojnijom čini Bruna Bebić-Tudor (Allison Porter) čija već sama fizička krhkost sugerira plahovitost žrtva, a reakcije odaju prisebnost koja se krši pod teretom stega, ulovljena u zamku vlastita izbora. Najkompleksniji zadatak je imao Milan Pleština u tumačenju kontroverznog nemira Jimmyja Portera. Pleština je inače glumac znatne energije, ali ovdje skrovit od nepovjerenja, tvrd u reakcijama, neiznijansirani, već oštro odijeljen u dva shizofrena ludila, egzaltiran u pokretu, bez naboja u ekspresiji, već hinjeno ležeran iz (opravdana) straha da ne utekne u grč. Nikola Ivošević je pasivnost lika (Cliff) poistovjetio s pasivnošću glume, a Snježana Sinovčić se u ledenoj Helen doimala automatizirano i plošno, nekako „naučeno“, da bi tek preuzevši Allisonino mjesto, dobila na punokrvnosti.* “¹⁸² Toj je izvedbi posvetio posebno mjesto za glumce, vjerojatno zbog specifičnosti situacije u kojoj je samo troje glumaca, a radnja treba biti zgusnuta ako se želi postići određeni dojam u kojem ključnu ulogu imaju upravo glumci. Zbog toga se upustio u analizu svakog lika i analizirao ih pojedinačno. Iz navedenog se vidi da ni Fiamengo u pojedinim situacijama ne bježi od kritičkog stava prema glumcima.

U *Ratnim bogatunima* Boris Dvornik, koji je utjelovio lik Pjera Pivalice, ističe moralnost lika iznad svega, ali ne mijenja njegove nazore, nego uspijeva obitelj održati toplom. Fiamengo kroz cijelo njegovo pojavljivanje ujedno vidi i izbijanje same groteske koja se opet temelji na njegovu dojmu lika.

Kada piše o glumcima, nikada se posebno ne osvrće na glumačke tehnike, nego više na dojam kako je glumac iznio neki lik koji bi ga se najčešće dojmio. Ipak, i ta izvedba koja ostavlja određeni dojam na kritičara jednako je važan dio predstave kao i svaki drugi njezin dio.

3.4.3.4. Stav prema kazalištu i publici

Fiamengo, kao aktivni sudionik u kulturi, cijeli je život vjerovao da kazalište mora biti živa umjetnost u koju publika dolazi da bi se duhovno obogatila, a ne samo zabavila. Smatra da

¹⁸¹ Jakša Fiamengo, „Josip u Šimunu“, *Slobodna Dalmacija*, 17.6.1990., str. 46.

¹⁸² *Ibid.*

kazalište mora postavljati pitanja i iz toga proizlaze i mnogi njegovi osvrti koji ne analiziraju samo predstavu, nego je promatraju u cjelini kako bi procijenili zbog čega je ona važna tadašnjem gledatelju, koja mu pitanja otvara te zbog čega je društveno relevantna. Uloga gledatelja u samom procesu izvedbe važna mu je jer gledatelj ne smije biti pasivni promatrač, nego sudionik u stvaranju dramske atmosfere. Smatrao je da gledatelje uvijek treba odgajati i ne nuditi im jeftina dramska rješenja. Iz tih razloga u njegovim osvrtima nikada nećemo naći oštar kritički sud kakav je, primjerice, oblikovao Anatolij Kudrjavcev, nego promišljanje o dramskoj strukturi koja u sebi nosi dublje poglede na život ili temu koju obrađuje.

Nije subjektivno pristupao radu kazališta te će u jednom članku, u povodu niza uspjeha, iznijeti: *„Znači li to da je danas, kako reče nakon Marulovih dana jedan uvaženi zagrebački kazališni kritičar, splitski HNK najintragantniji teatar u Hrvatskoj? Ili su pak svi drugi teatri toliko loši da i nije bilo teško iskočiti u prvi plan. Kao i obično, čini nam se da je istina na pola puta (jer hrvatski teatri nisu morali s najboljim predstavama pristići na festival u Splitu), ali je bjelodano da HNK žanje uspjehe i održava visok nivo i ugled koji se godinama stvarao i da se od takve linije ne bi smjelo ni ubuduće odustati unatoč očekivanim financijskim nedaćama koje se već izrazitije nego ikada ranije nadvijaju nad cjelokupnom našom kulturnom djelatnošću i prijete radikalnim redukcijama programa i ljudstva u kulturi, a mogla bi, ne bude li pameti, zaprijetiti i minimaliziranjem estetskih zahtjeva (pa čak i na uštrb političkih, što je osjetnije bilo viđeno ove sezone u zagrebačkom HNK) što nikako ne bi bilo dobro.“*¹⁸³

Primjećuje i kako promjena mjesta izvedbe može imati velik utjecaj, ali i kako se u kazalištu nitko time posebno ne bavi. Tako se osvrće na postavljanje *Ribarskih svađa* na Carrarinoj poljani, s manjom scenografijom koja je putovala u Zagreb na Dane satire na kojima je Boris Dvornik dobio nagradu „Zlatni smijeh“. Ta se scenografija nikako nije uklapala u taj ambijent: *„... „poništila“ prirodni okoliš Carrarine, tj. nije se preadaptacijom koristila ambijentom kao osnovnom značajkom pučkih izvedbi na ovoj pjaceti. Za takav zahvat trebalo je prelocirati gledalište, dodati poneki scenografski element i učiniti poneki pokus kako bi se scene eventualno prearanžirale. Ništa od toga.“*¹⁸⁴

U svojim zapažanjima nikako nije mogao pobjeći od slikovitosti izraza koja u sebi ujedno nosi i kritiku čitanu između redaka: *„Već treću godinu ugošćuje sv. Jere Dalmatinac tog Šimuna iz Cirena, kojega jedva da spominju evanđelisti, a onaj najmlađi i najpoetičniji*

¹⁸³ Jakša Fiamengo, „Trenuci provjere“, *Slobodna Dalmacija*, 15.5.1991., str. 20.

¹⁸⁴ Jakša Fiamengo, „Zaboravljena ambijentalnost“, *Slobodna Dalmacija*, 27.7.1991., str. 36.

vizionar Ivan sasvim prešućuje čovjeka koji bi natjeran pomoći nositi Kristov križ da bi ga onda nepravedna povijest gotovo sasvim zaboravila. Da ironija predstave bude veća upravo reljef sv. Ivana evanđeliste stoji nad ulazom u dvorište eremitaže gdje će 'muku križa koji mora hodati' s Kristom podijeliti marginalac koji prešućuje. ¹⁸⁵

U svojim se kritikama nije mogao oteti dojmu proživljenoga i izvan predstave. Tako je pratio gostovanje *Ukletog pjevača*, predstave sa Splitskog ljeta, na Ohridskom ljetu: „*Makedonci, takav smo utisak stekli, suosjećaju s Hrvatima u obrani naroda i teritorija, a slični problemi izgleda, i njih tek očekuju, jer kažu, blizu je ultimatum armije o regrutaciji Makedonaca.*“ ¹⁸⁶

Tijekom ratnoga razdoblja kružile su mnoge priče o uključenosti ansambla HNK-a u pomoć društvu, ali i o izostanku takve uključenosti. Jakša Fiamengo, međutim, ima drukčije viđenje situacije te će reći: „*U neprirodnim ratnim uvjetima i tijekom programa HNK je neprirodan: sad ima, sad nema predstava, sad se otkazuje, sad se igra. No, iako se za ansambl ne bi moglo reći da je sklon apatiji, ipak kao da izostaje entuzijazma u uvjetima kad je teatar nasušna potreba i zarad umjetnosti i zarad trenutačnog zaborava.*“ ¹⁸⁷

Koliko se zalagao za splitsko kazalište, iščitavamo iz situacije kada se postavilo pitanje hoće li Splitsko ljeto biti primljeno u Europsko udruženje glazbenih festivala, a da i dalje ne bude u krugu manifestacija koje uživaju povlastice programa od nacionalnoga značenja. Zaključuje: Splitsko ljeto „... *uvijek je dobivalo manje nego što zaslužuje, i unatoč tome što je postizalo zavidne rezultate, produciralo predstave koje su ocjenjivane kazališnim događajem sezone, okupljalo umjetnike sa svih strana oko zajedničkih kazališnih provjera, trudilo se biti među prvima, nastojeći mjeriti svoje rezultate prema sebi, prema onome što je već postiglo, a ne prema drugima koji su, bez pretjerane zavisti sa splitske strane, dobivali 'više za manje'.*“ ¹⁸⁸

Smatrao je i da svako Splitsko ljeto mora imati predstavu koja se može obojiti „*pučkim koloritom*“, a taj potencijal vidi u *Ribarskim svađama* u režiji Vanče Kljakovića, ali ne pod svaku cijenu. Tako analizira mjesto izvedbe, scenografiju i glumce pa zaključuje: „... *u svakom su slučaju potrebne Splitskom ljetu, ali ih se ne bi smjelo shvatiti kao nešto što treba tek odraditi i – nikom ništa. Pogotovo ako ima i drugačijih i boljih načina da se čovjek osvježi.*“ ¹⁸⁹

¹⁸⁵ Jakša Fiamengo, „Novi Parapuš“, *Slobodna Dalmacija*, 10.8.1991., str. 37.

¹⁸⁶ Jakša Fiamengo, „Drama pod trijemovima“, *Slobodna Dalmacija*, 23.8.1991., str. 22.

¹⁸⁷ Jakša Fiamengo, „Između igre i otkaza“, *Slobodna Dalmacija*, 25.11.1991., str. 22.

¹⁸⁸ Jakša Fiamengo, „Bliže Europi nego Hrvatskoj“, *Slobodna Dalmacija*, 21.i 22.6.1991., str. 29.

¹⁸⁹ Jakša Fiamengo, „Šarene barufe“, *Slobodna Dalmacija*, 28.7.1992., str. 25.

Godine 1991. dogodila se situacija koja nije do kraja rasvijetljena. Riječ je o postavljanju, odnosno skidanju *Domagojade* Tahira Mujičića, Nina Škrabe i Borisa Senkera s programa 37. Splitskog ljeta. Tako će kritizirati upravu: „*Međutim, u svu tu pustolovinu HNK je očito krenuo nepripremljen tj. bez potrebnih papira, valjda unaprijed krivo uvjeren da će autori jedva dočekati da im netko nakon 15 godina ne samo zaigra već i po svom „guštu“ prekraja dramu. Dakle, krenulo se u pokuse bez ugovora, bez pristanka autora na intervencije uključujući tu uvođenje novih lica i izmišljanje novog jezika drame, bez otkupa autorskih prava ne samo autora teksta već i autora „praižvedbene“ glazbe (A. Dedić).*”¹⁹⁰

3.4.4. Zaključak

Djelovanje Jakše Fiamenga pokazuje se iznimno važnim, što potvrđuje i ova analiza. Kao kulturni kroničar u *Slobodnoj Dalmaciji* djelovao je u razdoblju kada su ratna zbivanja još uvijek bila prisutna na određenim područjima. Tijekom tog vremena objavio je velik broj tekstova koji su poslužili kao temelj za ovo istraživanje. Njegove kritike odlikuju se jasnom strukturom i prilagodbom različitim skupinama čitatelja, pri čemu koristi analitičke i opisne postupke koje uspješno pojednostavljuje i približava publici. U svojem radu spaja novinarski i stručni pristup te uspijeva godinama zadržati interes čitatelja.

Sadržaj njegovih kritika jednako je važan kao i njihov oblik. U analizama uspoređuje dramatičare i njihova djela, povezujući ih s društvenim i povijesnim okolnostima vremena u kojem nastaju. Često se oslanja na povijest drame i kazališta, od antičkog razdoblja do 20. stoljeća, te navodi mjerodavne teoretičare i autore. Posebnu pozornost pridaje kvalitetno osmišljenoj i razrađenoj dramskoj strukturi.

Fiamengo u svojem pisanju pokazuje zauzetost i detaljnost, osobito kada piše o području kulture u kojem je bio najkompetentniji. Pri obradi različitih elemenata koristi više pristupa. Uvodne dijelove često temelji na biografskim podacima autora, dok samu analizu djela oblikuje dramaturškim pristupom. Kada piše o glumačkim izvedbama, njegov stil uglavnom poprima impresionistička obilježja. Iako povremeno iznosi osobne dojmove, oni u pravilu ne utječu znatno na njegovu konačnu ocjenu umjetničkog ostvarenja.

Jakša Fiamengo redateljske postupke promatra promišljeno, naglašavajući njihovu svrhu i ulogu unutar kazališne izvedbe. Ipak, svjestan granica vlastite stručnosti, ne ulazi detaljno u

¹⁹⁰ Jakša Fiamengo, „Muke po Domagoju“, *Danas*, 23.7.1991., str. 47.

razradu svakoga pojedinog redateljskog elementa. Posebnu pozornost posvećuje obrani kazališnoga rada, kao i obrazovnoj ulozi drame i kazališta. Kazalište za njega ima i važnu odgojnu ulogu, što se očituje u moralistički intoniranim promišljanjima te teatrološko-sociološkom pristupu kojim analizira odnos kazališta i publike.

Svi navedeni elementi oblikuju cjelovitu sliku Jakše Fiamenga kao savjesnog, odgovornog i društveno angažiranog kazališnog kritičara i promatrača. Njegovo djelovanje ostavilo je značajan trag u bilježenju i interpretaciji bogate povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu tijekom devedesetih godina 20. stoljeća.

3.5. Ivica Buljan

Ivica Buljan završio je studij francuskoga jezika i komparativne književnosti na Sveučilištu u Zagrebu. Profesionalni put započeo je kao kazališni kritičar, dok se režiji posvetio 1995. godine postavljanjem predstave *Ime na vrhu jezika* Pascala Quignarda u Ljubljani. Tijekom dugogodišnje karijere režirao je djela brojnih domaćih i stranih autora, među kojima se ističu Marina Cvjetajeva, Pier Paolo Pasolini, Heiner Müller, Robert Walser, Elfriede Jelinek, Miroslav Krleža, Hervé Guibert, Anja Hilling, Danilo Kiš, Gregor Strniša, Roberto Bolaño, Filip Šovagović, Ivana Sajko, Zvonimir Mesarić, Dubravka Ugrešić, Damir Karakaš, Olja Savičević-Ivančević, Goran Vojnović i Tena Štivičić.

Svoje redateljske projekte ostvarivao je u brojnim državama, uključujući Sloveniju, Sjedinjene Američke Države, Njemačku, Francusku, Italiju, Mađarsku, Portugal, Belgiju, Rusiju, Crnu Goru, Obalu Bjelokosti i Srbiju.

U razdoblju od 1998. do 2001. godine bio je ravnatelj Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Jedan je od osnivača Mini teatra u Ljubljani te Festivala svjetskoga kazališta u Zagrebu. Tijekom karijere osvojio je velik broj nagrada i priznanja, među kojima su Borštnikove nagrade, Sterijina nagrada, Vjesnikova nagrada „Dubravko Dujšin”, nagrada „Branko Gavella”, nagrada „Petar Brečić”, medalja grada Havane te nagrada Prešernove zaklade, najviše slovensko priznanje za umjetnost. Nositelj je i odlikovanja Viteza Reda umjetnosti i književnosti koje dodjeljuje Vlada Francuske Republike.

Od 2014. godine obnaša dužnost ravnatelja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Na 71. Splitskom ljetu sudjelovao je s predstavom *Lisice*, nastalom prema djelu Dubravke

Ugrešić, što potvrđuje njegovu i dalje aktivnu prisutnost i doprinos razvoju suvremene hrvatske drame. U razdoblju koje se ovdje analizira djeluje na više područja kazališnog stvaralaštva, ponajprije kao novinar *Nedjeljne Dalmacije*, povremeno i časopisa *Oko*, a kasnije i kao ravnatelj Drame za vrijeme intendanture Mani Gotovac.

3.5.1. Kazališna kritika Ivice Buljana

Novinski članci koje je pisao Ivica Buljan daleko su od kazališne kritike u užem smislu, ali važni su za praćenje opstanka i razvoja Drame onoga vremena. Riječ je o 1994. godini kada se još osjećaju posljedice rata koji iza sebe mijenja sve, pa se tako i kazalište i drama nalaze na vrlo krhkim temeljima. Čitatelje je trebalo osvijestiti o važnosti kazališta u novim uvjetima, ali i nastaviti raditi na rastu i razvoju Drame. Novi uvjeti rada dopuštali su i izražavanje o problemima i situacijama o kojima je prije bilo nemoguće otvarati određene teme, pa je Buljan popratio rad Drame onoga vremena tumačeći redateljske vizije.

Poslije se, 2000-ih, nalazi u ulozi ravnatelja Drame, na poziv intendantice koja je prepoznala njegov potencijal da se postavljanjem drame približi različitim društvenim skupinama, što je izazvalo poseban interes javnosti.

3.5.2. Struktura kazališne kritike Ivice Buljana

S obzirom na to da nije riječ o klasičnoj kazališnoj kritici, nego više o uvidu u dramu koja se postavlja, nije bila rijetkost da Buljan radi intervju s redateljem ili dramaturgom predstave, a zatim daje svoj uvid. Prateći hrvatsku dramu općenito, znao je napraviti njezin presjek pišući o nekoj predstavi, pri čemu bi primijenio svoje spoznaje.

Tako će za Kunčevićevu *Divlju patku* reći da su je „revni kroničari namah odlučili uvrstiti u trend restauracije građanske drame. Možda je upitnije sagledati ovu izvedbu kroz prizmu višegodišnje hrvatske nemaštovitosti glede krojenja repertoara. Na našim pozornicama nikad nije manjkalo tzv. Realizma, više redateljskog doli glumačkog iako se tim općim mjestima skrivala fušerska navada redatelja koji su jedan produkt šminkali sitnim intervencijama pa su „tipičnim realizmom“ proglašavani i Shakespeare...“¹⁹¹

¹⁹¹ Ivica Buljan, „Krug privida“, *Nedjeljna Dalmacija*, 28. 6. 1990.

Znao je kritizirati i dramske programe, prateći scenu u Splitu i Dubrovniku, pa se tako osvrnuo i na njihov rad: „*Na kraju kazališne sezone, a pred početak ljetnih festivala u Splitu i Dubrovniku, koji ove godine sudeći prema imenima autora i naslovima, ne jamče bog zna kakvo kazališno, a ni drugo iznenađenje, trebalo bi se osvrnuti na proteklo vrijeme. Dugim promišljanjem čovjek se jedva može prisjetiti što se igralo, a kamoli izdvojiti nešto značajno. ... Splitski HNK poslije niza uspjeha ubrzano odumire, a posljednja njegova prava predstava ostao je „Pustolov pred vratima“ Nenni Delmestre.*“¹⁹²

Kao i mnogi kritičari onoga vremena, postavljeno je djelo znao promatrati kroz prizmu društvenih događaja. Posebno su mu bile zanimljive dvije predstave: *Hamlet* Vlatka Perkovića i *Saloma* Nenni Delmestre. Ipak, svaki je od redatelja imao svoju snažnu viziju koju je trebalo približiti gledateljima te se u toj ulozi našao Buljan koji u svojim osvrtima polazi od izvornoga djela, a zatim ga povezuje s postavljenom predstavom. Svako od tih djela ima i snažnu poruku koju također obrazlaže te pokušava aktualizirati ne bi li ih povezao s društvenim promjenama, ali i osuvremeniti, s obzirom na to da je u *Salomi* riječ o starozavjetnoj priči.

Svojim tekstovima Buljan ne pokušava samo privući gledatelja nego prepoznaje i vlastitu obrazovnu ulogu, pa svoje znanje o drami primjenjuje i u člancima koji nisu klasične kazališne kritike.

3.5.3. Ivica Buljan i kazališna izvedba

Ivica Buljan u svojim tekstovima o kazalištu ne djeluje kao klasični kritičar koji se zadržava samo na procjeni kvalitete predstave, nego kao autor koji kazališnu izvedbu promatra u širem kulturnom, društvenom i estetskom kontekstu. Njegovi osvrti pokazuju kako kazalište razumije kao prostor ideja, sukoba i reinterpretacije društvene stvarnosti. Posebnu pozornost posvećuje redateljskoj viziji, dramaturškoj strukturi i simboličkom značenju izvedbe.

U svojim kritikama Buljan često polazi od izvornoga dramskog teksta, ali ga povezuje s načinom na koji je postavljen na scenu i približen suvremenom gledatelju. Važnim smatra odnos dramaturgije, simbolike i glumačke igre te naglašava da kazališna izvedba mora funkcionirati kao skladna cjelina. Kritizira površno korištenje realizma i smatra da kazalište ne smije ostati na pukom ponavljanju ustaljenih obrazaca, nego mora imati jasnu umjetničku ideju i unutarnju logiku.

¹⁹² Ivica Buljan, „Vrijeme kazališne oskudice“, *Zapad*, 10. 7. 1991.

Posebno mjesto u njegovim tekstovima zauzima odnos kazališta i društva. Kazališnu izvedbu promatra kroz prizmu vremena u kojem nastaje te je povezuje s političkim i društvenim okolnostima. Kritizira nedostatak kreativnosti i umjetničkog rizika u kazališnim programima te smatra da predstava mora nositi snažan autorski pečat. Za Buljana kazalište nije samo zabava, nego prostor u kojem se otvaraju pitanja društva, morala i ljudskih odnosa.

Kada piše o redateljskom radu, naglašava važnost smisla i simbolike u svakom dijelu izvedbe. Smatra da kazalište ne treba počivati samo na vizualnim efektima ili vanjskoj atraktivnosti, nego na emocionalnoj i filozofskoj dubini. U njegovim tekstovima vidljivo je da cijeni predstave koje uspijevaju prenijeti osjećaj tjeskobe, apsurdna i unutarnjih sukoba jer upravo kroz takve elemente kazalište može snažnije djelovati na gledatelja.

Buljan također često povezuje kazališne izvedbe s književnim, filozofskim i religijskim motivima. U svojim analizama istražuje simboliku likova, sukob dobra i zla, odnos pojedinca i društva te pitanje moralne odgovornosti. Kazalište vidi kao prostor propitivanja etičkih i društvenih vrijednosti, a likove promatra kao simbole vremena i društvenih promjena.

Njegovi tekstovi ne ostaju samo na opisivanju izvedbe, nego često imaju i obrazovnu ulogu. Kroz svoje osvrtne nastoji gledateljima približiti složenost dramskog teksta i redateljske interpretacije. Time kazališnu kritiku pretvara u širu analizu umjetnosti i društva, koristeći vlastito znanje o književnosti, filozofiji i povijesti kazališta.

Za redatelja Kunčevića i *Divlju patku* reći će da je uspio na više planova: „*nije pružio ništa novo (što je kod nas prilična vještina), izbjegavao je opasnost naive krstareći kroz tekst pročišćen od simboličkih pretenzija (što se kod smatra vrhunskim poznavanjem zanata), te je naposljetku sasvim solidno uposlio glumce.... U Kunčevićevu viđenju, likovi su svjesni igre s patkom, njezinog nepostojanja, praznine krova po kojem vršlja stari Ekdal.*“¹⁹³

Zamjera mu nedovoljno poznavanje dramaturških linija i pokušaj oživljavanja (malo)građanske drame: „*Kunčevićevi nedostaci uočljivi su u nejednolikom rasporedu dramskih linija. Dok su neke uronjene u simboliku, njezino dešifriranje, polaganje i odlaganje značenja u „divlju patku“, razrješenje dvojbe red/nered kao da bježi od prethodno usvojenih i nataloženih vibracija. Rješenja u dramu nema i stoga ona uvijek iznova postavlja upite, no čini*

¹⁹³Ivica Buljan“ Krug privida“, *Nedjeljna Dalmacija*, 28.6.1990.

se da tenzija ove predstave od samog početka prenaglašava opasnost od laži i pokajanja. Ipak, ovo je pokušaj obnove (malo)građanske drame koja nužno vodi u 'novi red'.¹⁹⁴

Kada piše o presjecima programa u određenom razdoblju, primjerice o Splitskom ljetu, osvrće se i na redatelje koji su dali doprinos tom programu pa kaže: „Kada je lani luksuzni gliser odvezao Miru Furlan na pučinu u Magellijevoj „Heleni“ završio je time jedan uspješan djelić povijesti dramskog programa Splitskog ljeta. Slagali se sa sljedećom koncepcijom ili ne, u danom trenutku ugošćavao je najrelevantnija redateljska i glumačka imena – i što je najvažnije, nosio je dubok autorski pečat svog tvorca Petra Brečića.”¹⁹⁵

Redateljski rad promatra kao cjelinu u kojoj sve mora imati smisla pa će za Dolenčićev *San* reći: „Dolenčićev „San“ teško je nazvati komedijom. U njemu se krije toliko očaja i beznađa, apsurdna i tuge. Čak i čuveni prizor s diletantskom glumačkom družinom zanatlija nasmijava joneskovskom tragičnošću. Obično se vilinski svijet dočarava akrobatikom, pjevanjem, mnoštvom vizualnih efekata i nisu rijetke predstave u kojima scene nalikuju cirkusu *Moire Orfej*. U iskopinama *Salone* nema mjesta kreveljenju...”¹⁹⁶

Za *Salomu* Nenni Delmestre kreće od autora Miroslava Krleže, za kojega kaže da je vatren i dramatičan, a u isto vrijeme leden i statičan. Kod Krleže su i likovi dvosmisleni, spolovi se gotovo ne razlikuju i svi su povezani nekom srodnošću; isprepleću se simboli dobra i zla. Krleža piše o jednoj izopačenoj i osamljenoj ličnosti, ali i o povijesti bolesti jednoga društva. Iz navedenoga vidi se da Nenni režira predstavu o društvu oboljelom od lažne duhovnosti. Način na koji mladi generali gledaju na *Salomu* kao fatalnu ženu pokazuje da je smatraju uzrokom svih zločina. Navodi francuskog književnika Huysmansa koji je opisao *Salomu* kao simbolično božanstvo neuništivog razvrata, proklete ljepote, čudovišno ravnodušnu, neosjetljivu zvijer koja, kao i Helena, truje sve pred sobom, a tomu se opisu približava i redateljica. Kako poznaje i ostala evanđelja, povezuje djelo i s evanđelistima te ističe da ni Matej, ni Luka, ni Marko nisu uspjeli doprijeti do nje drukčije nego kao do razvratne plesačice. Redateljica je doživljava kao rastrganu u očekivanju nepoznate stvari. Redateljica joj ipak pristupa na ljudskiji način, pokušavajući razumjeti sve njezine postupke, uključujući i ono loše u njoj. *Salomu* Ivan Krstitelj privlači samo dok je nepokolebljiv u asketizmu. Pokušavajući aktualizirati djelo, Buljan vidi postavljanje *Salome* kao obračun s institucijama, zakonom i

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Ivica Buljan, „Snovi u Saloni“, *Nedjeljna Dalmacija*, 18.8.1992.

¹⁹⁶ *Ibid.*

roditeljima. U razgovoru s redateljicom saznaje se da je ovaj tekst predlagala još 1989. godine, u jeku „hrvatske šutnje”. Ističe da tekst u sebi nosi sukob dviju kultura. Judejsku kulturu predstavljaju rimski generali koji u barbarskoj zemlji pokušavaju uspostaviti zakone Rimskoga Carstva, ali Krleža ih prikazuje i kao one koji su izgubili pojam za red.

U drami funkcioniraju kao skup usmjeren na zadovoljavanje ljudskih potreba: „*Vlast je deformirana sredina gdje su zakoni razrušeni. Vladar se zatvorio u zidove palače i sanjari kako će zaprositi sinovicu. I Rimljani i dvor funkcioniraju na sličnim amorlnim principima. Tako se javlja Saloma koja to više ne podnosi. Želi uspostaviti novi red, ali njena sredstva su zločinačka. Nude krv i klanje. Ivan Krstitelj je glas nade novog svijeta, oprosta, ljubavi i duha Kristova. Nema što reći jer su riječi nemoćne. Iza njega dolazi prorok koji će dati nadu ljudima idućih 2000. godina. Unosi joj u krv zrno sumnje.*“¹⁹⁷

To je odmak od biblijske priče jer se pretpostavlja da bi Saloma, ako bi se našla u okružju pozitivne energije i ako bi postojao netko tko bi joj ponudio oprost, mogla biti drukčije shvaćena. Saloma ima svoju interpretaciju onoga što se dogodilo između njih. Kod Krleže su svi likovi banalizirani. U ovoj interpretaciji Ivan sam Salomi nudi svoju glavu. Villa Dalmacija metafora je vremena i okolnosti u kojima su živjeli dugi niz godina. Stepenice koje vode u more nose simboliku prema kojoj vladanje zemljom postaje apstraktno. Intima je u ovom vremenu potisnuta u drugi plan. „*Teško se baviti intimom u svijetu u kojem je smrt izgubila pijetet*”, kaže redateljica. „*Ivan Krstitelj je utro put onome koji će okrenuti filozofiju "oko za oko" i okrenuti drugi obraz. On nosi katarzu čovječanstva.*”¹⁹⁸

Kroz intervju s redateljicom Buljan je usporedio njezino viđenje s biblijskom pričom te pokazao kako se njezina vizija odmaknula od početnoga djela, a pitanjima je došao do spoznaja koje drama prenosi gledateljima.

Za *Hamleta* kaže da je predstava razloga i s razlogom. U njemu su nataloženi nemiri jednoga vremena. Povlači usporedbu s redateljima koji su u okolnim sredinama postavljali isto djelo na svoj način. Tomaž Pandur prije nekoliko je godina oslikao ovaj tekst vlastitim nedoumicama, a Tomaž Štruci režirao je *Hamlet 'n' Roses*, postavljajući ga u kontekst MTV-generacije. Hamlet je u ovoj predstavi, prema njegovu mišljenju, postao kršćanski junak.

¹⁹⁷ Ivica Buljan, „Junakinja obespravljene mladeži“, *Nedjeljna Dalmacija*, 18.8.1993., str. 22.

¹⁹⁸ Ivica Buljan, „Junakinja obespravljene mladeži“, *Nedjeljna Dalmacija*, 18.8.1993., str. 22.

Dramaturg Darko Lukić naziva ga Antiorestom. U gotovo jednakoj situaciji Orest ne oklijeva. On majčina ljubavnika uzurpatora ubija bez razmišljanja, i to pri molitvi, dok Egist prinosi žrtvu bogovima. Hamlet će u kapelici pred Klaudijem posustati. Ni majku neće moći povrijediti. Takvo ponašanje tipično je za ozračje kršćanskoga svjetonazora. Dramaturg se opredjeljuje za određene izmjene koje su svojstvene kršćanskim postupcima, kojima je u naravi oprost, a ne osveta, koja bi Hamletu trebala biti glavni motiv u djelu. „*Nered je nastao kao posljedica odbacivanja svih načela i sustava na kojima se temelji civilizacija zapada, nereda proizvoljnosti koju stvara hotimični poremećaj prirodnog redarstva. Odgovor nam može biti unutarnji svijet Hamletove duše.*”¹⁹⁹ Hamleta doživljava i kao lika koji će uvijek pokušavati zaustaviti nepravde u svijetu punom napetosti. „*Tu je i mogućnost da one postanu načelom na kojem svijet opstoji bez svijesti o pravdi i istini. Zato ostaje Horacije da svjedoči istinu. Koji je kao i Orest naučio da pravda i kazna nisu u rukama smrtnika, ali da je samo kroz njih ostvaruju.*”²⁰⁰ Koliko god čovjek pokušavao upravljati svojom sudbinom i sudbinama drugih, ona ostaje izvan njegove moći; on može biti samo posrednik potreban za izvršenje pravde.

Sve je to Pavletić Buljanu iznio kao svoju viziju, no Buljan u predstavi nije prepoznao takav uvid te smatra da ona na kraju ipak nije postigla odjek kakav je trebala.

3.5.4. Zaključak

Ivica Buljan kazališnu izvedbu promatra kao složen umjetnički čin u kojem su povezani dramaturgija, režija, gluma i društveni kontekst. Kao kritičar ne zadržava se samo na procjeni uspješnosti predstave, nego nastoji otkriti njezine dublje ideje i poruke. Posebnu važnost pridaje redateljskoj viziji, simbolici i aktualizaciji dramskog teksta, dok kazalište vidi kao prostor društvenog propitivanja i umjetničke slobode. Njegovi tekstovi pokazuju široko znanje o drami i kazalištu, ali i želju da publiku obrazuje i približi joj složenost kazališne umjetnosti. Zbog toga njegove kritike imaju i analitičku i obrazovnu vrijednost te predstavljaju važan doprinos razumijevanju suvremenog kazališta.

3.6. Gordana Benić

Gordana Benić rođena je u Splitu 1950. godine. Diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Sveučilištu u Zadru, a doktorirala iz književnosti na Sveučilištu u Zagrebu. Pisala je u tjedniku

¹⁹⁹ Ivica Buljan, „Kome je sve to trebalo“, *Slobodna Dalmacija*, 23.1.1994, str. 18.

²⁰⁰ *Ibid.*

Forum i u *Slobodnoj Dalmaciji*. Djela: *Soba*, Književni krug, Split, 1982.; *Kovači sjene*, Književni krug, Split, 1986.; *Dubina*, Meandar, Zagreb, 1994.; *Unutarnje more: izabrane pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb, 2006.; *Nebeski ekvator*, Matica hrvatska, Zagreb, 2015.

U *Slobodnoj Dalmaciji* pisala je za rubriku kulture, a posebno za vrijeme *Splitskog ljeta*, pod naslovom „Pretpremijerni razgovor”. Taj se dio ne odnosi na kazališnu kritiku, ali ga, kao ni Buljanov doprinos razvoju kulture u ono vrijeme, ne možemo zanemariti jer daje uvid u razvoj i opstanak kulture devedesetih godina 20. stoljeća. Riječ je o vremenu kada su novinski stupci još bili preplavljeni ratnim stanjem u Hrvatskoj i kada nikome nije bilo pretjerano stalo do ostalih segmenata života. Gordana Benić svojim je obrazovanjem i radom bila usmjerena na opstanak kazališne djelatnosti te na praćenje Drame HNK-a Split kako bi gledateljima približila važnost postavljenih predstava. Razgovori su se uglavnom vodili s redateljima i dramatičarima pa se taj dio može detaljnije razraditi.

3.6.1. Kazališna kritika Gordane Benić

Kazališne kritike Gordane Benić razlikovale su se od klasičnih novinskih prikaza predstava. Umjesto strogo analitičkoga i teorijskog pristupa, ona je u svoje tekstove unosila izraženu literarnost i poetski senzibilitet. Predstave nije promatrala samo kao kazališne događaje, nego i kao umjetničke cjeline koje stvaraju poseban emocionalni i simbolički prostor.

U svojim kritikama posebnu je pozornost posvećivala atmosferi predstave, vizualnom dojmu scene, jeziku i glumačkoj izražajnosti. Njezino pisanje karakterizira bogat i slikovit stil, često ispunjen metaforama i imaginativnim opisima. Takav pristup povezuje njezin kritičarski rad s njezinim pjesničkim opusom, u kojemu su također prisutni motivi fantastičnog, mediteranskog prostora i unutarnjih svjetova.

Kazališna kritika u novinama tijekom devedesetih godina imala je važnu kulturnu funkciju jer je publici približavala kazališna zbivanja i poticala raspravu o umjetnosti. Tekstovi Gordane Benić pokazivali su da kritika ne mora biti samo ocjena uspješnosti predstave, nego može postati i samostalan književni oblik. Upravo zbog toga njezini kazališni osvrti imaju posebnu vrijednost u okviru hrvatske kulturne publicistike toga razdoblja.

Jedan od tih primjera odnosi se i na dramu *Svatković* Huga von Hofmannsthala, koju režira Želimir Orešković, a s kojim Benić vodi razgovor na dan premijere, 20. srpnja 1994. Pitanja koja Benić postavlja redatelju potiču ga da pojašni odnos između prošlog i sadašnjeg vremena.

Redatelj smatra da srednji vijek zapravo nije bio mračno razdoblje za kazalište jer su se pojedini njegovi elementi, poput procesija, zadržali sve do danas. Sveti Augustin smjestio je glumce u četiri kuće đavla, a kazalište je bilo pod crkvenim nadzorom. Radnja je smještena na nekoliko lokacija: Zlatna vrata, Carrarinu poljanu i katedralu sv. Duje. Podsjeća da je ovo i biblijska priča o bogatom čovjeku Epeulonu kojega Gospodin zove, a on vidi da nije učinio ništa u životu. Dublje značenje vidi u tome da se svaki čovjek mora zapitati što je učinio u životu. Ante Stamać tekst je preveo u stihu, s ikavicom, ali i s kajkavskim elementima. „*Piščev svijet reda i blagostanja kojim vladaju carske i kraljevske obitelji povezane rodbinskim i inim vezama, polako se osipaju i tonu u kaos ostavljajući pojedinca sama.*”²⁰¹

Redatelj uvodi još jedan lik, a to je puk koji predstavljaju ulični zabavljači. Na taj način i gledatelji postaju aktivni sudionici što predstavu čini dodatno zanimljivom. *Svatković* u Hrvatskoj ima povijest igranja, pa se tako može pronaći i u Osijeku. Osječko kazalište uprizorilo je taj tekst pod naslovom „*Čovjek*” na trgu pred crkvom sv. Mihaela u osječkoj Tvrđi. U Zagrebu je igrao pred katedralom 1923. godine, u prijevodu M. Bogdanovića. Godine 1939. igran je na Markovu trgu u sklopu Tjedna kulture, u režiji Aleksandra Freudenreicha. Godine 1992. igran je u Zagrebu s austrijskim umjetnicima pred crkvom sv. Katarine. To je bio i jedini pokušaj stvaranja ambijentalnog kazališta. Oreškovićeve vizija u skladu je sa zakonima igranja na Splitskom ljetu, gdje je ponajprije pokušao, uz moralnu notu, postići i ambijentalno kazalište. Kroz pitanja redatelj obrazlaže svoju viziju i postavljanje predstave čime nam postaje jasno zašto se odlučio za neka rješenja koja bi nam pri gledanju, a bez pročitanoj intervju, sigurno otvarala dodatna pitanja.

Za *Natana Mudrog* Benić kaže da predstava nije mogla bolje izabrati mjesto od samostana sv. Ante na splitskom Poljudu. Čak i vrsta mudrosti o kojoj govori „*prosvjetljuje*” se ovdje unutar kamena i atmosfere klaustara. Postoji i portret Muhameda koji su prije nekoliko stoljeća nacrtali stanovnici samostana kako bi se time spasili od turske pohare. Bit će to prvo igranje od 1912. godine, kada je djelo igrano u HNK-u Zagreb. Lessing je često igran i u stalnom programu austrijskih i njemačkih kazališta. Kod nas je potisnut najvjerojatnije zbog političkih prilika, ali s novim prijevodom Trude Stamać dobiva novu dimenziju. Georgij Paro treći je put u Splitu, prvo s predstavom *Farsa, farsa*, zatim sa Shakespeareovim *Periklom*, a sada s *Nathanom*.²⁰² Uveo je običnog malog čovjeka s njegovim problemima. Lessing je unio psihološki sloj koji

²⁰¹ Gordana Benić, „Odakle smo i kamo ćemo stići?“, *Slobodna Dalmacija*, 20.7.1994., str. 24.

²⁰² *Ibid.*

definira bit egzistencije čime je odredio bit kretanja kazališta: „*Ulog prepoznatljivosti u sadašnjosti i našoj situaciji čini Lessinga modernim u našoj kazališnoj perspektivi. Pokušao ga je predočiti postupkom kazališnog izričaja koji je samodovoljan i bez redateljeva komentara. Prostor ih je prisiljavao da se prema sebi i kazalištu postavimo na kritičkiji način. Prisiljava i glumca da bude bolji čovjek. Otuda i sadašnji ton predstave koja inspiraciju i razlog traži u dubljim sferama čovjeka.*“²⁰³

Iz intervjua s Paarom, Benić saznaje mnoge informacije o predstavi koje prosječni gledatelj vjerojatno ne poznaje toliko duboko, a važne su za razumijevanje konteksta predstave, ali i samoga postavljanja koje se odnosi na trenutačnu situaciju. Tako se i u ovom iščitavanju klasika pokazuje koliko je važan Lessingov doprinos drami, ali i glavna misao koju Paro pokušava istaknuti.

3.6.2. Zaključak

Može se zaključiti da je Gordana Benić svojim kazališnim tekstovima doprinijela kulturnom životu Splita i Hrvatske. Spoj novinarskog pisanja i poetskog izraza dao je njezinim tekstovima prepoznatljiv stil, a njezini osvrti ostaju zanimljiv primjer povezivanja književnosti i kazališne umjetnosti.

Gordana Benić ne pripada središnjem krugu kazališnih kritičara koji su devedesetih godina ostavili snažan trag u praćenju Drame HNK-a Split, ali njezin se rad također ne može zanemariti jer donosi fragmente koji omogućuju da se trideset godina poslije oblikuje slika o radu i razvoju kazališta te proučavaju djela koja su u ono vrijeme nastajala. U razgovorima s umjetnicima, bilo da je riječ o redateljima ili dramaturzima, svojim je pitanjima uspijevala dobiti podatke i vizije koje su detaljnije objašnjavale kontekst njihova rada te davale bolji uvid u ono što rade i što predstavljaju u dramskoj umjetnosti.

3.7. Jasen Boko

Jasen Boko diplomirani je profesor književnosti i dramaturg. Radio je u splitskom HNK-u kao dramaturg, a potom u *Slobodnoj Dalmaciji* kao novinar-komentator, urednik kulturne rubrike te kazališni i književni kritičar. Nakon toga bio je samostalni umjetnik, a od 2012. godine u Drami splitskog HNK-a najprije ravnatelj, a zatim dramaturg i producent.

²⁰³ Gordana Benić, „Dramska poema o čovjeku“, *Slobodna Dalmacija*, 10.8.1994., str. 30.

Njegove drame, uglavnom za djecu i mlade, igrane su na scenama Hrvatske, Slovenije, BiH i Srbije u četrdesetak profesionalnih produkcija. Kao dramaturg surađivao je na više od dvadeset kazališnih projekata u Hrvatskoj i Sloveniji s brojnim redateljima: Georgijem Parom, Vančom Kljakovićem, Goranom Golovkom, Dejanom Projkovskim, Samom Strelcem, Draženom Ferenčinom i drugima.

Više radiodrama i adaptacija izvedeno mu je u Dramskom programu Hrvatskoga radija, a na HTV-u je 2017. godine prema njegovu scenariju emitirana četverodijelna biografska igrano-dokumentarna serija *TIN – 30 godina putovanja*. Za svoj književni i dramski rad nagrađivan je s više nagrada: Kiklop, Marin Držić, Mali Marulić i dr.

Bio je predavač kolegija Primjeri iz dramske književnosti, Lutkarstvo i scenska kultura te Scenska kultura na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu, a objavio je ukupno trinaest knjiga, uglavnom o kazališnoj problematici, te putopise.

3.7.1. Kazališna kritika Jasena Boke

S obzirom na to da je Boko bio angažiran na mnogim poslovima u Drami HNK-a Split, njegove su kritike neujednačene. Budući da je aktivno sudjelovao u procesu nastajanja pojedinih predstava, imao je dublji uvid u situaciju pa je i njegova kritika bila blaža ili obilježena većim razumijevanjem. U takvim je slučajevima najčešće bila riječ o intervjuu, ponajprije s redateljem. Kada je, međutim, bio u ulozi gledatelja i promatrača, njegov je pristup mogao biti objektivniji te je mogao dati nepristraniji uvid iz perspektive kritičara i dramatičara.

Pišući za *Vijenac* i *Slobodnu Dalmaciju*, pokazivao je i manje razlike u jezičnom i stilskom izričaju. Za *Vijenac* je pisao izražajnije i analitički dublje, dok su tekstovi u *Slobodnoj Dalmaciji* bili više izvještajnog tipa, namijenjeni široj čitateljskoj publici. Ipak, upravo zbog stručnog profila i neposredne uključenosti u rad Drame HNK-a Split, Boko je imao jedan od najneposrednijih i najupućenijih uvida u njezino djelovanje.

3.7.2. Struktura kazališne kritike Jasena Boke

Bokine kritike prate zadanu strukturu žanra kazališne kritike, kao i kod većine kazališnih kritičara onoga vremena. Uvodni dio odnosi se na predstavljanje predstave, s uvodom koji nagovještuje nastavak. Nakon toga slijedi glavni dio koji se najviše odnosi na rad dramaturga,

odnosno dramatičara, i redatelja te se veže uz obrazloženje njihova rada koje može biti pozitivno, ali i negativno.

Uz osnovne karakteristike predstave, posvetit će nešto prostora i glumcima i njihovoj izvedbi te glazbi i rasvjeti. U svojim se kritikama služi publicističkim stilom što doprinosi razumljivosti i jasnoći izrečenoga, posebice kada je riječ o člancima u *Slobodnoj Dalmaciji*. Rijetko se koristi stručnom terminologijom, iako mu je poznata, ponajprije zato da predstavu približi širem krugu čitatelja.

3.7.3. Boko i kazališna izvedba

3.7.3.1. Dramatičari

S obzirom na to da je Boko u svojem radu znao biti i u ulozi dramatičara, intenzivno je pratio rad Drame HNK-a te ponekad, najčešće u *Slobodnoj Dalmaciji*, pisao o drugim postupcima dramatičara. Njegov rad ima uporište i u struci dramaturga pa s lakoćom prepoznaje obrasce iz prošlosti koji se znaju javiti u današnje vrijeme. Tako će u jednom od članaka za predstavu *B. B. Cabaret* Eduarda Millera reći da „*dugogodišnja suradnja Brechta i Kurta Weilla mijenja smisao i angažman cabareta kao kazališne forme koji je prestao biti erotizirana zabava lakih satiričkih tonova i pretvorio u brehtijansko sredstvo za mijenjanje svijeta. Cabaret počinje songovima izravnog društvenog angažmana koji pozivaju na pobunu i rušenje postojećih društvenih odnosa u kojima se Brecht nadahnjivao Marxovim „Manifestom” koji se danas nakon polustoljetnog iskustva života pod dostignućima takvog socijalizma mnogima mogu učiniti priličnijima nekakvom prvomajskom uranku nego kazališnoj pozornici, ali koji su bitno razveselili dio publike. U svakoj fazi Brecht zadržava svoj socijalni angažman.*”²⁰⁴ Shvaća važnost te forme, ali shvaća i da se njezin smisao mijenja kroz vrijeme, tako da ono što je postavio Miller nema jako uporište kao nekad u zabavnom dijelu predstave.

Svoj uvid u dramaturški rad posebno je istaknuo u predstavi *Baš beton*, u režiji Ivice Buljana, jer prepoznaje socijalnu stranu djela i vidi da se kroz pjesmu spominju brojni problemi. Slabost predstave vidi u dramaturškim nedorečenostima i nedostatku okvira koji bi objedinio priču sastavljenu od niza dosjetki i songova. Nije mnogo radio ni s glumcima, već ih je pustio da improviziraju, pa ističe: „*Buljan se u niti jednom trenutku nije upuštao u vratolomije glume kakvu inače gledamo na hrvatskim scenama. (...) Kombinacija Brechtovskog odmaka od*

²⁰⁴ Jasen Boko, „Cabaret našeg vremena“, *Slobodna Dalmacija*, 16.3.1999., str. 14.

kazališne konvencije i pozitivne energije tih mladih ljudi spremnih na ironiziranje svakog gradskog mita pokazala se sretnim spojem kojemu je za apsolutnu sreću nedostajao samo dramaturg.”²⁰⁵ Iz navedenog citata vidi se očita potreba za dramaturgom u predstavi koja može biti izvrsna ako ima dobro postavljene sve elemente. Ono što je intendantica Gotovac imala u svojem programu jest i alternativno kazalište, okupljeno oko navedene predstave. Ono što Boko nije mogao predvidjeti jest razvoj takva kazališta i posljedice koje će ono ostaviti na nacionalno glumište. Alternativa je tako ušla u najkonvencionalnije ljetno kazališno okupljanje, „*a posljedice tako dalekosežnog čina za nacionalno glumište ogrezlo u konvencijama morat će pričekati do novog milenija*”²⁰⁶, tvrdi Boko na kraju osvrta.

Za *Pasje novelete* reći će da je Boris Dvornik pokušao prenijeti u dramski tekst ono što je Miljenko Smoje nekoć pisao. Iz tog razloga Jasen Boko ističe da je Miljenko Smoje zaista godine proveo u, kako kaže Igor Mandić, „*čeprkanju po najnemogućijim mjestima dalmatinskog mentaliteta*”, ispisavši tisuće stranica o Splitu i Dalmaciji koje su postale enciklopedija života i lica u ovom dijelu svijeta, nezaobilazan materijal za bilo kakav pokušaj razumijevanja Dalmacije. „*Ima neke čudne logike i podmukle simbolike u činjenici da se potkraj života Smoje u svojim zapisima gotovo pa ostavio ljudi i prestao pisati o onome što mu se događalo izvan vidokruga, potpuno se posvetivši svom novom kumpanju – psu Šarku. Tjednim bilježenjem svakodnevice jednoga penzionera i jednog psa, svakodnevice potpuno lišene svega što im se događa izvan dohvata oka i uha, nastale su „Pasje novelete”, lucidna književna forma, istodobno eskapistička, u izbjegavanju dodira s vanjskim svijetom, i veristička u opisivanju problema, od gastronomskih do seksualnih, u životu jednog postarijeg – psa.*”²⁰⁷, navodi Boko osvrćući se na Smojine *Novelete*. Smatra da je Miljenko Smoje izbio za sebe pravo da i onima prije devedesete, ali i onima poslije hrvatske neovisnosti, uvijek kaže što misli o tom najboljem od svih svjetova u kojemu žive. „*Njegov eskapizam, ako ga tako želimo zvati, to odmahivanje rukom na realnost okruženja i vjetrometinu povijesti na koju smo dovedeni, u Pasjim noveletama ima svoje duboke unutarnje razloge*“²⁰⁸, ističe Boko, a isto to vrijedi i danas jer dok je nekima ostao primjer dalmatinskog mentaliteta, drugima ostaje primjer onog sustava. Ipak, Dvornik je sve to uočio u njegovu stvaralaštvu i uspješno prenio na pozornicu.

²⁰⁵ Jasen Boko, „S klimave tribine cement i droga“, *Vijenac*, 29. 7. 1999., br.141/142, str. 42.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Jasen Boko, „Glumac na vlasti“, *Slobodna Dalmacija*, 17.8.1999., str. 43.

²⁰⁸ *Ibid.*

U *Svećenikovej djeci* Mate Matišića, u režiji Božidara Violaća, Jasen Boko ističe da s pitanjem žanra mora početi svaka ozbiljnija rasprava. Drama koja počinje brigom provincijskog svećenika da lošu natalitetnu sliku popravi bušenjem prezervativa, još u sprezi s lokalnim trafikantom, doima se kao „*ubrzani tečaj pregleda dramskih žanrova*”²⁰⁹. Svoje zamjerke dramatičaru obrazlaže već od samoga početka, gdje tekst započinje satiričkim pogledom na domaću zbilju koji se iscrpi nakon svega deset minuta, da bi zatim skrenuo u dramu koja prerasta u tragediju. Nakon toga slijedi niz žanrovskih izmjena: vodviljska slika, potom groteskna, pa red klasične komedije situacije, dok završnica, nakon nekoliko naglih žanrovskih zaokreta, poprima obilježja psihološke drame. Na kraju je sve stavljeno u vreću na kojoj piše moralitet. Smatra da bi, da je djelo ostalo u okviru moraliteta, to bila dobra scenska činjenica. Djelo završava krajnje tragično jer svi imaju visoke moralne zahtjeve i još više moralne ciljeve. Svi su likovi uvjereni da je to što rade vrlo pošteno, u uvjerenju kako su s Bogom na ti, kao da bi on osobno blagoslovio njihov trud. Bog im je središnja os na koju se naslanjaju i kojoj se klanjaju. Sredstva koja Matišićevi likovi biraju, a pogotovo konačni rezultat, pokazuju se nemoralnima pa cijela stvar završava tragično za sve likove. „*Kako naizgled dobre namjere rezultiraju katastrofom, stari je dramski motiv koji je mogao rezultirati zanimljivim suvremenim moralitetom, za kojim nemoralna vremena vape.*”²¹⁰ Dramaturg jednostavno nije dovoljno razvio zamisao i pogriješio je na osnovnim postavkama koje su kasnije uništile djelo.

Boko je također znao biti u ulozi novinara pa je s Elvisom Bošnjakom vodio razgovor u kojem autor kaže da djelo nije moralitet u pravom smislu riječi, ali je očito da su vremena takva da se o moralu ima što reći. Tema je vrlo zanimljiva jer umjesto svetaca Bošnjak izabire ubojice na odsluženju kazne. Forma moraliteta miješa se s formom koja je bliža suvremenom gledatelju koji je odrastao na hollywoodskim filmovima te tako prerasta u triler, što znači da kazalište pokušava približiti prosječnom gledatelju i navedenom mu formom otvoriti kazališne vidike. Postavlja neka bitna moralna pitanja o zločinu, kazni i oprost, ali za razliku od klasičnog moraliteta ne nudi odgovore.

Dramaturški Boko to ocjenjuje kao nešto pozitivno, u čemu se vidi jedan novi doseg dramske umjetnosti, odnosno moralitet u novim postavkama. Jasen Boko smatra da njegova izvedena drama pokazuje „*zadivljujuću spisateljsku zrelost*”. Tvrdi da triler služi kako bi zadržao pozornost gledatelja i stvorio temelj na kojemu će se promišljati mnogo dublje ideje

²⁰⁹ Jasen Boko, „Prevelike rupe“, *Vijanac*, 2.12.1999., str. 27.

²¹⁰ *Ibid.*

dobra i zla, kazne i oprosta, grijeha i pokajanja, odnosno pojedini od problema kojima se bavio Dostojevski. Ovdje Boko pokazuje zavidnu razinu poznavanja književne i dramske povijesti koju može povezati u jedinstvo te time komentirati Bošnjakovo djelo.

Također prepoznaje strukturu jedinstva mjesta, vremena i radnje te ističe da Bošnjakova jednočinka dosljedno poštuje ta tradicionalna jedinstva. Djelo, prema njegovu mišljenju, ne pokazuje nikakve pretenzije prema pseudomodernosti niti teži površnim, vizualno atraktivnim efektima „na prvu loptu”. Njegova četiri karaktera u najboljem su duhu suvremene američke drame; likovi su životni, točno i jednostavno karakterizirani. Otac, čiji već sam naziv u sebi nosi dvostruku crnu ironiju jer je riječ o antijunaku osuđenom zbog silovanja i ubojstva vlastite djece i još jedne djevojčice, a kojega zatvorenici, poigravajući se njegovim preobraćenjem i svetošću, tako prozivaju, puno je više od pukoga dramskog početničkog pokušaja i pun je pogodak kazališta koje promovira domaći tekst. Bokin se uvid odnosi i na stav prema kazalištu za koje tvrdi da je otkup ovog djela bio dobar pothvat, za razliku od mnogih promašaja iz povijesti.

„Suvremena se drama, u Hrvatskoj posebno, do Bošnjaka bavila urbanom tematikom, bila scenska gerila, koja je pokušavala obračunati s ostacima ruralnog kojeg smo na hrvatskim scenama, posebno nacionalnim u 90-tima još uvijek gledali.„ Otac” dovodi na scenu likove koji i nisu osobito urbani tipovi, koji se sa familijom obračunavaju sjekirama ili pate od homofobije i govore jezikom koji ne pripada baš gradskim tipovima. U hrvatsku kulturu se u urbanu književnost vraća selo, a Bošnjak kao dramatičar bi se jednog dana u nekoj enciklopediji mogao naći među ključnim ljudima povratka seljaštva u tematski obzor hrvatske literature”²¹¹, smatra Boko. S obzirom na dugogodišnje iskustvo, Boko je imao mogućnost predvidjeti razvoj kazališnih zbivanja, odnosno prepoznati autore i pojave koji će obilježiti kazališni rad. Činjenica da se i nakon trideset godina teško može izdvojiti dramatičar takva profila, stavlja Boku u poziciju kritičara koji je dobro prepoznao budući razvoj događaja i potvrdio važnost Bošnjakova dramskog puta.

I dok su u moralitetima nekada figure bile alegorijske, a često su se pojavljivali i sveci, Bošnjak bira ljude „s dna kace”, zatvorenike, i to ne obične, nego ubojice. *„Već na početku drame naslućuje se da svi antijunaci neće dočekati kraj živi – netko će, neminovno, izgubiti glavu. U takvom trilerskom ozračju otvara se rasprava o moralu, oprostu i čitavom nizu tema*

²¹¹ Jasen Boko, „Prevelike rupe“, *Vijenac*, 2. 12. 1999., str. 27.

koje su se na našim scenama rijetko pojavljivale, ili su, kad bi se i pojavile, bile do krajnosti dosadne“²¹².

Bošnjakovu dramu smatra dobro napisanom, s čistim karakterima, dobrim dijalozima i nizom otvorenih etičkih problema. Smatra da bi nazvati *Oca* dobrom početničkom dramom bilo preskromno, „on je puno više od pukog pokušaja i put prema zreлом dramskom piscu kojega će potpuno otkriti njegova nova, tek završena drama „Nosi nas rijeka“.“²¹³ E. Bošnjak ističe kako je inspiraciju za dramu našao u davnom novinskom članku o događajima u američkom zatvoru. „To me inspiriralo da pokušam suprodstaviti kršćansku ideju praštanja najgorem mogućem zločinu, čedomorstvu.“²¹⁴

Za *Ptičice* odigrane 26. srpnja 2000. na Splitskom ljetu Paolo Magelli je režirao novi dramski tekst Filipa Šovagovića koji je skromno nazvao „*dramica*“. Autor je okrutan prema svojim likovima, u usta im stavlja teške rečenice koje su ustvari posljedica „*Cigle*“. To su likovi marginalci koji su nastavili sa svojim životom poslije rata. „*Ako se Šovagovićeva „Cigla” bavila uzrocima hrvatskih devedesetih, „Ptičice” su njegova posljedica: kad više nisu na fronti, hrvatskim marginalcima danas preostaje jedino zatvor, oni su mali ljudi i nisu prijestupnici u velikim povijesnim okolnostima.*“²¹⁵ Suvremenu Hrvatsku prikazuje kao zajednicu gubitnika koji panično pokušavaju sačuvati vlastitu ljudskost. Velikim zamasima, gotovo poput sjekire, odvaljuje komade stvarnosti i karaktere te ih izbacuje u rafalima duhovitih monologa. Upravo je to obilježje Šovagovićevih drama – nije mu cilj dramaturška savršenost ni finoća izraza, već su situacije i likovi namjerno oblikovani grubo, neposredno i sirovo kako bi što snažnije odražavali stvarnost. U *Ptičicama* kao i u *Cigli* izbija prvobitna snaga. U Šovagovićevoj dramaturgiji „*puno je više znoja, smrada i istine nego finih parfema.*“²¹⁶, nastavlja Boko. Likovi se nalaze u situaciji da ne mogu izići iz vlastite sredine, „*to prokletstvo Balkana koji prema kraju ovladava situacijom, najporaznija je i najbolja činjenica 'Ptičica'.*“²¹⁷

Budući da je i sam bio dramatičar, dobro je znao značenje te uloge pa je na primjerima prethodno navedenih predstava posebno istaknuo važnost dramatičara.

²¹² Jasen Boko, „Prevelike rupe“, *Vijenac*, 2. 12. 1999., str. 27.

²¹³ Jasen Boko, „Pod Marjanom sve dramatičnije“, *Nedjeljna Dalmacija*, 15. 12. 2000., str. 45.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

3.7.3.2. Redatelji

Devedesetih godina, na poziv intendantice, pojavio se i redatelj Eduard Miller koji je jedno vrijeme u HNK-u Split bio rado viđen gost. Godine 1994. odlučio je postaviti Shakespeareov klasik *Na Tri kralja ili kako hoćete*. Na tiskovnoj konferenciji ravnatelj Drame Ivica Buljan rekao je da kazalište rado oživljava legende, a oko mjesta radnje Shakespeareove komedije *Na Tri kralja ili kako hoćete* isplelo se više legendi. Nagađa se da je imaginarna Ilirija upravo dalmatinska obala i da su se junaci komada zatekli u Dubrovniku, Zadru ili Splitu. Žanina Mirčevska preradila je komad, određene dijelove izbacila, a pojedine nadopisala, ali to je svakako jedna od Shakespeareovih najozbiljnijih komedija koja se bavi likovima koji kroz iluziju pokušavaju preživjeti stvarnost. Redatelj naglašava višestruku aktualnost teksta jer se neki dijelovi upravo poklapaju sa svakidašnjicom. Riječ je o temama koje se danas izbjegavaju, a to su samoprijevara, izdaja i žudnja za ljubavlju. Redatelj smatra da je Shakespeare uvijek aktualan jer se bavi ljudskim pitanjima i problemima koji ni danas nisu riješeni, a i teatar je praktičan jer je pisan za glumce koji su morali biti zabavni i zanimljivi. „*Shakespeareova je moć bila u sposobnosti gledanja na istu stvar kroz različite optike što je bolje od političkog teatra koji su drugi radili.*”²¹⁸ Splitska glumica Senka Bulić, koja se vratila u rodni grad nakon petnaest godina, tumači neobične uloge, Sebastiana i Violu, što je iznimno zahtjevno jer je riječ o dvjema ulogama. Smatra da Viola ima nešto posebno, snažno, dok je Sebastian nježan i ima više muškoga u sebi. Nemoguće je odigrati muškarca pa mu je dodala notu ženskosti. Smatra da je redatelj šef koji ima imaginaciju, zaljubljuje se u glumca i iz njega izvlači najbolje, a Miller to zna. Uz redatelja, o predstavi se oglašavaju i drugi redatelji, među njima Želimir Ciglar, koji komentira predstavu te smatra da je posrijedi radikalno očekivanje splitske publike. Ništa od mediteranskog prostora Ilirije u kojem caruje Afrodita. Miller na sceni postavlja gusto tkanje srednjoeuropskoga svijeta koji posrće pod vlastitim teretom tjelesnosti, žudnje za moći i posjedovanjem. Po toj estetici, Ciglaru kazalište više nije cilj, već sredstvo, politički osviješten i djelatni subjekt društvenog života grada kojemu želi biti središtem. Ovako shvaćeno kazalište način je i svrha života za njegove aktere, pa i religija. Politika je potisnula starogrčku sudbinu, Moiru, kao pokretačicu društvenog života. Osnovna se kvaliteta očituje u genijalno prepoznatoj ironiji prema tzv. sretnom završetku.

S obzirom na to da su se različiti umjetnici osvrnuli na predstavu, i Boko smatra da *Na tri kralja* ne pripada samo komediji zablude, nego se i sadržajno zasniva na esencijalnoj zabludi

²¹⁸ Jasen Boko, „Lako, prelako i promašeno“, *Zarez*, 2.4.1994., str. 24.

u prepoznavanju sreće. Millerova režija ostavlja prostor gledatelju da sretni završetak sagleda u drukčijoj dimenziji, kao nijekanje razočaranja i stvaranje iluzije gotovo konceptualno zasnovane na borbi protiv patnje. Bez obzira na to što se situacija odvila na ovaj način, Jasen Boko nije zadovoljan jer ono što je Miller napravio nije dobro „*jer se prema Shakespearu treba odnositi s poštovanjem.*”²¹⁹ što u ovom slučaju to očito nije bilo tako jer je redateljeva vizija bila pretjerana i previše se odmaknula od originalnog djela te izgubila osnovnu misao.

Za monodramu *Ja i moj kumpanjo* smatra da je za ovu vrstu kazališta Vanča Kljaković upravo idealan redatelj koji ne nameće ni ideje ni koncepte, nego vješto upravlja, usmjeravajući „*brod kad upade u sike ili ipak prejake struje, a prepuštajući samom glumcu sve ostalo*”²²⁰. Ni Dvornik se nije vodio nikakvim novim kazališnim estetikama, realnostima i banalnostima, nego je zaplivaio u kazalištu koje najbolje poznaje, kazalištu u kojemu između njega i publike nema ničega što bi ometalo komunikaciju, a Smojin tekst uvijek je idealan medij za komunikaciju s gledateljem. Boko ovu predstavu vidi kao klasični mediteranski teatar u kojem se nalaze dobri poznavatelji te vrste kazališta, što im omogućuje razvoj.

Autorski projekt *Plinska boca* obuhvaća sve sudionike: glumce, redatelja i dramaturga. Predstava je nastala iz glumačkih improvizacija i strukture katoličke mise. Ističe da Lemo stvara dva plana, opći i individualni, odnosno da svaki lik ima svoju sudbinu. Primjećuje da se mladi redatelj Ivan Leo Lemo nametnuo kao zanimljivo redateljsko ime i zbog marljivog i sustavnog rada na medijskoj promidžbi koja uključuje sve elemente, od estetskih načela do garderobe „*i radnih navika stečenih u „Parkovima i nasadima*”“²²¹, kako ističe njegova autobiografija. Osvrće se i na okvir scenske crkve postavljene u dotad rijetko korišten atrij splitskog HNK-a, što možda i nije loša ideja. Problem je u tome što u tom atriju kao okvir postoje vrlo nezgodni nosivi stupovi koji zaklanjaju vidik pa dobar dio predstave dio gledatelja prima kao radijsku dramu, navodi Boko. Prigovara mu da je cijeli projekt mogao biti zanimljiv da je uokviren u dramski sustav. „*Ispovjedi, nekad manje zanimljive, nekad zanimljive ovdje se međutim redaju nizom koji nema dramaturški suvisla reda, izmjenjuje se sa igrama na sreću, aerobik vježbama i sličnim estradnim pošalicama pa zapravo i ne postoje nikakve scene koje bi se uspostavile kao ključne i koje bi ponijele teret suvisle dramatičnosti. Bez svake bi se od prikazanih scena mogle one biti i s kraja i s početka.*”²²¹ Iz navedenog vidimo kako Boko predstavi najviše zamjera

²¹⁹ Jasen Boko, „Lako, prelako i promašeno“, *Zarez*, 2.4.1994., str. 24.

²²⁰ Jasen Boko, „Glumac na vlasti“, *Slobodna Dalmacija*, 17.8.1999., str. 25.

²²¹ Jasen Boko, „Na kantunu boca stoji“, *Vijenac*, 23.3.2000., str. 40.

nedostatak dramatičnosti, što ga još jednom potvrđuje kao dramaturga koji je znao prepoznati rad svojih kolega i o njemu donositi sud.

Godine 2000. Ivica Buljan kao ravnatelj Drame radi na prvoj predstavi u toj ulozi, *Povratku u pustinju*. Mnogi ovu predstavu drže posljednjim klasikom književnosti jer poslije nje nigdje nije tako snažno opisana samoća i očajnička želja za ljubavlju. Tekst je u djelu vrlo važan, kao i način na koji se izgovara, pa su neki imali zamjerke upravo na to. Jedan od njih je i Jasen Boko koji nije zadovoljan predstavom, ponajprije prebrzim izgovaranjem teksta, zbog čega se gubi i njegov posljednji smisao. Jedino su glavni glumci, Milan Štrlić i Zoja Odak, donekle uspjeli uz takvo izgovaranje teksta i glumiti. „*Redatelj je poštovao piščevu želju baš takvog izgovora, ali to nije to, način na koji je trebalo napraviti jer se time izgubila svaka emocija.*“²²² Boko razumije što je Buljan želio postići načinom na koji je oblikovao djelo, ali smatra da je to ostvario pogrešno. Prema njegovu mišljenju, redateljski su postupci u postavljanju ove drame promašeni, što on jasno uočava i ne propušta istaknuti element koji je, prema njegovu sudu, u potpunosti narušio uspjeh predstave.

U razgovoru s redateljicom predstave *Otac*, Nenni Delmestre, saznaje kako drama ima i filmski ritam te bi se mogla opisati kao psihološki triler. Publika svakodnevno na televiziji gleda i u rubrikama crne kronike čita o djelima pravih čudovišta, bombardirana nizom takvih podataka, ali bez stvarnog uvida u ono što se događa u glavama tih ljudi — upravo to autor nastoji razjasniti. Vjeruje da će predstava privući i mlađu publiku koja je navikla brzo razmišljati, filmski. Intendantica je povezala navedenu predstavu s pitanjem zločina i oprosta koji tište ovu zemlju, a taj je motiv obilježio dramski repertoar te sezone. Redateljica Nenni Delmestre ističe kako Bošnjak „*dobro barata dramaturgijom kao iskusen pisac. On odlično priča priču.*“ Dodaje da je „*Riječ je o duboko misaonom tekstu te zanimljivoj i gledljivoj predstavi koja ne folira*“²²³. Režirajući tu predstavu, Nenni Delmestre oslonila se na scenografiju Vesne Režić i psihološki triler iskoristila kao žanrovski okvir koji gradi dinamiku predstave. Problem oprosta pritom promišlja kao sastavni dio izvedbe koja se uspostavlja kao žanrovski definirana i glumački čvrsto povezana cjelina. Takav redateljičin pristup djelu bio je neobičan za to vrijeme, ali ona je bila svjesna da mora razmišljati izvan klasičnih kazališnih oblika, a da pritom ne izgubi nit djela i da se prilagodi gledateljima.

²²² Jasen Boko, „Papiru fale daske“, *Vijenac*, 23.3.2000., str. 40.

²²³ Jasen Boko, „Gubitnički Balkan blues“, *Slobodna Dalmacija*, 28.7.2000., str. 16.

„Otac se sigurno neće uklopiti u velike potrage za Novom kazališnom realnošću, ali se pokazuje kao skladno djelo u kojem su uživali i oni koji su ga radili i oni koji su gledali“²²⁴. Vjeruje da je Nenni Delmestre izvela jednu od svojih boljih režija. Sama produkcija djela svedena je na najjednostavnije linije i cijela predstava odiše jednostavnim i čistim duhom kazališne kreacije kojoj ne trebaju vanjska spektakularnost ni efekti kako bi se njima pokrio nedostatak značenja, kako to u hrvatskom teatru često biva. Sve je sastavljeno od samozatajne režije, s dobrim dramskim naglascima, a sva je pozornost posvećena glumcu, zaključuje Boko.

Smatra da je i redateljica odradila dobar posao te to obrazlaže riječima: „Kako ni komad ne nudi nikakve vanjske atrakcije, tako je i vizualni dojam produkcije sveden na najjednostavnije linije i cijela predstava odiše jednostavnim i čistim duhom kazališne kreacije kojoj ne treba vanjska spektakularnost, vizualni i ini efekti kako bi se njima pokrio nedostatak značenja, što u recentnom hrvatskom teatru (pre)često biva slučaj.“²²⁵ Jedno je to od najuspjelijih djela u tom razdoblju, zahvaljujući redateljici koja je odlično procijenila situaciju i odlučila ga postaviti.

S obzirom na navedene kritike, može se zaključiti da je Boko bio vrlo angažiran u kritičkoj procjeni predstava, koristeći se pritom svojim dramaturškim znanjem.

3.7.3.3. Glumci

Jasen Boko u svojim kritikama uvijek određeni dio posvećuje i glumačkoj izvedbi. Ona nikada nije zaseban dio, nego je povezana s ostalim dijelovima dramske izvedbe, bilo da je riječ o samom redatelju koji nije iskoristio glumački potencijal, bilo da su glumci imali loše upute ili je sam dramski tekst loš pa ni izvedba nije mogla biti dobra.

Tako će za *Plinsku bocu* Ivana Lea Leme reći kako, kao ni na ostalim poljima, tako ni na glumačkom planu ovaj eksperiment, kako mu vole laskati, ne rezultira ničim osobitim. „U dramaturški i plinski ispuhanoj plinskoj boci očito da je riječ o vrsnim glumcima koji tu baš i nemaju bog zna što pokazati jer su im i zadnje biografije uglavnom scenski karakterno nezanimljive bez obzira na sve okvire.“²²⁶ Mladi redatelj istaknuo se svojim radom, ali u procesu nastajanja predstave pojavilo se mnogo nedostataka pa djelo na kraju nije postiglo onu

²²⁴ Jasen Boko, „Gubitnički Balkan blues“, *Slobodna Dalmacija*, 28.7.2000., str. 16.

²²⁵ Jasen Boko, „Moralitet maskiran u triler“, *Vijenac*, 28. 12. 2000., str. 27.

²²⁶ Jasen Boko, „Na kantunu boca stoji“, *Vijenac* 10.2.2000., str. 27.

umjetničku vrijednost koju je moglo ostvariti. Dakle, lošu izvedbu Boko nije pripisao samo glumcima, nego cjelokupno loše postavljenom radu koji se odrazio i na glumce.

Za *Povratak u pustinju*, koji smo spominjali u poglavlju o redateljima, izdvaja i dio o glumcima koje opet ne promatra kao zaseban dio, nego kao odraz samoga postavljanja predstave. Tako kaže kako su jedino donekle glavni glumci, Milan Štrljić i Zoja Odak, uspjeli uz takvo izgovaranje teksta i glumiti. Naime, redatelj je od glumaca tražio da samo brzo izgovaraju replike, ali je zaboravio da uz sve to treba i glumiti, što je vrlo zahtjevan zadatak koji su mogli iznijeti samo glumci s velikim iskustvom.

Pozitivan primjer istaknut će i u drami koju sam također već navodila pa će reći da je *Otac* glumački čvrsta predstava, ne samo zbog najjačih muških dijelova ansambla, Josipa Gende, Milana Štrljića, Milivoja Beadera i Elvisa Bošnjaka, nego zato što tekst nudi precizne karakterizacije dovoljne za kreiranje zanimljivih likova koji nisu isključivo tipovi unutar samoga žanra, a ujedno su i u sigurnim redateljskim rukama koje svakoga od njih postavljaju na točno mjesto u mračnom okruženju. Svaki od tih likova pokazuje da i u crnom ima sivih nijansi, pa tako Beader kao stricoubojica negdje iz dalmatinskoga zaleđa nosi duhovitu dimenziju teške predstave. Ovom je praiizvedbom – da se netko iz Zagreba udostojio doći i to vidjeti – „*trebala biti skrenuta pozornost na splitsku scenu postala najproduktivnija, najzanimljivija drama u ovoj zemlji nevelike domaće produkcije.*”²²⁷ Dakle, on opet povezuje trojstvo glumac – tekst – redatelj kao neraskidivu sponu. S dobrim tekstom glumac ima prostora za nijansiranje karaktera i to se u navedenom slučaju dogodilo. Isto ne bi bilo moguće da ne postoji snažna redateljska vizija koja svima omogućuje sigurno kretanje kroz proces nastajanja predstave.

Smatra da ne bi trebalo ikoga posebno izdvajati, nego prije istaknuti „*konglomerat lica koji stvaraju oporu sredinu i od kojih svaki ima svoj individualni, precizno ispisan i odigrani karakter.*”²²⁸ Atmosferu ističe kao crnu, pri čemu postoje nijanse crnoga, ali nedostaje bijelo koje ne postoji u samom svijetu predstave, nego se nalazi negdje izvan njega.

U sustavnosti svojih kritika Boko će uvijek pronaći mjesta za glumačku izvedbu, koju smatra važnim dijelom cjelokupne predstave. Iako je može izdvojiti iz cjeline, isto je tako može promatrati i kao dio nastanka dramskog procesa predstave.

²²⁷ Jasen Boko, „Gubitnički Balkan blues“, *Slobodna Dalmacija*, 28.7.2000., str. 16.

²²⁸ Jasen Boko, „Moralitet maskiran u triler“, *Vijenac*, 28. 12. 2000., str. 27.

3.7.3.4. Stav prema kazalištu i publici

Kako je već navedeno, Jasen Boko ključna je pojava u kontekstu Drame HNK-a Split jer je bio uključen u njezin radni i stvaralački proces od samoga početka, a vrhunac njegova rada može se pratiti upravo u razdoblju koje se obrađuje. Stoga ne čudi da ga se može pronaći kao zaposlenog dramaturga u HNK-u, ali i kao autora koji prati rad Drame onoga vremena i piše o njemu. Iz navedenih citata vidi se da je najviše pisao za *Slobodnu Dalmaciju* i *Vijenac*. Kada je pisao za navedene tiskovine, nije bio u svojstvu dramaturga na predstavi pa je mogao imati objektivniji pristup drami. Često je s redateljima ili dramatičarima vodio intervjuje koji su bili hvalevrijedni jer se uz pomoć njegovih pitanja, oblikovanih iz vizure dramaturga, moglo saznati više o samom kontekstu predstave. Bio je i urednik zbirke drama *Nova hrvatska drama* koja sadržava sedam ključnih drama devedesetih godina 20. stoljeća, a za koju je napisao predgovor važan za razumijevanje drame toga razdoblja.

Iz njegove teorije proizlazi i naziv *Nova hrvatska drama*, pri čemu se devedesete, posebno njihov prvi dio, promatraju kao razdoblje kada se hrvatska kultura zatvara stranim utjecajima. „*Uzroke ove činjenice tek dijelom treba tražiti u ratu, dok glavni razlog leži u promociji „državotvornog kulturnog modela” čija je osnovna teza: mi smo bili ovdje, jeli vilicom i nožem i imali razvijenu kulturu dok su na Broadwayu pasle ovce.*”²²⁹

Inozemnih gostovanja izvan oaze Eurokaza i Tjedna suvremenog plesa nema, naše izlaske u svijet sponzorira država, a oni su potpuno nekonkurentni na svjetskom kulturnom tržištu. Taj trend iz prve polovice devedesetih polako se mijenjao u drugoj polovici desetljeća, ali nije čudno da hrvatska drama iz tog vremena gotovo uopće ne korespondira s onim što se nakon 1995. počinje prepoznavati kao nova europska drama. Dva su izuzetka od toga: *Dobro došli u Plavi pakao* Borivoja Radakovića iz 1994. i *Cigla* Filipa Šovagovića iz 1998. godine.

„*Dramski prostor Cigle nije naseljen hrvatskim herojima koji su se borili za svoju domovinu i izgradili suvremenu Hrvatsku, kako su ih predstavljale propagandne slike nacionalne televizije, riječ je o skupini preplašenih, nesigurnih ljudi kojima se ne osobito lijep život događa dok sjede i eventualno planiraju kako ga proživjeti. Cigla je najbolnija drama*

²²⁹ Jasen Boko, *Nova hrvatska drama*, Zagreb: Znanje, 2002., str. 14.

*dekade, muka i vapaj nemoći generacije koju je uništio rat i neuspjela tranzicija*²³⁰, zaključuje Boko.

O važnosti Ivica Buljana reći će da je napravio pravu kazališnu revoluciju u hrvatskim okvirima. Time je odredio i pogled na kazalište i kazališnoga gledatelja kojemu je otvorio vrata drukčijega, splitskoj publici dotad nepoznatog kazališta. Tekst mladoga splitskog glazbenika i studenta novinarstva Nikole Čelana naručila je nova uprava HNK-a, a oko njega su se okupili članovi hip-hop grupe TBF i obradili teme koje muče mlade: cement i drogu. Premda grad sigurno ima većih problema nego što je obližnja cementara, Čelan je povezoa dva praha, cement i heroin, te ispleo priču o Dioklecijanovoj kletvi, suvremenim divljim graditeljima i heroinskoj ovisnosti koja hara Splitom. Okvir je priča o divljoj gradnji u kojoj se dobiva nalog da se splitski Peristil premjesti nekoliko centimetara na zapad. Koristi motive bajke o Baš-Čeliku, a sve zajedno služi tomu da se pročešljaju splitske nevolje na kraju tisućljeća, od neizbježne estrade do kazališnih kritičara, iz vizure njegovih adolescenata. Uglavnom su to glumci amateri koji su dobili priliku izreći što ih muči te uz Buljana postaviti predstavu. Splitskoj publici to je možda bilo neobično, ali on je u kazalište doveo teme koje se do tada nisu propitivale.

Neke predstave vidi i na način da će privući širu publiku jer su jednostavno dio dalmatinskoga mentaliteta, primjerice *Ja i moj mali kumpanjo*. Za nju će reći da nije ambijentalna predstava niti su njezine ambicije usmjerene prema toj vrsti kazališta. Ona će se u svojoj skoroj kazališnoj budućnosti vjerojatno smještati i po kaletama i po pjacetama, ali i po bužama, noseći sa sobom svoje vrijednosti, a prostor tek upotrebljavajući kao mjesto igranja, pretpostavlja Boko.

Zaključuje da ta predstava neće potresti kazališne enciklopedije niti će promijeniti teorijsko promišljanje kazališnoga iskaza na kraju stoljeća. *„Sunce će se možda pomračiti i zvijezde zasjati usred dana dok vi ovo pokušavate pročitati, ali to neće biti zbog splitske praizvedbe, a ni ljubitelji kazališta sa sjevera Skandinavije neće pohrliti na Carrarinu kako bi gledali to kazališno čudo. Split je ipak konačno dobio pučku predstavu koja može živjeti puno duže od jednoga ljeta, i u kojoj vlada glumac, a ne kazališna estetika, a koja je istodobno*

²³⁰ Jasen Boko, *Nova hrvatska drama*, Zagreb: Znanje, 2002., str. 14.

najljepši i najtopliji, hommage Miljenku Smoji, najvećem piscu kroničaru u ovoga kantuna svita.”²³¹

Još jedna predstava koja bi mogla promijeniti pogled na kazalište, odnosno izbrisati nevidljivu granicu između gledatelja koji odlaze u kazalište i onih koji bi mu se možda rado približili kada bi tematika postala suvremenija, odnosi se na glumca Elvisa Bošnjaka, autora drame *Otac*, koja će biti praižvedena na Maloj sceni splitskog HNK-a. Elvis Bošnjak, koji se nakon dvogodišnjeg angažmana u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca i HKD Teatru u Rijeci 1995. godine vratio u Split, do tada je napisao tri dramska teksta: *Spoj plus*, *Otac* i *Nosi nas rijeka*, od kojih će *Otac* biti prvi izveden pred publikom. Prema riječima Mani Gotovac, *Spoj plus* zainteresirao je upravu splitskog HNK-a, ali je ipak ostavljen za neka druga vremena. Intendantica je objasnila kako je u drami *Otac* riječ o „*prividno psiho- trileru koji u pozadini postavlja pitanje koja trenutno tište cijelu Hrvatsku*”. Takav pristup kazalištu, o kojem progovara i Mani Gotovac, bio je dobar odabir jer tadašnjem kazalištu daje dozu suvremenosti, progovara o gorućim pitanjima i čini ga dostupnijim široj publici. Elvis Bošnjak kaže kako je inspiraciju za dramu našao u davnom novinskom članku o događajima u američkom zatvoru: „*To me inspiriralo da pokušam suprodstaviti kršćansku ideju praštanja najgorem mogućem zločinu, čedomorstvu.*” Redateljica Nenni D. kaže kako Bošnjak „*dobro barata dramaturgijom kao iskusan pisac. On odlično priča priču.*” Dodaje: „*Riječ je o duboko misaonom tekstu te zanimljivoj i gledljivoj predstavi koja ne folira*”²³².

Splitski HNK u cijelom tom slučaju preuzima važnu ulogu u promociji novih autora, a uskoro bi mogao postati i središte dramske književnosti upisano na europsku kartu. Vješt dramski triler u tom slučaju služi kao osnovica za moralitet, žanr popularan u srednjem vijeku, koji dobiva nove konotacije i za kojim se u ovakvoj hrvatskoj stvarnosti ponovno javlja potreba. Što se tiče klasika, nismo se mnogo odmaknuli od dramske vrste koju hrvatski gledatelji vole i danas, ali je trebalo znati kako je osuvremeniti.

Još jedna predstava koja je ostavila dubok trag u razvoju kazališta, ali i pokazala daljnji put u nastojanju da se ono što više otvori gledateljima, jest *Cyrano de Bergerac*. Za njega kaže da ga je u svojoj drami stvorio Edmond Rostand (1868. – 1918.), a riječ je o jednom od najpunokrvnijih i najzanimljivijih likova svjetske književnosti, gledano s povijesne distance.

²³¹ Jasen Boko, „Glumac na vlasti“, *Slobodna Dalmacija*, 17. 8. 1999., str. 25.

²³² Jasen Boko, „Gubitnički Balkan blues“, *Slobodna Dalmacija*, 28. 7. 2000., str. 16.

Pravi se paradoks otkriva u činjenici da Cyrano nije samo povijesna ličnost, nego i književnik i filozof koji u svakoj povijesti književnosti zauzima znatno više mjesta nego kreator njegova literarnog pandana, sam Rostand, i „nesumnjivo je značajniji literat od samog kasnijeg književnog oca.”²³³ Djelo se može smatrati čistim neoromantizmom, a pojavilo se usred naturalizma koji je imao svoje zakonitosti, daleko od onoga o čemu govori. Iako je u nekim izvorima predstavljeno kao pastorala koja pjeva o zaljubljenima, „riječ je o drami za svako vrijeme poremećenih vrijednosti koja u svom neoromantizmu sadrži i oštar žalac kritike.... Cyrano je naš suvremenik, u Splitu i Hrvatskoj više no ikad.”²³⁴

U vremenu u kojem je najvažniji događaj bio izbor za Miss Universe ili tisuće drugih izbora za miss, u koje su roditelji ulagali svoju djecu, ova je predstava ipak ostavila trag moralnih ideala koji ovom svijetu nedostaju. Sve se to odnosi na Bokino mišljenje o odrazu kazališta na gledatelje, ali i na pogled na društvo onoga vremena, koje je već tada počelo gubiti moralni kompas.

„Upravo zbog spuštanja hrvatskog kazališta posljednjih godina na bulevarsku razinu i zabavljačkog podilaženja zamišljenoj publici i još češće vrlo stvarnoj vlasti, posebno zbog faze ranog i surovog kapitalizma koji je zavladao među domaćim grabežljivcima povratak Brechtu, Weillu i najboljim danima cabareta koji se dogodio u splitskoj kavani Amadeus u foajeu HNK doima se vrlo promišljenim izborom i repertoarnim pogotkom”²³⁵

Boko je u postavljenim predstavama uvijek promatrao mogućnost njihova dugoročnog opstanka, ponajviše kroz prepoznavanje društvenih pojava i aktualnosti koje su bile odraz vremena u kojem su nastajale.

3.7.4. Zaključak

Ako bi se tražila jedna od ključnih pojava devedesetih godina 20. stoljeća koja je svojim radom i djelovanjem utjecala na razvoj Drame HNK-a Split, onda bi to bio Jasen Boko. U ovom razdoblju, osim što ga nalazimo kao zaposlenog dramaturga u HNK-u Split, obnašao je još nekoliko funkcija važnih za kazališni i kulturni život onoga vremena. Uvidom u intervju koje je vodio s redateljima i dramatičarima stvara se dublji uvid u njihov rad, ali i slika o smjeru u kojem se razvijala drama toga vremena. *Slobodna Dalmacija* i *Vijenac* dva su ključna izvora

²³³ Jasen Boko, „Bajka o časnom nosonji“, *Slobodna Dalmacija*, 3. 11. 2000., str. 1.

²³⁵ Jasen Boko, „Cabaret našeg vremena“, *Slobodna Dalmacija*, 16. 3. 1999., str. 14.

informacija o kulturi onoga vremena, što znači da je šira publika mogla dobiti uvid u proces stvaranja određenih djela te pratiti razvoj i informirati se o radu Drame.

Radom na nekoliko područja Boko je stvorio prostor kvalitetnoga kritičkog i teatrološkog djelovanja, zbog čega su mu čitatelji vjerovali i uvažavali njegovo mišljenje. Iako nije uvijek podržavao rad intendantata, to nikada nije činio iz osobnih razloga, nego bi svoje neslaganje argumentirano obrazložio. Iz njegovih kritika i osvrtu razvidno je da je znao procijeniti budućnost kazališta te da su predstave koje je ocijenio pozitivnima često pronašle svoj daljnji tijek opstanka, razvoja ili utjecaja.

U predstavama je uvijek tražio dublji smisao i nije dopuštao da predstava ostane puka zabava, nego je smatrao da mora biti odraz vremena u kojem nastaje. Shvaćao je i prihvaćao važnost predstava koje u sebi imaju duboko ukorijenjen mediteranski mentalitet, prepoznavao je njihove slabosti, ali je jednako tako dobro poznao splitsku publiku koja voli taj žanr i kojoj ga se ne smije uskratiti, iako je kvalitetom možda slabiji od nekih drugih predstava. Bez obzira na to što pojedine predstave nisu imale umjetničku razinu koju kazalište zaslužuje, nikada nije bježao ni od neke vrste kazališnoga amaterizma ako je ono imalo uporište u drugim odrednicama, primjerice u dubokim refleksijama o društvu u kojem živimo.

Bez obzira na kasnije profesionalne zaokrete, njegov kazališni rad zaslužuje još dublju analizu.

3.8. Slaven Relja

Slaven Relja diplomirao je pravo 1987. godine. Od 1990. do 1997. godine bio je dopisnik *Večernjeg lista* za kulturu iz Splita, a poslije, od 2003. godine, i suradnik *Jutarnjeg lista*. Svakodnevno surađuje s kazalištem kao novinar ili predsjednik žirija za nagradu „Peristil” *Jutarnjeg lista*. Poslije odlazi na lokalne TV postaje i ondje radi 15 godina. Urednici za kulturu u *Večernjem listu* bili su Ivica Buljan, Ivan Starčević i Milan Ivkošić.

3.8.1. Kazališna kritika Slavena Relje

Za Slavena Relju također se ne može reći da je bio tipičan predstavnik kazališnih kritičara devedesetih godina 20. stoljeća, ali ono što je i sam za sebe isticao jest nepresušna ljubav prema kazalištu koja ga je iz pravnih voda odvela u novinarstvo kako bi mu bio bliži. Tako će se iz njegovih osvrtu vidjeti da ne ulazi previše u analizu djela, ali i da s jednakim žarom i

profesionalnošću pristupa razgovorima, najčešće s redateljima i dramatičarima, kako bi stekao potpunu sliku o djelu.

Ako nije riječ o intervjuu, Relja poznaje strukturu kazališne kritike te obradi pristupa na klasičan način, ali se iz njegovih tekstova iščitavaju poznavanje kazališne estetike i razumijevanje postavljenoga djela. Iako se u arhivu HNK-a neće pronaći mnogo Reljinih radova, oni ipak daju uvid u kazališni rad onoga vremena iz perspektive zaljubljenika u kazalište te ga zbog navedenoga ne treba zanemariti.

3.8.2. Struktura kazališne kritike Slavena Relje

S obzirom na to da Relja nije pisao klasične kazališne kritike, ipak je doprinio praćenju i razvoju kazališne umjetnosti. Tako ga devedesetih godina nalazimo u *Večernjem listu*, gdje prati rad Drame. U prijelomnom razdoblju devedesetih s osobitom pozornošću pristupa razgovorima s dramatičarima iz čijih se riječi mogu iščitati razlozi nastanka dramskog djela te način na koji mu se pristupalo. Od ostalih elemenata može se pronaći i osvrt na glumačke izvedbe, ali i ono što mu je bilo osobito važno, a to je odnos gledatelja i kazališta. Stil mu je publicistički, a žanrovski njegovi tekstovi predstavljaju subjektivan dojam s elementima kazališne kritike, ako nije riječ o klasičnom intervjuu.

3.8.3. Slaven Relja i kazališna izvedba

3.8.3.1. Dramatičari

Jedan od niza intervjuja koje je pisao za *Večernji list* odnosi se na ključnu dramu onoga vremena, *Živim*, jer predstavlja prvo postavljeno djelo nakon ratnih godina. Relja vodi intervju sa Snježanom Sinovčić i dramaturginjom HNK-a Lodom Martinac, koje su odlučile zabilježiti godinu uzbuna, skloništa i eksplozija te je na određeni način uprizoriti. Bilo im je važno napisati priču o gradu u kojem žive i teatru u kojem rade. Djelo je napisano ondašnjim govornim jezikom. Lada Martinac smatra da još od vremena Ive Tijardovića teatar nije ponudio suvremeni tekst o Splitu. Sinovčić ističe kako još nitko nije obradio ovakvu tematiku u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji. „Tekst prati čitavu galeriju likova i njihove sudbine kroz četiri godišnja doba, što bismo mogli nazvati direktnim „amarkordskim citatom””.²³⁶ Priča kreće iz veselih boja mediteranskog života, a zatamnjuju je rat i sirene, skloništa i ratne sudbine. Kroz niz Reljinih

²³⁶ Slaven Relja, „Priča o gradu“, *Večernji list*, 30.1.1993., str. 60.

pitanja saznaje se da postoje tri osnovne razine priče: u prvom redu ulica kao simbol zajedništva, zatim ljubavna priča i, na koncu, put do uspjeha jednoga tipičnog rock and roll sastava. Forma komada je „*epska, amarkordovska*.“²³⁷ Relja se posebno osvrće i na element glazbe, što baš i nije čest slučaj kod kazališnih kritičara koji prate scenu onoga vremena. Za autora glazbe Nenada Šiškova kaže da je svaki song posvetio određenom liku te da tako dolazi do stilske neujednačenosti. Koristio je različite glazbene elemente, od folka do rocka i rapa, ali „*je tekst jedina vodilja autoru glazbe pa je svaki song produžetak već viđene dramske situacije bez potrebe da se prepričava radnja*“²³⁸. S takvim zapažanjima dolazi se do zaključka da je glazba nadopuna likovima i da pojačava dojam, ali ne dodaje dublju dimenziju. Drama je ipak nešto drugo jer svi likovi u ovom djelu postaju njezini slabo razrađeni karakteri, plošni i podređeni fabuli koja sama po sebi nije dramatična, budući da se iz nje može izvaditi niz scena, a da se cjelina pritom gotovo i ne naruši.

U odmaku od gotovo desetljeća nalazimo ga u *Jutarnjem listu* kao puno iskusnijeg novinara, na samom rubu kazališne kritike, zrelijeg i hrabrijeg u pisanju. Za monodramu *Marlene Dietrich*, koju je režirao mladi Lemo, prvo se osvrće na dramaturgiju. Vidi je kao rezultat najjednostavnijega konceptualnog izbora: neprekinuti niz prizora kronološki govori o fazama života Marlene Dietrich. „*Najuspjeliji su trenuci kada nesputano, grubo, nametnutim tekstom, s velikim intenzitetom dočarava prijelomne točke u životu Marlene Dietrich. Skromna scenografija i nekoliko rekvizita, srebrne cipele s visokom petom, nakit i fotografija, detalji koji su pomno odabrani te čija minijaturnost naglašava intimni karakter monoshowa dokaz je da za nastup ne treba ništa osim pozornice i kojeg reflektora.*“²³⁹ Kao i kada je počeo pisati za *Večernji list*, iz njegovih rečenica izbija ljubav prema kazalištu, ali sada iskusno oko primjećuje elemente koje analizira i objedinjuje u cjelinu.

U dvijetisućitima se ponovno javlja i intervjuima pa će mu Filip Šovagović za kultno djelo *Ptičice* priznati: „*Pisanje tekstova shvaćam kao malu ulogu kojom nastojim vratiti vjeru u domaće teatre i hrvatsku pisanu riječ. Sva kazališta u svijetu imaju svoju publiku, događanja na sceni gledateljima olakšavaju život, vesele ih, obogaćuju. Kod nas se međutim, na kazalištima lome razna koplja, ljudi gube živce, odlaze iz teatra u politiku ili neka druga zanimanja. Ako je riječ o našem čovjeku koji živi u našem vremenu, glumcu je otvorena*

²³⁷ Slaven Relja, „Priča o gradu“, *Večernji list*, 30.1.1993., str. 60.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Slaven Relja, „Sloboda je bila njen način života“, *Jutarnji list*, 17.12.1999.

moćnost da se izrazi o kraju, a karakter lika koji tumači, bolje shvati.”²⁴⁰ Relja doznaje pravi razlog otkud autoru inspiracija za stvaranje odličnog djela i to kao ponovljeni uspjeh.

Osim toga, iščitava se i jedno vrijeme: „*Šovagovićev tekst krije protest protiv nedostatka utopije i želje da dočekamo neko bolje i sretnije vrijeme.*”²⁴¹

Iz Reljinih intervjua iščitava se i odraz jednoga neoptimističnog vremena. To je slika poslijeratnog razdoblja koje u sebi nosi brojne traume, a Šovagović ih je uspješno prenio u dramu.

3.8.3.2. Glumci

Relja glumcima nikada nije posvećivao previše prostora, ali kada bi ih spomenuo, iz njegovih se tekstova iščitava da im se divio i podržavao njihov rad. Tako je učinio i u slučaju predstave *Živim*, ističući glumice koje su se odlično snašle u novim ulogama.

Za *Marlene Dietrich* smatra da uspjeh ove predstave ne ovisi toliko o redateljskom radu s glumicom koliko o izvedbi same glumice, Ksenije Prohaske. Smatra da je njezina izvanredna sličnost sa slavnom glumicom najmanje važan element. Od samoga početka, od eksplozivnog ulaska na jednostavnu intimnu kabaretsku pozornicu uz glazbenu pratnju, glumica ne gubi koncentraciju. S obzirom na to da je ovdje riječ o monodrami, Relja je imao prostora usredotočiti se samo na jednu ulogu te je tako uspio jasno razlučiti granicu između redateljskog oblikovanja i glumičine izvedbe.

3.8.3.3. Stav prema kazalištu i gledateljima

Slaven Relja, pišući o *Ratnim bogatunima* za *Večernji list*, ističe da splitska publika dobro zna prepoznati mediteranski mentalitet. Tako je *Šjora File*, postavljena 1975. godine, do danas ostala zaštitni znak splitskoga kazališnog života. Relja uočava prebacivanje radnje De Filippovih *Ratnih bogatuna* iz napuljske okolice u opkoljeno mjesto srednje Dalmacije, u vrijeme Domovinskoga rata. Već na početku predstave pokazuje kako je upravo to osnovni kamen spoticanja cijele izvedbe. Ubacivanje aktualnih dosjetki i poštapalica iz suvremenoga

²⁴⁰ Slaven Relja, „Pisanje tekstova shvaćam kao malu ulogu kojom nastojim vratiti vjeru u domaće teatre i hrvatsku pisanu riječ“, *Jutarnji list*, 26.7.2000., str. 20.

²⁴¹ *Ibid.*

splitskog žargona u osjetljivo i precizno De Filippovo dramsko djelo doimalo se promašeno, a ratna priča o ljudima koji bijedu, jad i progonstvo koriste kao sredstvo za vlastito bogaćenje zapravo je vrlo prozirna.

S obzirom na detalje koje Relja pruža i uvid u predstavu, preostaje zaključiti da predstava ima svoje nedostatke oko kojih se većina kritičara složila. Iz citata se također iščitava njegov odnos prema kazalištu i gledateljima. Svjestan je očekivanja splitske publike, ali se ne ustručava jasno istaknuti kako ono što joj se pokušava predstaviti jednostavno neće biti prihvaćeno. Ta je publika osobito osjetljiva na teme mediteranskog podneblja te intuitivno prepoznaje kada drama nije uspješno ostvarena. Preoblikovanja talijanskoga dramskog obrasca u splitski mentalitet, premda su ta dva svijeta srodna, ne moraju nužno biti učinkovita što i sam Relja prepoznaje te na to otvoreno upućuje.

3.8.4. Zaključak

Slaven Relja danas je, nažalost, pokojni novinar koji je mnogo učinio za splitsku kulturu. Svojim radom u *Večernjem listu* i *Jutarnjem listu* čitateljima je, ne samo sa splitskog područja, približio rad splitske Drame. U intervjuima je zahvaćao širi aspekt tema o kojima su govorili redatelji i dramatičari te je na taj način davao uvid u razvoj teatra, ali i u društveni aspekt razvoja kulture i društva. S godinama je postajao profesionalniji, što se odražava i na kritikama iz kojih se iščitava zreliji odnos prema predstavama, osobito u dijelovima u kojima je analizirao pojedine njihove sastavnice.

Čitatelj je iz Reljinih članaka mogao pratiti rad splitske Drame HNK-a te u njemu pronaći pouzdanog pratitelja kazališnih zbivanja koji je svojim stavovima širio znanje i razumijevanje kazališne umjetnosti.

3.9. Marija Grgičević

Marija Grgičević bila je novinarka, kazališna kritičarka i prevoditeljica (Virje kraj Đurđevca, 1. XI. 1929. – Zagreb, 24. IX. 2011.). Studij jugoslavistike završila je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1961. redovito je objavljivala prikaze iz kazališnog života. Bila je suradnica brojnih novina, tjednika i časopisa: *Ilustrirani vjesnik*, *Horizont*, *Vjesnik*, *Večernji list*, *Narodni*

list, Danas, 15 dana, Scena, Prolog i Glasnik. Za novine, radio i kazalište prevodila je s francuskoga, talijanskoga, ruskoga i slovenskoga jezika.

3.9.1. Kazališna kritika Marije Grgičević

Marija Grgičević devedesetih godina 20. stoljeća piše za *Hrvatsko slovo* i *Večernji list* te na taj način prati i splitsku Dramu, ali ne u potpunosti, nego samo pojedine predstave s repertoara. Što je utjecalo na tu činjenicu, ne može se sa sigurnošću utvrditi; moguće je da je razlog bio nedostatak financijskih sredstava da medijska kuća plati odlazak na predstave u Split, iako je vidljivo da je kod programa Splitskog ljeta, primjerice *Salome*, situacija bila drukčija. Marija Grgičević ima široko znanje koje se ne libi upotrijebiti u svojim analizama pa nije neobično u njezinim kritikama pronaći statističke podatke o određenoj društvenoj pojavi koja se možda spominje u djelu, uočavanje dominacije ženske energije u djelu ili povezivanje drame s književnom teorijom. Ona predstavlja dokaz širine pogleda, objektivnosti i razvoja hrvatske kazališne kritike koja je pratila repertoar Drame HNK-a.

3.9.2. Struktura kazališne kritike Marije Grgičević

Svojim načinom pisanja, uklopljenim u suvremene razvojne tokove žanra kazališne kritike, Grgičević ostavlja vlastiti pečat oslanjajući se u pisanju ponajviše na redateljske i glumačke elemente predstave. Poimajući ta dva elementa kao temeljne sastavnice kazališne izvedbe, Grgičević se upušta u analizu književnih predložaka na kojima se predstava temelji, ali i u promišljanja o značenju pojedine predstave u kontinuitetu vremena, njezinoj važnosti za razvoj kazališta te mogućnostima njezina iščitavanja unutar društvenih okvira.

3.9.3. Marija Grgičević i kazališna izvedba

3.9.3.1. Redatelji

Kada analizira redatelje, spremna je u istoj rečenici objediniti redateljevu viziju i glumačke mogućnosti pojedinog glumca pa će za redatelja Raponju reći: „... *mladi Robert Raponja djeluje kao ostvarenje najboljih mogućnosti Magrisove drame. Pretvaranje*

*svojevrnog eseja u scensku formu, historicizam scenskih slika, unutrašnji ritam, visokoestetizirane povezanosti slike, zvuka i pokreta, besprijekorna razina glume s magistralnim ostvarenjem Josipa Gende u naslovnoj ulozi – sve to u suradnji za predstavu nije značilo problem“.*²⁴²

Ima razumijevanja za scenska čitanja, posebno kada je redatelj u pitanju. Budući da se kazališno iskustvo stječe promatranjem, svoje će iskustvo znati primijeniti i na pogled na predstavu: „Zna se da jedinog pravog čitanja nema i da je svako, a poglavito kazališno čitanje interpretacija. Krešimir Dolenčić sa svojom autorskom ekipom potražio je scensku viziju „Sna ivanjske noći“ koja bi bila po mjeri zatečenog senzibiliteta kazališnog i životnog trenutka. Jednako kao Eros zaokupio ga je Thanatos jednako koliko Shakespearom i njegovim interpretima okrenuo se Beckettu, a u scenskom pogledu krenuo je dubrovačkim tragovima Gregorija Para iz „Areteja“ i Paola Megellija iz „Dunda Maroja“ težeći sintezi različitih nastojanja u otvorenom obliku bez nametljivo definitivnih rješenja“.²⁴³

U oblikovanju kazališne kritike Grgičević ističe redateljevu viziju koja znatno utječe na cjelokupni proces nastajanja predstave. Tako će u djelu Janka Polića Kamova *Mamino srce*, koje je 1996. godine postavila Nenni Delmestre, prepoznati važno mjesto u Kamovljevu opusu, posebno zato što je stvarano ženskom rukom, misleći pritom ne samo na redateljicu Nenni Delmestre nego i na dramaturginju Ladu Kaštelan i skladateljicu Linu Vengoecheu. Tako će za redateljicu reći da iskazuje melankoliju više nego žestinu osporavanja, a autora najbolje slijedi u izrazu emotivnog naboja koji neizostavno budi odjek kod gledatelja. I u ovom djelu vidi čvrstu spregu autora i redatelja pa će poveznicu pronaći i u određenim književnoteorijskim uporištima te reći: „Osnovna crta te predstave jest težnja za sintezom između oblika Ibsenove obiteljske drame sa psihološki bogatom motiviranim likovima i dramaturški imperativa poniranja u podsvjesno, razgolićavanje skrivenih poriva koji teško podnose danje svjetlo, zašto se režija utječe arhetipskim naznakama i ritualima.“²⁴⁴

Devedesete su ujedno godine kada kazališni kritičari sve rjeđe prate dramske programe ostalih nacionalnih kazališnih kuća, vjerojatno i zbog nedostatka financijskih sredstava, pa su često bili primorani čekati gostovanja. Tako se dogodilo da Marija Grgičević piše o gostovanju „Scene 55“ s predstavom *Bijelo*, održanom u polukružnoj dvorani Teatra ITD. I ovaj dramski

²⁴² Marija Grgičević, „U bojama sutona“, *Večernji list*, 21.11.1992.,str.19

²⁴³ Marija Grgičević, „Salona puna sna“, *Večernji list*.

²⁴⁴ Marija Grgičević, „Živ među mrtvacima“, *Večernji list*, 6.12.1996.,str.17.

tekst povezuje s djelom iz književne povijesti pa će reći da Mali i Majstor vode lirsko-humorni dijalog u smiraj dana te tako podsjećaju na Vladimira i Estragona, ali i na našu neposrednu životnu suvremenost. Za redatelja koji je bio dovoljno svestran da uspješno objedini više pozitivnih elemenata reći će: „*Mladi redatelj Ivan Leo Lemo našao je u vlastitoj i tečnoj scenografiji pravi ton i ritam odnosa zvuka i tišine, te što je najvažnije najbolje glumce za Mihanovićeve likove koji su drami dali živa lica neposredne uvjerljivosti i topline, daleko od pomodnog cinizma i banalnosti*”.²⁴⁵

Važnu poveznicu prepoznaje i u likovima koji predstavljaju okosnicu djela, ističući da Majstor i Mali „rade i govore – to je sve”, no upravo se u njima ogleda cjelokupnost njihovih života, sudbina, uvjerenja i nada. Tako navodi primjere njihove priče, od naizgled banalnih tema, poput pitanja „zašto smo izgubili” u nogometu, uz objašnjenje da „naši ne trče, nama je teško”, do trenutaka u kojima se postupno doseže istinsko povjerenje i duboko prijateljsko razumijevanje koje osvaja svojom jednostavnošću, uvjerljivošću i ljudskošću. „*Mladi autor je dobro i sretno zakoračio u svakidašnjicu, tu uza sebe sama pronašao je – istina tanahan, nezahitjevan ali zato neusiljen, human, lirski nadahnut trenutak iskrenosti. Tako je nastalo ovo doista skladno djelo u kojem se mladi literat i dramaturg otkrio kao pisac uvjerljiva dijaloga s osjećajem za mjeru, za realan život pun dirljivih detalja*”.²⁴⁶

Kao i za redatelja, tako i za dramaturga ima samo riječi hvale jer je u današnje vrijeme vrlo zahtjevno stvoriti djelo koje će zračiti jednostavnošću, toplinom i humanošću. Kako je uočljivo već iz navedenih primjera, uloga redatelja, ali i dramaturga, za nju je vrlo važna jer je danas zahtjevan zadatak stvoriti stilski ujednačeno dramsko djelo.

3.9.3.2. Glumci

Kada piše o glumcima, tom segmentu ne posvećuje mnogo prostora, no svakoj glavnoj ulozi pridaje barem nekoliko rečenica, osvrćući se na izvedbu i način na koji je uloga utjelovljena. Tako, primjerice, u osvrtu na predstavu *Dujkin dvor*, koju je režirao i dramaturg

²⁴⁵ Marija Grgičević, „Dijalog mladih s Beckettom“, *Večernji list*, 25.2.1999., str. 18.

²⁴⁶ *Ibid.*

Jakša Zlodre, ističe glavne interpretacije Arijane Čuline, Frane Perišina u ulozi Roka te Dare Vukić u ulozi Rožine. Osvrće se i na prostor, odnosno ambijent drame, koja je izvedena u komornom prostoru ispred napuštene crkvice sv. Luce u Varoši, prvi put prilagođenom za kazalište, a zamišljena je kao izlet u prošlost. Kada piše o glumcima, ponekad zna umetnuti i dio koji se odnosi na glazbu, koja može imati velik utjecaj na samu izvedbu. Tako će reći: „Posebno uspješan je Frane Perišin kao Roko koji utjelovljuje mentalitet pun ponosa, radosti, tuge dok se Ariana Čulina trudi ispod vanjske grubosti dati naslutiti sakrivena čuvstva. Uz glazbenu suradnju Marina Katunarića pjevani dijelovi čine dramatsku potku predstave.”²⁴⁷

Ponekad ne može skriti ni svoju opčinjenost likovima, odnosno izvedbom Edite Majjić koja je utjelovila ulogu Salome za koju tvrdi da je po mjeri današnje mladeži, uznemirena, podrugljiva, sa zatajenim krikom bola u svakoj riječi punoj izazova i agresije: „Sva je u produktivnim kontrastima, krhka izgleda i opora, snažna glasa, izuzetne unutarne usredotočenosti i mira uz najtemperamentniju gestu i mimiku s izrazom djetinjaste objesti i sofisticirane autorativnosti.”²⁴⁸ Kako je cijela predstava stavila fokus na glavnu junakinju, a Edita Majjić odlično ju odigrala, iz Kritike Marije Grgičević vidi se da ju je uloga dotaknula i ostavila dojam koji u sebi krije i subjektivne elemente.

3.9.3.3. Stav prema kazalištu i gledateljima

Da ne promatra izolirano pojedine dijelove predstave te da je društveno angažirana i promišlja o radu kazališta, potvrđuje i sljedeći citat: „Ako ni zbog čega drugoga, već zbog potrošenoga novca za završne kazališne svečanosti sezone, odnosno festivale, trebalo bi, jamačno na razini tzv. gradske vlade ili Fonda za kulturu... – navesti kazališta i srodne ustanove na makar najmanju i najpraktičniju uzajamnu suradnju. ... otimajući jedni drugima mogućnost punog odjeka, što bi im pripao u razumnijem vremenskom rasporedu.”²⁴⁹

Kada je riječ o promišljanjima Marije Grgičević o kazalištu općenito, ona uvijek ima visoko postavljenu ljestvicu za estetiku predstave i njezino značenje u cjelokupnom kontekstu razvoja kazališta. Predstave koje imaju isključivo zabavni karakter za nju nisu poželjne na repertoaru. Problem nastaje i u vremenskom razdoblju devedesetih godina 20. stoljeća, prijelomnom vremenu u kojemu se traže novi putovi razvoja dramskog programa. Tako će za

²⁴⁷ Marija Grgičević, „Krlježa konac krasi“, *Večernji list*, 13.8.1993., str. 39.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Marija Grgičević, „Zlatna kiša nagrada“, *Glasnik*, 29.6.1992.

*Posljednju noć karnevala Carla Goldonija, u režiji Roberta Raponje, reći: „... između dva Goldonia „Loše sam raspoložen“ ili pošast adaptacije“ ova komedija „zahvaljujući Tijardoviću, koji ju je ne samo preveo s gracioznog dijalekta Chiogge, već je temeljito preradio na splitsku čakavštinu, više se izvodi kod nas no u samoj Italiji, gdje ju je zbog dijalekta teško prikazivati”.*²⁵⁰ Poslije te Tijardovićeve delokalizacije od Chioggie nije ostalo ništa, a od Goldonija vrlo malo. Opet se upalo u zamku prilagodbe klasičnih drama dalmatinskom mentalitetu i tu je došlo do problema jer se djelu pristupilo na banalan način, čega je Marija Grgičević bila svjesna.

Grgičević u svojim kritikama često iznosi cjelokupnu ratnu situaciju u kojoj se odvijaju predstave i gostovanja. Tako u *Glasu Slavonije* piše: „U Osijeku kazalište ratu ne vjeruje. Tim je riječima „Glas Slavonije“ premijeru ove sezone u napola popaljenoj zgradi HNK. Održana je 9. lipnja jedva koji tjedan nakon što su u gradu utihnule topovske granate. Te je večeri u komornom prostoru na pozornici kazališne zgrade koja u slučaju nužde umije primiti i gledalište i scenu, izvedena jedna od najvažnijih drama hrvatske moderne.“²⁵¹

Nezaboravan je njezin osvrt na ratno stanje u Osijeku 1992. godine gdje je boravila za vrijeme izvedbe predstave *Povratak* Srđana Tucića. Bilježi svoja intimna razmišljanja iz kojih se iščitava humanizam koji ne trpi nikakve ratne strahote, a posebno one koje je doživio Osijek, koji je ponosno opstao unatoč svemu: „Predstava je počela u devetnaest sati. Ulaznice se još ne prodaju, pa se ne može unaprijed vidjeti zanimanje publike. U gledalištu se jedva našlo mjesta za sve. Iako je grad još uvijek u svakom pogledu tako oprezan da iza dva poslije podne ulice sasvim opuste. Tek na dan premijere „Povratka“ osječke su škole ponovo otvorile vrata đacima te su bar u jutarnjim satima ulice malo živnule. Ovako smiren i tih s još rijetkim automobilima koji se polako vraćaju na cestu i na parkirališta, s izranjanim fasadama, ulazima i izlozima zakrivenim daskama s razapetim najlonom na prozorima umjesto stakla. Osijek fascinira svojim dostojanstvenim redom i čistoćom. Ostavlja dojam grada koji se barbarstvu odupire na najciviliziraniji način. To obuhvaća i nastavak kulturnog života u kojem i kazališna predstava u razorenoj, opustošenoj, ali za skorbu obnovu već pripremljenoj zgradi ima važnu ulogu. Umjesto vreve govore grafiti. Evo jednog s puta od kolodvora do kazališta. Na daski pred izlogom stoji napisano: *Bila sam staklo, sad sam iverica, bit ću opet staklo,*

²⁵⁰ Marija Grgičević, „Između dva Goldonija“, *Hrvatsko slovo*, 16.2.1996., str. 24.

²⁵¹ Marija Grgičević, „Zlatna kiša nagrada“, *Glasnik*, 29. 6. 1992.,str.37.

zlotvori srpski.“ ... „Miljenik splitske publike neumrli Eduardo de Filippo s kulturnom predstavom Drame HNK iz Splita „Šjora File“ u prijevodu Slavka Mijića i Vladimira Rismonda u režiji Vanče Kljakovića pomogao je ovom glumačkom ansamblu na čelu sa Zojom Odak i Borisom Dvornikom još jednom potvrditi naklonosti što ih uživaju u Zagrebu gdje ih je puna dvorana HNK primila u najsrdčajnijem raspoloženju, zahvaljujući za trenutke rasonode i zaborava ratne zbilje“²⁵²

Osim što prati kazališne tekovine, Grgičević prati i odnos gledatelja prema kazališnoj umjetnosti općenito te će u jednom razdoblju zaključiti kako interes gledatelja za kazalište opada, ali ne vidi jasan smjer kojim bi trebalo ići, osim potrebe da se podigne kvaliteta predstava. Promatra i kazališne kritičare koji su skloniji pojedinim književnicima u odnosu na druge. Za Kamova će reći da je pisac koji nije osobito drag kritičarima, ponajprije zbog nedostatka dramatičnosti, pa primjećuje da se ni kritičari nisu odazvali u uobičajenom broju. Kaže da je splitskoj publici najutjecajniji list preporučio premijeru drame kritikom pod naslovom „*Zadah truleži*“. Autorica ističe kako su ankete pokazale da kazališna kritika, osim u slučaju naslova, osobito ako je on negativan, nema značajniji utjecaj na recepciju predstave. U tom kontekstu propituje prati li određene predstave zla sudbina prokletog pjesnika i nakon njegove smrti. Nadalje, tvrdi da je Janko Polić Kamov svojim djelom anticipirao kazališna kretanja 20. stoljeća, i to ne samo u nacionalnim okvirima, primjerice u odnosu na Miroslava Krležu, već i u svjetskim razmjerima. Autorica pritom primjećuje kako u samom kazališnom prostoru postupno nestaje interes za Kamovljevo stvaralaštvo te neposredniji dodir s njegovim kazališnim opusom.

3.9.4. Zaključak

Marija Grgičević prati razvoj splitske Drame, ali problem predstavlja diskontinuitet u pisanju jer pripada zagrebačkom kritičarskom krugu te su joj predstave splitskog repertoara uglavnom ostale teže dostupne. Iz njezinih kritika vidi se sklonost pojedinim glumcima, dramatičarima ili redateljima, ali njezina kritika ipak nastoji ostati krajnje objektivna. Čitatelja iznimno cijeni te se u kritikama uvijek trudi oblikovati analizu koja će biti dostupna prosječnom čitatelju, približiti mu djelo ne samo na popularan način nego i obrazložiti vlastito mišljenje te

²⁵² Marija Grgičević, „Zlatna kiša nagrada“, *Glasnik*, 29. 6. 1992.,str.37

ga potkrijepiti argumentima. Iz kritika se vidi da dobro poznaje prijevode različitih djela, kao i književnike i teorijske pristupe važne za dramski kontekst.

Kazališna kritika Marije Grgičević zaslužuje priznanje zbog svoje analitičnosti i promišljenog pristupa, no znatan je nedostatak činjenica da nije intenzivnije i kontinuiranije pratila rad Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Time bi, naime, njezini uvidi mogli pružiti još dublje razumijevanje i cjelovitiju sliku kazališnog stvaralaštva toga razdoblja.

3.10. Dalibor Foretić

Dalibor Foretić bio je hrvatski novinar i kazališni kritičar (Šibenik, 13. I. 1943. – Zagreb, 1. XI. 2001.). Diplomirao je anglistiku na Pedagoškoj akademiji u Zadru te pravo na Pravnom fakultetu u Zagrebu 1966. godine. Novinarstvom se počeo baviti 1964. godine, a tijekom karijere radio je u redakcijama *Vjesnika*, *Danasa*, *Novog Danasa* i riječkoga *Novog lista*. Od 1994. godine kontinuirano je pisao kazališne kritike, a svoje kritike i eseje objavljivao je i u teatrološkim i književnim časopisima, poput *Scene*, *Prologa*, *Dubrovnika* i drugih. Pratio je predstave i festivale, veliku pozornost pridavao režiji i dramaturgiji te se zauzimao za kazalište izvan institucija. Bio je selektor više festivala i predsjednik Hrvatskoga centra Međunarodnoga lutkarskog udruženja (1992. – 1997.). Kritike je sabrao u knjigama *Borba sa stvarima* (1986.), *Nova drama* (1989.) i *Hrid za slobodu* (1998.). Posmrtno su mu objavljene kazališne kritike *Iluzija nije opsjena* (2002.) i kolumne *Mrakovi grada svjetlosti* (2002.) koje je od 1994. objavljivao u *Novom listu*.

3.10.1. Kazališna kritika Dalibora Foretića

Kazališna kritika Dalibora Foretića prije svega je stručna. Vremensko razdoblje u kojem pratimo njegov rad odnosi se na djelovanje u *Danasu*, *Vijencu* i *Novom listu*. Na području kazališne kritike bio je toliko aktivan da se često događalo da u jednoj kritici napravi paralelu, odnosno da u jednom članku piše o dvjema predstavama koje su izvedene na različitim lokacijama i u različitim sredinama, primjerice na Splitskom ljetu i Dubrovačkim ljetnim igrama.

Ono što je sigurno za Foretićevu kritiku jest činjenica da ona ima širinu u svim smjerovima. Prije svega, u njoj se nalazi teatrološko znanje koje primjenjuje na svaku dramu o

kojoj piše, bez obzira na to je li njegov sud pozitivan ili negativan. Zbog bogatstva analize teško je odrediti jasne pozitivne i negativne smjernice jer nikada nije strogo omeđeno gdje one počinju i završavaju. Kod Foretića nema takvih jasnih naznaka; ono što on pruža jest edukacija i promišljanje o postavljenom djelu, iz kojega čitatelj može stvoriti potpunu sliku predstave.

Spomenut će vrste humora, važnost prevoditelja u djelu, povijest rada određenih redatelja te, kao najvažniji element, aktualnost. Djelo će uvijek promatrati s aspekta njegove važnosti za suvremeno promišljanje problema na koji se odnosi. U njegovu izražavanju, posebno u tekstovima za *Vijenac*, uvijek je postojalo dovoljno prostora za takvo promišljanje.

3.10.2. Struktura kazališne kritike Dalibora Foretića

Ovisno o tiskovini za koju piše, kazališna kritika Dalibora Foretića može biti različito oblikovana. Ako je riječ o političkom tjedniku *Danas*, koji je izlazio do 1992. godine, nalazimo ga kao putujućeg kritičara koji je pratio kazališnu scenu od Bosne i Srbije do Dubrovnika i Splita, a ponekad je u istom tekstu paralelno pisao o dvjema predstavama iz različitih sredina. U ovom istraživanju obuhvaćeni su samo radovi koji se odnose na splitsko područje izvedbe. U *Vijencu* si daje više prostora i dopušta si ulazak u sve pore predstave, od njezina povijesno-teorijskog dijela do svih ostalih segmenata, a najviše do promišljanja na koja ga je predstava odvela. Ako piše za *Novi list*, koji pripada dnevnom tisku, tada je u izrazu sažetiji i jasniji, bez velikog odmaka od stručnog promatranja predstave.

Kao i mnogi kazališni kritičari, i on se držao strukture koja odgovara kompoziciji kazališne kritike. U uvodnom dijelu navodi osnovne podatke o vremenu i mjestu izvedbe kazališnog djela, dok se u središnjem dijelu osvrće na ostale segmente predstave, uključujući glumačku postavu, dramski predložak, redatelja te njegove redateljske postupke. Jedan je od rijetkih kritičara onoga vremena koji je prostor posvećivao i kostimografiji, glazbi, općenitom vizualnom dojmu ili, primjerice, scenskom pokretu.

Rezultat takva pristupa jest cjelovita kazališna kritika koja je zahvalna za proučavanje, ali je i u vremenu u kojem je nastajala mnogo značila čitateljima koji su pratili rad Drame ili su bili njegovi redoviti čitatelji.

3.10.3. Dalibor Foretić i kazališna izvedba

Ono što se za Dalibora Foretića može tvrditi od samoga početka njegova pristupa kazališnoj kritici jest činjenica da i u neuspjelim djelima pronalazi smisao i vrijednost predstave, što potkrepljuje argumentima. Za razliku od većine kritičara Drame HNK-a Split obuhvaćenih ovom disertacijom, Dalibor Foretić već će u jednoj od svojih prvih kritika koje se odnose na *Svatkovića* iznijeti stavove o predstavi, ali i o aktualizaciji koju ta predstava nosi.

Tako će reći da je *Svatković* djelo, modernije rečeno, „*reciklator dramskog iskustva s početka ovog stoljeća*”.²⁵³ *Smatra da je kritika njegova vremena, pozivanjem na temeljne životne vertikale, ovu srednjovjekovnu dramsku formu učinila životno prepoznatljivom i u ovom stoljeću. Stoga se i u Hrvatskoj, koja je u ratu i nevoljama, ali i puna bogataša opijenih novcem i vlašću, čini „zakonomjernom njezina postavka na Splitskom ljetu pod nazivom „Svatković“, kako hoće njegov novi prevoditelj Ante Stamać.*”²⁵⁴ Foretić tu povezuje Stamaćev prijevod s imenom predstave te odraz njezina sadržaja na aktualnosti onog vremena. Smatra da između Boga i čovjeka, između čovjeka i smrti ne stoji nitko, nema posrednika „*pa tu pepeljastu zoru novoga života ne treba adorirati zvonjavom zvona i sličnim javnim manifestacijama pobožnosti, nego suočenjem čovjeka sa njegovim posljednjim pitanjem.*”²⁵⁵ Svojim slikovitim izričajem naglasio je kako u predstavi postoje trenutci koji su prenaplašeni da bi se stvorio dojam važnosti sadržaja djela, ali Foretić to smatra nebitnim jer nisu važna sama isticanja, nego misao o prolaznosti života i sabiranju posljednjih misli.

U *Edipu* iz 1994. godine, u režiji Nenni Delmestre, djelo je postavljeno tako da se mit iz 5. st. pr. Kr. pokuša povezati s tragedijama našega vremena. Kako je Edip kao lik iz grčkih tragedija izrazito snažan, tako će pisati i Foretić, ponovno povezujući književni predložak s redateljčinom vizijom, pri čemu će ga misao opet odvesti do aktualnih događaja. Nadovezat će se riječima: „... *Edip je u suvremenom svijetu rijetko biće koje bi htjelo, čak na svoju štetu, saznati i obznaniti istinu o sebi do kraja, a ponajmanje su na to spremni današnji političari i kamenolske političke životinje kojima je prvenstveno stajalo da se mimikrijski prilagode sadašnjosti i da je što moguće dublje zaborave svaku prošlost, osim ako im ona nije potrebna*

²⁵³ Dalibor Foretić, „Hamlet, svatko, nitko“, *Vijenac*, 04.08.1994., str. 18.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

za manipulaciju.”²⁵⁶ Foretić na pomalo ogorčen način uspoređuje današnju situaciju s pojavom i djelovanjem Edipa koji predstavlja požrtvovnu ulogu onog vremena, neobičnog kralja koji na svoju štetu želi doći do istine.

Kada piše o likovima, ne zadržava se isključivo na analizi njihove izvedbe, nego ih povezuje s vlastitim promišljanjima unutar sadržaja djela te ih dodatno interpretira kroz prizmu aktualnih društvenih događaja, čime stvara širi kontekst svojega kritičkog pisanja. Posebno izdvaja lik Kreonta, kojeg je Josip Genda utjelovio na hladan i proračunat način. „U zrakopraznom prostoru ideja predstave našao se Kreont Josipa Gende u njemu možemo samo prepoznati nukleus proračunatog i bešćutnog pragmatika iz nadolazećih tragedija tebanskog ciklusa, koji, budući da nije na vlasti, može igrati na razboritost i poštenje u sveopćem pomaknuću vlasti.”²⁵⁷ Osim što povezuje lik sa stvarnim situacijama, povezuje i buduće tragedije u kojima se pojavljuje Kreont čije pozadinsko upravljanje očito ne staje samo na toj drami.

Kada analizira kor, reći će da je podijeljen na dva dijela: na one čija je egzistencija ugrožena jer zajednica kojoj pripadaju propada i na mrtvace koji su umrli za zajednicu te djeluju na Edipovu savjest. Primjećuje i važnost kora koji u ovom slučaju nije samo glas koji prati situaciju na prosceniju.

Važni su mu i simboli u djelu te se osvrće na stranca koji prolazi scenom s velikim kovčegom. Kasnije se otkriva da taj kovčeg simbolizira Pandorinu kutiju u kojoj se nalazi okrvavljeno platno – znak grijeha koji je potaknuo samu tragediju, ali i kuge kao metafizičkog prokletstva koje opterećuje i razara grad.

Govoreći o glumi, reći će da je *Edip* predstava koja se može savršeno, ali ne nužno istoznačno, iščitati iz njezine ukupne pojavnosti. To je njezina vrlina, ali donekle i mana. „Čini mi se, ne kao njezin nedostatak nego kao oznaka stila glume da su gotovo svi protagonisti slijedili *Delmestrino osjećanje glume vidljivo i iz nekih njezinih prethodnih predstava, a koje bi se u nedostatku boljeg termina usudio nazvati „tehnoglumom“*.”²⁵⁸

Svi značenjski kodovi predstave stapaju se u skladnu cjelinu koja plijeni vizualnošću i jasnim označavanjem, a u njima gluma participira savršenim „*tehnoklizanjem*”, kako to vidi Foretić. I ovo je primjer iz kojega se iščitava kako se Foretić odnosi prema cjelokupnom djelu, ističući

²⁵⁶ Dalibor Foretić, „Zagonetni stranac“, *Vijenac*, 8.12.1994., str. 17.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

da ono u sebi ima i pozitivne i negativne elemente. Uvodi i pojam „*tehnoglume*” koji poslije u kazališnoj teoriji nije bio osobito raširen, ali ga je on znao koristiti u određenim interpretacijama. To je vrsta manirističke glume u kojoj je sve tehnički točno, ali joj nedostaje unutrašnje emocije ili kontakta s partnerom; glumac je pritom više performativna figura nego psihološki razrađen lik.

U *Vojvotkinji Malfeškoj* Georgij Paro odlučio je na solinskim Manastirinama postaviti Websterovo djelo u kojem je prikazana ljudska okrutnost, ali Foretić djelo ipak ponajprije promatra kroz kvalitetu postavljanja. Uz podatke iz njegovih prijašnjih osvrta saznaje se i da „*nije nikakav kompliment Johnu Websteru i njegovoj „Vojvotkinji Malfeškoj“ što je ona nastala u vrijeme poslije Shakespearovih drama*“.²⁵⁹ To je jedan od zaključaka Dalibora Foretića o pogledanom djelu jer ono prošlost prikazuje na izrazito okrutan način. Kada piše o predstavi, ako je to u djelu naglašeno, uvijek će se osvrnuti i na povijesni tijek u kojem su važnu ulogu imali pojedini povijesni događaji te ih povezati s predstavom. Tako će reći: „*Iako je u vrijeme nastanka bilo jako karakteristično, a i naše joj je vrijeme sklono, ova mračna melodrama u standardu je dramskog pisanja svog doba neusporediva i s najlošijim Shakespearovim djelom. Sličnost nalazi možda jedino s „Titusom Andronicom“ kojemu je vrlo slična po nagomilanoj količini zla i okrutnosti.*“²⁶⁰. Iz takva primjera Foretićeve kritike vidi se poznavanje kazališne terminologije, uvođenje nove terminologije u analizu te povezivanje književnopovijesnih razdoblja, književnika i njihova pristupa temama.

Još jedna kritika u kojoj se vidi širina Foretićeva znanja iz povijesti i književne teorije odnosi se na *Julija Cezara* Ive Brešana. Riječ je o klasičnoj brešanovskoj travestiji, sagledanoj kroz povijesni lik Julija Cezara koji je uvijek i ogledalo društva. Dalibor Foretić reći će: „*Kazalište kao dramsko mjesto u kojem se sabiru šire društvene reference već je odavno uobičajeno u ovodobnoj dramatici.*“²⁶¹ U njemu se, kao i u drami, sukobljavaju stvarnost i iluzija. Zaplet takvih predstava iz scenskoga prostora odražava veliki svijet u malome. „*Svojim preuveličavanjem društvenih, napose ideoloških naloga, kazališni svijet javlja se kao groteskni kondenzat onoga što se nevidljivije, ali s mnogo ozbiljnijim reperkusijama za pojedinca, događa na široj društvenoj pozornici.*“²⁶²

²⁵⁹ Dalibor Foretić, „Izbljedjelo zlo“, *Novi list*, 16.8.1995., str. 26.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Dalibor Foretić, „Komedija novokompovanih ljudi“, *Vijenac*, 14.12.1995., str. 26.

²⁶² *Ibid.*

U tom modelu, nakon *Mrduše*, Brešan prizemnu situaciju društvenih stanja i primitivne svijesti sagledava oko sebe i uspoređuje s velikim dramskim predlošcima, pa njegova dramatika u sljubljanju grubog života i dramski idealne fikcije ima groteskan učinak. Središnji lik djela jest silnik – u ovom slučaju glumac, dugogodišnji ravnatelj kazališta – koji uspijeva zadržati svoj položaj i nakon promjene režima. Međutim, njegovi ga urotnici, također glumci vođeni vlastitom željom za moći, u tome nastoje spriječiti, što na kraju rezultira njegovim ubojstvom. Brešan je za potrebe izvedbe dopisao još *Dvije ruke*. Kompozicijski zaključuje da postoje tri dijela predstave:

1. predstava u predstavi
2. predstava oko predstave
3. predstava ispod predstave, odnosno scenski radnici.

Te godine nije dodijeljena prva nagrada Marin Držić. Brešanova predstava još nije bila izdana, a prva premijera izvedena je u HNK-u Split. Za klasicima poseže kako bi se surovosti dala univerzalna dimenzija.

Zbog očitog nedostatka medijskog prostora Dalibor Foretić u jednoj kritici donosi osvrt na dvije različite predstave, što potvrđuje njegovu iznimnu spisateljsku vještinu. Na takav ga je pristup, dakle pisanje o dvjema predstavama unutar jedne kritike, potaknula upravo ograničenost prostora, zbog čega je bio primoran reducirati opseg pojedinačne analize te u sažetom obliku predstaviti presjek kazališnih ostvarenja. Za potrebe disertacije osvrnut ću se samo na onu koja se tiče HNK-a Split. To je *Kako je izdan Isus* Ivana Antuna Nenadića, dok je druga Krležino *Kraljevo*. Za redatelje kaže da su se Ozren Prohić i Borna Balentić pokazali različitim scenskim postupcima u prikazu svoje generacije, kao bljesak nove duhovnosti, sasvim oprečne onoj „ideologiziranih zagovaratelja duhovne obnove“. Prateći i poznajući povijest kazališta, Foretić navodi i da je Nenadićev tekst 1976. godine u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u Beogradu prikazan pod naslovom *Kako je Juda izdao Hrista*, a splitska predstava Nenadićeve drame također mijenja naslov te se razložno i sukladno Prohićevu gledištu zove *Kako je izdan Isus*. „Prohić je lucidno zapazio dramaturške osobitosti tog dnevnog teksta osebjnog jezika u njemu se Jezukrst i djevica Marija pojavljuju bez ijedne izgovorene riječi i u svom racionalističnom nagnuću Nenadić zapravo pokazuje sustav koji je osudio Isusa, a taj se u svojim monster

procesima ljudskosti i ljudskosti ljudskoj neminosti nije mnogo promijenio u minulih 2000 godina."²⁶³

Naime, Isusa nije izdao samo Juda. Od svih izdajica nad Isusom kao utjelovljenjem čovječnosti on je, u stanovitom smislu, najpozitivniji jer na kraju ipak doživljava katarzu. Prohićevo iščitavanje i postavljanje drame Foretiću je zanimljivo, ali i sam Foretićev pogled na dramu ima svoju vrijednost jer katarzu zapaža kroz samu biblijsku priču o Isusu, što još jednom pokazuje njegovu eruditost.

Splitsko ljeto očito je vrijeme kada kazališni kritičari iz različitih sredina prate program Drame HNK-a Split. Tako će Foretić popratiti i dvije jednočinke Antuna Šoljana, *Tarampestu* i *Mototor*, koje je režirala Nina Kleflin, a premijerno su izvedene 8. kolovoza 1997. Poznate jednočinke zahvalne su zbog duhovitosti teksta i Šoljanove poetičnosti pa se pokazuju kao dobar materijal za ljeto. Dalibor Foretić kaže da su na prvi pogled to dvije „komedijice” bez ikakvih dramskih pretenzija. „*One su zanimljive po zaista jedinstvenom inovativnom postupku istraživanja verbalne ekspresije.*”²⁶⁴

Tako i Šoljan izmišlja onomatopejski govor koji djeluje do te mjere uvjerljivo da se po zvučnosti razumije značenje onoga što govori, premda su riječi izmišljene. U jednostavnoj radnji krije se metaforična poetičnost, komedija koja je znalački ispisana do savršene napetosti gdje ni jedna riječ nije suvišna. „*U dramskom govoru ima profinjene simbolike. Neki simboli ukazuju i na dublju unutarnju povezanost dvije oprečne dramske situacije.*”²⁶⁵ Jedan starac u *Mototoru* sanjari o pjeskovitoj plaži na toplim južnim morima, s lijepim djevojkama do kojih će doći, naznačujući time san u snu jer opisuje ono što se dogodilo u *Tarampesti*. Drugome starcu pričinja se zvuk motora koji postaje sve jači i bliži. To je znak nadolazeće smrti. Taj će znak prekinuti obje čarolije – i onu službenice i onu staraca – čime se simbolično naglašava prolaznost života. Hedonizam sedamdesetih pretočen je u komiku, a njihovu pučku jednostavnost tek treba razotkriti. *Mototor* počinje realistično, u maloj galiji, i dobro se odigrava u stiješnjem prostoru. U početku je oblikovan na tipičan pučki splitski način. „*Gradiranjem scenske radnje postiže plesom na vršku igle. Vodviljskom situacijom i komikom gradi nestvarnost situacije, metafiziku čuda, suočavanje s prazninom i tišinom smrti.*”²⁶⁶ Redateljica

²⁶³ Dalibor Foretić, „Bljesak nove duhovnosti“, *Vijenac*, 7. 4. 1996., str. 26.

²⁶⁴ Dalibor Foretić, „Smijeh i poezija tuge“, *Novi list*, 19. 8. 1997., str. 12.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

je uspjela iz Šoljanovih dramoleta izvući živi smijeh iz poezije tuge, zaključuje Foretić. U tim jednočinkama vidimo kako Foretić, osim poznavanja kazališnog djelovanja, zna prodrijeti i u redateljsku estetiku te prepoznati simbole kojima se redatelji služe da bi stvorili predstavu. Nizom takvih postupaka i Prohić i Kleflin bili su uspješni.

Osim promatranja cjelokupnog procesa nastajanja predstave, Foretić prati i energiju gledatelja, koja je također važna pri samoj izvedbi i utječe na njezin tijek. U predstavi *Ja i moj mali kumpanjo*, koju je dramatizirao i izveo Boris Dvornik prema *Pasjim noveletama* Miljenka Smoje, primijetit će da je energija koja je pratila stvaranje ove predstave i obasjala je u njezinoj prvoj izvedbi pokazala da onaj „*Smojin pučki Split, sazdan od duha, zajebancije i batuda još uvijek živi i da ga treba čuvat kao kap rose ili suzu na dlanu. To je učinio Boris.*“²⁶⁷ što potvrđuje Foretićevo širinu da u obzir uzme sve elemente stvaranja djela.

Dalibor Foretić piše jasno i razumljivo, slijedeći zadanu strukturu u kojoj čitatelji pronalaze informacije o djelu, glumcima i ostalim izvedbenim elementima. Ipak, zadovoljavanje forme za njega nije ključno koliko spoznaja da čitateljima treba prenijeti važnost postavljenog djela te ga povezati s vlastitim promišljanjima koja daju širu sliku o cjelokupnoj predstavi. To je osobina koja mnogim kritičarima nedostaje, a iznimno je važna jer kritika gubi svoju svrhu ako ne potakne čitatelja na dublje promišljanje i povezivanje s podtekstom koji djelo u sebi nosi. Foretić je te dvije odrednice uspješno spajao i povezivao u cjelinu.

3.10.3.1. Dramatičari

Foretićeve kritike *Svatkovića* iz 1994. godine analizirana je u prethodnom poglavlju. Želimir Orešković postavio je predstavu temeljenu na biblijskom predlošku, a Dalibor Foretić kaže da je vrhunac spektakla trenutak kada se pojavljuje Smrt, koju tumači Nives Ivanković, na pravome konju, „*ali da svo to blještavilo bogatstva i siromaštva nema snažniju dramaturšku profiliranost te se stoga izgleda kao dodatak, a ne otjelotvoreni izdanak izvornome tekstu.*“²⁶⁸

²⁶⁷ Dalibor Foretić, „Čovik i pas kojeg čuča vrime“, *Novi list*, 16. 8. 1999., str. 26.

²⁶⁸ Dalibor Foretić, „Recikliranje moraliteta“, *Novi list*, 26. 7. 1994., str. 14.

Foretić tvrdi da Orešković režira izvana i da je to njegova temeljna odlika, pa se i takav spektakl odnosi na vanjsko režiranje koje nema dublju unutarnju podlogu.

Kada piše o dramatičaru, navodit će i situacije koje su odmaknute od izvornog teksta te aluzije koje on stvara. Na koncu ipak zaključuje da bi *Jedermann*a trebalo promatrati u čistoći njegovih dramskih i idejnih temelja, a ne kao reciklirano i oblikovano djelo prema neskladnim postulatima takozvane novokomponirane duhovne obnove. Takav se stav odnosi i na cjelokupan dojam predstave te na dramaturgiju, o kojoj je ovdje riječ.

U *Nathanu Mudrom* naglasit će važnost dramaturga u smislu reduciranja djela koje bi u izvornom obliku trajalo predugo. Ovako je, zahvaljujući izvrsnoj Bokinoj asistenciji, tekst sažet na podnošljivo trajanje od dva i pol sata, što je očito također važan dio dramaturgije na koji Foretić ukazuje.

Kod *Edipa* također analizira djelo u dramaturškom smislu, odnosno rad Lade Kaštelan, koja je djelo oblikovala u slobodnom stihu, odnosno u „*ritmiziranoj prozi gradi vrlo lapidaran sažet jezični idiom koji mnogo bolje korespondira sa suvremenošću, ali i sa zahtjevima suvremenog prevođenja grčkih dramatičara: u svijetu ih više nitko za kazališne potrebe ne prevodi u stihovima nego u prozi*”.²⁶⁹ U tom elementu također vidi dio koji je dobro odrađen za postavljanje predstave.

U Nenadićevoj drami *Kako je izdan Isus* reći će da je djelo napisano tako da: „*U masonske dramaturgije pretočenoj u pet čvrsto strukturiranih činova Nenadić pokazuje lanac izdaje, od Kajfasa, preko Poncija Pilata do Isusovih učenika. U sustavu čovjekova zlostavljanja Aktanti su dobro poznati i iz našeg životnog iskustva. Ideolog, vječni pakleni veliki inkvizitor, uvjerljivošću objede pokreće svoje pomoćnike koji postižu masu klakera i bukača, manipulirajući njima, vrlo lako uvjerivši korumpirana i u raskoši izopačena vladara da slomi svoj štap nad nevinom žrtvom histeričnog kolektivnog progona.*”²⁷⁰ Čovjek Isus kreće na put muke i patnje, praćen gnjevom i omrazom rulje. Jedini pomoćnik bit će mu pravednik Nikodem, koji shvaća sustav, ali ga ne može spriječiti. To djelo, kroz primjer svoje dramaturgije, ukazuje na čvrstu strukturu koja je ključna za razvoj radnje te doprinosi izražajnosti i snazi samoga kazališnog ostvarenja.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Dalibor Foretić, „Bljesak nove duhovnosti“, *Vijenac*, 7. 4. 1996., str. 26.

Iako kritike za komediju *Buzdo* nisu bile osobito pozitivne, Foretić smatra da se mora uzeti u obzir da je to djelo nastalo 1775. godine. Iako se stvarni autor djela vjerojatno nikada neće sa sigurnošću utvrditi, a ono je tijekom vremena bilo pripisivano različitim autorima, njegovo će podrijetlo ostati trajna nepoznanica. Paolo Magelli režirao je djelo, a praizvedba je održana 4. prosinca 1998. godine. Tekst se doima kao poslanica u dramskom obliku u kojoj se s užitkom trača i prerađuju mjesne dogodovštine, a postoji i podatak da je izveden 1791. godine. Foretić smatra da je hrvatska dramska književnost druge polovice 18. stoljeća bila vrlo oskudna pa nema smisla u njoj tražiti veću dubinu.

Što se tiče vulgarnosti i crnila ove komedije, one su dio svjetonazora koji izjednačuje sve staleže i njihove umišljene veličine. U *Buzdi* se može iščitati i mentalni kod koji je izvrsna spona s našom suvremenošću. Iz prologa se vidi kako se neka ponašanja nisu promijenila. Prijevarena i otimačina, kao načini preživljavanja, pretvoreni su u moralni relativizam koji na kraju sankcionira kancelir presudom: „*Tko je dobio, dobio je*“. Foretić uzima u obzir vrijeme nastanka djela pa mu ne zamjera previše činjenicu da je ono zapravo slabo napisano, ali istodobno ističe i pozitivne strane teksta. Time se ponovno potvrđuje da je jedan od rijetkih kritičara koji je u djelu uvijek znao pronaći i pozitivne i negativne elemente.

Djelo *Ja i moj mali kumpanjo*, koje je praizvedeno na Carrarinoj poljani 9. kolovoza 1999. godine, Foretić je doživio vrlo osobno pa izdvaja i neke osobne trenutke vezane uz nastanak teksta. Redatelj predstave bio je Vanča Kljaković, dramaturginja Mani Gotovac, a tekst je adaptirao Boris Dvornik, koji ujedno i igra u predstavi.

„*Pas i čovjek su mu kao jedno. Iste naravi, iste sudbine, zajedno im otkucava smrtna ura.*“²⁷¹ Miljenko Smoje posljednje je stranice iz svoje stare „*makinjete*“ izbacio pišući „*Pasje novelete*“. „*Ja i moj mali kumpanjo*“ govori o psu Šarku, s kojim se sprijateljiio na punti u Supetru, a zatim ga konačno usvojio i doveo sa sobom u Split. Da je Šarko znao pisati, vjerojatno bi iste stranice napisao o Smoji. Toliko su bili isti u svojoj osobnosti, u osjećanju života kao slobode, ne dopuštajući nikome da ih sputava, pijući život na dušak do posljednje kapi, u tragičnome obratu starosti koja vidi da se primiče neumitan kraj: „*Otada Šarko i ja više*

²⁷¹ Dalibor Foretić, „Čovik i pas kojeg čuča vrime“, *Novi list*, 16. 8. 1999., str. 9.

nikada nismo izašli iz sobe“, posljednje su rečenice ove čudne dvojne biografije o čovjeku i psu „*koji nije beštija*“.²⁷²

Smoje je kao jedinstveni novinar-pisac napisao mnogo neobičnih stranica reportaža, satira, podlistaka, scenarija, romana, drama itd. Hedonističko osjećanje u njima je spojeno s osjećajem za pravdu, za izvorno pulsiranje života, za osobenost i izdvojenost kao njegove temeljne vrijednosti. Ipak, ni u jednom njegovu djelu nema toliko sjete kojom je obojio posljednje proplamsaje života, naročito zapažene u njegovu „*malom kumpanju*“, kao u tim *Pasjim noveletama*. Nikomu nije ni palo na pamet da bi se to djelo jednom moglo postaviti na scenu, ponajprije zato što mu nedostaje sceničnosti. Foretić pritom smatra da je ono gotovo i nema jer se postavlja pitanje kako scenski osmisliti prozu u kojoj je glavni junak pas, pa makar imao i ljudsku dušu. Možda u tome postoji građa za film. Tako je Boris Dvornik, stari Smojin prijatelj, osjetio da u njoj ne titra scensko uprizorenje, nego mogućnost kazivanja, odnosno scenskog ispovijedanja o Šarku i njegovu gospodaru.

I taj je pothvat izazivao nedoumice. Novelete su kratke, tek zapisi anegdota i umnih refleksija o njima. Dvornik ih je, uz dramaturšku pomoć Mani Gotovac, uspio okupiti u suvislu priču, čije su nedoumice vješto povezane tobožnjom staračkom zaboravnošću. I bez obzira na to što je djelo bez pretjerane dramatičnosti, ipak se uspjelo izboriti za pozornicu, a gledatelji su ga objeručke prihvatili. Tako je nastalo još jedno kazališno djelo s jakim dalmatinskim mentalitetom.

Kada je riječ o dramskim podvrstama, Foretić također ima istančan smisao za komediju, koju je vrlo teško napisati, ali i izvesti, a da se ne svede na niz humorističnih skečeva. Tako će se u analizi posebno osvrnuti na predstavu *Svećenikova djeca* Mate Matišića, u režiji Božidara Viočića, premijerno izvedenu 12. studenoga 1999. godine. Riječ je o komediji koja nije sigurna kojemu žanru pripada i koja koristi klasične humoristične motive. Način na koji gradi djelo, svoju „*ispovjednu tajnu*“ u tri čina, po Foretiću je ravan dramaturškom samoubojstvu. Smatra da je ono što bi svojom životnom pomaknutošću bilo dovoljno za zaplet cijele jedne komedije autor potrošio u jednom činu. „*Nažalost, uz osebuje vrline, on pokazuje i neke, već nepopravljive mane, kao što su feljtonistička citiranost koja djeluje naivno, te mjestimično nategnuta logika dramaturške potkrijepe nekih zapletenih obrata.*“²⁷³ Smatra da ga strah da ne

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Dalibor Foretić, „I svećenici su djeca Božja“, *Novi list*, 27.11.1999., str. 42.

ostavi nepokrivenim neko polje u komedijskoj križaljci nagoni na banalna rješenja, a vješto vođen dijalog mjestimično je dopunjen papirnato ukočenim replikama. Kao dokaz navodi da je to posebno vidljivo u neobuzdanoj zaigranosti žanrovima, koju rješava poprilično naivnim i neuvjerljivim matricama bulevarske komedije. U trećem činu radnja je, za razliku od silnosti prvoga, prilično stišana i približava se tragičnim tonovima. Foretić je već ranije čitao i gledao Matišićeve komedije te prepoznaje kako nevidljivi „*prsten okajanja grijeha*” povezuje sve sudionike radnje, stvarajući među njima simboličku i moralnu povezanost. Matišićeva komedija, prema njegovu mišljenju, kipti svojevrsnim gorkim humorom. Humoristično zaključuje da je redatelj manje tu komediju postavio, a više posvetio. To je još jedna potvrda Foretićeva poznavanja Matišićeva rada i komedije kao dramske vrste.

Kao i većinu kulturnih djela onoga vremena, pogledao je i *Ptičice* Filipa Šovagovića u Magellijevoj režiji. To je djelo nastavak *Cigle*, također autora Filipa Šovagovića, za koji možemo reći da je vrhunac autorskih tekstova onoga doba jer precizno secira društvo. Foretić kaže da je naslov poveznica na razgovor socijalne radnice i Pljuge, u kojem se zaključuje da nije u redu da njezin hrčak bude sam, asocijalan, jer je ona socijalna radnica koja podržava takvo stanje. Takvima vidi i njegove likove: podvrgnute procesu asocijalizacije, smještene u zatvor koji je ujedno i prostor njihove slobode. Ti siroti mali hrčci nose svoje kaveze sa sobom, odnosno u sebi. „*Šovagović ih nesvjesno opisuje, gotovo automatskim, eksplozivnim dramskim ispisom koji je samo naizgled dramaturški neuredan i razbarušen kao da ga autor u hitnji pisanja nije stigao srediti, ali i u podtekstu čvrsto strukturiran.*”²⁷⁴

Iz teksta zaključuje o stanju likova, društvu u kojem žive te aktualizaciji tada gorućih problema. Zbog toga će reći: „*Njegovo dramsko pismo je vruće, pisano iz ovog vremena i za njega. Ono je prepuno asocijativnosti, dovitljivih doskočica, aktualnih životnih i političkih i podrugljivih uboda, duhovitih kalamburičnih nadskakivanja, u sitnome vezu koji kao da nema kraja ni konca, a kada on dođe, čini se u svojoj nadrealnoj fantastičnosti jednako neuvjerljiv koliko i strašan, ali ipak moguć.*”²⁷⁵

3.10.3.2. Redatelji

²⁷⁴ Ptičice????

²⁷⁵ *Ibid.*

S obzirom na to da je Foretić jedna od ključnih osoba onoga vremena, ne samo u kritičarskom smislu nego i kao autor koji je znao ponuditi rješenje za slabije postavljenu predstavu, logično je da je redateljskom dijelu posvetio mnogo prostora u analizi.

Cjelokupnu predstavu promatra i hijerarhijski, od samoga kazališta i Drame HNK-a Split do redatelja. Tako će za Millerovu *Trilogiju o ljetovanju* reći: „*Izazov je samo u tome kako izaći na kraj s njenom mastadontskom strukturom. Opredjeljući se smjelo da svojoj publici prikaže jednog različitog Goldonija od ponašijenčenih „Ribarskih svađa“, HNK u Splitu upustilo se u izuzetan scenski rizik. Pozivanje Eduarda Millera, njemačkog redatelja slovenskog podrijetla, koji često radi na našim scenama, pa je tako prije nekoliko godina u svojoj predstavi Brechtove „Malograđanske svadbe“ u Ljubljanskoj drami savršeno, hladnom iscizeliranošću pokazao upravo hysteriju otuđenja u svakodnevnom ponašanju, nadavalo je mogućnost da se taj rizik prometne u uspjeh. I on se dogodio. Poznat kao poklonik dominantnosti dramske riječi na sceni, pa prema tome i gorljivi protivnik neverbalnog teatra, Miller se, u suradnji s dramaturgom Ladom Martinac, upustio u nesmiljenu redukciju Goldonijeva materijala sa strašću krčitelja koji je tvrdo riješio da od šikare stvori francuski park. Miller se nije ustručavao da od tri Goldonijeve komedije sačini dvoipolo satnu predstavu, podnošljivu ne samo po trajanju, već i uzbuđujuću po izuzetnom scenskom struktuiranju. ... U preciznom mizanscenu vodviljske zahuktalosti svatko nalazi prostora za razigravanje svoga lika...“²⁷⁶*

Kada promatra Kunčevićev rad u *Divljoj patki*, povezuje izvorni tekst s redateljevim iščitavanjem i sposobnošću da mu omogući potpuno drukčiju dimenziju: „*Divlju patku*“ valja danas gledati isključivo kao dramsku manipulaciju. Jedan fantastični reformator i jedan skeptični altruist razapinju svoje mreže životnih istina i laži. Svi oni koji su uhvaćeni u njih bivaju samljeveni u žrvnju njihovih opozitnosti, a njihovi životi samljeveni i opustošeni. Redatelj Ivica Kunčević imao je to sasvim sigurno na umu opredjeljujući se baš za ovu Ibsenovu dramu. ... Kunčević osim toga radi predstavu po strogo realistično ključu, ne uspijevajući, osim u nekim sporednim linijama (igra s fotografijama) scenski nategnuti snažnu Ibsenovu simboličku mrežu koja brižno pokriva sva značenja drame. Scenskih senzacija za troiposatno trajanje predstave bilo je premalo“.²⁷⁷

²⁷⁶ Dalibor Foretić, „Đavoli i ubogi leptiri“, *Novi prolog*, br. 17/18, god. V (XXII), proljeće–ljetno 1990., str. 131.

²⁷⁷ Dalibor Foretić, „Razaranje i osvajanje duše“, *Danas*, br. 431, god. IX., 29. 5. 1990., str. 48.

Povezujući Euripidov rad s aktualnom problematikom današnjice, Foretić prepoznaje vrijednost Magellijeva rada, koji je uspješno oblikovao cijelu trilogiju. „Četiri godine Paolo Magelli je, na otvorenim scenama Dubrovnika i Splita, sačinio zanimljivu trilogiju prema Euripidu, u našim prilikama najmanje poznatom, a u ovom vremenu najizazovnijem grčkom tragičaru. S uspjehom sve tri predstave on je to i dokazao. Trilogija je nazvana „ženskom“ jer su naslovne junakinje u sve tri drame žene.“

„Ali više od te naznake koja uzbuđuje zagovornice ženskog pisma i u dramskom diskursu, zanimljivo je kako je Magelli s ove tri drame sačinio kratku filogenezu antičke tragedije, a možda ne samo i nje, pokazujući na Euripidovu sretno odabranom primjeru zakonitost smjera dramskih vektora. ... Napokon, ovog ljeta u perivoju Oceanografskog instituta, na samom rtu Marjana, Magelli postavlja Helenu, ne slučajno, pretposljednju od svih njegovih sačuvanih drama, pokazujući kako se prije kraja govor dramske prenapregnutosti, sazrijevanjem u kontemplaciji i stišavanjem u rezignaciji, pretvara u jezik bajke. Eto jedne od varijanti savršenog dramskog sazrijevanja. Njega se može naći i kod drugih dramatičara, ne samo kod Euripida. Zakrivljenje u bajku potvrđuje se i kod Shakespearea, Ibsena pa i našeg Krleže.“²⁷⁸

U predstavi *Smrt Stjepana Radića* za Juvančićevo postavljanje naglašava: „No, Juvančić je pokušao ići još dalje. On je nastojao dramu pomaknuti u dubinsko istraživanje psihosocijalnih devijacija, sve do nastranosti i pomaknutih svjetonazora. Parametarski u tom pogledu je prizor između Aleksandra (Josip Genda) i generala Živkovića (Tomislav Martić) u drugom činu, u kojem ima nešto latentne homoseksualnosti, ali više od toga zaraženosti smrću, koja je otrovala njihov svjetonazor, koji zbog toga i ne može ništa drugo nego krenuti u ubijanje kao jedino moguće razrješenje socijalnih konflikata.“²⁷⁹

Kako je već navedeno u poglavlju o dramatičarima, pri oblikovanju predstave *Svatković*, u suradnji s redateljem Želimirom Oreškovićem, naglasak je stavljen na vizualni dojam, pri čemu se izgubila duhovna nota djela koje je moglo pružiti mnogo više. Bilo je mnogo takvih trenutaka, a jedan od njih jest i suočavanje sa smrću.

Početak devedesetih godina Foretić se paralelno osvrće na festivalske premijere u Dubrovniku i Splitu. U prvom dijelu obrađuje *Tužnu Jelu*, koja je premijerno izvedena na Dubrovačkim ljetnim igrama, dok se drugi dio odnosi na djelo *Natan Mudri*. U *Natanu*

²⁷⁸ Dalibor Foretić, „Muka zbog magle“, *Danas*, IX., 7. 8. 1990., str. 52.

²⁷⁹ Dalibor Foretić, „Pomak u dubinsko“, *Novi list*, 28.4.1992.,

Mudrom, prosvjetiteljskom djelu u režiji Georgija Para, također izvedenom na Splitskom ljetu, ističe da se ambijentalna predstava može uspješno postaviti ako postoje dobar tekst, dobar ambijent i dobri glumci. Splitska izvedba, prema njegovu mišljenju, to je ispunila. „*Krvno srodstvo u predstavi ima metaforičko značenje, svi smo mi braća i ovaj novinar se slaže da je redatelj doveo glumce do pune, nenasilne dramske tenzičnosti dubinskog proživljavanja priče koja je težište imala u svakome liku.*”²⁸⁰ Dakle, Georgij Paro zadovoljio je režijske standarde, ali ne samo u smislu postavljanja predstave nego i u cjelovitom oblikovanju dramske izvedbe čime je postigao zaokruženu i značenjski potpunu predstavu.

Kaže da je priča o prstenu preuzeta iz Boccacciova Decamerona te da Lessing u Nathanu Mudrom gradi i svoj „*dramski jednako čudesni prsten ljudske snošljivosti*“.²⁸¹ Nakon mnogih peripetija, mlade junake izvlači iz sudbinske stupice incestuozne ljubavi, „*čarobnom dramskom igrom*“²⁸² spaja sve svoje junake različitih vjera i narodnosti: sultana Saladina i njegovu sestru, mladoga njemačkog templara i njegovu nesuđenu židovsku odabranicu, kršćanku, u krvnu vezu sveopćega bratstva među ljudima. Krvno srodstvo u tom raspletu ima višu ljudsku vrijednost. Svi su ljudi braća, odjekuje iz ove drame kao veliko načelo građanskoga svjetonazora. „*Lessing njegovu paraboličnost doseže savršeno napetim dramskim lukom ostvarenim više u narativno-poetskoj strukturi nego u dramaturgiji izravnih dramskih sukoba.*”²⁸³ Zbog toga je njegova dramska linija „*lelujava i nježna poput paučine*“²⁸⁴, kako ju slikovito opisuje Foretić. Nešto od Lessingove mudre jednostavnosti kao da je nadahnulo režijski postupak Georgija Para. Mizanscenski odnosi jednostavni su, bez prostornih zadatosti i ograničenja. Publika je zaposjela nadsvođene prolaze, glumci su izlazili iz kutnih izlaza, a prizori su se smjenjivali u „*lelujavoj dinamici bajke koja je zadobila u čudesnom spoju sa prostorom metafizička ozračja katkad čak zorne perceptivnosti: mogao bih se zakleti da je u trenucima kada je Nathan pričao priču o prstenu nebom zujao neki nestvarni astralni zvuk*”.²⁸⁵ Smatra da je ključna Parova uloga bila u tom što je glumce doveo do pune „*nenasilne dramske tenzičnosti dubinskog proživljavanja priče*“²⁸⁶ koja je težište imala u svom liku (misleći na Nathana), dvojno uspostavljenom kao njezinu pronosiocu i natjecatelju s laganim psihološkim

²⁸⁰ Dalibor Foretić, „Lessingov poučak o snošljivosti“, *Novi list*, 16.8.1994., str. 22.

²⁸¹ Dalibor Foretić, „Nathanov prsten za Tužnu Jelu“, *Vijenac*, 18. kolovoza 1994., str.?

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

obrisima, ali životnim govorenjem svakog stiha posebno iskazanim rješenjima u mizanscenu i scenskom pokretu. „Bila je to snažna glumačka igra koja je dubinski otkrivala Lessingove velike ljudske razloge i mamila izazovom rađajući ih slutnji.”²⁸⁷ Za kraj smatra da bi bila šteta da ta predstava ostane samo na jednoj sezoni i na jednome mjestu te da bi bila odlična prilika da obiđe samostanske klaustre u Hrvatskoj. Činjenica je da ga je navedena predstava toliko dojmila da joj je posvetio niz lijepih misli, posebno o redateljskom postupku, pa je gotovo možemo vizualizirati ako se Foretićev tekst pažljivo pročita. Upravo u tome leži još jedna od njegovih kritičarskih kvaliteta.

Kod *Edipa* se osvrnuo na redateljski postupak kojim se u radnji stvara još jedna linija dramske upitnosti, a nju od početka do kraja predstave nosi nijema mala Antigona, koju tumači Mia Božić. Osim što joj pripada jedan od najljepših i najpoetičnijih prizora predstave, kada će na kraju djela zavezanih očiju odskakutati partiju „školice” kao slutnju vlastite sudbine, njezina je prisutnost u suprotnosti s užasom spoznavanja istine. Foretić u toj dječjoj nevinoći vidi pozitivan element koji pridonosi veličini predstave.

Unatoč svemu, smatra da predstava ipak nije uspjela u svojoj nakani „*jer prava, velika predstava nastaje tek onda kada se takva redateljska nakana koja svjesno ne želi prodrijeti u intimu lika sukobi s tvrdoglavim glumačkim osjećajem čovječnosti u liku kojeg tumači.*”²⁸⁸

Iz Foretićevih riječi vidi se da poznaje materiju jer je očito da je u svojoj kritičarskoj karijeri vidio velike predstave koje su ga ostavile bez daha i znao ih je prepoznati kao velike. Kod Prohićeve režije u predstavi „*Kako je izdan Isus*“ smatra da je stilski predstava „*označena čestim preforsiranjima koji višak energije namjerno pretvaraju u energiju koja više nije uporabljiva*”²⁸⁹. Iz navedenog se vidi da je Foretić ganut idejom predstave koja se postavlja, ali primjećuje i nedostatke koji su se mogli izbjeći uz više aktivnosti s redateljeve strane.

U drami *Medeja*, koja je premijerno izvedena 11. kolovoza 1997. godine, redateljica je Ivica Boban, a mjesto radnje Kazalište sv. Kajo. Foretić je toliko opčinjen mjestom izvedbe koje omogućuje potpuno drukčije iščitavanje drame da se divi svemu što je Boban zamislila. Riječ je o vjerojatno najopustošenijem i najzagađenijem mjestu splitske industrijske zone, koja je proždrla nekad lijepi krajolik. Tlo je pokriveno otpacima i komadićima željeza, mjestimično

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Dalibor Foretić, „Zagonetni stranac“, *Vijenac*, 8. 12. 1994., str. 17.

²⁸⁹ Dalibor Foretić, „Bljesak nove duhovnosti“, *Vijenac*, 7.4.1996., str. 26.

i cementnom prašinom koju nanosi vjetar. Ispod je Vranjic, koji su nekad zvali „Malom Venecijom” i koji je opjevao Luka Botić, a preko zaljeva pruža se hladna vizura Splita.

Vatromet prilikom pristajanja jahte kojom dolazi Egej, kojega tumači Stojan Matavulj, policajci na motociklima koji prate Kreonta, kojega tumači Josip Genda, te Mercedes koji dovozi Jazona kao kraljevskog ženika dinamiziraju prostor i radnju. U početku je blještava arena pokrivena neuglednim prekrivačem, a zatim bljesne u kulminaciji sukoba. Smetlište svijeta kao njegovo središte fokusirano je na rasutu dramu izopćenika, izgnanika, nevoljnika i ljudskog otpada svijeta. Vrhunac se temelji na suvremenosti. Prvi prizori intonirani su govorom apokaliptičnih slika, čiji je autor Heiner Müller.

Kor se pojavljuje predvođen narkomanima: izobličeni vrisak, groznica apstinencijske krize, blaženstvo ubrizgavanja otrova te tehno kao temelj glazbenog izraza Darka Hajseka. Kor je unutarnji glas Medeje. Ti rubni ljudi izbjeglice su, ljudi bez identiteta, rasijani po cijelome svijetu, kao Medeja i Jazon, koji su također prognanici. Redateljčina vizija temelji se na shvaćanju da je izbjeglištvo obilježilo cijelo stoljeće te da predstavlja humus na kojem izrasta ova tragedija. Redateljica fokusira obitelj kao stanje duha koje je jedva održava na okupu. Boban traži samo neke naznake kojima bi opravdala Medeje postupke. Na kraju se odlučuje za toplu humanost. *Medeja* je inače tragedija bez prave katarze, otvorena rana užasa, obiteljska tragedija koja nije doživjela svoj istinski kraj. „*Smisao teksta se može razabrati u riječima: „Nema sretnog smrtnika, jer sreća nije sve što hoćeš imati, nego nemati u sebi smrt“.*”²⁹⁰ Foretić uzima rečenicu iz djela kako bi prikazao težinu same drame. U ovom primjeru ne ulazi u analizu redateljčinih postupaka, nego iznosi vizualni dojam koji je stekao gledanjem predstave. Iz napisanoga se vidi da je djelo doista bilo grandiozno. Dakle, Foretić se ponekad koristi i deskriptivnim obilježjima kako bi čitatelju približio dramu.

O *Buzdi* je bilo riječi u više navrata, ali u ovom se slučaju Foretić okreće redatelju te smatra da tekst nije velike dramaturške vrijednosti i da je napisan kao niz skečeva. Magelli je toga svjestan pa kao izlaz pronalazi sintagmu „*antropološkog scenskog eseja koji bi sveobuhvatno spojio modernitet s autentičnom arhaičnošću*”.²⁹¹

Redatelj Vanča Kljaković, najbolji izbor za postavljanje takvih predstava, bio je samo nenametljivi nadziratelj tijeka priče, predlažući jednostavna mizanscenska rješenja prilagođena

²⁹⁰ Dalibor Foretić, „Otvorena rana užasa“, *Novi list*, 24. 5. 1997., str. 27.

²⁹¹ *Ibid.*

prostoru i određujući možda i stanke ispunjene glazbenim umetcima, „*a tajna je tko je smislio jedinu, ali urnebesnu komičku eskapadu, savršeni geg – kada Dvornik oponaša razbacani hod Malog, unuka Šarkovog*“.²⁹²

U slučaju *Svećenikove djece* slavodobitno zaključuje da Božidar Violić režira u Splitu nakon šesnaest godina. „*Ovdje se radi o ozbiljnoj religioznoj drami u kojoj su svi moralni problemi izravno povezani s pitanjima života i smrti, odnosa između ljudskih umiranja i ljudskog rađanja i naše nemoći da proniknemo u tajnu tog odnosa...*”²⁹³ Kazalište je zapravo ogledalo onoga što je iza stvarnosti, a ne odraz same stvarnosti, kaže Violić. Prema Foretiću, riječ je o eskapizmu narcisoidnog čovječanstva koje u svemu traži sebe umjesto onoga što je iza. Violić rado zastupa aspekt realizma u kazalištu zato što u njega ne vjeruje; realizam je za njega optička varka u umjetnosti. „*Riječ je o prevari, misleći da gledaš ono što živiš, pruža ti se prigoda da vidiš nešto što je iza toga.*”²⁹⁴ Uglavnom se svi slažu oko istoga gledišta: problem predstave proizlazi iz nemogućnosti ustrajavanja u jednoj vrsti komedije.

Kod velikog erudita Foretića vidljiv je i snažan povijesni kontekst u predstavi *Povratak u pustinju* redatelja Ivice Buljana. Predstava je nastala u vrijeme kada je Buljan bio ravnatelj Drame te je ujedno bila njegova prva režija na toj poziciji. Kako su Koltèsovi likovi često marginalci, tako je i u ovom djelu prikazana nemogućnost ljubavi između brata i sestre. Poraz u Alžiru označava slom financijskoga klasičnog građanstva, a kovitlac tog sloma još se više izmiješao vodviljskim elementima. Foretić primjećuje da Koltès majstorski gradi sukob brata i sestre, ali i njihov sukob s vlastitom djecom te sukobe njihove djece međusobno. Iz tih svađa izrastaju sablasti prošlosti. Uz kratke, žestoke i eksplozivne dijaloge, Koltèsova dramaturgija i u ovom djelu počiva na dugim monološkim iskazima.

Kako je već pisano o ovom djelu, oko načina izgovora lomila su se koplja jer se upravo u tome vidio jedan od problema postavljanja. Foretić smatra: „*Da bi se moglo postaviti (a i gledatelju shvatiti) ovaj komad, valja iz njega znati izvući zapretane komične vrijednosti, jer igrati ga i shvatiti kao ozbiljnu dramu znači ostvariti scensku nakaradu bez puno smisla.*” Smatra da je Ivice Buljan svjesno „*hodaao zajedno s glumcima po žici, u opasnosti da se svaki čas strovali u*

²⁹² Dalibor Foretić, „Čovik i pas kojeg čuča vrime“, *Novi list*, 16. 8. 1999., str. 9.

²⁹³ Dalibor Foretić, „I svećenici su djeca Božja“, *Novi list*, 27. 11. 1999., str. 42.

²⁹⁴ *Ibid.*

nešto što tekst nije. U toj nadasve verbalnoj akrobaciji čini mi se da je u velikoj mjeri uspio održati ravnotežu. ²⁹⁵

Koltès je u toj splitskoj izvedbi naslutio možda novu komedijsku konvenciju za sljedeće razdoblje koja se u određenim naznakama prepoznaje i u još nekim predstavama tekuće sezone. Djelo ne vidi kao smijeh radosti. „*To je tužno komično cviljenje koje samo povremeno može razvući usta u prepoznavanju užasa.*” ²⁹⁶ Čini se da je Foretić ipak uspio prepoznati razlog zbog koje je djelo postavljeno upravo na takav način.

3.10.3.3. Kostimografija i glazba

Iako u predstavama ne posvećuje previše prostora elementima kostimografije ili glazbe, ondje gdje su oni zaista naglašeni nastoji ih dočarati i analizirati.

Kostimografiju nikada ne promatra kao izolirani element, nego kao dio redateljeva viđenja predstave pa će reći: „*... osiromašeni poslije ljetnih bakanalija, ubogi leptiri poslije opijenosti suncem upadaju u mrežu đavola, nosilaca društvene moći i vlasti, bivajući primorani da se vežu onako kako se ne žele, sklapajući blještave šare svojih krila u sivo naličje svakodnevnice. Taj dio pokazuje najbolje zašto Miller inzistira na modernoj kostimiranosti (izvrstan rad Svetlane Todorović): kao da je, oslušujući onu najznačajniju Goldonijevu rečenicu „Kada se prebriše nebo, izbriše se i sistem...*” ²⁹⁷

Tako će u predstavi *Kako je izdan Isus* reći da su prednosti predstave pridonijeli kostimi Ivane Sušac i „polucilindri”, dok je koreografkinja Ksenija Čorić sve preokrenula u ironično kafkijansko ozračje. „*Zbog tih načina se odustalo od jeftinih svetačkih sličica puno pučke naivnosti i pokušali su dublje proniknuti u dramu pasionskih prikazanja te to čini predstavu iznimnom i inovativnom u našoj kazališnoj praksi.*” ²⁹⁸

U monodrami koju izvodi Boris Dvornik glazba je važan dio cjeline predstave. Glazbu za predstavu skladao je Dean Dvornik, u duhu svojega naraštaja, daleko od tradicionalnog

²⁹⁵ Dalibor Foretić, „Siroti mali hrčci“, *Novi list*, 6. 8. 2000., str. 14.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Dalibor Foretić, „Đavoli i ubogi leptiri“, *Novi prolog*, br. 17/18, godište V (XXII), proljeće–ljetno 1990., str. 131.

²⁹⁸ Dalibor Foretić, „Bljesak nove duhovnosti“, *Vijenac*, 7. 4. 1996., str. 26.

sentimenta. Izvodi je mali sastav uživo: klavijature, dvije gitare i udaraljke. Boris Dvornik na početku i na kraju promuklim, grezim glasom, kao da je pjevanje učio kod Tome Bebića, skladno pjeva „Baladu o Šarku”, za koju je riječi napisao Jakša Fiamengo. „*Po poetičnosti i pjevnosti ravna je čuvenu Popadićevu songu o Roku i Cicibeli*“²⁹⁹, prepoznaje Foretić. To je također bio neizostavan dio predstave jer imati dalmatinsku tematiku bez pjesme teško da se moglo dogoditi.

3.10.3.4. Scenski pokret i scenografija

U Foretićevim kazališnim kritikama scenski pokret i scenografija ne pojavljuju se kao usputni ili dekorativni elementi izvedbe, nego kao važni nositelji značenja koji sudjeluju u oblikovanju ukupnoga dojma predstave, njezine atmosfere, simboličke strukture i redateljske koncepcije.

Primjer iz kojega se iščitavaju svi elementi u jednoj rečenici nalazimo u predstavi *Smrt Stjepana Radića* Joška Juvančića: „*Tome pridonosi besprijekorno, vizualno spektakularna scenografija Drage Turine s fino ironičnim naznakama jednog mentaliteta ni „glahšlajtirane“ primitivne sredine, koja u sprezi s izvrsnom rasvjetom Zorana Mihanovića te kostimima Doris Kristić i Đurđe Janeš stvara iluziju prefinjenog brijia dvadesetih godina ovog stoljeća.*“³⁰⁰

Slično vrijedi i za scenski pokret: on u Foretićevim kritikama nije dominantna sastavnica analize, ali ga kritičar, kada ga prepozna kao važan element izvedbe, rado komentira i povezuje s ostalim scenskim znakovima, osobito s glazbom. U *Svatkoviću* tako komentira koreografiju Željke Turčinović, za koju kaže da je „*neosjetljiva za fine dramske gradacije teksta*”, a uz nju veže i „*prilično blijedu i neizražajnu glazbu Nenada Šiškova*“.³⁰¹

Kao scenografski element u kombinaciji sa svjetlom komentirao je *Edipa*, u kojem se u pozadini scenografije nalaze ruševne zidine kroz koje se izvana ulazi u grad, a koje naznačuju rasap i propast. Scenom pak dominira velika čeličnosiva kocka koja se svojom bezličnošću već na prvi pogled otkriva kao simbol nedodirljive vlasti. Ta je kocka simbolična jer će se na početku odvojiti njezina kalota, a majstor rasvjete Zoran Mihanović svjetlom će joj oblikovati stupiće tako da se doima poput baldakina nad tronom ili ložnicom. Zanimljivo je da prvi prizor otkriva Jokastu i Edipa u strasnoj, doista koreografiranoj ljubavnoj igri, koju potpisuje Miljenko Vikić.

²⁹⁹ Dalibor Foretić, „Čovik i pas kojeg čuđa vrime“, *Novi list*, 16. 8. 1999., str. 9.

³⁰⁰ Dalibor Foretić, „Pomak u dubinsko“, *Novi list*, 28. 4. 1992., str.

³⁰¹ Dalibor Foretić, „Recikliranje moraliteta“, *Novi list*, 26. 7. 1994., str. 32.

Iz navedenoga se zaključuje da Foretić, kada piše o tim elementima, često povezuje više scenskih sastavnica u jedinstvenu interpretativnu cjelinu kako bi naglasio njihovu zajedničku ulogu u oblikovanju značenja predstave.

3.10.3.5. Glumci

U svojim kritikama Foretić zna znatnu pozornost posvetiti i glumačkim kreacijama. Pritom ne prati sustavno razvoj pojedinih glumaca niti se upušta u detaljne analize njihovih izvedbi. Kod njega se neće pronaći hvalospjevi glumačkim kreacijama, nego će se više usmjeriti na način na koji su glumci svoje likove uklopili u cjelokupno djelo. To ne znači da ne cijeni njihov rad, nego da ih promatra kao dio šire izvedbene cjeline.

Kroz Millerovo postavljanje iščitavaju se i mogućnosti ansambla koji je u to vrijeme bio izrazito snažan i okupljao neka od najvećih glumačkih imena: „*Miller je ovom predstavom, njenom punom koherentnošću, pokazao još jednom prave mogućnosti splitskog ansambla: poslije Magellijevih režija „Elektre“ i „Platonova“, Ciulijeve „Opere za tri groša“, „Trilogija o ljetovanju“, jedan od najvećih događaja sezone u hrvatskom teatru, dokazuje ne samo otvorenost splitskog ansambla da slijedi različite režijske poetike, već i da se u okviru njih dovine do zavidnih rezultata*“.³⁰²

Za Kunčevićevu *Divlju patku* reći će: „*Ipak, moglo se uživati u nekim trenucima glumačke igre. Naročito to važi za Josipa Gendu u trenucima Hjalmarova životnog rasapa. Brunu Bebić-Tudor koja svojim fizisom ne prijanja odviše prisposobi lika male Hedving, ali snažnom koncentracijom i razigranošću uspijeva stalno zadržati pažnju na njoj, a iznad svih Zdravki Krstulović u ulozi Gine koja je svojom šutnjom gotovo stalno u pozadini radnje, a seizmički savršeno izražava sve njene oscilacije i napetosti. ...*“³⁰³

Kada posebno izdvaja glumačke kreacije, osvrnut će se na Mustafu Nadarevića, za kojega kaže: „*Upravo zbog toga ta glumačka igra spaja neku secesijsku, dekadentnu nujnost i životnu radost. Ima u njoj neke tužne komike koju iz svog Menelaja izvlači Mustafa Nadarević.*

³⁰² Dalibor Foretić, *Đavoli i ubogi leptiri, Novi prolog*, br. 17/18, godište V. (XXII), proljeće–ljetno, 1990., str. 131.

³⁰³ Davor Foretić, *Razdvajanje i osvajanje duše, Danas*, broj 431., godina IX., str. 48.

Čovjek nakon svih patnji, koji još ima snage da se životu smije u obrt. ... Ima u toj igri i jeftine, a čudesne opsjene, poput obične lopte za igru koja čarobno zasvijetli tek u rukama Teonoje, Teoklimenove sestre kojoj su bogovi dali sposobnost da vidi dalje od drugih, a ona tu moć mudro primjenjuje ili zatamljuje. Zoja Odak pridodala joj je sve reference njenog božanskog dara i mudrosti njenog ljudskog značaja. Ali pravo čudo, s obilnom metafizičkom potkrijepom, jest Glasnik Josip Genda. On se pojavljuje iz rake s glasovima koje donosi Menelaju o nestanku lažne Helene. Potom se spušta u more, polako tone u njega, da bi iza njega ostao njegov glas što dugo odjekuje nad vodom, a s tom jekom vraća se iz mora Teoklimenu s viješću o bijegu Helene i Menelaja, da bi se ponovo zavukao u svoju rupu, lukavim očicama mjerkajući svijet dok mefistovski govori: „Ništa čovjek ne koristi više od sumnji.“ Nema sumnje da će se on s nekim novim glasom opet vratiti. Čudesna zamisao i još čudesnija kreacija!“³⁰⁴

I u predstavi *Smrt Stjepana Radića* Joška Juvančića ističe jednoga glumca koji je ponio težinu predstave: „I glumci su besprijekornim mizanscenskim rasporedima upućeni na to da ne preigravaju. Stišanost igre može biti jedan od valjanih ulaza u osobnosti Bakarićeve dramaturgije. Znamo to još iz Večekovih interpretacija njegovih drama. ... Glumcima se tu nema što prigovoriti. Oni su predano obavili ono što im je zadano. Ali, tek jedan od njih je lavovskom snagom uspio zgrabiti ono što mu je omogućavao ponuđeni scenski ključ. Joško Ševo kao ministar Korošec sa savršenom je plastičnošću, mekom, opuštenom ljugavošću i pragmatičnom čvrstinom oslikao jednog od tipičnih političara ovih prostora koji su savršeno funkcionirali u svakom režimu i svakom vremenu, dovodeći u finalnom raskolu do onih užasa koje danas proživljavamo.“³⁰⁵

Tako će se, primjerice, referirati na činjenicu da je uloga Tiresije u *Edipu* dodijeljena Zoi Odak ponajprije zbog bespolnosti koja je zapravo uvijek označavala i vidovitost. Uostalom, postoji avangardna drama Guillaumea Apollinairea *Tiresijine dojke* koja počiva upravo na tom načelu. Činjenica da je uloga nemilosrdnog vrača feminizirana u predstavi nema veće značenje od začudnosti, a „*Odak ju je na toj liniji korektno odigrala: više od toga govori njezina maska i kostim koji je tijesno povezuju sa onim mandarinskim korom mrtvih*“.³⁰⁶

Svi značenjski kodovi predstave stapaju se u skladnu cjelinu koja plijeni vizualnošću i jasnim označavanjem, a u njima gluma participira savršenim „*tehnoklizanjem*“, kako to vidi Foretić.

³⁰⁴ Dalibor Foretić, *Muka zbog magle, Danas*, godina IX., 7. 8. 1990., str.49.

³⁰⁵ Dalibor Foretić, „Pomak u dubinsko“, *Novi list*, 28. 4. 1992.

³⁰⁶ Dalibor Foretić, „Zagonetni stranac“, *Vijenac*, 8. 12. 1994., str. 17.

Takva gluma ne otvara lik do krajnjih granica njegove ljudskosti, nego na taj način tek provodi ideje i zamisli. Smatra da je to, na neki način, ipak linija manjeg otpora.

Ponekad je uloga redatelja presudna jer njegov rad s glumcima, koji ih vodi kroz cijeli proces, može pomoći da kreativno izraze svoje uloge. Tako navodi proces stvaranja Georgija Para na djelu *Natan Mudri*. Smatra da je ključna Parova uloga bila u tome što je glumce doveo do pune „*nenasilne dramske tenzičnosti dubinskog proživljavanja priče*“.³⁰⁷ Težište te glumačke igre bilo je u liku Natana, dvojno uspostavljenom kao pronositelju ideje i njezinu dramskom sugovorniku, s laganim psihološkim obrisima, ali i životnim govorenjem svakoga stiha, posebno iskazanim rješenjima u mizanscenu i scenskom pokretu. „*Bila je to snažna glumačka igra koja je dubinski otkrivala Lessingove velike ljudske razloge i mamila izazovom rađajući ih slutnji.*“³⁰⁸

Ponekad gluma u djelu zna biti presudna, odnosno može postati glavni element potpunog ostvarivanja potencijala predstave. Tako će za *Tigra*, u kojem glume Milan Štrljić, koji je ujedno i redatelj, i Bruna Bebić-Tudor, prevoditeljica djela, reći da su upravo oni nositelji scenskog značenja. U ovom slučaju Foretić naglasak stavlja na samu važnost glumačke izvedbe, koju vidi kao presudnu. Smatra da gledatelja može zbuniti istančana raznovrsnost Brune Bebić-Tudor koja se najbolje snalazi u finesama uloge. „*To je nesumnjivo bogatstvo udruženosti s pametnom promišljenošću koja vlada tekстом i njegovim pretpostavkama.*“³⁰⁹

Za glumu ističe da je izrazito intelektualnog naboja što se izravno isprepleće sa ženstvenošću i najavljuje mogućnost daljnjih istraživanja. Za Milana Štrljića kaže je pokazao neobičnu sposobnost inače zahtjevne „*regresivne gradacije tj. postupna, dinamičnog prijelaza iz stanja agresivne napetosti izrazito patološkog znaka u dobrodušnu predanost i normalnu smirenost.*“³¹⁰ S obzirom ne to da su ujedno i jedini likovi na pozornici, posebnu je pozornost posvetio glumi koja se pokazuje kroz njihov odnos i koja se u tom slučaju i pokazala presudnom.

U drami *Kako je izdan Isus* Foretić vidi jedinstvo glumačkih uloga, povezujući ih u nosivu dramsku os predstave: „*Sraz reskog ideologa Kajfasa (Milan Štrljić) i mekušnog vladara Pilata (Milan Pleština) noseća je dramska osovina predstave koju podupire Trpimir Jurkić kao Juda,*

³⁰⁷ Dalibor Foretić, „Lessingov poučak o snošljivosti“, *Novi list*, 16. 8. 1994., str. 22.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Dalibor Foretić, „Komedijska novokompovani ljudi“, *Vijenac*, 14.12.1995., str. 23.

³¹⁰ *Ibid.*

*Josip Genda kao Nikodem, Filip Radoš i Franko Strmotić kao Abijug te Elvis Bošnjak kao Jezukrst, nijemo zagledan u nagost svoje duše koju nevinom pokazuje svijetu koji je ne zaslužuje.*³¹¹ Tu će se nasloniti i na biblijsku priču koju povezuje s karakterizacijom likova.

U tragediji *Medeja* osvrće se na glavni lik kroz samo djelo, u kojem ona u jednom danu proživljava najtežu životnu krizu. Medeja je odbačena žena koje se boje, a njezina snaga postaje njezin neprijatelj jer slabi njezinu moć upravljanja svijetom. Spremna je učiniti i ono što se drugi ne usuđuju ni pomisliti – ona je barbarka koja čuči u svakome od nas, a osveta koju snuje vraća joj nadu, moć i snagu. „*Glumica uspijeva iz trenutka u trenutak okretati svoje emocije padati, ustajati, rušiti, graditi, smijati se poput luđakinje. Nemoguće se ne bojati njene snage. Na prvom izlasku, Medeja je ruševina nekadašnje snage. Govori i ne vjeruje da je sve oko nje noćna mora.*“³¹² Dotaknut će se i uloge Jazona, koji se skriva iza ljudi, iza slatkorječivosti, iza tobožnjeg razuma, iza djece i iza novca koji nudi. Boji se Medeje, a njoj osveta koju snuje ponovno vraća snagu. Foretić je najviše pozornosti posvetio redateljčinu izboru kraja drame. Znatan dio osvrta posvećuje i samom sadržaju jer je *Medeja* teška drama. Ovdje se preklapaju redateljčino postavljanje drame i opis likova, što je očito ostvareno na uvjerljiv način jer ga se dojmilo kako su glavni glumci oblikovali svoje likove.

Iako je *Buzdo* doživio mnogo loših kritika, Foretić će istaknuti Zdravku Krstulović, koja na kraju igra nijemu šinjorinu, izgublenu, izbrisana pogleda, kao alegoriju gospodske Dalmacije uništene bijedom i prostaštvom. Vidi to kao najduhovitiji ludički moment predstave. Ona više intonacijom nego riječima govori o nama kakvi smo danas i o bijednom okruženju u kojem živimo. „*Predstava će prije svega ostati zapamćena po Magellijevim scenskim vratolomijama i izvrsnim glumačkim doprinosima koji su nosili i više nego je tekst davao.*“³¹³

Postoje i predstave u kojima jedan glumac preuzme gotovo cijelu izvedbu, i to toliko snažno da njome potpuno dominira, dok svi ostali elementi postaju sekundarni. Tako će se Foretić prisjetiti da nikada nije bilo tako svečano na toj čudesnoj pjaceti u Getu: „*Nikada nije bilo tako sjetno, prepuno smijeha i pljeska s kojim je ispraćena svaka Smojina i Dvornikova batuda. Duže od sata Dvornik je u krajnjoj pažnji održavao masu, prebirući po Smojinim sjećanjima kao po svojim uspomjenama. Njegovo kazivanje bilo je u istoj preobrazbi njegove glumačke osobnosti koju se moglo zapaziti u njegovu Kančeliru u „Buzdi“ – vidi da nije to više*

³¹¹ Dalibor Foretić, „Bljesak nove duhovnosti“, *Vijenac*, 7.4.1996., str. 23.

³¹² Dalibor Foretić, „Otvorena rana užasa“, *Novi list*, 24.5.1997., str. 26.

³¹³ Dalibor Foretić, „Posrano vrime došlo“, *Novi list*, 21.12.1998., str. 36.

Dvornik blještavih komičnih poanti, scenske razbacanosti, koji se pronalazi samo u sebi bliskom temperamentu, nego glumac mudro dozirane, racionalizirane snage, tempirane da ponese i izdrži filigranski izatkane amplitude priče, majstor introspekcije, zagledanost u sebe hipnotički prenoseći na publiku nekim čudnim, škrtim, oporim, unutaršnjim glasom koji, ako i hoće da bude ekstrovertan, čini to s krajnjim introvertiranim pokrićem."³¹⁴

Novi Dvornik nastaje kao posveta starome Smoji – za sve njegove riječi satkane od suza, smijeha i tuge, bez obzira na njihov ton ili težinu. Foretić doživljava da svaka Smojina i Dvornikova riječ pogađa. „*Ne volim monodrame ni kazivanja. Obično su pretenciozno dosadne*”, kazat će Dvornik. „*Ja i moj mali kumpanjo*” bila je „*fešta od riči*”, napisana u slavu života, psećeg i ljudskog u jednome, koji se u otporu prema smrti živi do posljednjeg daha. Sve je u njoj bilo podređeno toj svečanosti.³¹⁵ Ona se može igrati svugdje, pa je stara kuća pred kojom se izvodi samo znak sjete i uspomene. Vrijeme koje prikazuje naznačeno je pregrštom citata o Šarku, koje je na pokrajnjem zidu grafitima oslikao Sveto Panker. Iz svega navedenoga vidi se da je monodrama *Ja i moj mali kumpanjo* bila značajna kao posveta mnogočemu, a Foretić ju je svojom kritikom zabilježio kao važno kazališno ostvarenje.

U predstavi *Ptičice* Filipa Šovagovića, prema Foretićevu mišljenju, glavni je, u mnogome povezujući lik Ciganin, kojemu je životnost dao Goran Navojec, prvi put nastupajući sa splitskim ansamblom. *Ptičice* nose predstavu. „*Njihova igra duhovita je i lepršava kao pjena vala, ispod koje se valjaju mase dramatičnosti. Posve je drukčija funkcija dvaju likova koja duboko, metaforički sondiraju stvarnost.*”³¹⁶

Za Nives Ivanković kao Evu reći će da je najizraženija pojavnost predstave: „*Ta njena nevinost je temeljni pokretač predstave. Ovo je kazalište iskrenosti koje završava propitivanjem samog sebe u hamletovskom dvoboju u kojem Ćiro ubija glumca Radu. Sve ptičice su u njemu nevine, svi iskreni i razigrani kao djeca, a ipak je užas metafizičke zavitanosti naših života okrutniji od najsurovijih bezazlenosti dječje igre.*”³¹⁷

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Dalibor Foretić, „Čovik i pas kojeg čuča vrime“, *Novi list*, 16.8.1999., str. 9.

³¹⁶ Dalibor Foretić, „Siroti mali hrčci“, *Novi list*, 6. 8. 2000. str. 14.

³¹⁷ *Ibid.*

Riječ je o još jednoj predstavi koja je Foretića snažno zaokupila, pa je i njegova kritika usmjerena ponajprije na one vrijednosti izvedbe koje se najjasnije očituju u glumačkim doprinosima kao nosivim elementima njezina ukupnog scenskog učinka.

3.10.3.6. Stav prema kazalištu i gledateljima

Dalibor Foretić iznimna je pojava među kazališnim kritičarima. Osim što je promatrao i komentirao predstavu, nikada nije skrivao oduševljenje kada bi prepoznao njezinu umjetničku vrijednost. O slabijim predstavama nije pisao diskvalifikacijski, nego prije svega pedagoški usmjereno, upozoravajući na njihove nedostatke odmjerenim i argumentiranim izrazom. Čitatelji su to znali prepoznati, zbog čega su mu vjerovali. Kada govori o predstavi, Foretić uvijek misli i na budućega gledatelja, odnosno na pitanje što će mu određena predstava značiti. Budući da je u djelima tražio i moralnu dimenziju, nadao se da će je prepoznati i publika.

U procesu gledanja predstave osjeća i atmosferu gledališta, pa se tako osvrće na premijernu atmosferu predstave *Ja i moj mali kumpanjo*. Ističe da ne pamti kada je na Carrarinoj poljani bilo toliko publike. „*I to još za monodramu! Svi, ne samo Splicićani (pokraj mene sjedila je gospođa iz Bjelovara koja me obazrivo pitala što znači „čučati“), htjeli su prisustvovati scenskom susretu dvije najveće ovovremene splitske legende – Smojine, koja raste nakon smrti, i Dvornikove, koja se životom uvećava. Dvornik je svojom interpretacijom obje spojio u čudesan trenutak kada publika diše s glumcem, pije i upija svaku njegovu izgovorenu riječ.*”³¹⁸ Osim analize predstave, Foretić je uspio dočarati i taj izvedbeni trenutak, koji je također važan u samom procesu igranja.

Ono na što posebno pazi pri analizi jest aktualnost predstave, odnosno njezina mogućnost da gledatelju progovori o problemima važnima za vrijeme u kojem nastaje. Tako će za *Ptičice* reći da je Šovagović tu „*dramicu*” napisao promatrajući život oko sebe „*širo otvorenih očiju (djetinjih)*”. U toj je predstavi ta stvarnost višeznačno usložena u vremenu kojem pripada, zaključuje Foretić.

³¹⁸ Dalibor Foretić, „Čovik i pas kojeg čuča vrime“, *Novi list*, 16.8.1999., str. 30.

3.10.4. Zaključak

Smještena na kraj jedne hrvatske književne, novinske i društveno-političke epohe, kazališna kritika Dalibora Foretića objedinjuje mnoge značajke koje su se tijekom posljednjeg desetljeća 20. stoljeća postupno razvijale u praćenju Drame HNK-a Split. Foretićeva kritika, prema svemu navedenom, predstavlja jedan od vrhunaca razvoja kazališne kritike usmjerene prema splitskoj Drami. Kritičar pozornost posvećuje svim sastavnicama predstave, argumentira svoje mišljenje, analizira izvedbu i približava je čitateljima. Pritom je osobito važno istaknuti da, iako dobro poznaje kazališnu teoriju, Foretić piše publicistički jasno te izbjegava pretjeranu uporabu stručnih termina, a kada ih koristi, nastoji ih objasniti tako da budu razumljivi i širem čitateljstvu.

Osim toga, Foretić ne nastupa s pozicije autoritarnoga stručnog promatrača, nego njegove kritike obilježava izražena humanistička nota. Na taj način čitatelju pruža uvid u kontekstualne odrednice predstave, koje se mogu usporediti i s današnjim vremenom te omogućuju dublje razumijevanje kazališnoga djela. Svoje tvrdnje potkrepljuje primjerima iz predstave, čime kritika ne ostaje samo na razini ocjene, nego postaje poticaj za obrazovanje gledatelja i za sustavnije praćenje kazališnoga rada.

Pored toga, Foretić se bavi i onim sastavnicama kazališne kritike koje su kod drugih kritičara onoga vremena često bile zanemarene ili nedovoljno razrađene. To se ponajprije odnosi na scenografiju, ambijent u kojem predstava nastaje, glazbu, svjetlo, scenski pokret i ostale izvedbene elemente, ovisno o tome koji se od njih u pojedinoj predstavi nameće kao dominantan.

Jednako tako, Foretić vodi računa i o gledatelju. Pristupa mu oprezno, svjestan da je kazališna publika osjetljiva na određene teme, osobito kada su povezane s prostorom, mentalitetom i društvenim okolnostima u kojima živi. Prati reakcije gledatelja i atmosferu izvedbe te zaključuje kako publika splitskoga i dalmatinskog prostora voli predstave koje se tiču njezina ambijenta i iskustva, ali ne pristaje na bilo kakvu obradu tih tema. Takve predstave moraju imati unutarnju težinu, umjetničku uvjerljivost i jasnu kazališnu kvalitetu.

Foretić je u svojem radu uspio objединiti objektivnost, pažljiv odnos prema čitatelju, pedagošku dimenziju kazališne kritike i istinsku ljubav prema kazalištu. Njegov rad stoga predstavlja trajno dokumentarističko i interpretativno svjedočanstvo kazališnoga čina, iz kojega se mogu iščitati važne informacije o dramama s repertoara Drame HNK-a Split u promatranom razdoblju.

3.11. Nila Kuzmanić Svete

Nila Kuzmanić Svete rođena je 14. listopada 1935. godine u Šibeniku. Nakon završetka gimnazije u Slavonskoj Požegi 1954. godine nastavila je obrazovanje u inozemstvu, gdje je od 1956. do 1958. godine pohađala Hunter College u New Yorku. Studij ruskoga jezika završila je na Karlovu sveučilištu u Pragu 1965. godine, gdje je i doktorirala s temom posvećenom odnosu Aleksandra Vostokova, Aleksandra Puškina i srpskohrvatske narodne poezije.

Tijekom profesionalnog rada bavila se književnim i kazališnim prevodjenjem, kao i pisanjem kazališnih osvrti, književnih prikaza i kulturoloških članaka. Do umirovljenja 1992. godine djelovala je kao samostalna prevoditeljica pri Društvu književnih prevoditelja Srbije u Beogradu. Posebno se istaknula prijevodima za kazalište, među kojima se izdvajaju i operna libreta.

Suradivala je s brojnim novinama i časopisima u Hrvatskoj i Srbiji. Njezini tekstovi objavljeni su u publikacijama poput *Dela*, *Politike*, *Mostova*, *Vjesnika*, *Slobodne Dalmacije*, *Nedjeljne Dalmacije*, *Novog lista*, *Dana*, *Kulta* i *Zareza*. Pisala je i za *Međunarodnu politiku*, a sudjelovala je i u zborniku *Prevodna književnost* te časopisu *Mogućnosti*. Osim novinarskoga i prevoditeljskog rada, autorica je i knjižice *Kraljevina Maroko*, objavljene 1975. godine u Beogradu.

Svojim je radom ostavila prepoznatljiv trag u području književnog i kazališnog prevodjenja, ali i u kulturnoj publicistici, povezujući različite jezične i kulturne prostore prijevodima, kritikama i esejima.

3.11.1. Kazališna kritika Nile Kuzmanić Svete

Smještena na sam kraj stoljeća, Nila Kuzmanić Svete povremeno se javlja svojim kazališnim kritikama jer joj kritičarsko pisanje nije bilo primarno područje interesa, nego je to ponajprije bila prevoditeljska djelatnost. Ipak, upravo joj je taj rad omogućio širi pogled na predstavu, zbog čega su njezine kazališne kritike dobivale dodatnu analitičku vrijednost.

S druge strane, poznavala je postavke kazališne kritike te im se znala prilagoditi i oblikovati kvalitetan i analitičan kritički tekst. Njezini su tekstovi često razmatrali širi društveni

i kulturni kontekst u kojem predstave nastaju. Kazališna kritika Nila Kuzmanić Svete prepoznaje se po preciznosti, jasnoći i detaljnom izrazu. Često komentira predstavu tako da režiju, glumačku izvedbu i dramski tekst promatra kao međusobno isprepletene sastavnice scenskog jezika i analize. Ima izražen etički stav prema umjetnosti i njezinoj odgovornosti. Njezin izraz nije suhoparan, ali nije ni hermetičan, nego je usmjeren prema razumljivosti i komunikaciji sa širim čitateljstvom. Nastoji pristupiti prosječnom čitatelju tako da on može razumjeti njezin stav i pratiti njezinu interpretaciju predstave.

3.11.2. Struktura kazališne kritike Nila Kuzmanić Svete

Nila Kuzmanić Svete svojim se kazališnim kritikama javlja pred kraj devedesetih godina 20. stoljeća, u trenutku kada je kritičko praćenje Drame HNK-a Split već poprilično oblikovano. Njezini tekstovi ne pristupaju predstavama uvijek cjelovito pa se u njima ne mogu pronaći svi elementi potrebni za sustavnu analizu kazališne kritike, ali donose prepoznatljivu erudiciju koja omogućuje šire sagledavanje predstave. Usto piše bez zadržke pa u njezinim kritikama nalazimo i podatke, zapažanja i interpretacije u koje drugi kritičari ne ulaze ili ih ne smatraju potrebnima posebno isticati.

Njezin stil korespondira s uhodanom kombinacijom publicističkoga i stručnog izraza, najčešće dopunjenoga teorijskim, povijesnim i kulturnim informacijama koje čitatelju mogu biti zanimljive i korisne za razumijevanje predstave. Tekstovi joj opsegom nisu dugi, što ih čini pristupačnima prosječnom čitatelju jer ga ne opterećuju prevelikom količinom podataka, nego polaze od autoričina iskustva, znanja i sposobnosti da u sažetom obliku istakne ono što smatra bitnim za razumijevanje kazališnog događaja.

3.11.3. Nila Kuzmanić Svete i kazališna izvedba

3.11.3.1. Dramatičari

Nila Kuzmanić Svete dramatičari su bili važni jer su nosili ideju predstave, a njihova stvaralačka koncepcija određivala je smjer u kojem se razvija i samo kazalište. Tako će se osvrnuti na dramu *Otac* Elvisa Bošnjaka, kojega promatra kao suvremenoga dramskog pisca i uspoređuje s autorima europske kazališne konvencije u Njemačkoj, Engleskoj i Francuskoj,

„koji osiguravaju vitalnost i koncentriranu pozitivnu energiju kojom prošli više ne zrače, a koja kazalištu daje dignitet“.³¹⁹

Primjećuje da takvi mladi autori svjesno kombiniraju elemente filma i psihološkog realizma. U njihovu su stvaralaštvu dominantne nove ideje koje društvo prepoznaje i prihvaća. Tako i Bošnjak, iz rašomonske perspektive, svakom liku daje vlastitu logiku i određenu intelektualnu razinu: Abel bi ubio oca zbog nagrade, Florijan zbog moralnih načela, a Mrva iz zluрадosti i kao utjelovljenje zloduha. Sasvim nehotice, autor se smjestio između Wildeova *Sam sebi i raj i pakao* i Sartreove misli *Pakao su drugi*.

„Autoru je jezik antropološki znak koji dvostruko određuje protagoniste – socijalno i mentalno“.³²⁰ Mrva je Hercegovac, Abel dalmatinski Zagorac, a Florijan urbani Vlaj. Nila Kuzmanić Svete dobro poznaje književnopovijesni kontinuitet pa lako može odrediti mjesto pojedinog djela unutar šire književne i dramske tradicije. U tom smislu Bošnjakov komad povezuje s pojedinim ranijim djelima što ne umanjuje njegovu važnost, nego ga smješta u prepoznatljiv niz dramskih i idejnih srodnosti. Prepoznaje i psihološke karakteristike likova koji djeluju iz vlastite unutarnje motivacije, a upravo ti likovi čine tematsku i dramsku okosnicu djela.

3.11.3.2. Redatelji

U postavljanju klasičnog romana *Braća Karamazovi* Nila Kuzmanić Svete ističe da je od posljednjeg scenskog postavljanja toga djela do adaptacije redatelja Ozrena Prohića prošlo četrdeset godina. Naime, 1957. godine Strozzijeva dramatisacija bila je prenesena u HNK Split. Prohića je, slično Ronconiju i Ljubimovu, privukao zaplet kojim se svode računi stoljeća i otvaraju teološko-filozofska i etička pitanja važna za razumijevanje toga romana. Zanimljiva je i činjenica da se odlučio za adaptaciju, a ne za dramatisaciju jer je predstavu promatrao u scenskoj, a ne samo u dramaturškoj postavi romana. „Prohić nas je uvjerio da je emocija bitnija od dijaloga tj. čvrste životne situacije.“³²¹

³¹⁹ Nila Kuzmanić Svete, „Praisvedba „Oca“ u splitskom HNK u režiji Nenni Delmestre“, *Republika, večernje izdanje*, 11.12.2000., str. 22.

³²⁰ Nila Kuzmanić Svete, „Praisvedba „Oca“ u splitskom HNK u režiji Nenni Delmestre“, *Republika, večernje izdanje*, 11.12.2000., str. 16.

³²¹ Nila Kuzmanić Svete, „Hrabro i dosljedno“, *Zarez*, srpanj i kolovoz 1998., str. 21.

Prohić se usredotočio na sadržajnu dominantu koja odgovara kazališnim zahtjevima. Jedini kriterij ostala je fabula, ali zbog izostavljanja pojedinih situacija ne treba žaliti. U prizoru Velikog inkvizitora uspio je sačuvati vrijednosti romana, a da ne upadne u zamku kičastoga nadmudrivanja i tumačenja velikog pisca i mislioca. Nije upao ni u zamku velikih riječi: replike ne ostaju visjeti u zraku, osim u trenucima kada svjedoče o emocionalnoj podvojenosti likova, primjerice u prizoru u kojem se Dimitrij, boreći se sam sa sobom, ispovijeda Alekseju. „*Slagao je scene tako da ih zgusne nizanjem filmsko-montažnim principom. Prohić je stvorio izbalansiranu i dobro osmišljenu predstavu s nekoliko antologijskih scena.*”³²² U postavljanju ovoga djela specifično je nekoliko postupaka: adaptacija umjesto dramatizacije te ponovno oblikovanje scena koje su bliske filmskom izražaju. Unatoč tomu, djelo ne gubi na važnosti jer takav pristup omogućuje drukčije scensko čitanje romana i njegovo prilagođavanje zahtjevima suvremene izvedbe.

U *Tetoviranoj ruži* Nila Kuzmanić Svete pita se zašto je redateljica Ivica Boban dopustila da se predstava nađe u položaju „*treperenja mediteranskog senzibiliteta*” kada bi režiranjem danas poprilično zastarjelog teksta dobila „*čvršću estetsku situaciju?*” Kako je redateljica bila nemoćna pomiriti nepomirljivo, tako je glumce natjerala u dernjavu, a scenu natrpala špricama, *skateboardovima* i prostitutkama s dosadnim refrenom: „*Znate, ovo se ne događa na obali Mississippija nego, do vraga, u Splitu!*”³²³ Nila Kuzmanić Svete u ovoj se kritici izrazito distancira od redateljčine vizije te njezine postupke ne osporava samo dojmom, nego ih argumentira kroz analizu redateljskih rješenja, odnosa prema tekstu i načina na koji je oblikovana scenska cjelina.

3.11.3.3. Glumci

Promatrajući predstavu, Nila Kuzmanić Svete vrlo lako uočava glumačku sastavnicu koja se ponekad izdvaja iz cjeline izvedbe. Tako će istaknuti: „*Najveća vrlina ovoga teksta je glatkoća rečenice, a najuvjerljiviji je Štrljčić koji cinično opako ubija Boga u ocu uvjerljivom tvrdnjom da nema Boga, pakla ni raja ni duše da sve što ima je goli život.*”³²⁴

Likove doživljava kao bezglasne krike troje usamljenih umirovljenika iz vizure današnjega osiromašenog gledatelja i smatra da djelo jače odjekuje sada nego 1981. godine

³²² *Ibid.*

³²³ Nila Kuzmanić Svete, „Kupovanje naklonosti“, *Zarez*, 29. 3. 2000. str. 13.

³²⁴ Nila Kuzmanić Svete, „Vedro lice starenja“, *Zarez*, 14. 9. 2000., str. 39.

kada je komad u nas praizveden u Dramskom teatru Split. Primjećuje da Štrljić stavlja u odnos dramske i fizičke elemente te da njegova režija privlači obratima radnje, krećući se izmjenama dijametralnih suprotnosti: od izričaja dubinske potrebe odbačenih staraca za prijateljstvom, ljubavlju i uranjanjem u sreću djetinjstva do vrhunca komičnosti. „*Redatelj je vješto izbjegao sentimentalnu prezasićenost kontrastirajući svakom tragičnom odsječku vedrinu običnog.*”³²⁵

3.11.3.4. Stav prema kazalištu i publici

Nila Kuzmanić Svete ističe da je *Otac*, premda utemeljen na hrvatskom modernizmu i sa strukturnim uporištem u Marberu i Mametu, žanrovski originalan tekst. Kroz pravi psihološki triler Bošnjak hrabro postavlja etičko-filozofska i teološka pitanja „*Zakona i morala*” te pokušava s gledateljima pronaći odgovore. U prvom planu nije katarza, nego odbojnost, zbog čega se gledatelji ne mogu identificirati s likovima. Na kraju ostaje pitanje s početka: zašto je u našoj siromašnoj sadašnjici predstava potencijalno raskošne vizualnosti uprizorena bez zrnca spektakularnosti i komu je namijenjena? Nije valjda gradskim čistačima koji su imali što pometati za konjima i magarcima što su napadno kaskali ispred i iza zgrade HNK-a, pita se na kraju Nila Kuzmanić Svete.

U kritici *Tetovirane ruže* reći će: „*Uprava Drame HNK-a u Splitu, nakon što je već treću sezonu forsirala estetiku ružnoga, odlučila je učiniti iskorak od postmodernizma k „visokom pučkom” (sintagma intendantice Gotovac).*”³²⁶, ali je, nažalost, napravila sasvim pogrešan izbor. Tvrdi da tekst nije podložan ni čakavizaciji ni adaptaciji.

Nila Kuzmanić Svete ističe da su popularnost, spektakularnost i visoka kvaliteta opernih izvedbi stvorile privid da je Splitsko ljeto pretežito operno-baletni festival. Statistički gledano, u promatranih trideset i pet godina prevagu je ipak imao dramski program.

3.11.4. Zaključak

Iako se Nila Kuzmanić Svete uključila u kazališnu kritiku Drame HNK-a Split pred kraj stoljeća, njezin doprinos nije zanemariv. Svojim širokim pogledom na predstavu unijela je u kazališnu kritiku novu perspektivu koja ju je dodatno obogatila. Zbog širokoga poznavanja

³²⁵ Nila Kuzmanić Svete, „Vedro lice starenja“, *Zarez*, 14. 9. 2000., str. 39.

³²⁶ *Ibid.*

drame, književne teorije i suvremenoga društvenog konteksta, dala je svoj doprinos razvoju kazališne kritike na vlastit i prepoznatljiv način. Kako je znala da tiskovine za koje piše čitaju i prosječni čitatelji koji prate kulturni život, svoj je stil prilagodila takvoj publici te ga oblikovala publicistički jasno i komunikativno.

Osim toga, brzo je usvojila već ustaljene postavke pisanja kazališne kritike pa čitatelji nisu bili zakinuti za osnovne informacije ni za uvid u stvaralački proces predstave. U svojem je pisanju nastojala biti objektivna, nije uljepšavala slabosti predstava i težila je tomu da gledatelj postupno podiže vlastitu ljestvicu kazališne estetike i kvalitete.

3.12. Dubravka Vrgoč

Dubravka Vrgoč rođena je 1961. godine u Požegi. Godine 1984. diplomirala je dramaturgiju i svjetsku književnost na Akademiji za kazalište, film i televiziju Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Godine 1996. magistrirala je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu radom *Nova hrvatska drama*. Godine 1995. bila je korisnica Fulbrightove stipendije za istraživanje američkoga kazališta i američke kulture u New Yorku. Godine 1997. bila je stipendistica Britanskog savjeta za sudjelovanje u projektu „Kazalište za 21. st.” u Londonu.

Od 1982. godine piše kazališne kritike, a autorica je i dviju drama koje su bile čitane u Dramskom programu Hrvatskoga radija: *Ophodavanje* i *Večer zelenih balona*. Od 1985. godine djeluje u kulturnoj rubrici *Vjesnika*, gdje piše eseje, kazališne kritike, intervjuje i komentare, a 1993. godine ondje je zaposlena kao kazališna kritičarka. Godine 2003. osnivačica je i selektorica Festivala svjetskoga kazališta. Od 2004. do 2014. bila je ravnateljica Zagrebačkoga kazališta mladih, a od 2014. do 2024. godine intendantica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

3.12.1. Kazališna kritika Dubravke Vrgoč

Dubravka Vrgoč piše kazališne kritike od 1982. godine, a od 1985. intenzivnije prati dramsko stvaralaštvo. U dnevniku *Vjesnik* od 1990. do 2000. godine, dakle u razdoblju obuhvaćenom ovom disertacijom, prati i rad Drame HNK-a Split.

Njezin je pristup analizi predstave jasno prepoznatljiv. Predstavi pristupa kroz dublju intelektualnu interpretaciju, analizirajući ne samo izvedbu nego i razloge njezina postavljanja. Time se izdvaja kao kazališna kritičarka koja se ne zadovoljava površnim opisom kazališnog događaja, nego nastoji razumjeti njegovu umjetničku, društvenu i repertoarnu opravdanost.

Dubravka Vrgoč nije površna promatračica kazališta, nego kritičarka koja pokazuje poštovanje prema kazališnoj umjetnosti i istodobno spremnost na samostalno i kritičko mišljenje. Njezini tekstovi angažiraju čitatelje i potiču ih na razmišljanje o smislu onoga što se događa na sceni. U pojedinim slučajevima njezina kritika ne funkcionira samo kao osvrt na predstavu, nego i kao samostalan interpretativni tekst koji čitatelju omogućuje razumijevanje kazališnog događaja i onda kada samu predstavu nije gledao.

U *Vjesniku* piše kritike koje nisu površne recenzije, nego tekstovi koji ulaze u dublje slojeve predstave. Razotkrivaju ideje koje stoje iza izvedbe, kontekst u kojem predstava nastaje i način na koji kazališno djelo komunicira s publikom i društvom. Takvim pristupom kritika postaje prostor intelektualnog dijaloga s čitateljima.

U praćenju kazališne umjetnosti nije posustala ni u kriznim trenutcima. U ratnom razdoblju pratila je Splitsko ljeto, o čemu svjedoči i sljedeći citat: „*Splitsko ljeto usprkos ratnim strahotama, tragičnim zbivanjima u Hrvatskoj i bezumnim agresijama okupilo je u mnogim programima atraktivne glazbene i dramske umjetnike, održavši koliko su to prilike dopuštale kulturni kontinuitet i nacionalnu kulturnu razinu. Svojim su nastupima umjetnici ponajbolje dokazali kako se i pomoću teatra u ovim dramatičnim vremenima može odgovoriti bezumlju agresorskih politika.*“³²⁷

Dubravka Vrgoč razumije da Splitsko ljeto po svojem sadržaju mora uključivati i predstave koje pripadaju pučkom teatru jer je splitska publika naviknuta na takav program, a on ujedno njeguje i kulturnu baštinu prostora u kojem festival nastaje. Stoga zaključuje: „*Temom i mjestom igre ideji pučkog teatra nedvojbeno je blizak i Šimun Cirenac suvremenog hrvatskog dramatičara Ivana Bakmaza. U novozavjetnim motivima taj je autor prepoznao dramske naznake razvijajući začudnu dramu danas vrlo aktualnu na svim prostorima. Paradigmatski lik Šimuna Cirejca probudio je i druge stvaraoce okupljene oko festivala. Po tekstu Don Ive Cvitanovića Šime Marović skladao je tako oratorij Šimun Cirenac te je moguće zaključiti kako*

³²⁷ Dubravka Vrgoč, „Euripidova Poruka osvajačima“, *Vjesnik*, 22.8.1991., str. 9.

je taj po mnogočemu neobičan lik iz Svetog pisma bio glavno lice trideset sedmog Splitskog ljeta. ³²⁸

Da Dubravka Vrgoč potpuno razumije značenje kazališne kritike, pokazuje činjenica da njezin tekst nije usmjeren samo na analizu predstave, nego i na razumijevanje njezine kontekstualnosti. Kazališni kritičar, prema takvu pristupu, ne procjenjuje samo izvedbene sastavnice djela, nego prepoznaje i načine na koje predstava komunicira s aktualnim društvenim, političkim i kulturnim okolnostima. Tako će za Euripidovu *Helenu* reći: *„Ratovanje zbog privida. S druge strane, aktualnost Euripidove Helene ove sezone postala je izravna i neposredna. Preko priče o desetogodišnjem ratovanju u Troji vođenom zbog privida, fikcije ili varke, Euripid poručuje ratnicima osvajačima kako nikada neće uspjeti pobijediti svoje protivnike boreći se uporno za opsjene.* ³²⁹

Uz aktualnost, u cjelovitom promatranju predstave osvrnut će se i na lokacije na kojima se predstave izvode, osobito kada prostor bitno pridonosi ambijentalnom značenju izvedbe. Tako ističe da se pojedine predstave ne mogu odvojiti od prostora u kojem nastaju jer upravo ambijent sudjeluje u oblikovanju njihova smisla: *„Predstave nema bez Salone. Predstavu može prigrliti samo onaj tužni i razrušeni zid koji pritisnut težinom asfalta služi kao zid plača nad vlastitom gluposti kao kanta za smeće u koju ćemo baciti nešto ogorčenih riječi i oprati vlastitu savjest. U tom prostoru dva lica Oberon i Puck očekuju svog Godota traže svog autora. A posvuda negdje gdje god se okreneš šeću autori Godot. Ne živimo li u Beckettovim kantama za smeće, pijesku, ne ponašamo li se kao Pirandellovi glumci, nismo li stigli do jeftinog uprizorenja Millerova pejzaža Medeje? Pa je tako sve ostalo šutnja, kaže redatelj Krešimir Dolencić.* ³³⁰

Dubravka Vrgoč paralelno prati ne samo događanja na dramskoj sceni nego i cjelokupno stvaralaštvo na Splitskom ljetu, pa zaključuje: *„Zahvaljujući tim izvedbama napose hrvatskoj praiizvedbi dramskog teksta Michela De Ghelderodea te Selemovim dramskim naglascima u glazbenom dijelu Splitsko se ljeto sabralo u uspješnu cjelinu sa prepoznatljivim odlikama nacionalnog izraza.* ³³¹

Još jedan dokaz njezina kritičarskog stvaralaštva, u kojem objedinjuje vlastita promišljanja i stručno kritičko oko, odnosi se također na praćenje Splitskog ljeta, pri čemu u tekst unosi i dozu

³²⁸ Dubravka Vrgoč, „Euripidova Poruka osvajačima“, Vjesnik, 22.8.1991., str. 9.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Dubravka Vrgoč, „Potraga za jednom noći“, *Glas Slavonije*, 15.8.1992., str. 31.

³³¹ Dubravka Vrgoč, „Euripidova Poruka osvajačima“, *Glas Slavonije*, 22. 8. 1991., str. 9.

subjektivnosti: „*Ovo će Splitsko ljeto nesumnjivo ostati u sjećanju po fascinanim prizorima jednog izgubljenog sna koji svi danas, nažalost, sanjamo.*”³³²

Od 1990. godine svojim je kritikama doprinosila vidljivosti rada Drame HNK-a Split i njegovu širenju izvan lokalnoga kulturnog prostora jer je *Vjesnik* bio medij koji se čitao na širem području Republike Hrvatske.

3.12.2. Struktura kazališne kritike Dubravke Vrgoč

U vrijeme djelovanja Dubravke Vrgoč novinska je profesija u *Vjesniku* već bila snažno razvijena. Svojim se radom mogla nasloniti na već postavljene temelje, ali je istodobno dala i vlastiti doprinos, oblikujući prepoznatljiv kritičarski potpis koji je tijekom godina dodatno razvijala i usavršavala.

Ono što je posebno karakteristično za njezinu kazališnu kritiku jest pojam jedinstva. Naglasak u njezinim tekstovima nije na izoliranom promatranju pojedinačnih sastavnica predstave, kao što su dramatičar, redatelj, glumci, scenski pokret, glazba ili kostimografija. Vrgoč predstavi pristupa kao cjelini, smještajući je u kontekst književne i kazališne povijesti te u odnos prema redateljskom čitanju dramskog predloška. Osim kritika, u analiziranom se korpusu nalaze i intervjui s dramatičarima i redateljima, koji dodatno rasvjetljuju proces nastanka pojedinih predstava. Ti su razgovori važni jer pružaju širu sliku stvaralačkog procesa i doprinose razumijevanju razvoja kazališta u promatranom razdoblju.

3.12.3. Dubravka Vrgoč i izvedba

3.12.3.1. Dramatičari

Kada piše o dramatičarima, Dubravka Vrgoč ne zadržava se opširno na njima, nego težište interpretacije češće premješta prema redateljskom čitanju djela. Ipak, jasno razlučuje granicu između dramatičarskog i redateljskog udjela u predstavi, odnosno prepoznaje ono što

³³² Dubravka Vrgoč, „Potraga za jednom noći“, *Glas Slavonije*, 15. 8. 1992., str. 31.

proizlazi iz samoga dramskog predloška i ono što nastaje u procesu njegova scenskog oblikovanja. Tako će reći: „U prvom planu iščitavaju se razni nesporazumi, zabune, zapleti, erotska komika i podsmijeh učenosti, dok se u dubljem sloju kriju namjere da se krupni nerješivi problemi umanje, prevedu na fenomenologiju svakodnevnice koja se lakše podnosi i svladava. Nedvojbeno takva komedija pomaže životu, rasterećujući ga od nesnošljivosti situacija u kojima se nalazimo, oslikavajući zacijelo nešto i od nepodnošljive tjeskobe ovoga vremena. U njoj se dvije plemkinje bore za naklonost mlađeg i lijepog stranca koji se skita ulicama i kanalima začaranog grada tragajući za prolaznim užitkom.“³³³

U istoj rečenici povezuje dramaturginju i redatelja jer prepoznaje neodvojivost njihova rada u scenskom oblikovanju predstave: „Uz pomoć dramaturga Lade Martinac, Krešo Dolenčić je ovaj put iznevjerio bajku i prepustio sadašnjosti da progovori Shakespeareovim stihovima. Svu njenu tragičnost i tjeskobnost sjajno su predočili u vlastitoj nemoći vile i vilenjaci, vilinske kraljice i atenski dvorjani, jer se čudesna noć pretvorila iznenada u moru, a san je zamijenjen strahotama buđenja.“³³⁴

Kada piše o dramatičarima, Vrgoč ne promatra dramski predložak odvojeno od redateljskog čitanja, nego ga sagledava kao polazište iz kojega se razvija scenska interpretacija. Tako zaključuje da se *Hamlet* Vlatka Perkovića, premijerno prikazan 1994. godine, povodio za idejom prema kojoj Hamlet mora imati zadatak očistiti društvo od društvene prljavštine. Prisjeća se različitih scenskih čitanja Hamleta: Hamleta u oklopima, u trapericama, nostalgичnog i zamišljenog, oblikovanog povišenim ili stišanim tonovima. Ono što su autori splitske predstave pokušali dokučiti ovom izvedbom, prema njezinu mišljenju, nisu uspjeli u potpunosti ostvariti. Poznajući djelo, prepoznaje dramaturške namjere i rad na tekstu, ali jednako tako uočava i redateljske intervencije koje su više nego očite. Dramaturg Darko Lukić pokušao je kraćenjem teksta otkupiti tragičnost zbivanja i pridodati mu religijske implikacije, a redatelj je predstavu oblikovao pojavama i simbolima pseudorituala.

Ptičice Filipa Šovagovića ključno su djelo za razumijevanje društvenog stanja devedesetih godina 20. stoljeća. U režiji Paola Magellija postavljene su 2000. godine na Splitskom ljetu. Dubravka Vrgoč ističe da je zatvor zrcalo rasute zbilje, klaustrofobičan krajolik za Šovagovićeve posttraumatske dramske sindrome i razlomljene scenske prizore redatelja Paola Magellija, okupljalište onih koji su unaprijed sve izgubili i osuđeni su na trajanje uzaludnosti

³³³ Dubravka Vrgoč, *Renesansne spletke*, *Vjesnik*, 3.8.1991., str. 10.

³³⁴ Potraga za jednom noći, *Glas Slavonije*, 15.8.1992., str. 31.

svoje prošlosti ili budućnosti. U izravnosti situacija i govora Filipa Šovagovića Vrgoč prepoznaje transparentnost općih mjesta nama bliske zbilje, opterećene nasljeđem, nesigurnim sjećanjima, dnevno-političkim frustracijama, socijalnim stresovima i beznadnim egzistencijalnim žudnjama. U scenskim viđenjima redatelja i dramaturginje Udovičić nemir iz dramskoga teksta prevodi se u naš dnevni kaos, u razlomljene prizore u kojima se gube granice ozbiljnog i trivijalnog, uzvišenog i ciničnog, tragičnog i komičnog, teatra i estrade. *Ptičice* nastoje polemizirati sa svime onime što nas okružuje, s bolnim preispitivanjima naše pozicije u tranzicijskim ozračjima i s kazalištem koje ponovno želi biti prostorom pitanja koja nas izravno pogađaju i određuju. „*Ptičice*” su na tragu nekog novog i drugačijeg političkog teatra, odnosno teatra kojeg zanima ono što se događa ovdje i sada.”³³⁵

3.12.3.2. Redatelji

Kod redatelja cijeni oslanjanje na izvorni tekst, ali samo onda kada redatelj zna produbiti njegov smisao i otvoriti ga prema suvremenom gledatelju. Posebno vrednuje sposobnost povezivanja aktualnosti s klasičnim tekstom, pri čemu se ne napušta dramski predložak, nego mu se daje novo scensko čitanje. Takav postupak prepoznaje u Millerovu pristupu Goldoniju: „*Na tragu Goldonijeva dramskog rukopisa u kojemu se oslikava vrijeme laskavaca, varalica, ladanjskih vila i raskalašena života, snalažljivih slugu i maloumnih gospodara, Miller pažljivo razvija scenske prizore gotovo matematičkom preciznošću uspostavljajući red na pozornici istodobno lišavajući time ove komedije konvencionalne spektakularnosti. To, dakle, nije više Goldoni kojeg smo običavali gledat u našim teatrima, zaodjeven u raskošne kostime, glomaznu scenografiju s potenciranim komičnim ishodima. Splitska predstava, očito, ispisuje prepoznatljive aktualne tjeskobe i strahove. ... Redatelj je i postavio scenske slike u prostoru, u daljini omeđenom drvećem (još jedna izuzetno efektna, čisto i precizno smišljena scenografska ideja Marine Čaturilo) i dovoljno statičnom da se sve što se događa, naposljetku čini uzaludnim, dok zbivanja prisvajaju lirske naznake u čemernoj atmosferi neprikladnoj tradicionalnoj komediji...*”³³⁶

Još jedan primjer u kojem Vrgoč prepoznaje redateljski rad koji ne ostaje na površini djela, nego zaranja duboko u njegovu strukturu i prilagođava ga simbolima prepoznatljivima

³³⁵ Dubravka Vrgoč, „Tjeskoban kazališni pjev“, *Vjesnik*, 28. 7. 2000., str. 12.

³³⁶ Dubravka Vrgoč, „Stišani smijeh“, *Vjesnik*, 26.2.1990., str. 9.

suvremenom trenutku, jest Kunčevićeva režija Ibsenove *Divlje patke*. Bez podcrtavanja i s fino psihološki iznijansiranim postupkom, Kunčević postavlja Ibsenovu dramu kao predstavu u kojoj se izvorni tekst ne napušta, nego se scenski produbljuje: „Redatelj Ivica Kunčević odlučio se za izvorne smjerove. Razaranje simbola, odnosno put od onoga što je simbolizirano u grubim naturalizam, zacijelo mu se činilo vrlo blizak našem suvremenom senzibilitetu. Izdvojivši liniju što dramsko gradivo vodi prema simbolici, izabrao je model scenskog realizma. Na taj način za svaki pokret, svaku riječ pronalazi poneki psihološki dokaz, pa smo dobili predstavu psihološke introspekcije kojoj ne promiče nijedan detalj. Time se ponekad nepotrebno pojačalo objašnjenje, a produžilo vrijeme. Splitska predstava traje doista dugo, skoro tri i pol sata. U njoj ništa nije preskočeno niti prešućeno. Složeni odnosi i veze pronicljivo su psihološki nijansirani na granici scenske poetičnosti. Kako se redatelj odveć koncentrirano i krajnje minuciozno, vjerojatno red po red, sloj po sloj, bavio ovim tekstom, povremeno je izgledalo kao da je njegove naznačene probleme ponešto umanjio učinivši ih bližim i prisnijim. Vidljivo je to najviše u Kunčevićevu nastojanju da na pozornici održi toplinu doma i emotivnu stabilnost obitelji Ekdal, te su prizori iz sirotinjskog potkrovlja doista najdojmljivija mjesta u cijeloj izvedbi. Iz te perspektive Gregersonova pojava stoga je ostala nesigurna i nepotrebno skrivena. No odveć postupno inzistiranje na tumačenju, s druge strane, usporava ritam odgađajući dramski događaj. Nedostajale su stoga ponagdje određenije veze u ponuđenom materijalu. Kunčevićevo smjelo istraživanje scenskih mikroplanova i očito iznošenje svega onoga što je neuobičajeno u čitanju Ibsenove dramaturgije, pokušaj krajnje perfekcije u iskazu, sjajan izbor svjetla, pronicljivost i razvijanje zanata s poetskim učinkom čine ovu predstavu zanimljivom, napose u odnosu spram proizvoljnosti popularnoga vizualnog teatra.“³³⁷

Kada tumači Magellijevo postavljanje *Helene*, Vrgoč mu priznaje pravo na igru s klasikom i na vlastito scensko čitanje predložka. Pritom takav postupak ne shvaća kao proizvoljno poigravanje tekstom, nego kao redateljsko iščitavanje koje tragediju može otvoriti i kao komediju, ali samo onda kada takva komičnost ima jasnu funkciju. U ovom slučaju komično ne proizlazi iz pukog humora, nego iz ironije, podsmijeha i prepoznavanja zabluda koje gledatelj može povezati s vlastitim vremenom. Zato Magellijeva *Helena* za Vrgoč nije udaljavanje od klasika, nego njegovo suvremeno scensko prevođenje: „Upravo se taj podsmijeh, kao i upit o zabludama civilizacije i grčke i naše iščitava iz splitske predstave.

³³⁷ Dubravka Vrgoč, „Životna klasika“, *Vjesnik*, 24.5.1990., str. 7.

Tragično se u Heleni naime preobražuje u komično te izvedba zadržava oba tipa mnogoznačnosti kroz kodove naše kulture i suvremene mitove u ozračju postmodernističke ironije. Tragedija se može pročitati i postaviti istodobno kao i komedija, a da ne izgubi vrijednost i svoj, zaštićeni smisao. Iz te perspektive moguće je objasniti Magellijeve duhovite izvode i duboke intuicije, smijeh gledalaca što prati scenu prepoznavanja Helene i Menelaja i njihovu igru sa Teoklimenom koji ne shvaća, ne želi ili ne može shvatiti da će sa strancem zauvijek otići i njegova buduća žena.”³³⁸

Jednako tako i završava svoju kritiku, referirajući se na Magellijev rad: „*Kao sa sintezom kraja i sveopće izgubljenosti Helena se tako završava, Magellijeva redateljska trilogija kojom je pokušao oslikati i našu civilizacijsku nemoć na primjeru grčkih tragedija.*“³³⁹

Iako je većina kritičara negativno ocijenila rad Anatolija Vasiljeva, Vrgoč je u njegovu postavljanju Pirandella pronašla niz pozitivnih smjernica, iščitavajući značenjske slojeve koji su nekim kritičarima promaknuli. Sav besmisao koji se provlači kroz djelo prema Vrgoč ima smisla jer živimo u vremenu besmisla, u kojem se čovjek previše odvojio od umjetnosti. „*Iako očito bez zavodljive kompaktnosti kazališnog iskaza iz prijašnjeg propitivanja Pirandellove dramaturgije predstava „Večeras improviziramo“ režirana je krajnje sustavno i konzistentno, dok zahvat Anatolija Vasiljeva doseže do onih prvotnih pobuna ili dvosmislenih impulsa što su još na početku stoljeća odredili modernog autora spremnog na protest protiv dugogodišnjeg odvajanja umjetnosti i života. I dok mislimo da se razumijemo, mi se nikako ne razumijemo i u tom nesporazumu protječe scensko vrijeme Pirandellovih osoba, nimalo manje stvarnih od lica koja ispunjavaju našu svakodnevicu, a čija nam sudbina ponekad naizgled ne izgleda tako uzaludno kao život izmišljenih karaktera. Među njima nimalo lakim nije opisati sve ono što se događa na pozornici Anatolija Vasiljeva. Između raznobojnih zastora, stolica, glasovira, gramofona, svijeća, maketa aviona, cipela do savršenstva izvedenih detalja samo prividno upućuju na kaos duhoviti u svojim neočekivanim izvodima. Prema orijentacijskim uvidima u tekuća kazališna zbivanja, sigurni smo da u europskom kazalištu nema ničeg važnijeg, subjektivnijeg i napose rizičnijeg od ovog pokušaja Anatolija Vasiljeva.*“³⁴⁰

S druge strane, Vrgoč promišlja i o nedostacima iste predstave. Zaključuje da se predstava teško može u potpunosti razumjeti i ostvariti snažniji odjek kod gledatelja ako redatelj

³³⁸ Dubravka Vrgoč, „Stvarnost je uvijek negdje drugdje“, *Vjesnik*, 30.7.1990., str. 9.

³³⁹ Dubravka Vrgoč, „Stvarnost je uvijek negdje drugdje“, *Vjesnik*, 30.7.1990., str. 9.

³⁴⁰ Dubravka Vrgoč, „Pirandello za sva vremena“, *Vjesnik*, 13. 8. 1990., str. 9.

odluči raditi bez jednoga od njezinih najvažnijih elemenata, odnosno bez jasno oblikovane scenske sintakse. Predstava kojoj nedostaje elementarni organizacijski dio ne može ostvariti punu recepcijsku jasnoću. Ako se nedostatak takva elementa ne promišlja dovoljno precizno, izvedba može skliznuti u površnost koja se odražava na cjelinu predstave. Vrgoč to obrazlaže sljedećim riječima: „*Nesumnjivo svaka slika ovdje skriva duboko značenje, istodobno komična i tragična u svom izgledu. No ovoga puta izostala je sintaksa koju bi svatko jednostavno mogao pročitati. Vjerojatno iz toga proizlaze nesporazumi koji kao da se suviše ne tiču ovog redatelja. Spremanje, naime, ne samo glumca nego i svakog gledatelja na obavezu da sudjeluje u predstavi povezuje u imaginaciji njene dijelove kako bi nehotice postao dramsko lice i time ispunio očekivanja Luigija Pirandella i autora ove zatečene igre.*“

„*Ona je najprije složena i tereti senzibilitet najzačudnijim kombinacijama, a zapravo spaja nemoguć scenski materijal u cjelini koja nije ni život ni iluzija. I dok prvi dio izvedbe traje nešto više od sata, a protječe kao da se radi o jednoj minuti u gotovo bajkovito nestvarnom, nestvarnosti, drugi dio usporava scensko zbivanje. Stoga predstava osvaja vrijeme što ga mjere naši satovi u gotovo izobličenoj čehovljevskej atmosferi.*“³⁴¹

Isto tako, Vrgoč redatelju zna spočitati preveliku slobodu ako ona nije iskorištena na dramaturški i scenski opravdan način. U takvim slučajevima upozorava da redateljske intervencije mogu narušiti cjelinu predstave, osobito onda kada se zanemare dijelovi teksta koji imaju izvedbeni potencijal. Time se gledatelju uskraćuju one sastavnice predstave koje su mogle pridonijeti njezinoj uvjerenosti i značenjskoj slojevitosti. Tako će za Golovkovo postavljanje *Mlečanke* reći: „*No ova se komedija za mladog redatelja, nažalost, pokazala i suviše zahtjevnom. Pokušavajući ponajprije izbjeći farsičnost, vulgarnost i lascivnost te oznake pučkog teatra, Goran Golovko pročitao je „Mlečanku“ kao tragikomediju dopisujući joj završetak. Nalazio je u njoj ponajprije dramske izvode, ovlaš i proizvoljno zahvaćajući u renesansno tkivo komedije. Zanimao ga je i pri tome mnogo više komentar nazočnih zbivanja i zatrovanost atmosfere nego sama privlačnost komičnih situacija. Zaokružio je napokon cjelinu uvodeći u igru dokonih Venecijanki novog mladića spremnog da ponovi događaj i iznova uznemiri sredinu. Odvijajući se u grču sastavljenom od redateljevih komentara, splitska je predstava tako izgubila nešto od erotičnosti zabilježene u tekstu nepoznata autora. Ona je*

³⁴¹ *Ibid.*

stišala smijeh gledaja ne ponudivši do kraja svojom koncepcijom valjane razloge za intervencije.“³⁴²

Dobro poznavanje književnih klasika preduvjet je za njihovo kritičko promatranje. Vrgoč ima tu predispoziciju i u Shakespeareovu tekstu zna prepoznati beckettovske i pirandellovske slojeve, povezujući redateljevo viđenje i postupke s modernom književnošću koja se upisuje u dramski klasik. Time pokazuje da klasični tekst ne promatra kao zatvorenu književnu strukturu, nego kao predložak koji u suvremenom scenskom čitanju može uspostaviti dijalog s kasnijim književnim i kazališnim poetikama. „*Gotovo ništa u ovoj izvedbi nije preostalo od nestvarnog poetskog svijeta, romantične vilinske bajke od ivanjske noći u kojoj se sve čini dopuštenim. ... Dolenčić je predočio u beckettovskom propadanju, rasapu svijeta koji više ne traži smisao, već u svekolikom otuđenju... Tezejeva je palača zamijenjena za glazbenu kutijicu na kojoj se okreću Tezej, Hipolita, Helena i Demetrije, predstavljajući vladajući poredak koji dopušta jednokratni pokus slobode. Svijet se te noći dijeli na mlade i stare, na one koji upravljaju i one koji su podložni. No, u Dolenčićevu prizorenju glasovite Shakespeareove komedije darovana sloboda vraćena je naposljetku u postojeći red, no kao da je došla prekasno. Na prostoru pokraj krstionice atenski obrtnici uvježbavaju predstavu i vode publiku do bazilike, urbana mjesta rezerviranog za događaje oslobođene lirskog sklada i čarobne pustolovine. Odveć duga šetnja od jednog do drugog lokaliteta kao da ometa kontinuitet u praćenju zbivanja. Oberon će u pijesku iskopati knjigu, a Puk uvesti gledatelje u jednu, čini se, iskopanu priču. Ona je, po riječima redatelja, bliska Beckettu i Pirandellu, a sva tri Shakespeareova svijeta, vlast, podanici i vilenjaci isprepleću se nemoći, besmislenog i trivijalnog, uzalud pokušavajući pronaći opsjene i razloge.*“³⁴³

Promatrajući redatelje toga vremena, Vrgoč je imala priliku uspoređivati njihov rad jer su među njima postojale određene poetičke dodirne točke. Jedno od glavnih obilježja bilo je pretvaranje klasičnog djela u aktualan scenski iskaz, odnosno njegovo povezivanje s konkretnim životnim i društvenim okolnostima. Tako će za Dolenčićevo čitanje *Sna ivanjske noći* zaključiti: „*Strepnja, otuđenje, subjekt koji se više ne može pronaći samo su neke od naznaka ozračja Ivanjske noći, što svjedoči o tragizmu jedne civilizacije. Pjevajući tužnu šansonu o ptici kosu tijekom zabave priređene na atinskom dvoru, Titanija poziva na ples utvare koje pokušavaju još simulirati život. Svekolika nemoć što nas okružuje ispunjava svaki trenutak ove predstave.*

³⁴² Dubravka Vrgoč, „Renesansne spletki“, *Vjesnik*, 3. 8. 1991., str. 10.

³⁴³ Dubravka Vrgoč, „Lice gorke komedije“, *Vjesnik*, 13. 8. 1992., str. 21.

Dolenčić ju je iznimno vješto uspio predočiti. Zamijenio je toliko puta viđeno šarenilo na primjeru sna opustošenim prizorima svakodnevice, tužnim kantilenama i ironičnim osmijehom koji podcrtava odsustvo svih vrijednosti. Na tragu postmodernističkih ostvarenja što zbiljsko nerijetko transformiraju u odgovarajuću količinu pseudodogađaja, pod navodnike, Shakespearovu je mračnu komediju prikazao kao izvornu dramu svog prostora i vremena. Tako je nastala iznimno zanimljiva predstava što slijedi Magellijevu Elektru i Helenu iz zlatnog doma, doba splitskog teatra.“³⁴⁴

Vrgoč dobro poznaje povijest scenskih postavljanja dramskih djela pa u osvrtu na *Salomu* Nenni Delmestre iz 1993. godine, postavljenu prema Krležinoj drami, ističe da redateljica Salomu vidi kao lik rastrgan u očekivanju nepoznatoga. Predstavu je oblikovala kao obračun s institucijama, zakonom i roditeljima. Dubravka Vrgoč ističe da je drama u teatrološkim napisima citirana kao „pokušaj destrukuiranja čvrstog modela simboličko-romantične dramaturgije europske i hrvatske moderne”. Na primjeru sudbine „djevojke pametnije od glasnik vojničkih glupana koji zvekeću kavalerijskim sabljama i ostrugama”³⁴⁵ razotkriva se sukob između pojedinca i represivnih društvenih struktura koje ga nastoje podrediti vlastitim pravilima. Predstava iskazuje nemoć suvremenih gubitnika koji su u potrazi za ljubavlju, ali su osuđeni na samoću. Zbog svega prethodno navedenoga ova se salonska drama u splitskoj verziji iščitava kao tragedija. Sve završava velikom vatrom koju podmeće majka, pokajnica koja juri za Salomom poput njezina trideset godina starijeg ogledala.

Leda Želimira Oreškovića premijerno je izvedena 1993. godine. Redatelj se čvrsto držao podnaslova djela, „Komedijska karnevalske noći”, te joj je tako i pristupio. Dubravka Vrgoč, također za *Vjesnik*, u sklopu manifestacije „Tjedan HNK Split u Zagrebu” najprije zapaža da se redatelj slijepo držao didaskalija i sobu Melite pl. Szlouganove pretrpao masivnim namještajem i slikama. U takvim su uvjetima Krležini likovi prepušteni strastima, nelagodama i čežnjama svakodnevice. Redatelj je prije svega htio promijeniti standard scenske interpretacije građanskog sloja, njegova načina ponašanja, pravila i stila, pokušavajući komičnim zapletima izbjeći otvorenu realističku karakterizaciju likova. „Glazba koja se izvodi i koja prekida prizore komentira scenski događaj i ne dopušta retoričke ispade. S druge strane, na mjestima se ocrta forsirana komika i tako se neprestano odvijaju na granici kiča i lakoće koje odgovara karnevalskom vremenu. Likovi su smješteni u trivijalnost svojih promašenosti. Tako se "Leda"

³⁴⁴ Dubravka Vrgoč, „Potraga za jednom noći“, *Glas Slavonije*, 15. 8. 1992., str. 31.

³⁴⁵ Dubravka Vrgoč, „Saloma naše stvarnosti“, *Vjesnik*, 13. 8. 1993., str. 14.

odvija po diktatu "nepodnošljive lakoće".³⁴⁶ HNK Split pokušava prepoznati izvorno Krležino nadahnuće bez patetike s kojom se to djelo obično znalo igrati.

Analizirala je i *Svetog Jurja* Zlatka Boureka, prikazanoga ispred crkve sv. Križa u Velom Varošu kao portret sv. Jurja, zaštitnika vojnika i obrta vezanih uz ratovanje. Predstava pripada pučkom teatru, ali ga ne shvaća samo kao oblik tradicijskoga kazališnog izraza, nego i kao prostor preispitivanja naslijeđenih vrijednosti. Dubravka Vrgoč za *Vjesnik* ističe da se predstavom relativiziraju stare vrijednosti te zaključuje: „Njegov je izričaj bliži suvremenoj strip-dramaturgiji nego linearnoj naraciji.”³⁴⁷ Iako su prikazane osnovne moralne vrijednosti, način na koji djelo nastaje neobičan je, odnosno ne pripada klasičnom pučkom teatru.

Za *Edipa* redateljice Nenni Delmestre, u kojem ulogu Edipa tumači Milan Pleština, Dubravka Vrgoč ističe da redateljica u djelo uvodi lik djevojčice Antigone i njome „*podcrtava tragičan ritam radnje*”.³⁴⁸ Stubište kao simbol na kraju bitno je jer se njime penje Kreont na prijestolje i s njih silazi Edip kojeg vodi Antigona.

„Kako povezati mit i suvremenost, grčku tragediju s tragedijama našeg vremena, senzibilitet stare Grčke iz 5. st. pr. n. e. s razlomljenim svijetom poststilova?” pitala se Nenni Delmestre postavljajući ovaj klasik na pozornicu splitskoga HNK-a. Željela je istaknuti pitanje „časti, istine i morala koja nas uvijek, a pogotovo danas zaokupljaju” da bi odsanjala *Edipa* kao vladara koji snosi svu odgovornost za svoja djela.³⁴⁹ Sam je prijevod oblikovan „bez patetičnosti arhaičnih izvoda, naglašenih tonova ili sentimentalnosti”³⁵⁰, a Nenni Delmestre njime je predočila metafizički poredak koji funkcionira upravo zato što se proročanstva neumoljivo ostvaruju. *Edipa* je pročitala iz iskustva ovoga vremena, gotovo poput trilera. Sofoklovu je tragediju svela na mit, odnosno priču, a likove je predstavila prema njihovim funkcijama u nerazriješenom suodnosu s *Drugima*. U jasno naznačenim prizorima sve je bilo prilagođeno potrebi o kojoj svjedoči mit i koju nitko, od *Edipa* do danas, ne može izbjeći. „Sumnja je ono što pokreće scenska zbivanja, a tragična slutnja ispisuje kraj predstave.”³⁵¹ Redateljica, uz pomoć dramaturginje, dosljedno provodi svoju ideju te od samoga početka uvodi djevojčicu Antigonu. Njezinom prisutnošću podcrtava „*tragičan ritam radnje*. Služi se

³⁴⁶ Dubravka Vrgoč, „Ljubavna glembajevska igra“, *Vjesnik*, 14. 6. 1994., str. 15.

³⁴⁷ Dubravka Vrgoč, „Legenda s ironijskim naglascima“, *Vjesnik*, 2. 8. 1994., str. 18.

³⁴⁸ Dubravka Vrgoč, „Igra mita i suvremenosti“, *Vjesnik*, 22. 11. 1994., str. 11.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

pri tom, na mjestima pretjerano, simbolima, igrom svjetla (Zoran Mihanović) i vizualno efektним prizorima da bi istaknula neizbježnost sudbine. U tako preciznom scenskom prikazanju izostao je drugi kobni, lirski odjek i zagonetke koja sebe neprestance obnavlja.”³⁵²

Kao i u ostalim predstavama, i u ovoj Vrgoč naglasak stavlja na cjelovit pogled na predstavu, ne analizirajući pojedine elemente izdvojeno, osim kada je riječ o redateljskoj viziji kao nosivoj sastavnici scenskog oblikovanja.

Gledajući *Medeju* redateljice Ivica Boban, nastalu u sklopu Splitskog ljeta 1997. godine, u izvedbi Ene Begović, zaključuje da predstava oblikuje lik odbačene žene koja u samo jednom danu sve izgubi. Dubravka Vrgoč dotiče se i ambijenta predstave pa naglašava kako se ona događa u apokaliptičnom krajoliku, na smetlištu, u impresivnom prostoru solinskoga rezališta, na rubu grada gdje se antička prošlost dotiče s otpacima našega doba. Taj prostor prikazuje početak i kraj civilizacije. Junaci su protagonisti ekološke katastrofe, prognanici u svijetu koji je i sam sebe uspio uništiti.

Već na samom početku predstave Prometej na vrhu dizalice izgovara monolog obraćajući se bogovima, a gledatelji se postupno uvlače u priču koja nastoji obuhvatiti vrijeme od nastanka povijesti do njezina kraja. U tom se luku pokazuje da su tragedije koje bilježi grčki dramatičar u svakom vremenu podjednako suvremene. Stoga Ivica Boban uz Euripidovu tragediju koristi tekst Heinera Müllera *Obala smetlišta – Medeja materijal – krajolik s Argonautima* te dokumentarne iskaze ljudi koji su prolazili devastiranim prostorom rezališta. „*Time se stvara začudna cjelina sastavljena od krhotina prošlosti i sadašnjosti kao putovanje kroz vrijeme što skriva iste zamke i otkriva naposljetku tek prostore smrti, umjesto izlaza.*“³⁵³ U mnoštvu materijala Ivica Boban pokušava provesti ideju o gomilanju zločina na mjestima povijesnih nemoći, o kojima jednako sugestivno svjedoče Euripid, Müller, ali i naša svakodnevnica. Ipak, kroz sve to predstava ostaje zagušena, a priča o Medejinoj iznevjerenoj ljubavi i porazu potisnuta je u drugi plan. Čini se stoga da se Medeja bori za svoj prostor, nastojeći dramu o prevari izdvojiti iz mnoštva vizualno iznimno efektних detalja i učiniti je dostatnim okvirom za tragediju.

Za predstavu *Na Tri kralja ili kako hoćete* Dubravka Vrgoč kaže da Miller postavlja djelo kao „*bajku promijenjenih predznaka, u kojoj ljubav, uvijek na rubovima ludila pokreće zbivanja i*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Dubravka Vrgoč, „Izazovi apokaliptičnih krajeva“, *Vjesnik*, 13. 8. 1997., str. 17.

čini zbilju nemogućom, u dodiru sa smrću ili ponavljanjima istih gubitaka.”³⁵⁴ S njom će se složiti i dramaturginja Žanina Marčevska koja tvrdi da je to djelo kompleksno i da se otvara mnogim interpretacijama. Ona ga vidi kao ljudsku sklonost samoobrani koja dominira kao središnja tematsko-misaona jezgra teksta. Vrgoč smatra da, umjesto velikih tonova i komičnih prerušavanja, Miller tu komediju iz 1600. godine iščitava „*kroz prizmu nesigurnih perspektiva suvremenog doba, prikazujući nemir zaljubljenih likova čije se neispunjene žudnje na koncu zadovoljavaju tek fikcijama*“³⁵⁵. Na putu do sretnog završetka likovima je sve moguće, a likovi se ogledaju u tuđim pogledima umjesto u zrcalu. Govor je suvremeniji, prilagođen scenskoj igri koja zaziva aktualniju sliku svijeta da bi se gledatelje prepustilo bajci, pa makar i onoj koja na kraju upozorava na promašeni susret između sna i buđenja „*Miller lišava karaktere psihologije i služeći se dosjetkama podcrtava maštovitost svijeta koji je u ovoj predstavi višeznačan.*”³⁵⁶ To je ujedno i okosnica te predstave koju redatelj vidi baš na takav način.

Plinska boca Ivana Lea Leme nastala je iz glumačkih improvizacija u kojima su glumci, polazeći od osnovnih obilježja, oblikovali svoje likove. Dubravka Vrgoč ističe da se predstava uklapa u trend jednoga dijela suvremenoga hrvatskog teatra usmjerenog prema rubnim temama, marginalnim karakterima i neuljepšanim stavovima izravno preslikanima iz stvarnosti. Ivan Leo Lemo i Ana Tonković Dolenčić gotovo dokumentarističkim pristupom istražuju mogućnosti kazališta da bude prizorište života. „*Scenske slike što prizivaju različite prostore i vremena, s rubova uzvišenog i trivijalnog, poigravaju se raznorodnim senzibilitetima ne uspijevajući u konačnici ostvariti jedinstvo paralelnih stvarnosti. Jer dramaturgiju običnosti, prizore neposredne realnosti, sekvence prenesene na pozornicu iz svakodnevnice nije lako opravdati u teatru, pripisati im onu predstavljачku uvjerljivost koja publici nudi iluziju da se nalazi u stvarnim prostorima izrečenoga.*”³⁵⁷

Nažalost, u realizaciji je izgubila ono što se naizgled čini najlakšim, a u konačnici je najteži zadatak: prvotnu atraktivnost. I tu je kritiku oblikovala tako da je povezala dramaturgiju i režiju, tim više što iza predstave stoji autorski tim koji je zajedno radio na njezinu nastanku.

Povratak u pustinju, u režiji Ivice Buljana, 2000. godine prva je drama koju je postavio nakon što je imenovan ravnateljem Drame. Koltèsovi su junaci osebjuni, a samu je dramu autor

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Dubravka Vrgoč, „Komedija promašenih ljubavi“, *Vjesnik*, 15. 3. 1999., str. 13.

³⁵⁷ Dubravka Vrgoč, „S rubova trivijalnog“, *Vjesnik*, 19. 1. 2000., str. 19.

napisao pred kraj života. Vrgoč smatra da su njegovi junaci raspršeni po jeziku, prepušteni govoru kao jedinog stvarnosti pomoću koje se nastoje odrediti i u kojoj se pokušavaju snaći. Osuđeni su na trajanje, na šutnju ili na stihiju jezika, na govor koji na kraju postaje besmislen i pretvara se u beskrajnu gomilu riječi. Tim se riječima ne nadomješta stvarnost, nego se naglašava njezina odsutnost. Susret brata i sestre ispisan je mržnjom s rubova incestuozne ljubavi, što naposljetku priziva bijeg ili samo povratak u mjesto iz kojega se pobjeglo.

Splitsku predstavu promatra na osebujan način, ističući kako ona povezuje razlomljene osjećaje svijeta s komičnim prikazima tragične bezizlaznosti i duhovnog odmaka. U njoj se spajaju naznake klasične strukture grčke tragedije i trivijalnost vodvilja, banalne teme obiteljske drame i univerzalne istine svakodnevnih nesnalaženja te dubinska pitanja o smislu i lakoća kojom se izbjegavaju odgovori. „*Kloneći se vješto olakšica scenskih „nadopisivanja” komentara, uzročno-posljedičnih suodnosa ili iznalaženjem psihološke motivacije karaktera Ivica Buljan je ogolio zbivanja na pozornici, priklanjajući se sažetom iskazu u jasno naznačenim prizorima precizno određena smjera, što upućuje na nadahnutu i promišljenu interpretaciju iznimno zahtjevnog djela.*”³⁵⁸

Vrgoč prednost te predstave vidi u jasno zacrtanoj redateljskoj viziji, koja je pravocrtna i zbog toga čitljiva u interpretativnom smislu.

Antigona je premijerno izvedena na Splitskom ljetu 2000. godine, u režiji Paola Magellija, s Editom Majić u glavnoj ulozi. Iščitavajući antički tragički lik, Magelli ga pokušava prevesti u našu svakodnevnicu i pritom istaknuti njegove temeljne ideje. Vrgoč taj postupak povezuje s aktualizacijom antičke tragedije i njezinim upisivanjem u suvremeni društveni kontekst: „*Tragajući za zavičajnim prostorima smrti, redatelj P. Magelli i dramaturginja Ž. Udovičić bave se pitanjima državnih i osobnih zakona, političke ispravnosti, moralnih dvostrukosti, tuđih i vlastitih grijeha, slobode izbora. U geometrijskoj ispravnosti nižu se prizori koji vode do neizbježnog kraja ističući tragične neumoljivosti što jednako funkcioniraju u 5. stoljeću prije nove ere i u našoj suvremenosti.*”³⁵⁹

Za redatelja Magellija reći će da je *Antigonu* scenski preveo u naše vrijeme i opteretio je zakonima prepoznatljive svakodnevice. Poput djevojaka iz susjedstva, Antigona i Ismena zastupaju svoje principe te se postavljaju između dviju suprotnih mogućnosti: s jedne strane rizika, a s druge strane konformizma. U tom se smislu antički tekst ne promatra samo kao

³⁵⁸ Dubravka Vrgoč, „Sve Kolteseve pustinje“, *Vjesnik*, 6. 3. 2000., str. 14.

³⁵⁹ Dubravka Vrgoč, „Antigonin put prema suvremenosti“, *Vjesnik*, 8. 8. 2000. str. 11.

mitološka ili književnopovijesna građa, nego kao prostor prepoznavanja suvremenih etičkih i političkih dvojbi. Vrgoč pritom podsjeća i na Sofoklov kor: „*Mnogo je toga strašno, no ništa od čovjeka strašnije nije*”.³⁶⁰

Time Vrgoč svoju analizu zaključuje poukom koja proizlazi iz same predstave i njezina suvremenog čitanja antičkoga predloška.

Analizira i dramu *Cyrano de Bergerac* u režiji Tomija Janežiča, u kojoj Milan Pleština nosi glavnu ulogu. Nije posve jasno zašto je redatelj posegnuo upravo za tim djelom, ali Dubravka Vrgoč ističe kako je glavnog lika postavio u ispražnjeni prostor pozornice splitskoga HNK-a, bez rekvizita, s nekoliko stolica i stolova. Na taj je način dočarao osobnu dramu Rostandova junaka i opsesije sredine 17. stoljeća. Umjesto raskošnog spektakla ponudio je komorni prikaz Cyranove sudbine i neispunjenih žudnji jednoga doba koje se branilo konvencijama, čak ili možda osobito onda kada je riječ o ljubavi. U takvu svijetu za slavnoga pjesnika i mačevaoca ne postoje uzmaci, a Vrgoč zaključuje da ih ne priznaje ni Tomi Janežič. U scenskoj adaptaciji i interpretaciji ove komične melodrame poetičnost priziva nostalgiju za izgubljenim slikama nekoga boljeg, uvijek prošlog vremena. „*Splitska predstava smiono istražuje mogućnosti teatra da iz perspektive naše suvremenosti očita klasične teme istodobno zadržavajući autentičnost njihova govora i oslobađajući ih arhaična prizvuka.*”³⁶¹ Vrgoč zaključuje kako se Janežičev *Cyrano* ne skriva iza povijesnih paravana blještavih scenskih rekonstrukcija niti se izravno otkriva našoj stvarnosti u naprasnim teatarskim prilagodbama Rostandova djela. On slijedi unaprijed zadanu priču i ističe njezinu univerzalnost u unutrašnjoj istovjetnosti koja spaja različita vremena i njihove senzibilitete.

Janežič je postavio čiste scenske linije u kojima se sve izvanjsko čini nepotrebnim dodatkom. I u promišljanju glume usredotočen je na glumačku sposobnost da snagom imaginacije oblikuje sve upitnosti lika te na atmosferu koja dočarava scenske krajolike Cyranovih svakodnevnih komičnih domišljatosti i tragičnih unutarnjih sukoba. Ti se sukobi kreću između njegove slabosti i hrabrosti da ljubavne poruke Roksani godinama ispisuje u pismima s tuđim potpisom. Bijeg u ljubav ili poeziju ne donosi olakšanje.

Cyrano je u Janežičevoj viziji prepušten svijetu bez oslonca i teatru bez dodatnih spektakularnih mehanizama. Njegova samoća, kao i samoća ostalih likova, toliko je javna da ih gotovo pretvara u promatrače vlastitih sudbina, postavljene na opasna raskrižja koja su mnogo uočljivija u našem nego u Rostandovu vremenu. Na kraju Vrgoč smatra da to djelo gledateljima nudi

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Dubravka Vrgoč, „Bijeg u ljubav i poeziju“, *Vjesnik*, 6. 11. 2000., str. 13.

poznatu priču dodirnutu znakovima naše suvremenosti, u novom redateljskom čitanju koje, postavljajući pitanja, gledatelje ne ostavlja ravnodušnima.

3.12.3.3. Stav prema kazalištu i publici

Dubravka Vrgoč uvijek je imala odgovoran odnos prema čitateljima pa ne čudi što se ponegdje navodi da su se njezine kritike čitale i onda kada čitatelj nije pogledao predstavu. Nastojala je ostati nepristrana i predstavu ocijeniti što objektivnije, ne favorizirajući pritom pojedine redatelje ili dramaturge. Takvim je pristupom stekla povjerenje čitatelja te je njezina kritika postala mjerodavna u prosudbi kazališnih ostvarenja. Čitateljima je pružala prostor za intelektualni dijalog o predstavi, a budućim istraživačima ostavila kritičke tekstove na koje se mogu osloniti u istraživačkom radu.

Jedan od primjera njezina poznavanja kazališnog rada vidi se u paralelizmu kojim povezuje više predstava, pokazujući pritom poznavanje repertoara i uvid u njegovu kvalitetu. Tako će usporediti Magellijeve predstave *Elektra* i *Helena*: „*Za razliku od Elektre koja iskazuje noćnu okomicu bez veličanstvenih izvoda, ali s poniranjem u rasulo događanja, Helene se igra sa blještavilom u vizualno dopadljivim prizorima tek naizgled površnim, međutim, po senzibilitetu bliskim suvremenoj osjećajnosti publike.*”³⁶²

Vrgočino intenzivno praćenje rada različitih dramskih pozornica, kao i sposobnost usporedbe njihovih repertoarnih i izvedbenih dosega, vidljivo je iz sljedećeg citata. U njemu ujedno povezuje Begovićevo stvaralaštvo sa Senkerovim teatrološkim uvidima, prihvaćajući njegove interpretacije Begovićeve dramskog i scenskog nasljeđa, koje je i danas važno za proučavanje hrvatske dramske književnosti i kazališne povijesti: „*U kratkom vremenu na pozornicama banjalučkog, splitskog i osječkog kazališta uprizorena je Begovićeve drama „Pustolov pred vratima“.* Ovaj revival posljednjih godina gotovo zanemarena autora zacijelo znači nešto više od sveprisutne potrebe za scenskom redefinicijom dramske baštine. Zanimanje za Begovićeve teatar, uz izuzetke Hećimovićeve i Žeželjeva istraživanja, a napose izuzetne analitičke obrade Borisa Senkera, knjige „Kazališni čovjek“ Milana Begovića i Begovićeve

³⁶² Dubravka Vrgoč, „Stvarnost je uvijek negdje drugdje“, *Vjesnik*, 30.7.1990., str. 9.

*scenski svijet, svodio se tijekom stoljeća na površne studije i dokumentarne uvide, usporedbe i negiranje izvornosti tekstova, veličanje i šutnje.*³⁶³

Prikaz Begovićevega života i karijere, od djetinjstva u Vrlici, školovanja i studija u Splitu, Zagrebu i Beču do rada u kazalištima Hamburga, Novog Sada, Beča i Zagreba te u uredništvima književnih časopisa, mnogima se činio zanimljivijim i atraktivnijim od njegovih dramskih tekstova. Posebno se to odnosilo na njegovu neobuzdanu elokvenciju, proizašlu iz senzualno-erotskih kompleksa, dok su sami dramski tekstovi u polemičkim tonovima kazališnih kritičara nerijetko nazivani trivijalnima ili pisanima isključivo radi ugađanja ukusu građanske publike, njezinim bliskim i često banalnim idejama i sklonostima.

Iz ove se perspektive modernizam *Pustolova pred vratima, Američke jahte u splitskoj luci* ili *Bez trećega* ne pokazuje ništavnim. Naprotiv, vraćanjem ishodištima bliskima devedesetim godinama 20. stoljeća na pozornici se ponovno prepoznaje scenska dopadljivost Begovićevega rukopisa. Raskošni saloni, budoari i alpski hoteli pojavljuju se kao znakovi taštine i užitka u prolaznim vrijednostima. Sve ono što je bilo osuđeno kao apriorna prošlost pa se stoga pokušavalo zaboraviti, iako je ostalo u kolektivnom pamćenju, danas se vraća s nostalgičnim sjećanjem kao jedan od najtočnijih iskaza samodopadnog eklektizma vremena.

Boris Senker bilježi da je to sjecište modernoga svijeta. Ono je mjesto opuštanja i bijega od monotone svakodnevice, od sužanjstva u obitelji ili na poslu te od moralne odgovornosti. Ljudi se u tom prostoru mahno predaju užicima kako bi bili pročišćeni i smireni te kako bi se mogli vratiti u gradsku sredinu iz koje su pobjegli. Smisao takva boravka koji nudi utočište u *Agnezi* objašnjava Smrt. Stoga naglo otkriće Begovićevega *Pustolova*, kao i prava kazališna pomama za tim djelom, nesumnjivo nalazi svoje uzroke u stilu, mjestu i načinu njegova odvijanja. Smješten u salon intime iz dvadesetih godina, u ambijent prožet dahom jeftine teatralnosti i kiča u kojem uvijek nalazimo nešto od uzvišene sjete i prolaznosti, taj komad priziva čežnju ovoga vremena sklonog postmodernom ukusu smirenih mjesta i uljuđenog svijeta. „*Begovićevoj prividnoj lakoći postojanja senzibiliteta naše suvremenosti u zazivanju nekog novog fin de sièclea izravno se odaziva.*”³⁶⁴

³⁶³ Dubravka Vrgoč, „Stvarnost je uvijek negdje drugdje“, *Vjesnik*, 30.7.1990., str. 9.

³⁶⁴ Dubravka Vrgoč, „Znakovi taštine“, *Vjesnik*, 22. 3. 1991., str. 20.

Ne libi se govoriti ni o Begovićevu pogledu na ženske likove, posebno u djelu *Pustolov pred vratima* i njegovu stavu na važnost ženskih likova u kojima se otkrivaju ženska snaga i neovisnost: „*Pomodna kulturna kretanja što se izvode iz sve veće privlačnosti ženskog rukopisa opravdavaju popularnost Pustolova. Opozivajući nasilje muškog načela i izvjesnu popularnost mačizma u kulturi kao lice koje govori drugačije, žena je već dugo glavni lik svjetske literature. Anticipirajući snagu ženskog očitovanja primjerom po mnogočemu je društvenim u suvremenoj europskoj dramaturgiji. Begović je glavnom licu Pustolovu Agnezi dopustio da ustraje u svojoj odluci vraćajući muškarce iz stvarnosti u svoje snove, svjesna kako se oni već po definiciji ne mogu ostvariti. I dok Fedrinu ili Medejinu sudbinu određuju muškarci, a one se tragično izvode iz tog načela kod Begovića obzor žene opseže cijeli svijet u suočenju sa desetak muških lica u ulozi Smrti što se skrivaju iza lažnih imena konobara, profesora i režisera.*“³⁶⁵

Osvrće se i na glumački rad u Begovićevu *Pustolovu* koji se vraća na klasične postavke gdje glumac može igrati više uloga i tako razvijati svoj talent: „*Osvaja također i vrhunski artizam prikaza koji je u posljednje vrijeme nakon opustošene avangarde toliko nedostajao glumcima. Tu se ne radi samo o neodoljivosti Agnezine osobnosti, već i o zanatskoj privlačnosti što je nudi mogućnost da se isto lice i odigra u deset funkcija. Kako se naše vrijeme u svemu oslanja na vještine i perfekcije, uloga Begovićevih lica Smrti privlačan je poziv glumcima. Mnogi bi stoga vjerojatno prije izabrali zbunjenost neznanca, profesora sa velikim naočalama, mesindžer boya, podvodnika u vagon-liftu, režisera tragičnih filmova, najboljeg prijatelja, upravitelja tvrtke za nadgrobne spomenike, policajca, užigača uličnih svjetiljki i Apaša nego Hamleta.*“³⁶⁶

Poziva se na Senkerovo promatranje nacionalnoga ponosa za koji smatra da ga u Begovićevu djelu ne treba podcijeniti. U vremenu kada se mnogi redatelji u svijetu vraćaju Pirandellovim dvojabama i na pozornicama vodećih teataru istražuju njegove istine, Begovićeve se drama pokazuje kao jedan od najboljih dramskih primjera istoga razdoblja. Razlog treba tražiti u pirandellovskom duhu teatralizma koji prožima tekst *Pustolova*, piše Senker i dodaje: „*Priviđenje je naime koncipirano i treba da bude realizirano kao kazališna predstava u predstavi u kojoj smrt nadoknađuje djevojci biološki život, što joj ga uzima. Predstava, međutim, nije jeftin surogat. Nije puka opsjena san u snu. Ona je forma te kao takva vrjednija od života, istinitija, osmišljenija i zbiljskija od njega. Na posljednjoj postaji svojeg iskustvenog*

³⁶⁵ Dubravka Vrgoč, „Znakovi taštine“, *Vjesnik*, 22. 3. 1991., str. 20.

³⁶⁶ *Ibid.*

*putovanja, pošto joj se ispunila želja da se nađe između ljubavi čovjeka koji sve oprašta i onoga koji sve dariva, a ništa ne uzimlje, djevojka izriče pirandelovski poučak o sreći i životu. Ali sreća nije u životu. Život je nemir, hitnja u sudarima i nesvijest u zavrtljajima.*³⁶⁷

Vrgoč uspoređuje sve tri izvedbe te uspostavlja paralelni pristup koji pokazuje kako se isti dramski tekst može različito redateljski čitati i scenski oblikovati. Takva usporedba nije česta, ali je istraživački iznimno vrijedna jer omogućuje uvid u različite interpretativne postupke, poetike i naglaske unutar istoga dramskog predloška. *„Sreća je mir odmicanja od života, uravnoteženje svih gibanja. Pustolov je tako anticipirao buduća zbivanja u umjetnosti, ali je godinama ostajao zaboravljen. I dok banjalučka predstava u režiji Petra Selema nudi lirski intimizam prizora i svojevrsnu dekadenciju privida u svijetu koji nestaje u izuzetno efektom sumatu prizora, redateljica Neni Delmestre u splitskoj predstavi radikalno je odbacila sve pogodbene uvjete i dramske isprike te je u krajnjoj stilizaciji, odbacujući sanatorij, razloge bolesti, pretvorila iz potrage za smislom. Želimira Mesarića u osječkoj predstavi zanima, pak, izlišenost i osamljenost bića uhićenog u zamku samodopadnosti sredine i prilike te se na pozornici oslikavaju realne Agnezine erotske čežnje i nemoći. Možemo stoga u budućnosti očekivati i nova viđenja Begovićeva Pustolova.*³⁶⁸

Vrgoč je kazališna kritičarka kojoj nije bilo strano pisati o glumcima, voditi kratke intervjue s njima, proučavati njihov rad i osvještavati njihov značaj u kazališnom životu. U tom se smislu posebno osvrće na Borisa Dvornika, ističući njegovu glumačku osobnost i sposobnost uspostavljanja izravne veze s publikom: *„Povijesne su nevolje i stvarna otuđenja otvorile na kazališnoj pozornici najviše prostora onim glumcima koji se obraćaju zabrinutom i ugroženom čovjeku, pojačavajući mu svijest tjeskobe i beznada. Stoga je naše vrijeme, bilježe mnogi kazališni i literarni znalci, doba izgubljenih junaka što svojim stanjima uvijek iznova pokušavaju definirati nemoguć položaj uništavajuće sadašnjosti. Za razliku od njih, pojavljuju se veoma rijetko histrioni koji ne navješćuju apsurd ni onda kada nastupaju u predstavama tjeskobna ozračja. U tom je smislu Boris Dvornik nedvojbeno prvi umjetnik hrvatskog glumišta. Već svojom pojavom na pozornici započet će proces zajedničke simpatije u razvijanju energije ljudske bliskosti. Čini se stoga da gluma Borisa Dvornika vrijedi kao olakšica u našim turobnim svakodnevnica. Posjedujući nedvojbeni talent vrhunskog komičara, Boris je Dvornik jedan*

³⁶⁷ Dubravka Vrgoč, „Znakovi taštine“, *Vjesnik*, 22.3.1991., str. 20. prema Senker „Kazališni čovjek“

³⁶⁸ Dubravka Vrgoč, „Znakovi taštine“, *Vjesnik*, 22.3.1991., str. 20.

od onih iznimnih glumaca što uvijek uspijeva privući gledatelje pozivom diskretnog sudjelovanja i suradnje. Gledateljstvo mu je tako svagda bilo najbliži partner i prijatelj.“³⁶⁹

Svojim objedinjujućim pristupom Dubravka Vrgoč predstavu promatra kao cjelinu u kojoj se međusobno povezuju dramski tekst, redateljska koncepcija, glumačka izvedba, ambijent i društveni kontekst. Takav pristup čitatelju omogućuje potpuniju sliku kazališnog djela jer se predstava ne prikazuje samo kao izvedbeni događaj, nego i kao prostor dubljega promišljanja o vremenu, umjetnosti i čovjekovu položaju u društvu.

Iako se u kritikama često osvrće na aktualnost predstave i njezinu povezanost s društvenim okolnostima, Vrgoč pritom ne prelazi u izravno dnevno-političko komentiranje. Njezini tekstovi ne otkrivaju jednoznačno političko opredjeljenje, nego pokazuju oprezan, analitičan i kulturno odgovoran pristup kazalištu. Upravo se u toj odmjerivosti prepoznaje njezina kritičarska zrelost: aktualnost predstave ne svodi na političku poruku, nego je promatra kao dio širega umjetničkog, društvenog i humanističkog konteksta.

3.12.4. Zaključak

Zaključno, rad Dubravke Vrgoč potvrđuje njezinu važnost u razvoju hrvatske kazališne kritike i suvremenoga kazališnog promišljanja. Kao kritičarka nije se zadržavala na površnoj analizi predstava, nego je kazalište promatrala kao složen umjetnički i društveni fenomen koji treba tumačiti u širem kulturnom, povijesnom i društvenom kontekstu. Njezine kritike odlikuju se intelektualnom interpretacijom, poznavanjem književne i kazališne tradicije te sposobnošću povezivanja klasičnih dramskih tekstova sa suvremenim društvenim okolnostima.

Posebna vrijednost njezina rada očituje se u pristupu kazališnoj predstavi kao jedinstvenoj cjelini. Vrgoč ne promatra odvojeno dramaturgiju, režiju, glumu ili scenografiju, nego analizira način na koji svi elementi zajedno oblikuju značenje predstave. Upravo zato njezine kritike nadilaze okvir novinskog prikaza i postaju relevantni teatrološki zapisi koji omogućuju razumijevanje razvoja hrvatskoga kazališta devedesetih godina 20. stoljeća i početka novoga stoljeća.

³⁶⁹ Dubravka Vrgoč, „Boris Dvornik“, *Vjesnik*, 10. 7. 1991., str. 9.

U svojim kritikama pokazivala je izrazitu osjetljivost prema redateljskim poetikama, aktualnosti dramskih klasika i odnosu kazališta prema društvenoj stvarnosti. Posebno je znala prepoznati trenutke u kojima redatelji uspješno reinterpetiraju klasična djela i približavaju ih suvremenoj publici, ali i upozoriti na slabosti režijskih postupaka kada oni narušavaju smisao ili cjelovitost predstave. Njezino pisanje odlikovalo se objektivnošću, argumentiranošću i sposobnošću da čitateljima približi složene kazališne procese bez pojednostavljanja umjetničkog sadržaja.

Osim što je pratila kazališna zbivanja, Dubravka Vrgoč svojim je djelovanjem pridonijela očuvanju kulturnog kontinuiteta hrvatskoga kazališta, osobito u ratnim i društveno kriznim razdobljima. Njezine kritike predstavljaju vrijedan dokument vremena jer svjedoče o umjetničkim, društvenim i kulturnim okolnostima u kojima su predstave nastajale. Zbog toga njezin opus ima važnu dokumentarnu, književnu i teatrološku vrijednost te ostaje značajan izvor za buduća istraživanja hrvatske kazališne povijesti.

3.13. Hrvoje Ivanković

Hrvoje Ivanković hrvatski je dramaturg, kazališni kritičar i publicist, rođen u Dubrovniku 13. II. 1965. godine. Diplomirao je 1988. godine na Fakultetu dramske umjetnosti u Beogradu, na Odsjeku za dramaturgiju te filmski i televizijski scenarij. Od 1988. do 1994. godine bio je zaposlen kao dramaturg u Kazalištu Marina Držića, a od 1996. godine kao urednik dramsko-literarne redakcije u Dramskom programu Hrvatskoga radija. Kazališne kritike u dnevnim novinama pisao je od 1994. do 2006. godine, a teatrološke članke i oglede objavljivao je u domaćim i stranim publikacijama. Bio je izbornik Festivala hrvatske drame i autorskoga kazališta Marulićevi dani u Splitu 2002. i 2003. godine, Međunarodnoga festivala malih scena u Rijeci od 2004. godine te Dana satire u Zagrebu 2006. i 2007. godine. Autor je nekoliko dokumentarnih i igranih radiodrama, među kojima se izdvaja *Lopudska sirotica*. Kao kazališni dramaturg surađivao je s brojnim hrvatskim redateljima, među kojima su Snježana Banović, Ivica Boban, Marin Carić, Joško Juvančić, Želimir Orešković, Zlatko Sviben i drugi.

Pisao je o udjelu Držićevih djela u repertoaru hrvatskih kazališta i festivala te o glumačkim interpretacijama Držićevih likova. Među tim se tekstovima izdvajaju *Tko je zazidao dubrovačku Taliju* (1999.), *Neprekinuta povijest traganja*, programski tekst za predstavu *Skup*

u HNK-u u Zagrebu (1997.), te *Glumac arhajskih korijena*, monografija o Miši Martinoviću (1999.). Bio je dramaturg predstave *Skupa* u režiji Marina Carića, izvedene u produkciji Dubrovačkih ljetnih igara i HNK-a u Zagrebu 1997. godine na Boškovićevoj poljani. Predstava je imala četiri izvedbe, a naslovnu ulogu *Skupa* tumačio je Žarko Potočnjak. Za tu je prigodu Ivanković nadopisao izgubljeni kraj *Skupa*, koji je izveden samo fragmentarno, dok je cjelovita verzija ostala u rukopisu. Urednik je opsežnijih programskih knjižica za izvedbe *Skupa* i *Dunda Maroja*, potonjega u režiji Ivice Kunčevića, izvedenoga na Dubrovačkim ljetnim igrama 2000. godine na prostoru Ribarnice. Godine 1996., u koautorstvu s Vlahom Bogišićem, te 2005. godine bio je scenarist svečanoga otvorenja Dubrovačkih ljetnih igara, u kojima su korišteni fragmenti Držićevih tekstova. Kazališne kritike pisao je za *Zarez* i *Jutarnji list*.

3.13.1. Kazališna kritika Hrvoja Ivankovića

Hrvoje Ivanković, kao kazališni dramaturg, prirodno je blizak kazališnoj kritici, koja čini važan dio njegova profesionalnog djelovanja. U njegovim se kritikama iščitava stručan, odmjeren i profesionalan pristup kazališnoj predstavi. U razdoblju koje se opisuje u ovoj disertaciji piše za *Zarez* i *Jutarnji list*, medije koji prihvaćaju njegov stil i način izražavanja: stručan, ali ipak razumljiv i prosječnom čitatelju.

Za razliku od kritičara koji predstavu snažnije povezuju sa suvremenim društvenim okolnostima, Ivankovićev pristup nije primarno usmjeren prema društvenoj aktualizaciji dramskog sadržaja. Taj element nadomješta izrazitom teatrološkom i dramaturškom stručnošću. U njegovim se tekstovima prepoznaje poznavanje dramske teorije, osobito kada razlaže dramske vrste, dijaloške odnose, strukturu dramskog teksta i dramaturške postupke kojima se oblikuje značenje predstave.

Fokus mu je često usmjeren i na redateljsko čitanje djela, odnosno na postupke i scenske alate kojima se redatelj koristio u procesu postavljanja. Pritom ne promatra samo konačan rezultat predstave, nego i uspješnost procesa kojim je dramski predložak preveden u scensku cjelinu. Upravo se u toj povezanosti dramaturškog znanja i kritičarske prosudbe očituje posebnost Ivankovićeva kazališnokritičkog pisanja.

3.13.2. Struktura kazališne kritike Hrvoja Ivankovića

Hrvoje Ivanković u uvodima svojih kritika ne donosi mnogo biografskih podataka o dramatičarima. Poput već spomenutih kazališnih kritičara, i on pokazuje izraženu pedagošku usmjerenost prema čitatelju, nastojeći da njegov tekst bude istodobno stručno utemeljen, lako čitljiv i jasno razumljiv.

Uvodni dio njegovih kritika najčešće se odnosi na predstavljanje dramatičara, dramskog predloška ili osnovnog konteksta izvedbe, dok se manje prostora posvećuje sadržajnom prepričavanju i neposrednom osvrtu na glumačku izvedbu. Središnji i najopsežniji dio kritike obično je usmjeren na redatelja i način na koji je djelo scenski postavljeno. Ivanković pritom promatra kako se dramski tekst prevodi u izvedbenu cjelinu, odnosno koliko su redateljski postupci u skladu s dramaturškom strukturom, značenjem i potencijalom predloška.

U svojim se kritikama služi publicističkim stilom pisanja, što pridonosi razumljivosti i jasnoći izrečenoga, ali pritom ne napušta stručnu razinu analize. Zanimljivost njegova pristupa očituje se u naglašenom odnosu prema redatelju i dramatičaru: njihovo djelovanje promatra u međusobnoj povezanosti, ali istodobno jasno razlučuje granicu između dramskog teksta i redateljskog čitanja. Upravo se u tom odnosu prepoznaje kritička i pedagoška nota njegova pisanja jer čitatelju ne nudi samo ocjenu predstave, nego i obrazloženje procesa kojim se dramsko djelo oblikuje u scenski događaj.

3.13.3. Hrvoje Ivanković i kazališna izvedba

3.13.3.1. Dramatičari

Hrvoje Ivanković kao iskusan dramaturg za *Svećenikovu djecu* iz 1999. godine, u režiji Božidara Viočića i prema dramskom tekstu Mate Matišića, ističe da u drami nije riječ o nepismenim političarima i intelektualnim čankolizima, nego o posljedicama koje je njihovo združeno ganganje ostavilo na psihu „malog čovjeka”. Taj je čovjek ozbiljno shvatio floskule kojima su ga bombardirali te je, u skladu s njima, počeo djelovati.

Kako je, međutim, Matišićev dramski rukopis obilježen dramatičnošću u iskazu, tako i poente njegovih drama nužno traže dramatičnost u samoj priči. Ono što je u *Andelima Babilona* predstavljala pismenost kao metafora barem minimalne uljuđenosti, u *Svećenikovej djeci* preuzimaju crkva i vjera, koje postaju moralni parametri na čijoj se pozadini svaka sjenka čini izraženijom i provokativnijom. „*Djelo je većim dijelom razvijeno kao drama realističkog*

prosedea, obilježena izvrsnim dijalozima, duhovnim skiciranjem i efektnim grotesknim otklonima da bi tek u konačnici teksta došlo do stilskog i žanrovskog preokreta. Do neočekivane, fantazmagorične poetizacije koja retroaktivno baca sasvim drugačije svjetlo na cijeli komad. I tako prerastaju u suvremeni moralitet.”³⁷⁰

Drama prikazuje, uočava i ironizira devijantnost i licemjerje jednoga društvenog sustava, ali u prvi plan ističe i osobnu odgovornost za svaki postupak i grijeh. Njezina dodatna tragična težina proizlazi iz činjenice da pouku neće primiti licemjerni „inženjeri lažne i duhovne i populacijske obnove, nego oni koji su, slijepo im vjerujući, pokušali ispuniti svoju rodoljubnu zadaću ili dosegnuti trunku osobne sreće”.³⁷¹

Zanimljiva je i sama dramaturška kompozicija komada. Prvi bi se čin mogao odrediti kao ekspozicija, drugi kao zaplet, dok treći čin, s interpoliranim epilogom, funkcionira kao veliki i neočekivani završni obrat. Ipak, izostaje klasični rasplet događaja. Iako se postupno doznaje što se dogodilo, primjerom iz crne kronike tumače se starozavjetne riječi: „*Duh Gospodnji ispunja svemir...*” Međutim, to se ne ostvaruje na duhovnoj, nego na materijalnoj razini: u simboličko središte drame upisan je tradicionalni motiv srednjovjekovnih moraliteta oko kojega Matišić organizira cijeli posljednji čin. Riječ je o motivu čovjeka koji se na samrtnoj postelji susreće sa zabludama i grijesima vlastitoga života. Takav je postupak, čini se, bliži Brešanovoj tragigroteski nego suvremenom moralitetu transcendentalnih ishodišta.

3.13.3.2. Redatelji

Kao i svi istaknuti kazališni kritičari, Ivanković u svojim kritikama posebnu pozornost posvećuje režijskim postupcima. U analizu ih uključuje nakon opsežnoga i dubinskog osvrta na dojam same predstave, čime pokazuje razumijevanje njihove važnosti, ali i poznavanje autorskog rukopisa pojedinog redatelja.

Svećenikovu djecu režirao je Božidar Violić. Iako je Matišić u djelu oblikovao nekoliko vrsta humora, Ivanković smatra da se u režiji pojavljuje karikirano psihologiziranje koje usporava radnju. Zanima ga ogoljeni crni humor i okrutnost svakodnevice, a posredno se dotiče i sakralizacije bića kroz grijeh i iskupljenje, što ovu dramu čini kompleksnom. Violić, prema

³⁷⁰ Hrvoje Ivanković, „Kondom dušu čuva“, *Zarez*, 25.11.1999., str. 35.

³⁷¹ *Ibid.*

takvu čitanju, nije samo preuzeo humoristične elemente teksta, nego im je pristupio oprezno te kroz vlastiti redateljski izraz otvorio prostor za ozbiljne teme.

Za dramu *Cyrano de Bergerac*, u režiji Tomija Janežiča, Ivanković navodi da inzistiranje na korelacijama komorne igre, u kojoj sudjeluje samo šest glumaca i u kojoj je rijetko kada na sceni više od troje likova, ne znači „*posvemašnju deteatralizaciju komada. Štoviše, način interpretacije i većina glumačkih gesta i impostacija dolaze iz fundusa klasičnog izraza i mišljenja, a kada se konvencija igre razbija onda se to čini i njenim usložavanjem;*”³⁷²

Tako navodi da Janežić primjerice u ključnim prizorima trećega čina izvlači Roksanu u središnju ložu, „*a glumce povremeno navodi da se izravno obraćaju publici kao kolektivnom licu.*”³⁷³ Takav je slučaj i sa Cyranom kojem je ogoljenjem teksta otvoren prostor još izražajnijeg komuniciranja i s publikom i sa samim sobom: „*Naglašeni tragički ritam predstave posve je stoga bio odjekom njegovih unutarnjih napetosti i lomova.*”³⁷⁴ Ivanković prepoznaje svijet predstave kao pustinju u kojoj su vitezovi emotivne donkihotovske figure. Rečenica „*slava tom čudaku*”, koju izgovara Cyrano, pritom se može shvatiti kao jedno od značenjskih uporišta cijele Janežičeve predstave. Takav svijet redatelj dočarava i izuzetno snažnim „*atmosferskim tkanjima predstave*”. Ivanković to potkrepljuje navodeći efektne promjene ritma, duže stanke, precizne mizanscenske rasporede u kojima se glumci često vide samo iz profila ili se povlače na sam rub pozornice, zatim izbor orijentalnih napjeva tradicionalnih ishodišta, „*što se gotovo nečujno podvlače pod sjetne i melankolične prizore*”, te, prije svega, upečatljiva likovna rješenja.³⁷⁵

Na kraju zaključuje da je Janežičeva predstava ipak oblikovana pretežno mračnim i depresivnim tonovima. Ipak, sve prethodno analizirano upućuje na to da je riječ o kvalitetno i kompleksno postavljenom djelu u kojem se redateljska koncepcija ne iscrpljuje u atmosferi tjeskobe, nego otvara prostor za dublje razumijevanje Cyranove samoće, ljubavne žudnje i nemogućnosti istinskoga ostvarenja.

³⁷² Hrvoje Ivanković, „Virtuozni glumci u komornoj predstavi bez spektakularnosti“, *Jutarnji list*, 5.11.2000., str. 17.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*

3.13.3.3. Stav prema kazalištu i gledateljima

Hrvoje Ivanković kao autor koji dolazi iz kazališnoga svijeta prirodno se mogao naći i u ulozi novinara i kritičara koji, pišući za mjesečnik i dnevni list, prati rad Drame HNK-a Split. Upravo mu je kazališno iskustvo omogućilo da predstavi pristupi iznutra, s razumijevanjem dramaturških, redateljskih i izvedbenih procesa. Zbog toga se njegovo kritičarsko pisanje može odrediti kao izrazito stručno, analitično i usmjereno prema objektivnijoj prosudbi predstave.

U njegovu pisanju nema mnogo prostora za proizvoljne dojmove jer preciznim gledanjem uočava i one elemente koje bi prosječni gledatelj mogao previdjeti. Čitatelji su to mogli prepoznati i upravo je na tome počivalo povjerenje u njegov kritičarski sud. Kada je izražavao nezadovoljstvo nekom predstavom, ono nije bilo oblikovano kao paušalna negativna ocjena, nego kao argumentirano obrazloženje nedostataka. Takav pristup nije nužno morao odvratiti gledatelja od predstave, nego mu je mogao pomoći da jasnije razumije njezine slabosti i vrijednosti.

Ivankovićeva kritika pritom nije usmjerena prema osobnom osporavanju uprave kazališta, nego prema konkretnim sastavnicama predstave, ponajprije prema redateljskom postupku, dramaturškoj organizaciji i odnosu prema dramskom predlošku. Iako je bio svjestan repertoarnih nastojanja da se njeguje mediteranski izraz i da se pojedina djela prilagode dalmatinskom kulturnom prostoru, takve okolnosti ne komentira na razini institucionalne polemike. Ostaje profesionalno usmjeren na predstavu kao scensku činjenicu i na njezine pojedinačne elemente, čime potvrđuje discipliniran i odmjeran kritičarski pristup.

3.13.4. Zaključak

Kazališna kritika Hrvoja Ivankovića predstavlja važnu razvojnu razinu u kvaliteti hrvatske kazališne kritike. Dramski program HNK-a Split prati u onoj mjeri u kojoj su mu to omogućivale okolnosti novinskoga rada i dostupnost pojedinih izvedbi. Pritom se može pretpostaviti da je učestalost praćenja bila povezana i s organizacijskim te financijskim mogućnostima uredništava jer je svaki odlazak na predstavu u drugi grad za medij podrazumijevao dodatne troškove.

Ivanković je u kazališnom svijetu bio poznat po stručnosti koju je znao prenijeti čitateljima pa su *Zarez* i *Jutarnji list* njegovim pisanjem dobivali kritičara koji je mogao spojiti profesionalno kazališno iskustvo i publicističku jasnoću. Prije pisanja kazališnih kritika, ali i usporedno s tim radom, stjecao je iskustva na različitim poslovima usko vezanima uz dramsku umjetnost. Kazališna kritika stoga mu nije bila izdvojena djelatnost, nego jedan od oblika njegova širega dramaturškog, teatrološkog i publicističkog rada.

Za praćenje i razumijevanje razvoja Drame HNK-a Split Ivanković je bio važan sudionik jer je svojim kritikama doprinio bilježenju njezine novije povijesti. Njegovi tekstovi danas predstavljaju vrijedan izvor za istraživanje repertoara, redateljskih poetika, dramaturških postupaka i izvedbenih obilježja predstava koje su obilježile promatrano razdoblje.

3.14. Želimir Ciglar

Želimir Ciglar bio je kritičar *Večernjega lista*, publicist i voditelj kazališne djelatnosti u Centru za kulturu Trešnjevka. Rođen je u Zagrebu 1962. godine. Studirao je glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a diplomirao je hrvatski jezik i jugoslavenske književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

U *Večernjem listu* bio je lektor, a potom dugi niz godina kazališni kritičar. Nakladnička kuća Znanje objavila mu je 1999. godine dječji roman *Decameron za golobrade pustolove*, za koji je dobio nagradu Mato Lovrak. Ciglar je bio i suradnik časopisa *The Bridge/Most*, a kazališne kritike pisao je i za *Vijenac* te brojne druge časopise i novine. Bio je član Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa te Hrvatskoga novinarskog društva. Od 2009. godine bio je lektor hrvatskoga jezika i književnosti na Filološkom fakultetu Blaže Koneski u Skoplju, gdje ostaje dvije godine te s prof. dr. Ljubomirom Spasovim objavljuje *Malu makedonsko-hrvatsku čitanku*.

Radio je i na romanu *Šutnja* koji nije objavio. U Centru za kulturu Trešnjevka okupljao je kazališne umjetnike, od Ivice Boban do Ivice Kunčevića, blisko surađivao s nezavisnim kazališnim družinama i glumcima te organizirao kazališne programe za djecu i odrasle. Nekoliko mjeseci prije smrti u Centru je pokrenuo program *Prozor/prizor*. Za prvu priredbu

Vjeran Zuppa darovao je svoju pjesmu „Bog je kišobran”, a Irena Frantal kolaž. I pjesma i kolaž bili su mjesec dana izloženi u izlogu CeKaTe-a.

3.14.1. Kazališna kritika Želimira Ciglara

Želimir Ciglar svojim se radom u kazališnoj kritici uključuje sredinom devedesetih godina 20. stoljeća, u razdoblju kada je kazališna kritika već zaživjela kao prepoznatljiva novinska forma. Kako dolazi iz umjetničkoga svijeta, a i njegovo je obrazovanje bilo usmjereno prema stvaralačkom procesu, osobito kroz studij glume, imao je sposobnost promatrati predstavu u cjelini. Pritom je mogao uočavati tehnike kojima su se glumci koristili u oblikovanju uloga, ali i način na koji je redatelj pristupao dramskom predlošku i scenskoj izvedbi.

Što se tiče novinskoga konteksta, *Večernji list* bio je medij preko kojega je mogao pratiti rad Drame HNK-a Split. Time su njegovi čitatelji, osobito oni iz sjevernoga dijela Hrvatske, mogli dobiti uvid u razvoj splitske dramske scene. To je važno jer omogućuje usporedbu repertoarnih, izvedbenih i estetskih obilježja Drame HNK-a Split s kazališnim programima drugih sredina.

U svojim kritikama Ciglar ne promatra samo glumačku izvedbu, nego predstavu sagledava kao cjelinu. Analizira način na koji redatelj pristupa djelu te koje važne značenjske i izvedbene sastavnice iz njega izdvaja. Osvrće se i na autora dramskog predloška, pri čemu djelo uspoređuje s vremenom u kojem je nastalo, ali i s aktualnim kontekstom u koji ga redatelj postavlja.

U njegovu se pisanju često prepoznaje određena doza subjektivnosti, ponajviše u osobnom dojmu o predstavi. Ponekad reagira instinktivno, osobito kada ga predstava snažno emocionalno zaokupi, no pritom ne ostaje na razini dojma. Svoje stavove nastoji argumentirati, zbog čega subjektivnost u njegovim kritikama ne djeluje proizvoljno, nego kao sastavni dio kritičarskog senzibiliteta.

Iz njegovih se kritika iščitava posebna osjetljivost prema kazalištu, ne samo kao prema predmetu kritičarske prosudbe nego i kao prema umjetnosti kojoj pristupa s izraženom osobnom

privrženošću. Ta dimenzija njegova pisanja pridonosi stilu koji nije suhoparan, nego je komunikativan, živ i čitateljski privlačan.

Kada govori o glumcu, najčešće ne izdvaja izvedbu kao samostalan segment analize, nego je prožima s ostalim sastavnicama predstave. Glumačku izvedbu osobito često povezuje s redateljskim postupkom jer redatelja promatra kao onoga koji usmjerava glumce i određuje okvir unutar kojega se njihova izvedba ostvaruje.

3.14.2. Struktura kazališne kritike Želimira Ciglara

U vrijeme djelovanja Želimira Ciglara kazališna je kritika već bila oblikovana kao prepoznatljiva novinska i publicistička forma, s jasno uspostavljenim okvirima jezičnoga izražavanja, kompozicije i kritičarske argumentacije. Ciglar se tih postavki uglavnom pridržavao, ali im je dodavao i elemente osobnoga stila što je postalo jedno od prepoznatljivih obilježja njegova kritičarskog pisanja.

Njegova je kritika jasna, razumljiva i strukturirana tako da čitatelj u njoj pronalazi osnovne informacije o piscu, redatelju, glumcima i sadržaju djela, ali i analitički osvrt na način na koji je predstava oblikovana. Posebnu pozornost posvećuje glumačkoj izvedbi, no pritom ulazi i u pitanje aktualnosti djela, osobito kada analizira elemente kojima se klasični dramski predložak povezuje sa suvremenošću.

Ciglarov stil korespondira s uhodanom kombinacijom publicističkoga i stručnog izraza. Takav je način pisanja čitatelju mogao biti zanimljiv jer je zadržavao analitičku razinu, a istodobno nije gubio komunikativnost. U izlaganju nije opširan, što je dijelom povezano i s novinskim prostorom u kojem objavljuje. Kulturne rubrike u tom su razdoblju zauzimale sve manje mjesta u tisku pa je kritičar morao u ograničenom prostoru sažeti osnovne podatke, interpretaciju i vrijednosni sud o predstavi.

3.14.3. Želimir Ciglar i kazališna izvedba

3.14.3.1. Dramatičari

U svojim kritikama Ciglar je promišljao o važnosti dramatičara u nastanku kazališnoga djela. To posebno dolazi do izražaja kada primijeti da dramski pisac nije zadovoljio određenu strukturu koja bi mogla utjecati na cjelokupno postavljanje predstave.

Tako se osvrće i na djelo Karola Wojtyły *Pred zlatarnicom* te ističe da pjesničko kazalište koje zanima Wojtyłu podsjeća na *Dah* Radovana Ivšića i njegove ranije radove. Smatra da je prednost takva kazališta u tome što ideju iznosi neposredno, bez opterećenja radnjom, akcijom i razvijenim karakterima. Godine 1941., u jeku rata, osnovano je Rapsodijsko kazalište, koje je mladomu svećeniku bilo važan poticaj za dramsko stvaranje. „*Ipak, ovdje je više riječ o pjesmi u obliku drame i tu u stvari nastupaju i problemi jer takvo djelo treba oživiti u glumcima. To glumci iznose ovdje uz pomoć projiciranog videa na ekranu, ali bez obzira na cjelokupnu situaciju ovdje radnji nedostaje konkretnih karaktera i stvarnih situacija.*”³⁷⁶ Ciglar pritom ističe da je kazalištu potrebna dramska akcija, a ne samo idejna napetost, odnosno akcija, a ne stanje.

Primjećuje kako ni režijski postupci preneseni na glumačku izvedbu ne mogu pomoći dramskom tekstu koji nije dovoljno scenski funkcionalan.

U *Juliju Cezaru*, travestiji Ive Brešana, vidi čvrstu suradnju autora, dramaturginje Lade Martinac i redatelja Marina Carića. Kaže da se troje autora „*žestoko uhvatilo u koštac nastojeći duboko orisati slojevitost ljudskog bića koje se ni pod koju cijenu ne može izvesti u tijesne okoline zone politike.*”³⁷⁷ Ciglar tu suradnju ocjenjuje pozitivno jer u njoj prepoznaje preduvjet uspješnoga scenskog ostvarenja: zajedničku ideju i jasnu umjetničku viziju koja se može prenijeti na pozornicu, uz poštovanje zasebnih uloga dramatičara, dramaturga i redatelja u procesu nastanka predstave.

3.14.3.2. Redatelji

Kao osoba profesionalno vezana uz kazalište, Ciglar je svjestan ključne uloge redatelja u stvaralačkom procesu oblikovanja predstave te redateljskim postupcima u svojim kritikama posvećuje osobitu pozornost i prostor.

³⁷⁶ Želimir Ciglar, „Ljubavi se hoće akcije“, *Večernji list*, 21.7.1997., str. 34.

³⁷⁷ Želimir Ciglar, „Drama bića okovanog politikom“, *Večernji list*, 30. 11. 1995., str. 35.

U osvrtu na *Ekvinocij* vraća se u povijest dramskoga stvaralaštva te ističe da je Vojnović tim tekstom uspješno uobličio program svojih suvremenika, koji su najavljivali da im je dosta književnika koji za svoj narod umiru i da su im potrebni oni koji su za svoj narod spremni živjeti. Vojnović tako na pozornicu uvodi puk i istinitu priču „u čijoj sredini je nesretna ljubavna priča samohrane majke”. Ujedno vraća dubrovački dijalekt na pozornicu te „uspostavlja pravi kontinuitet sa starijom hrvatskom književnošću i hrvatskim književnim jezikom pretpreporodnog vremena, pobjeđujući na natječaju 1895.”³⁷⁸

Redateljicu vidi kao odvažnu osobu koja je pomakla granice svojeg stvaralaštva: „Nina Klefin je hrabro prihvatila izazov uspješno izbjegavši očekivanja da će tekst uprizoriti onako kako bi se od nje kao mlade redateljice očekivalo, „školski”. „Umjesto psihološki promišljenog građenja glumačke igre, umjesto reduciranja glumačke geste i pojačavanja unutarnjeg intenziteta igre koji se očituje govornim bogatim nijansiranjem i snažnom, ali suzdržanom mimikom, Nina Klefin je inzistirala na tome da ispriča priču koja se mogla dogoditi svugdje, osobito na Mediteranu. Nina Klefin je kao temeljni poticaj za stvaralaštvo sebi i suradnicima postavila zadatak da uobličí ljubavnu priču koju su glumci odigrali širokom gestom, apelirajući na jednostavnost i emocije gledatelja. Smatra da je to najbolje pokazala Zdravka Krstulović s glavnom ulogom Jele.”³⁷⁹

I u ovom slučaju Ciglar u kritici objedinjuje redateljičin rad i hrabrost da klasiku pristupi na drukčiji i odvažniji način, koji je donio dobre rezultate.

U *Ptičicama* se osvrće na redateljev izbor mjesta odigravanja radnje te na glumačku družinu kao cjelinu u kojoj svi sudjeluju u oblikovanju kolektivnog lika. „Mjesto radnje je neki hrvatski zatvor, vrijeme današnje, postizborno. Likovi su tipovi umjesto karaktera, i bitniji su njihovi politički stavovi i svjetonazori. Zajedničko im je to što su marginalci, sitne ribe. Skupina pokušava osnovati orkestar u zatvoru. Priključuju im se socijalna radnica i čuvarica. Prigoda je to za nizanje ostarjelih viceva, za izvođenje stereotipnih stavova i njihovo dovođenje u pitanje. Sve je preliveno s malo uličnog pseudofilozofiranja, primjerice o paradoksu da je atomska bomba legalizirana, a marihuana ne. Supstrat ovog treba tražiti u kontekstu. Naj snažniji znak ove predstave je lokacija održavanja, ispred skladišta HNK, straćare. To je angažirana nakana da se gradu pokaže lice koje on skriva od sebe. Prvenstvena je nakana

³⁷⁸ Želimir Ciglar, „Sudar mračnih sila“, *Večernji list*, 25.4.1995., str. 35.

³⁷⁹ *Ibid.*

šokirati publiku i senzibilizirati je za otkrivanje kiča. Paradoksalno, to se upravo čini proizvodnjom kiča.“³⁸⁰

Iz navedenih se rečenica iščitava da Ciglar nije posve zadovoljan predstavom, premda će se većina kritičara onoga vremena složiti da je riječ o još jednoj važnoj predstavi Filipa Šovagovića, autora koji je uvjerljivo ocrtao stanje društva i njegove rubne, tranzicijske napetosti.

U Sofoklovoj *Antigoni*, djelu koje je u jednoj od najpoznatijih splitskih izvedbi Tomislav Tanhofer 1954. godine postavio na Peristilu, Magelli se ovaj put odlučuje za prostor Vile Dalmacije. Kao ključno pitanje predstave izdvaja odnos državnih i osobnih zakona te zaključuje kako „*Magelli u svojim posljednjim režijama snažno propušta život u svoje predstave i demonstrira nadmoć sada i ovdje stvarnosti nad uvijek i svuda umjetnošću (literaturom)*“³⁸¹, ne osporavajući mu pritom redateljski talent.

Za travestiju Ive Brešana *Julije Cezar*, u režiji Marina Carića, Ciglar ističe da predstava rastvara odnos etike i politike te pritom progovara i o samoj naravi kazališta. U tom smislu navodi: „*Carićeva predstava na čudesan način zapravo opisuje kazalište, gledatelj povremeno stječe dojam da prisustvuje probi, da s onu stranu pozornice voajerski gleda u zabranjeni svijet kazališta koje je tek koje opisuje cjelinu, društvo. Dvije su paralelne radnje, čitača proza – postavljanje Julija Cezara i osobna tragedija direktora kazališta. Vasja Kovačić igra Landeku, ali je predano otišao u 48. g. Istaknuo se kao profinjeni komičar, ali svojim likovima je najviše dao dostojanstvo, elementarnost i izdvojenost.*“³⁸²

Iz navedene se kritike ponovno iščitava Ciglarovo povezivanje redateljskog postupka i glumačke izvedbe kao dviju snažno povezanih sastavnica scenskog oblikovanja djela. Predstava pritom počiva na narušavanju četvrtog zida zbog čega gledatelj više nije siguran nazoči li probi ili izvedbi. Upravo ta nesigurnost postaje važan dio redateljske vizije i potvrđuje uspješnost scenskog postupka kojim se kazalište istodobno prikazuje kao prostor izvedbe i kao prostor vlastita razotkrivanja.

³⁸⁰ Želimir Ciglar, „Otkrivanje ili proizvodnja kiča?“, *Večernji list*, 28. 7. 2000., str. 34.

³⁸¹ Želimir Ciglar, „Noćas se Kreantovo čelo žari.“. *Večernji list*, 7. 8. 2000., str. 33.

³⁸² Želimir Ciglar, „Drama bića okovanog politikom“, *Večernji list*, 30. 11. 1995., str. 35.

3.14.4. Zaključak

Želimir Ciglar u drugoj se polovici devedesetih godina 20. stoljeća, uz ostala područja svojega profesionalnog djelovanja, značajno uključio i u kazališnu kritiku. Kako je tijekom života bio povezan s različitim procesima nastanka kazališnoga djela, osobito s glumačkim radom, predstave je mogao promatrati iz perspektive neposrednog poznavatelja kazališne prakse. Taj je pogled unosio i u svoje kritike, u kojima se prepoznaje nastojanje da predstavu sagleda objektivno, ali i s razumijevanjem unutarnjih izvedbenih procesa.

Posebno je važnom smatrao povezanost glumca i redatelja. U njegovim se kritikama često iščitava stav da glumac može ostvariti puninu izvedbe tek unutar jasno oblikovane redateljske koncepcije, odnosno pod redateljskim vodstvom koje mu omogućuje da svoj lik razvije u skladu s cjelinom predstave. Na taj je način, prateći rad Drame HNK-a Split, Ciglar ostavio vrijedan kritičarski trag koji danas omogućuje proučavanje repertoara, glumačkih ostvarenja, redateljskih postupaka i ukupnoga kazališnoga života promatranoga razdoblja.

3.15. Ostali autori

Ovo poglavlje obuhvaća autore koji su se kazališnom kritikom bavili kao sporednim novinarskim zadatkom, bliskim njihovu području interesa, ali i autore koji su bili povezani s kazališnim stvaralaštvom ili su o kazalištu promišljali iz različitih profesionalnih i publicističkih perspektiva. Njihovo djelovanje nije bilo kontinuirano. Neki su pisali kako bi popunili kulturne rubrike pojedinih novina, dok su drugi, dolazeći iz kazališnoga svijeta, bili potaknuti konkretnim izvedbama ili su tek započinjali novinarske karijere u kojima će poslije ostati aktivni.

Godine navedene u obrađenom razdoblju ne označavaju nužno redovitost njihova objavljivanja, nego upućuju na povezanost s predstavama koje zajedno tvore cjelovitiju sliku razvoja kazališne kritike toga vremena. One ujedno pokazuju važnost samih izvedbi jer su upravo pojedine predstave poticale širi kritičarski odjek i uključivanje autora koji se kazališnom kritikom nisu bavili sustavno. Neki se autori pojavljuju u više medija jer se o istim ili srodnim predstavama pisalo za različite tiskovine, ovisno o uredničkim potrebama i interesu javnosti za određeni kazališni događaj.

Slobodna Dalmacija

Gordana Benić

Merien Jelača

Jasmina Parić

Stijepo Mijović Kočan

Damir Šarac

Jutarnji list

Ivana Sajko

Pavica Knezović

Dubravka Lampalov

Berislav Cimerman

Novi list

Mate Ćurić

Jelena Mandić

Marin Blažević

Mila Bulimbašić

Tatjana Gašparović

Vjesnik

Jelena Mandić

Jadranka Leskur

Vesna Kusin

Petar Zdravko Blajić

Nedjeljna Dalmacija

Vojko Mirković

Darko Vukorepa

Mila Bulimbašić Botteri

Glas Slavonije

Nives Madunić

Boris B. Horvat

Hrvatsko slovo

Gordana Ostović

Boris B. Horvat

Lada Žigo

Darko Marasović

Vlatko Perković

Vijenac

Marta Balog

Večernji list

Zlatko Olič

Globus

Nedžad Haznadar

Tomislav Čadež

Hana Konsa

Republika, večernje izdanje

Vesna Božanić Serdar

Iako navedeni autori nisu oblikovali kontinuirane kritičarske opuse usporedive s ranije analiziranim kritičarima, njihovo je uključivanje važno jer pokazuje širinu medijskog interesa za Dramu HNK-a Split. Njihovi tekstovi upotpunjuju sliku recepcije pojedinih predstava i potvrđuju da praćenje splitske dramske scene nije bilo ograničeno samo na nekoliko stalnih kritičarskih imena. Naprotiv, uključivalo je širi krug novinara, kulturnih komentatora i povremenih kazališnih promatrača, čiji tekstovi pridonose razumijevanju kritičarskoga i medijskog odjeka predstava u promatranom razdoblju.

4. SPLITSKA DRAMSKA KAZALIŠNA KRITIKA

Splitska kazališna kritika od samih je početaka djelovanja kazališta 1893. godine imala svoje pratitelje i zagovornike među kojima je već spomenuti Kamilo Zajčić. Nakon njega javljaju se i drugi kazališni zaljubljenici koji su, najčešće u *Narodu*, pisali o predstavama i pratili kazališni život grada. Za te je autore karakteristično da kazališnu kritiku još nisu oblikovali kao stabilnu i prepoznatljivu novinsku formu, ali su svojim tekstovima posvjedočili o njezinu postojanju, postupnom razvoju i potrebi da se kazališna izvedba javno komentira. Riječ je, kao i u mnogim drugim sredinama, ponajprije o zaljubljenicima u teatar koji su imali osjećaj za kazalište, ali i sposobnost lijepoga i dojmljivog jezičnog izražavanja.

Da bi kazališna kritika zaživjela kao javna i prepoznatljiva forma, morala su se ispuniti dva važna preduvjeta: profesionalizacija kazališta i postojanje redovitoga tiska. Split je već krajem 19. stoljeća imao oba preduvjeta pa su se kazališne kritike počele objavljivati kao dio kulturnoga i novinskog života grada. Takav se razvoj uklapa i u definiciju Sanje Nikčević. Ona kazališnu kritiku određuje kao „*članak recentno objavljen nakon premijere u dnevnim ili tjednim medijima javne komunikacije koji prosuđuje kazališnu predstavu. Varira u opsegu dvije do četiri kartice teksta, a sastoji se od elemenata: informacije o predstavi, opis predstave, vrednovanje predstave, obrazloženje vrednovanja.*“³⁸³

4.1. Splitska kazališna kritika do 1993. godine

Kako je Split bio snažno kulturno središte Dalmacije, u njemu se razvijala i kazališna djelatnost. Mnogi novinski članci pratili su kulturni život grada, a znatan dio toga interesa odnosio se i na kazališne izvedbe. Iako su se autori tih tekstova prema struci i primarnom području djelovanja bavili različitim poslovima, povremeno su pisali i o dramskim izvedbama pa se u tim zapisima mogu prepoznati rani oblici kazališnokritičkog pisanja u Splitu.

³⁸³ Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. LeykamInternational; Umjetnička akademija Osijek, Zagreb-Osijek, 2012., str. 190.

U takve se tekstove mogu uključiti najave, prikazi, osvrti i povremeni komentari izvedbi.³⁸⁴ Tek su rijetki primjeri sadržavali razvijeniji kritički osvrt na samu izvedbu, no takvi su zapisi bili sporadični i malobrojni. Zbog toga ih još nije moguće promatrati kao zaseban žanr kazališne kritike s jasno oblikovanim pravilima forme, sadržaja i kontinuiteta objavljivanja, kakav će se razviti u drugoj polovini 20. stoljeća.

Među takve autore ubraja se Frane Ivanišević (1863. – 1947.), pisac, književni povjesničar i kulturni djelatnik. U svojim tekstovima u splitskom tisku, osobito u *Narodnom listu* i *Novom dobu*, komentirao je kulturni i kazališni život početkom 20. stoljeća. Njegovi prikazi nisu bili sustavna kazališna kritika u modernom smislu, ali su važni kao rane refleksije o kazalištu i kulturnom životu Splita.

Luku Botića i Antu Tresića Pavičića ne treba promatrati kao kazališne kritičare u užem smislu, nego kao književnike i kulturne djelatnike koji su sudjelovali u oblikovanju širega javnog diskursa o književnosti, kulturi i kazalištu. Njihovi tekstovi, govori i javni nastupi pridonijeli su stvaranju ozračja u kojem se postupno razvijala potreba za javnim prosuđivanjem kazališnih izvedbi.

Vinko Foretić (1901. – 1986.) bio je povjesničar i publicist, autor tekstova o kulturnom životu Dalmacije. U međuratnom razdoblju pisao je i o repertoaru te radu splitskoga HNK-a, često iz povijesne i sociološke perspektive. Ivo Tijardović (1895. – 1976.), iako primarno skladatelj i redatelj, povremeno je pisao polemike i osvrte na kazališni rad u Splitu, osobito u vezi s operom i glazbeno-scenskim djelima. Njegovi tekstovi imaju obilježja estetske refleksije i kulturne kritike.

Miljenko Smoje (1923. – 1995.) prije Anatolija Kudrjavceva u *Slobodnoj Dalmaciji* od 1950-ih godina nadalje piše kazališne osvrte i prikaze splitskih predstava. Njegov je stil bio ironičan, kolokvijalan i izrazito lokalno obojen, više kroničarski nego strogo kritičarski, ali s jasnim društvenim i estetskim uvidom.

Ante Jelaska (1911. – 1996.) bio je književni kritičar i esejist koji se povremeno bavio i kazalištem. U 1950-im i 1960-im godinama pisao je za kulturne rubrike splitskoga tiska, osobito

³⁸⁴ Najava je tekst u kojem je zastupljen element informacije o predstavi. Prikaz je tekst u kojem su zastupljeni elementi informacije o predstavi i opis predstave. Vidi: Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Umjetnička akademija Osijek, Zagreb – Osijek, 2012., str. 190–191.

za *Slobodnu Dalmaciju* i *Vidik*. Njegovi tekstovi već uvode ozbiljniju, teorijski osvješteniju kritiku, što se može promatrati kao najava onoga što će Kudrjavcev poslije sustavno razviti.

Živko Jeličić (1921. – 2007.) bio je pisac i dramaturg, autor kazališnih recenzija i eseja u poslijeratnom razdoblju. Kao dramaturg HNK-a Split i suradnik Splitskog ljeta oblikovao je kritički diskurs iznutra, povezujući praktično kazališno iskustvo s javnim promišljanjem o kazališnoj umjetnosti.

4.2. Kazališna kritika HNK Split od 1990. godine do 2000-ih

Nakon osnutka HNK-a Split 1893. godine postupno se uspostavljaju i osnovne zakonitosti kazališnokritičkoga žanra. Taj se proces, međutim, odvijao usporeno zbog nestabilnih društveno-političkih, kulturnih i institucionalnih okolnosti. Zagreb je u tom smislu bio razvijenije kazališno i kritičarsko središte, pa se splitska kazališna sredina tek postupno približavala razini profesionalizacije koja je ondje već bila izraženija. O nastanku izvorne hrvatske kazališne kritike bit će više riječi u nastavku rada. Nedostatak umjetničkoga profesionalizma, česta gostovanja stranih trupa, represivna politika i gušenje nacionalnoga identiteta neki su od razloga sporijeg razvoja splitske kazališne kritike, koja u početku nije imala jasno oblikovane žanrovske, stilske i vrijednosne postavke.

U tom se kontekstu i pojava prvoga zabilježenog kazališnog kritičara u Splitu dijelom može povezati sa Zagrebom jer Kamilo Zajčić nije bio Splitsanin podrijetlom, nego Zagrepčanin. Ta činjenica pokazuje da su se rani oblici kazališne kritike u Splitu razvijali u dodiru s drugim kulturnim središtima, ali i da je splitska sredina postupno stvarala vlastiti kritičarski prostor.

Sustavno proučavanje građe pokazuje da se splitska kazališna kritika razvijala usporedno s društvenim i kulturnim kontekstom svojega vremena. U razdoblju obuhvaćenom ovim istraživanjem u njezin razvoj nisu bili uključeni isključivo kritičari iz Splita, nego i autori koji su pratili dramski repertoar na razini cijele Republike Hrvatske, osobito u gradovima s nacionalnim kazališnim kućama. Zbog toga se u radu upotrebljava naslov *Kazališna kritika Drame HNK-a Split*, jer ne označuje samo lokalnu splitsku kritiku, nego obuhvaća cjelokupno kritičarsko praćenje rada i djelovanja Drame HNK-a Split.

Nakon Domovinskoga rata, u uvjetima otežanoga kulturnog, institucionalnog i medijskog djelovanja, kazališna se kritika ponovno morala uspostavljati i potvrđivati svoju ulogu. U tom su se procesu posebno istaknuli kritičari obrađeni u ovom radu. Njihov se doprinos potvrđuje pregledom, analizom, komparacijom i sintezom elemenata koji su se tijekom istraživanja prirodno izdvojili kao osobito važni. Među njima se ističu obrazovanje kazališnih kritičara, njihova profesionalna uloga i položaj u novinskim redakcijama, struktura kazališne kritike, stilske značajke pisanoga izraza, kriteriji vrednovanja te odnos kritičara prema publici i kazališnoj umjetnosti u cjelini.

4.2.1. Obrazovanje i djelovanje kritičara

Kazališni kritičari obuhvaćeni ovim istraživanjem bili su visokoobrazovani pojedinci koji su, uz djelovanje na području kazališne kritike, sudjelovali i u drugim segmentima kulturnoga, umjetničkoga, novinarskog i znanstvenog života. Njihove profesionalne uloge bile su različite, ali ih povezuje bliskost kazalištu i svijest o važnosti javnoga promišljanja kazališne umjetnosti.

Anatolij Kudrjavcev³⁸⁵ gimnaziju je završio u Splitu, studij kroatistike u Zadru, a magistrirao je i doktorirao na području komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predavao je kolegij Dječja književnost na Učiteljskom fakultetu u Splitu. Godine 1980. nagrađen je Sterijinom nagradom za kazališnu kritiku. Premda je njegovo stvaralaštvo obuhvaćalo više područja, njegovo djelovanje na području kazališne kritike zauzima osobito važno mjesto jer se hrvatska kazališna kritika teško može promišljati bez njegova imena. Iako tijekom života nije uvijek uživao osobitu popularnost, odlikovale su ga iskrenost, otvorenost i jasnoća u prosudbama, a njegova kazališnokritička ostavština nakon smrti postala je vrijedan doprinos i temelj za daljnja istraživanja.

Jakša Fiamengo³⁸⁶ bio je ponajprije pjesnik, novinar i urednik kulturne rubrike *Slobodne Dalmacije*, ali je u njegov novinarski rad bilo uključeno i praćenje kazališne djelatnosti, osobito Drame HNK-a Split. Zbog toga je i iza njegova rada ostala građa važna za istraživanje

³⁸⁵ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.3. „Anatolij Kudrjavcev“, str. 75.

³⁸⁶ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.4. „Jakša Fiamengo“, str. 99.

provedeno u ovoj disertaciji. Bio je i urednik časopisa *Vidik* koji je njegovao kazališnokritičko pisanje i pratio rad splitske Drame.

Ivica Buljan³⁸⁷ studirao je političke znanosti, francuski jezik i komparativnu književnost na Sveučilištu u Zagrebu, a novinarski je djelovao u *Poletu*, *Studentskom listu* i *Startu*. Kao kazališni kritičar pisao je i za *Slobodnu Dalmaciju*, upravo u razdoblju na koje se odnosi ovo istraživanje. Njegov doprinos kazalištu prepoznali su i kazališni kritičari te mu je 1999. godine dodijeljena nagrada Petar Brečić za kazališnu kritiku, esej i dramaturgiju. Njegovo se područje rada poslije dodatno proširilo, što potvrđuje njegovu višestruku povezanost s kazalištem kao kritičar, dramaturg, redatelj i kulturni djelatnik.

Jasen Boko,³⁸⁸ osim što je u razdoblju obuhvaćenom ovim istraživanjem bio zaposlen kao dramaturg u HNK-u Split, važan je i kao kazališni kritičar. Njegova uključenost u proces rada Drame HNK-a Split omogućila mu je dublji uvid u kazališne okolnosti, pa je mogao stvarati cjelovitiju sliku o radu splitske Drame. Suradivao je u brojnim časopisima za kulturu, među kojima su *Vijenac*, *Zarez*, *Kolo*, *Glumište* i *Kazalište*. Po obrazovanju je završio dramaturgiju i svjetsku književnost u Beogradu, zbog čega mu je kazališna kritika bila bliska i iz profesionalne i iz obrazovne perspektive. Bez obzira na to iz kojega je položaja promatrao predstavu, nastojao je zadržati objektivnost i svoje stavove dosljedno argumentirati.

Gordana Benić³⁸⁹ diplomirala je jugoslavenske jezike, književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zadru. Radila je kao novinarka u *Slobodnoj Dalmaciji* gdje je svoje književne, kulturne i novinarske spoznaje usmjeravala i prema kazališnoj kritici, odnosno kazališnom osvrtu u kojem je prosuđivala vrijednost predstava. U tom je razdoblju obuhvaćen i period koji se istražuje u ovoj disertaciji. Poslije se njezin rad snažnije usmjerava prema pjesničkom stvaralaštvu.

Slaven Relja³⁹⁰ bio je pravnik koji se nakon pravničkoga usmjerenja okrenuo novinarstvu i kulturnoj publicistici. Kao dopisnik za kulturu pratio je kazališni život, a u njegovu se pisanju prepoznaje osobita privrženost kazalištu. Prema usmenom svjedočanstvu samoga Relje, odvjetničko zanimanje nije doživljavao kao svoj istinski poziv, dok je kazalište smatrao područjem osobne i profesionalne bliskosti. Njegovi tekstovi često su bili više opažanja

³⁸⁷ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.5. „Ivica Buljan“, str. 112.

³⁸⁸ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.7. „Jasen Boko“, str. 122.

³⁸⁹ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.6. „Gordana Benić“, str. 119.

³⁹⁰ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.8. „Slaven Relja“, str. 137.

i promišljanja nego strogo oblikovane kazališne kritike, ali je u predstavama nastojao prepoznati i istaknuti ono što je smatrao vrijednim.

Marija Grgičević³⁹¹ bila je hrvatska novinarka, kazališna kritičarka i prevoditeljica. Rođena je u Virju kraj Đurđevca 1. XI. 1929., a umrla u Zagrebu 24. IX. 2011. godine. Studij jugoslavistike završila je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1961. godine redovito je objavljivala prikaze iz kazališnoga života. Bila je suradnica brojnih novina, tjednika i časopisa, među kojima su *Ilustrirani vjesnik*, *Horizont*, *Vjesnik*, *Večernji list*, *Narodni list*, *Danas*, *15 dana*, *Scena*, *Prolog* i *Glasnik*. U ovom se istraživanju prati njezin rad u *Večernjem listu*, gdje je kazališnim predstavama pristupala pedagoški, analitički i s jasnim osjećajem za čitatelja.

Dalibor Foretić³⁹² bio je hrvatski novinar i kazališni kritičar. Uz Anatolija Kudrjavceva, njegovo se ime može vezati uz jedan od najprepoznatljivijih oblika kazališnokritičkoga djelovanja. Diplomirao je anglistiku na Pedagoškom fakultetu u Zadru te pravo na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Novinarstvom se počeo baviti 1964. godine, a pisao je za *Vjesnik*, *Danas* i *Novi list*. Upravo se u navedenom vremenskom razdoblju proučavaju njegove kritike povezane s radom Drame HNK-a Split. Bio je cjelovit kazališni kritičar u punom smislu riječi te je, iako ne pripada isključivo splitskom krugu kritičara, znatno pridonio razvoju kazališne kritike nakon Domovinskoga rata.

Nila Kuzmanić Svete³⁹³ bila je prevoditeljica, kulturna publicistkinja i autorica kazališnih osvrtâ. U Pragu je diplomirala ruski jezik i doktorirala temom povezanom s A. S. Puškinom. Kazališnim osvrtima, književnim prikazima, prijevodima i kulturološkim člancima surađivala je u beogradskim periodicima *Delo*, *Politika* i *Mostovi*, kao i u *Vjesniku*, *Slobodnoj Dalmaciji*, *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Novom listu*, *Danu*, *Kultu*, *Zarezu*, zborniku *Prevodna književnost* i časopisu *Mogućnosti*. Njezine kazališne kritike koje pripadaju razdoblju istraživanja nalaze se u časopisu *Kult*.

Dubravka Vrgoč³⁹⁴ hrvatska je magistrica komparativne književnosti i dramaturginja. Kazališni rad pratila je preko *Vjesnika*, redovito dolazeći na premijere i prateći repertoar Drame HNK-a Split. U njezinu se pisanju prepoznaje sposobnost povezivanja kazališne izvedbe s

³⁹¹ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.9. „Marija Grgičević“, str. 141.

³⁹² Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.10. „Dalibor Foretić“, str. 147.

³⁹³ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.11. „Nila Kuzmanić Svete“, str. 172.

³⁹⁴ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.12. „Dubravka Vrgoč“, str. 177.

književnim, društvenim i kulturnim kontekstom zbog čega njezine kritike nadilaze razinu neposrednoga novinskog prikaza.

Hrvoje Ivanković³⁹⁵ još je jedan kazališni kritičar koji dolazi iz redova struke jer je u Beogradu diplomirao dramaturgiju te filmski i televizijski scenarij. Kazališne kritike pisao je od 1994. do 2006. godine. U svojem se radu osobito usmjeravao prema djelima Marina Držića i njihovim scenskim interpretacijama. U ovom se istraživanju prati njegov analitičan i temeljit rad u *Zarezu* i *Jutarnjem listu*, pri čemu se osobito ističe njegova dramaturška preciznost u promatranju dramskog predloška i redateljskog postupka.

Želimir Ciglar³⁹⁶ pisao je za *Večernji list*. U promatranom razdoblju ne nalazi se velik broj njegovih kritika, ali ih je dovoljno da se zaključi kako je riječ o svestranom zaljubljeniku u kazalište koji je svoj doprinos ostavio i kroz kazališnokritičko pisanje. Njegovo obrazovanje i povezanost s kazalištem omogućili su mu da predstavi pristupa s razumijevanjem glumačkoga, redateljskog i izvedbenog procesa.

Rezultati istraživanja pokazuju da su kazališni kritičari koji su pratili djelovanje Drame HNK-a Split bili obrazovani pojedinci s izraženim interesom za kulturu i umjetnost. Dolazili su iz različitih profesionalnih i obrazovnih područja, ali im je zajedničko bilo aktivno sudjelovanje u kulturnom i društvenom životu. Svojim su djelovanjem pridonosili promicanju kulturnih vrijednosti i razvoju društvene svijesti o važnosti kazališne umjetnosti.

Njihova profesionalna usmjerenost obuhvaćala je više područja, među kojima se ističu književnost, dramaturgija, gluma, novinarstvo, prevođenje i kazališna teorija. Upravo zbog širokoga obrazovanja i raznolikih interesa njihove kritike nisu bile ograničene samo na procjenu uspješnosti pojedinih predstava, nego su uključivale i šire promišljanje umjetnosti, kulture i društvenih okolnosti. Takav interdisciplinarni pristup omogućio je dublje razumijevanje kazališne izvedbe i njezina značenja unutar hrvatskoga kulturnog prostora.

4.2.2. Funkcija i pozicija u novinama

³⁹⁵ Vidi opširnu biografiju u potpoglavlju 3.13. „Hrvoje Ivanković“, str. 196.

³⁹⁶ Vidi opširnu biografiju u poglavlju 3.14. „Želimir Ciglar“, str. 201.

Biskupović zaključuje da kazališna umjetnost svoju punu egzistenciju ostvaruje isključivo u neposrednom odnosu izvođača i publike. Predstava je složen umjetnički čin koji nastaje sinergijom dramatičara, redatelja, glumaca te autora vizualnog identiteta scene poput kostimografa i scenografa. Međutim, tek činom javne izvedbe pred gledateljima kazališni događaj dobiva svoju stvarnu društvenu i estetsku potvrdu: „Kazalište je izvedbena umjetnost koja ne postoji bez publike. Bez dramatičara, redatelja, izvođača, kostimografa i scenografa koji udružuju svoje snage nema ni predstave. Može se zaključiti da se predstava dogodila tek kad se igrala pred publikom.“³⁹⁷

Ravnoteža koja je stvorena između glumca i gledatelja predstavlja temeljnu sastavnicu kazališne izvedbe jer podrazumijeva trajnu međusobnu povezanost dviju suprotstavljenih strana koje se ne mogu odvojiti jedna od druge. Njihov suodnos oblikuje kazališni događaj i omogućuje uzajaman utjecaj tijekom izvedbe. „Odnos glumac-gledatelj odlučujući je u činu kazališne izvedbe jer u njemu uvijek postoje dva suprotna i suprotstavljena lica koja su nerazdvojna i utječu jedno na drugo.“³⁹⁸

Publika svojom prisutnošću i načinom reagiranja neposredno utječe na izvođače te se njezine reakcije reflektiraju na njihovu scensku izvedbu. Takve reakcije najčešće su spontane, emocionalno uvjetovane i proizašle iz osobnog iskustva, dok prosječni gledatelj često ne može jasno objasniti koji su elementi neku predstavu učinili uspješnom. U kazališni prostor gledatelj ulazi sa skupom vlastitih stavova, motivacija i sposobnosti stečenih tijekom života, koje mu omogućuju razumijevanje i komunikacijsko tumačenje onoga što je tijekom izvedbe doživio. „Prisutnost publike, način na koji reagira, vraća se izvođačima i utječe na djelovanje izvođača na sceni. Pri tome je reakcija publike nesvjesna, temeljena na trenutnoj emotivnoj reakciji i iskustvena, a prosječni gledatelj u većini slučajeva ne zna artikulirati što je to što je određenu izvedbu učinilo dobrom. On u kazalište dolazi donoseći sveukupnost svojih opće stečenih motivacija, stavova i sposobnosti koje će mu omogućiti da shvati ili semantički i komunikacijski kontekstualizira ono što je vidio.“³⁹⁹ Međutim, postoji jedan „poseban“ član publike koji je

³⁹⁷ Edwin Wilson i Alvin Goldfarb, *Theatre the Lively Art*, McGraw- Hill, New York, 2005., str. 21.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018.,str.62

³⁹⁸ Marco de Marinis, *Razumijevanje kazališta*, AMG, Zagreb, 2006., str. 21.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018.,str 62

³⁹⁹ Marco de Marinis, *Razumijevanje kazališta*, AGM, Zagreb, 2006., str. 29. Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018.,str.62

bitno drugačiji od ostatka publike. Taj član je kazališni kritičar i njegova „posebna“ sposobnost jest stavljanje iskustva doživljenog u kazalištu u kontekst (društveni, politički, sociološki, umjetnički itd.) te jasno artikuliranje stavova. Temeljna mu se zadaća očituje u ulozi kritičara, interpretatora i posrednika koji povezuje umjetnost s društvenim okruženjem. „*Njegova prva i osnovna funkcija je biti kritičar, tumač i posrednik između umjetnosti i društva.*“⁴⁰⁰ Riječ je o posredniku koji, oslanjajući se na temeljito poznavanje povijesti kazališta, njegovih sastavnica te glumačkih i produkcijskih postupaka, stečeno znanje koristi kako bi informirao, objašnjavao, interpretirao, argumentirao i usmjeravao raspravu između kazališne publike i stručne zajednice. Takav je sudionik nezaobilazan pratitelj kazališta, izvođača i gledatelja jer svojim brojnim funkcijama djeluje na različite elemente kazališnoga života i na više razina. „*Posrednik koji, polazeći od temeljitog poznavanja povijesti kazališta, njegovih sastavnih elemenata te tehnika glume i produkcije, primjenjuje stečeno znanje radi informiranja, objašnjavanja, tumačenja, argumentiranja, savjetovanja i vođenja rasprave s kazališnom publikom i stručnom zajednicom.*“⁴⁰¹ Taj je član neophodan, „*neizbježni suputnik*“⁴⁰² kazališta, izvođača i publike zbog svojih mnogostrukih funkcija koje ostvaruje prema različitim elementima na različitim razinama.

Biskupović je, polazeći od Palmerove tipologije funkcija kazališnog kritičara, u istraživanju osječke dramske kazališne kritike razradio model prema kojem kritičar izravno djeluje prema trima adresantima: gledateljima/čitateljima, izvođačima i kazalištu, i to na svjesnoj i nesvjesnoj razini. Taj se model u ovom radu primjenjuje na korpus kazališnih kritika Drame HNK-a Split od 1990. do 2000. godine. Palmer je u svojoj knjizi identificirao osam glavnih funkcija kritičara: *vodič za gledatelja, dokumentarist umjetničkog događaja, procjenitelj izvedbe, edukator, savjetnik izvođača i producenata, davatelj informacija o predstavi i zagovaratelj kazališta*⁴⁰³ koje se uz malo prilagodbe mogu primijeniti i na kritičare

⁴⁰⁰ Horst Belke, *Literarische Gebrauchsformen*, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973., str. 106. Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 63

⁴⁰¹ Edwin Wilson i Alvin Goldfarb, *Theatre the Lively Art*, McGraw-Hill, New York, 2005., 31. Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 63

⁴⁰² Kako ga je opravdano nazvala Sanja Nikčević u svojoj knjizi *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Leykam International; Umjetnička akademija Osijek, Zagreb – Osijek 2012. Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 63

⁴⁰³ Richard H. Palmer, *The Critic's Canon*, Greenwood Press, Connecticut-London, 1988., str. 5.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 62.-63. Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 63

Drame HNK Split. Jedini razlikovni element je vodič za gledatelja pošto Palmer piše iz perspektive Broadwaya gdje svaki dan igra veliki broj predstava, a odlazak u kazalište je skup pa je nužno imati osobu na koju se možeš osloniti po pitanju savjeta o odabiru predstave. I u Splitu su kritičari djelovali kao vodiči za gledatelje, ali iz perspektive odabira predstave po kvaliteti, temi, osobnoj sklonosti itd. Osim toga, kod kritičara koji su pratili rad Drame HNK-a Split mogu se prepoznati i funkcije koje Palmer ne izdvaja, a uvjetovane su specifičnim povijesnim, kulturnim i institucionalnim kontekstom. Kritičari su svojim pisanjem doprinosili afirmaciji hrvatskoga jezika na sceni, u dramskom stvaralaštvu i glumačkom izrazu, a istodobno su poticali kazališni život, glumce i publiku. U ranijim razdobljima ta je funkcija bila povezana s očuvanjem i razvojem novoosnovanoga kazališta, koje je predstavljalo važan doseg hrvatske kulturne produkcije. U devedesetim godinama 20. stoljeća, u drukčijim društveno-političkim okolnostima, ista se funkcija očitovala u očuvanju kazališnoga kontinuiteta, afirmaciji nacionalne kulturne samosvijesti i održavanju javnoga prostora kazališne umjetnosti.

Pojedine funkcije kazališne kritike povezane su s različitim aspektima njezina djelovanja. U odnosu prema gledatelju predstave ili čitatelju kritike, kritičari djeluju kao vodiči kroz kazališno iskustvo, procjenitelji izvedbe, edukatori, informatori o predstavi, zagovaratelji kazališta, promotori hrvatskoga jezika i dramskog stvaralaštva te posrednici između kazališta i publike.

U odnosu prema izvođačima djeluju kao procjenitelji izvedbe, edukatori, savjetnici izvođača i producenata, poticatelji izvođačkoga rada, promotori jezične kulture i zagovaratelji kazališta. U odnosu prema kazalištu djeluju kao procjenitelji izvedbe, edukatori, savjetnici, poticatelji kazališnoga razvoja i zagovaratelji kazališne umjetnosti. Navedene funkcije ostvaruju se na dvjema razinama: neposrednoj, kratkoročnoj razini, koja je povezana s recepcijom konkretne predstave, i posrednoj, dugoročnoj razini, koja se odnosi na oblikovanje kazališne memorije, javnoga ukusa i kulturne svijesti.

Zaključak o neposrednoj i posrednoj razini djelovanja kazališne kritike može se povezati s teorijskim postavkama Marshalla McLuhana, teoretičara medija koji je uspostavio koncept *medij je poruka*.⁴⁰⁴ U tom se smislu kazališna kritika ne promatra samo kao tekst koji vrednuje

⁴⁰⁴ Aforizam je ujedno i naslov prvog poglavlja u knjizi Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008., str. 13.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str.63

pojedinu predstavu, nego i kao medijski oblik koji dugoročno utječe na način na koji se kazalište pamti, tumači i uključuje u širi kulturni prostor.

McLuhan je pretpostavio da je tehnologija centralno pitanje komuniciranja te proučavao kako je tehnološki napredak (razvoj pisma, a poslije i tiskanih medija) utjecao na promjene čovjeka i društva. U svom teoremu antropološkog tehnološkog determinizma zaključio je da se ljudi mijenjaju pod utjecajem tehnologije, da ih tehnologija prilagođava sebi i određuje ljudsku komunikaciju pretvarajući medije u *čovjekove produžetke*.⁴⁰⁵ McLuhan je ustvrdio da nije presudan samo sadržaj koji medij prenosi, nego i sama narav medija te način na koji medij djeluje na korisnika. Medij, prema takvu shvaćanju, ne prenosi samo informacije, nego sudjeluje u oblikovanju fizičkih, društvenih, političkih i kulturnih promjena. U kontekstu djelovanja kazališnih kritičara koji su pratili Dramu HNK-a Split može se zaključiti da tiskani mediji imaju važnu ulogu u oblikovanju načina na koji publika doživljava, razumije i interpretira kazališnu umjetnost.

Polazeći od McLuhanove misli, može se zaključiti da tiskani mediji 20. stoljeća ne služe samo prenošenju kritičkog sadržaja, nego istodobno oblikuju komunikaciju između kritičara, publike i kazališta. Kazališna kritika tako postaje dio medijskog sustava koji utječe na kulturne, društvene i komunikacijske procese. Pritom nije važan samo sadržaj kritike, nego i medij kroz koji se ona prenosi, učestalost njezina objavljivanja, njezina dostupnost čitateljima te način na koji sudjeluje u oblikovanju javne percepcije kazališne izvedbe.

Iz takvih teza proizlazi McLuhanov koncept *medij je poruka*, kojim se naglašava da se pri istraživanju medija ne treba zadržati samo na sadržaju poruke, nego treba promatrati i cjelokupan učinak medija. Kao primjer može poslužiti televizijska vijest. Na sadržajnoj razini gledatelj prima informaciju o određenom događaju, primjerice o kriminalu, nesreći ili društvenom sukobu. Ta je razina neposredna i kratkotrajna jer se odnosi na samu vijest i na reakciju primatelja u trenutku njezina primanja. Međutim, na drugoj, posrednoj i dugoročnoj razini, stalno izlaganje određenim vrstama sadržaja može utjecati na šire oblikovanje slike svijeta, osjećaj sigurnosti, povjerenje u društvo i način na koji pojedinac razumije

⁴⁰⁵ Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008., str. 9–24.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 63

svakodnevicu. McLuhanova je teza zato važna jer pokazuje da medij ne djeluje samo onime što govori, nego i načinom na koji strukturira iskustvo primatelja.

Na sličan se način može promatrati i kazališna kritika Drame HNK-a Split u dnevnim i tjednim novinama. Sve navedene funkcije kritičara djeluju na dvjema razinama. Na neposrednoj i kratkoročnoj razini kritika služi kao informacija o predstavi, vodič kroz kazališni događaj, usporedba s vlastitim gledateljskim stavom te povratna informacija izvođačima i kazalištu o recepciji predstave. Na posrednoj i dugoročnoj razini kritika utječe na oblikovanje stava čitatelja, razvija njegovu sposobnost prosudbe, povećava njegovu kazališnu kompetenciju, podiže ljestvicu očekivanja, izgrađuje odnos prema hrvatskom jeziku, afirmira kazališnu umjetnost, hrvatsku dramsku riječ, izvođače i instituciju kazališta te pridonosi obrazovanju publike, izvođača i kazališne uprave.

Osim djelovanja na kulturno-umjetničkom području, kritičari Drame HNK-a Split posredno su, preko kazališta i javnog medijskog prostora, djelovali i u širem društveno-političkom kontekstu. U tom je smislu važno osvrnuti se i na promišljanja Jeana Duvignauda, koji smatra da se interes društva za kazalište i izvedbene umjetnosti povećava u razdobljima društvenih kriza i velikih promjena, primjerice pri prijelazu iz jednoga povijesnog razdoblja u drugo ili pri promjeni političkih i društvenih sustava.

Takav se okvir može primijeniti i na ovo istraživanje jer ono obuhvaća razdoblje velikih društvenih i povijesnih promjena: prijelaz iz socijalizma u demokratski sustav, ratno stanje, oblikovanje nove državne i kulturne stvarnosti te promjene u medijskom i kazališnom prostoru. Prema Duvignaudovu shvaćanju, društvene promjene trebaju biti simbolički prikazane i javno izvedene kako bi ih zajednica mogla razumjeti, prepoznati i prihvatiti. Kazalište tako postaje prostor u kojem se izražavaju društvene napetosti, sukobi i promjene. Drugim riječima, Duvignaud naglašava da kazalište nije samo oblik zabave, nego i prostor u kojem društvo promišlja vlastite krize i prijelome. U razdobljima nesigurnosti publika snažnije poseže za kazalištem jer ono omogućuje prikaz stvarnosti, propitivanje društvenih odnosa i kolektivno suočavanje s aktualnim problemima.

Jean Duvignaud ustvrdio je da se kolektivna stopa *teatrabilnosti društva*⁴⁰⁶ enormno povećava u trenucima krize ili različitih previranja u društvu (prijelaz iz epohe u epohu, iz jednog društveno-političkog sustava u drugi), to jest kako promjene trebaju prikazivanje i predstave da bi se otkrile i mogle djelovati na društvo.

Kazališni kritičari u poslijeratnom su razdoblju kontinuirano i ustrajno pridonosili razvoju kazališne kritike, imajući pritom u vidu skromnije produkcijske mogućnosti Drame HNK-a Split. Posebno su upozoravali na slabosti repertoarnog odabira, osobito onda kada dramski tekstovi nisu progovarali o stvarnim društvenim, kulturnim ili egzistencijalnim problemima, nego su se zadržavali na trivijalnim temama i površnim scenskim rješenjima.

Kako se razdoblje približavalo 2000-im godinama, kvaliteta kazališne produkcije postupno je rasla, a dolazak profesionalaca s bogatijim kazališnim iskustvom rezultirao je postavljanjem zahtjevnijih i estetski uvjerljivijih dramskih ostvarenja. Posljedično je napredovala i razina kazališne kritike, koja je pratila porast profesionalnih standarda, repertoarnih ambicija i estetskih dosega kazališta.

Svetozar Petrović u svojoj knjizi *Priroda kritike* donosi detaljnu filozofsku analizu o subjektivnosti i objektivnosti kritike, ustvrđujući u samom uvodu *kako se kritika mora smatrati djelatnošću koja je osnovana na subjektivnom, privatnom sudu*⁴⁰⁷ uz neke objektivne kriterije. On smatra da kritičar svoj sud može komunicirati s čitateljem jer svaki subjektivni stav ima svoje objektivne uvjete. Ti se uvjeti razotkrivaju onda kada kritičar osvijesti i čitatelju pokaže pretpostavke vlastitoga subjektivnog suda. Nasuprot tomu, prividno objektivna kritika može odbiti čitatelja jer skriva vlastite pretpostavke, a kao objektivnost nudi zapravo *skamenjeni subjektivni doživljaj*.⁴⁰⁸

Analiza odnosa prema dramatičarima, djelima i redateljima u kazališnim kritikama Drame HNK-a Split pokazuje kako su kritičari bili jednako spremni upućivati pohvale i kritike navedenim autorima. Takav pristup ne potvrđuje potpunu objektivnost njihova suda, nego prije svega dosljednost u vrednovanju različitih interpretacija kazališne predstave. Ipak, činjenica da

⁴⁰⁶ Jean Duvignaud, *Sociologija pozorišta – kolektivne senke*, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd 1978., str. 59.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 65.

⁴⁰⁷ Svetozar Petrović, *Priroda kritike*, Liber, Zagreb, 1970., str. 114.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str. 74

⁴⁰⁸ *Ibid.*, str. 126.

su pojedine redateljke, koje su ranije pozitivno ocjenjivali, kasnije kritizirali zbog nemogućnosti da publiku uvjere u vlastitu umjetničku viziju, upućuje na postojanje određenih objektivnih kriterija u radu kazališnih kritičara.

Druga važna značajka odnosi se na povezanost subjektivnog stava kritičara s objektivnim okolnostima na kojima je taj stav oblikovan, što je vidljivo i u strukturi kazališne kritike Drame HNK-a Split. Kritičari su svoje tekstove organizirali tako da su obuhvaćali informacije o dramatičaru, djelu, sadržaju predstave, redateljskim postupcima i glumačkim izvedbama. Na taj su način nastojali čitateljima pružiti što cjelovitiji kontekst nastanka predstave – od književnog predloška do same izvedbe na sceni. Time su publici omogućavali uvid u objektivne temelje na kojima se zasnivala njihova subjektivna interpretacija, ostavljajući čitatelju mogućnost prihvaćanja ili odbacivanja kritičareva stajališta.

Još jedna, indirektna funkcija kazališne kritike jest dokumentacija za budućnost. Kako *kazalište drži zrcalo prirodi*,⁴⁰⁹ tako se publika gleda u zrcalu prepoznajući se i poistovjećujući se s događanjima na sceni. Te reakcije mogu biti neposredne i vidljive tijekom predstave ili izražene usmeno nakon završetka izvedbe. Kazališni kritičar, kao član publike koji svoje dojmove i stavove zna jasno oblikovati u pisanom obliku, preuzima ulogu posrednika između prolaznog kazališnog čina i njegove trajnosti. Time kritika dobiva dokumentarnu funkciju jer omogućuje da kazališna predstava ostane zabilježena i nakon završetka izvedbe.

Važnost kazališnih kritičara Drame HNK-a Split vidljiva je i u njihovoj zastupljenosti u novinskom prostoru. Kritike su se redovito objavljivale u skladu s kazališnim događanjima te su bile grafički istaknute naslovima, podebljanim slovima i izdvojenim prostorom na stranici. Često su zauzimale znatan dio novinskoga prostora, što upućuje na pozitivan odnos uredništva prema kazalištu, kazališnim kritičarima i kulturnim zbivanjima općenito. Međutim, tijekom devedesetih godina 20. stoljeća interes za kazalište postupno opada, a prostor namijenjen kazališnoj kritici sve se više smanjuje. Razvojem interneta i digitalnih medija kazališna kritika postupno pronalazi novo mjesto na mrežnim platformama i u digitalnom prostoru.

U analiziranom razdoblju nisu zabilježeni brojni slučajevi izrazito negativnih kritika koje bi znatnije utjecale na razvoj kazališnih događanja, zbog čega pitanje odnosa uredništva prema

⁴⁰⁹ Irving Wardle, *Theatre Criticism*, Faber and Faber, London 2013., str. 3.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)*, Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018.,str.

kazališnim kritičarima nije bilo posebno naglašeno. Iznimku predstavlja Anatolij Kudrjavcev, koji je u *Slobodnoj Dalmaciji* imao veliku slobodu izražavanja. Upravo je zbog svoje otvorenosti i oštine postao prepoznatljivo ime kazališne kritike, ali je takav pristup istodobno doveo do narušenih odnosa s HNK-om Split. Prema pojedinim svjedočanstvima, smatralo se da njegove kritike više štete nego koriste ukupnom dojmu predstave, zbog čega mu je pristup kazalištu bio otežan, pa je ulaznice navodno nabavljao posredstvom prijatelja kako bi mogao prisustvovati predstavama.

Kako bi uspješno ostvarivali kratkoročne i dugoročne funkcije, kazališni kritičari koji su pratili Dramu HNK-a Split morali su kontinuirano djelovati, razviti stalnu i jasnu strukturu kritičarskoga pisanja te pisati stilom koji će biti prihvatljiv i razumljiv široj čitateljskoj publici. Nekima je kazališna kritika bila važan dio profesionalnoga razvoja, primjerice Daliboru Foretiću, dok su se drugi autori poslije usmjerili prema drugim oblicima kulturnoga, književnoga i kazališnoga djelovanja, kao što je slučaj s Jasenom Bokom ili Dubravkom Vrgoč, koja je danas intendantica HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci.

4.2.3. Struktura kazališne kritike

Struktura kazališne kritike u kritičara koji su pratili rad Drame HNK-a Split, osobito u dnevnim novinama, načelno je definirana od samih početaka njezina pojavljivanja. Ta se tradicija, prema dostupnim pokazateljima, nastavlja i u kasnijim oblicima novinske kazališne kritike. Navedena činjenica potvrđuje tezu da je kazališna kritika koja je pratila rad Drame HNK-a Split devedesetih godina svoje zakonitosti pronalazila u širem žanrovskom okviru europske kazališne kritike.

Kazališna kritika autora koji su pratili djelovanje Drame HNK-a Split bila je oblikovana prema jasno prepoznatljivoj strukturi. U uvodnom dijelu kritičari su najčešće predstavljali dramatičara i samo djelo, donoseći biografske podatke, kontekst nastanka te književnu analizu teksta. Nakon toga slijedio je prikaz sadržaja izvedbe, čime su čitateljima pružali osnovni uvid u radnju i tematski okvir predstave. Središnji dio kritike odnosio se na vrednovanje kazališne izvedbe, pri čemu su kritičari analizirali glumačke interpretacije, redateljske postupke, dramaturgiju, kostimografiju, scenografiju i svjetlosna rješenja. Na taj su način nastojali obuhvatiti važne elemente kazališnoga izraza i procijeniti njihovu uspješnost u cjelini predstave.

Uz analizu same izvedbe, kazališni kritičari često su iznosili i vlastita promišljanja o ulozi kazališta i publike u društvu. Osvrtali su se na izbor repertoara, djelovanje kazališne uprave, pedagošku funkciju kazališta, posjećenost predstava te ponašanje publike tijekom izvedbi, čime je kazališna kritika prelazila granice pukog prikaza predstave i postajala prostor šire društvene i kulturne rasprave.

Anatolij Kudrjavcev držao se strukture kazališne kritike, ali je u svojem izražavanju bio izrazito jasan i slikovit, pa mu nije bilo potrebno mnogo riječi da bi čitatelju oblikovao preciznu predodžbu o predstavi. Kod Jakše Fiamenga više je do izražaja dolazio pjesnički duh, zbog čega nije ulazio u opsežnije analize, nego se češće zadržavao na osnovnim podacima i dojmu predstave. Ivica Buljan u početku je kritici pristupao s mnogo opreza te se uglavnom zadržavao na površini sadržaja, bez opsežnijega promišljanja o viđenome.

Jasen Boko djelovao je iz različitih perspektiva, što otvara pitanje položaja iz kojega je pristupao pojedinoj predstavi. Kada je sudjelovao u produkciji kao dramaturg, njegova kritika bila je suzdržanija i manje osobno intonirana, dok je u slučajevima kada je bio udaljen od procesa stvaranja predstave njegov kritički izraz bio znatno izraženiji i analitički produbljen. Gordana Benić također se više zadržavala na općenitim mjestima, ne ulazeći u dublju analizu, dok je Slaven Relja kazalištu pristupao kao strastveni ljubitelj kazališne umjetnosti.

Marija Grgičević kritici je pristupala s mnogo strpljenja, pridržavajući se osnovne strukture kazališnokritičkoga teksta. Dalibor Foretić oblikovao je jednu od najcjelovitijih kritika, u kojoj su bili zastupljeni gotovo svi strukturni dijelovi, uz jasno iznesenu argumentaciju. Nila Kuzmanić Svete bila je eruditkinja koja je s lakoćom prepoznavala vrijednost predstave. Dubravka Vrgoč bila je oprezna u svojem izražavanju, ali dosljedna u kritičarskom pristupu, pa je za *Vjesnik* godinama pisala o kazališnim predstavama. Hrvoje Ivanković također se pokazuje kao cjelovit kazališni kritičar koji poznaje strukturu kritike i dobro njome vlada. Želimir Ciglar, pak, bio je zaljubljenik u kazalište koji je volio biti dio kazališnoga svijeta, što se prepoznaje i u njegovu kazališnokritičkom pisanju.

4.2.4. Stil kazališne kritike

Prema Malovićevoj definiciji, „*novinar koji piše u novinama, mora zadovoljavati sljedeća obilježja: pokazati opću i novinarsku zamjetnu pismenost, dobro poznavati teme o kojima piše, obraditi temu sa svih aspekata, a tekst mora biti okarakteriziran razumljivošću, zanimljivošću*

*i atraktivnošću.*⁴¹⁰ Navedena obilježja mogu se prepoznati i u radu kazališnih kritičara koji su pratili djelovanje Drame HNK-a Split. Svi su bili obrazovani autori koji su posjedovali opću kulturu, novinarsku pismenost i poznavanje kazališne umjetnosti. Kroz sadržaj svojih kritika, korištenje stručne literature te usporedbe s predstavama drugih hrvatskih i inozemnih kazališta potvrđivali su vlastitu stručnost i kompetentnost u području kazališne kritike. Ustaljena struktura njihovih tekstova pokazuje kako su predstave promatrali iz različitih perspektiva – stručnih, društveno-političkih i kulturno-umjetničkih.

Osim stručnosti, njihove su kritike bile obilježene jasnoćom izražavanja i zanimljivim stilom pisanja, što ih je činilo pristupačnima široj publici. Analiza stila kazališne kritike u ovome radu temelji se na teoriji funkcionalnih stilova hrvatskoga jezika te se nastavlja na Biskupovićevu primjenu stilističkih podjela koje su razvili Silić te Hudeček i Mihaljević na području hrvatske kazališne kritike. Polazište takvog pristupa nalazi se u jednoj od temeljnih značajki standardnoga hrvatskog jezika, a to je njegova višefunkcionalnost. *Najvažniji funkcionalni stilovi hrvatskoga standardnog jezika jesu: književno-umjetnički, razgovorni, publicistički, administrativni i znanstveni.*⁴¹¹ Funkcionalni stil koji se javlja kao dominantan u medijima obično se naziva publicističkim ili novinarskim funkcionalnim stilom. To je stil javnoga priopćavanja kojim se služe novinari i publicisti pišući tekstove za dnevne novine, časopise i ostale tiskovine. *Bliži je općem standardu od književno-umjetničkoga i razgovornoga, ali je slobodniji od administrativnoga i znanstvenoga stila.*⁴¹² *Glavna značajka publicističkoga stila jest jezična živost i težnja prema ovjerenosti upotrijebljenih jezičnih jedinica, uvjetovana korisnikom kojemu je potrebna jasna i razumljiva obavijest pisana razumljivim stilom.*⁴¹³ Međutim, svi teoretičari koji su se bavili funkcionalnim stilovima priznaju kako je posebno publicistički stil iznimno bogat žanrovsko-tematskom raslojenosti pa je nemoguće govoriti o jedinstvenom publicističkom stilu.

Silić je u svojoj knjizi *Funkcionalni stilovi hrvatskog jezika* publicistički funkcionalni stil podijelio na dva podstila. *Jednom pripadaju žanrovi s neutralnim jezičnim sredstvima: informativni, populizatorski, prosvjetiteljski i pedagoški (tu pripadaju vijest, komentar, kronika, recenzija, intervju, anketa i reportaža), dok je drugi obilježen ekspresivnim jezičnim*

⁴¹⁰ Stjepan Malović, *Osnove novinarstva*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005., str. 335.

⁴¹¹ Lana Hudaček i Milica Mihaljević, *Jezik medija*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2009., str. 9.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

sredstvima: propagandni, agitativni i zabavni (kratka priča, kozerija, humoreska, esej, feljton, nekrolog, persiflaža, parodija, groteska, lakrdija).⁴¹⁴ Grbelja i Sapunar donose više raznovrsnih podjela publicističkog stila koje su izveli na odnosu subjektivnog i objektivnog. Tako oni razlikuju žanrove koji su bliži znanstveno- funkcionalnom stilu (individualnost je ograničena) i žanrove u kojima su prisutni elementi književno-umjetničkog stila (veća individualnost). U prvu grupu pripadaju vijest i izvještaji, a u drugu komentari (bilješke, članci, recenzije), humoristično-satirične vrste (vicevi, aforizmi, satire, karikature), intervjui, reportaže (critice, putopisi, feljtoni).⁴¹⁵ Hudeček i Mihaljević napokon iznose treću verziju zasnovanu na prethodne dvije i zaključuju kako jednu skupinu čine žanrovi okarakterizirani neutralnim jezičnim sredstvima kojima je namjena *da obavijeste* (vijest, komentar, kronika, prikaz, intervju, reportaža), a drugu žanrovi u kojima su *u većoj ili manjoj mjeri prisutni elementi književno-umjetničkog funkcionalnog stila* (kolumna, kratka priča, kozerija, humoreska, esej, feljton...).⁴¹⁶ Problem koji se pritom nameće proizlazi iz činjenice da se navedeni autori u svojim analizama uglavnom ne bave kazališnom kritikom, nego pozornost usmjeravaju pretežito na informativne žanrove publicističkoga funkcionalnog stila. Upravo se zbog toga kazališna kritika pokazuje kao jedan od složenijih i manje jasno određenih žanrova unutar publicističkog diskursa. Početkom 20. stoljeća i kazališna kritika i elementi potrebni za njezin razvoj još su bili u začetku što je dodatno utjecalo na oblikovanje samoga žanra.

Na području Splita snažno je bio prisutan i utjecaj razvoja nacionalne svijesti, osobito tijekom i nakon Domovinskoga rata, što se odrazilo na stil pisanja i tematsku usmjerenost kazališnih kritika. Detaljna analiza pojedinih kritičara pokazuje prevladavanje publicističkog funkcionalnog stila, koji se istodobno nadopunjuje znanstvenim kompetencijama i stručnim poznavanjem kazališne umjetnosti. Takvi su tekstovi oblikovani kombinacijom neutralnih i ekspresivnih jezičnih sredstava čime se postiže spoj informativnosti, interpretacije i osobnog kritičkog izraza.

⁴¹⁴ Josip Silić, *Funkcionalni stilovi hrvatskog jezika*, Disput, Zagreb 2006., str. 77.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)* Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str.73.

⁴¹⁵ Josip Grbelja i Marko Sapunar, *Novinarstvo – teorija i praksa*. MGC, Zagreb, 1993.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)* Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str.73.

⁴¹⁶ Lana Hudeček i Milica Mihaljević, *Jezik medija*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2009., str. 29.; Alen Biskupović, *Osječka kazališna kritika (1902.-1945.)* Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2018., str.73.

Funkcija kazališne kritike pritom se pokazuje kao svojevrsni hibrid različitih funkcija koje su teoretičari hrvatskoga jezika i jezika medija nastojali međusobno razdvojiti i jasno definirati.

Kritika Anatolija Kudrjavceva uglavnom se drži tadašnje književno-jezične norme i novinarsko-publicističke prakse, ali često čini odstupanja koja su njegova osobna stilska i jezična odluka. Dakle, sposoban je balansirati između formalnog i neformalnog, između normirane građe jezika i ekspresivnih sredstava. Tekstovi često imaju ironičan ton, ponekad cinizam, ali bez bespoštedne agresije — više kao oštra opservacija. U humorističkom diskursu koristi groteskno: likovi, situacije, opisi koji su u isto vrijeme istiniti, lokalni, ali i donekle prenaplašeni da bi se istaknula određena pojava ili anomalija u društvu.

Jasen Boko zbog svojega obrazovanja razumije dramski predložak, strukturu, likove, režijske odluke, scenografske i dramaturške aspekte jer je to dio njegove profesije. To znači da se u njegovim kritikama može očekivati analiza ne samo onoga što se događa na pozornici nego i načina na koji se to događa: režije, tempa, dramaturgije i odnosa glumaca prema tekstu. Kao novinar i kritičar, nastoji da kritika bude razumljiva i zanimljiva ne samo stručnjacima nego i običnim čitateljima. Dakle, u njegovu pisanju nema previše tehničkog žargona bez objašnjenja, ali ima dovoljno preciznosti da kritika zadrži autoritet.

Kao dramaturg i pisac, koristi dinamičan i raznolik jezik. Njegovi su opisi često slikoviti, obogaćeni detaljima te prožeti umjerenom uporabom metafora i figurativnih izraza. Njegova kritika stoga nije suhoparna, nego može biti živopisno i izražajno napisana. U kritikama i intervjuima vidi se da često spominje klasike, povijest kazališta, paralelne izvedbe i repertoar te da se tim referencama služi kako bi pojedinu izvedbu stavio u širu perspektivu.

Dalibor Foretić ne ostaje samo na površinskoj procjeni predstava. U njegovim se kritikama vidi da dobro poznaje povijest drame i kazališta, dramaturške obrasce, različite redateljske poetike te razvoj repertoara i izvedbenih praksi. Obraća pozornost na to kako je dramski tekst adaptiran, što redatelj čini s tekstem, kako dramaturški elementi funkcioniraju te kako scenografski, glumački i režijski izbori utječu na cjelinu predstave. Foretić često polazi od stajališta da predstava ne treba biti samo reprodukcija teksta, nego autonomno umjetničko djelo.

Foretić pokazuje izraženu sklonost pravednosti: čak i kada predstava ne ostvari očekivanu razinu kvalitete, u svojim tekstovima nastoji pronaći razloge za to, razumjeti kontekst te argumentirano objasniti uočene slabosti, izbjegavajući pritom destruktivnu kritiku radi samog efekta. Njegove kritike nisu hladne analize, nego su prožete osobnim doživljajem, pažljivim

promatranjem detalja i dojmovima koji proizlaze iz neposrednog susreta s predstavom. Upravo zbog toga čitatelj može osjetiti njegovu strast prema teatru. Piše jasno i precizno, s izraženim razumijevanjem kazališnih tehnikalija. Ne služi se nepotrebno žargonom, ali kada je stručni izraz potreban, koristi ga kompetentno.

Kazališni kritičari, posebno oni povezani sa splitskim kazališnim prostorom, nastoje pridonijeti uspostavljanju kvalitetnog repertoara, osvještavanju važnosti pojedinih elemenata u funkcioniranju izvedbe kao cjeline, osvještavanju odgovornosti kazališta prema publici i zajednici te obrazovanju publike. U tom se smislu kazalište promatra i kao državna, javna i prosvjetna ustanova koja ima edukativnu, kulturnu i moralnu odgovornost. Logično je stoga da njihov stil predstavlja hibridnu kombinaciju svega navedenoga. Hibridnost žanra i funkcija izraženija je u početnim razdobljima osnutka kazališta i oblikovanja žanra kazališne kritike, a postupno slabi kako se kazalište i kazališna kritika s vremenom usustavljaju. Ipak, ona uvijek ostaje prisutna.

Ograničavanje funkcionalnog stila na samo jedan tip izraza te odabir samo jedne vrste jezičnih sredstava ograničili bi ciljanu publiku kritičara. Stvaranjem hibridnoga stila kazališni su kritičari širili ciljanu publiku, a upravo je kombinacija dosljedne strukture kritike i komunikativnog stila pisanja omogućavala izravnost, jasnoću i stvaranje povjerenja između kazališnog kritičara i čitatelja. Čitatelji su znali koje ih informacije očekuju i gdje ih u kritici mogu pronaći, a poruka im je bila jasna i razumljiva. Sve navedeno rezultiralo je stvaranjem povjerenja čitatelja prema kritičaru te mogućnošću oblikovanja vlastitog suda u odnosu na kritičarev sud. Dokaz su tomu dugovječnost kritičara u tjednim, dnevnim i mjesečnim novinama, afirmativan stav uredništava prema kritičarima, njihova pozicija u novinama te velika naklada pojedinih tiskovina.⁴¹⁷

4.2.5. Elementi vrednovanja u kazališnoj kritici

4.2.5.1. Dramatičari

Predstavljanje dramatičara, književnoteorijska analiza djela, kontekstualizacija i prenošenje sadržaja elementi su u kojima postoje najveće razlike u kazališnoj kritici Drame

⁴¹⁷ Naklada *Slobodne Dalmacije* devedesetih godina 20. stoljeća dosegla je i do 150 000 primjera dnevno.

HNK-a Split. Te su razlike uvjetovane obrazovanjem kritičara, temom predstave te njihovim bavljenjem drugim društvenim, kulturnim i umjetničkim djelatnostima.

Za Anatolija Kudrjavceva dramatičari su imali važnu ulogu jer je u svojim kritikama često promišljao o samom tekstu. Tekst mu je bio važan ponajprije zbog problematike o kojoj govori, pa su dramatičari koji su površno pristupali temama, osobito onima koje su kočile razvoj društva, u njegovim kritikama dočekani s negodovanjem. Takvom se kritikom otvara i ovo istraživanje, odnosno osvrtom na tekst Lade Martinac i Snježane Sinovčić, koje su napisale humornu dramu *Živim*. Kudrjavcev ju je ocijenio kao izrazito lošu i površnu, a sličan se stav može pronaći i u *Monografiji HNK 1893. – 1993.*, kojom se zaokružuje prvo stoljeće djelovanja splitskoga kazališta. Druge je dramatičare znao cijeniti, iako se nije upuštao u hvalospjeve, nego je o njima pisao odmjereno.

Jakša Fiamengo znao je prepoznati dobrog dramatičara pa će za Matu Matišića reći da dobro zna iskoristiti humoristične situacije, a da pritom ne ostane na površini. Kada piše o dramatičarima, često se vraća u prošlost, u vrijeme nastanka djela, te ga uspoređuje sa sadašnjim trenutkom.

Ivica Buljan pratio je dramatičare u njihovu stvaralaštvu, bilo da je riječ o klasičnom ili suvremenom djelu. Važan mu je bio odraz suvremenosti u tekstu, ali i arhetipska povezanost s povijesnim presjekom koji se može iščitati kroz pojedina djela.

Gordana Benić u analizi dramskog djela više je pozornosti posvećivala tekstu, pri čemu je pokazivala poznavanje književne teorije. Uočavala je sličnosti jednoga dramskog djela s drugim, srodnim djelima, pa je na taj način uspostavljala i usporedbe.

Daliboru Foretiću uloga dramatičara izuzetno je važna. Ako je riječ o klasiku, važan mu je način na koji se tekst oblikuje za novo igranje, a ako je riječ o novom tekstu, važan mu je sadržaj koji u sebi mora nositi odjek trenutačnoga stanja.

Nila Kuzmanić Svete dramatičare je smatrala vrlo važnima jer su bili nositelji ideje same predstave, ali i pokazatelji smjera kojim kazališna umjetnost treba ići. Nova dramska djela često je povezivala s klasicima i uspoređivala ih s obzirom na sadašnjost. Ako dramatičar ima dobar uvid u presjek društvenih problema, i predstava može imati veće izgleda za uspjeh.

Dubravka Vrgoč smatra da je uloga dramatičara znatno zastupljena. Ako je riječ o klasiku, očekuje da se tekst zna kratiti na pravim mjestima, ali da se pritom očuva ono što je

važno. Ako je riječ o suvremenom djelu, smatra da dramatičar, kao primjerice Filip Šovagović, mora znati prepoznati ključne trenutke vremena u kojem živi kako bi djelo imalo kvalitetu.

Kada je riječ o dramatičarima, Hrvoje Ivanković u svojim kritikama veliku važnost pridaje vrednovanju dramskog teksta. Zna prepoznati slabosti, osobito kada je riječ o prilagodbi stranog teksta domaćem podneblju, te argumentirano objasniti točke koje smatra problematičnima i način na koji ih je trebalo obraditi. Također poznaje vrijednost teksta koji se postavlja, pa mu neće promaknuti činjenica da se dobar tekst može koristiti humorom, a da pritom ne bude površan, nego da u sebi nosi društvenu kritiku.

Želimir Ciglar prepoznaje dobar dramski tekst, a sve što izlazi izvan te domene promatra kao problematično za scensko postavljanje, nedovoljno dramsko i nedovoljno kvalitetno. Postavljanje na pozornicu traži dodatne elemente koje tekst mora imati ako se očekuje da predstava bude uspješna.

Jasen Boko, s obzirom na to da je u to vrijeme bio zaposlen u HNK-u Split kao dramaturg, može se promatrati u više funkcija. Mogao je biti dramaturg na postavljenom djelu, ali i novinar koji o predstavi piše iz kritičarske perspektive. U svakom je slučaju bio analitičan te je svojim znanjem i iskustvom znao uočiti kvalitetu napisanog djela ili, u pojedinim slučajevima, odstupanje od klasika. Svoja je zapažanja argumentirao tako da ih je bilo teško osporiti.

4.2.5.2. Redatelji

Anatolij Kudrjavcev, kao i većina kazališnih kritičara, u svojem radu najviše prostora posvećuje redatelju. Kako je već istaknuto, razdoblje obuhvaćeno ovim istraživanjem u velikoj je mjeri vezano uz redateljsko kazalište, zbog čega Kudrjavcev redatelje nije nimalo štedio. Među onima čiju je viziju cijenio ističe se Nenni Delmestre, koja jasno zna doći do cilja i iskoristiti glumačke potencijale u oblikovanju predstave.

Fiamengo, kada piše o redateljima, ne ulazi preduboko u njihove postupke, ali uspoređuje izvorno djelo s postavljenom predstavom te komentira sličnosti i razlike. U njegovoj kritici nema osuđivačkog tona, nego se posebno zadržava na situacijama koje su na njega ostavile dojam.

Ivicu Buljana u analizi predstave najviše zanima redateljski dio. Dok je pisao za *Nedjeljnu Dalmaciju*, drami je pristupao vrlo oprezno, poštujući svaki redateljev odabir. Iz njegovih se kritika iščitava širina poznavanja postavljenih drama i iz drugih europskih kazališnih sredina, što pokazuje njegov interes za razvoj drame u zemljama koje njeguju kazališnu umjetnost. Također pokazuje širinu razumijevanja dramskog teksta i arhetipova koji se provlače u analizama francuskih filozofa, pa tako i u viđenju redatelja, u ovom slučaju Nenni Delmestre.

Marija Grgičević posebno je pratila rad redatelja, usredotočujući se na njihovu viziju postavljenoga djela. Kritizirala ih je ako bi ostali površni u svojem postavljanju ili ako bi, osobito kada je riječ o klasicima, izostavili važne dijelove. U radu redatelja bilo joj je važno da redatelj može postaviti dobro djelo koje će prihvatiti gledatelji i koje će ostaviti trag u kazališnoj povijesti. Proučava njihov rad i pristup djelu te, ako redatelj djelu može dati dublji smisao, postavljenu predstavu smatra uspješnom.

Nilu Kuzmanić Svete smatra da redatelj mora posjedovati istančan sluh i sposobnost uspješnog povezivanja dramskog teksta s vlastitom vizijom, koja ne smije biti preširoka niti udaljiti izvedbu od temeljne poruke djela.

Relja često komentira redateljske odluke, iako ne ulazi duboko u analizu samog procesa režije. Njegov je fokus na osnovnim kompozicijskim elementima i razumljivosti scenskog postava prosječnom gledatelju.

Vrgoč u redateljskom radu ponajprije ističe aktualnost interpretacije, bilo da je riječ o klasičnom ili suvremenom djelu. Smatra da redatelj mora znati prilagoditi tekst suvremenim temama i prepoznati svezremensku poruku koju zatim jasno prenosi na pozornicu. U svojim kritikama zadržava umjeren ton: ne poseže za neugodnim formulacijama ni u negativnim ocjenama, ali uvijek zna istaknuti vrijednost uspješno postavljenog djela. Za nju je redateljeva vizija temelj jasnoće izvedbe, a svako odstupanje od nje izaziva zbunjenost kod publike.

Ivanković redatelju pridaje ključnu ulogu u oblikovanju predstave, naglašavajući važnost razumijevanja i dosljednog iščitavanja njegove vizije. Ako redatelj ne poznaje dovoljno scenske alate kojima bi gledatelju približio dramski tekst, rezultat je nezanimljiva i neučinkovita izvedba. Posebno upozorava na oprez u prenošenju kulturnih konteksta, primjerice kada se dramski tekst iz talijanskog okruženja prilagođava dalmatinskom. Unatoč sličnostima u mentalitetu, razlike su značajne i zahtijevaju osjetljiv pristup.

Ciglar redatelja vidi kao središnju figuru u procesu stvaranja predstave. Smatra da uspješna režija zahtijeva hrabrost, odnosno odstupanje od prethodnih postava istoga teksta te

stvaranje jasne vizije koja nadilazi sam tekst i odražava duh vremena u kojem se predstava izvodi.

Boko redateljski rad smatra jednim od presudnih elemenata kazališne produkcije. U svojim je tekstovima često analizirao redateljske odluke, argumentirano iznoseći i pohvale i kritike. Iako se služio umjerenim tonom, njegova su objašnjenja bila dovoljno jasna da ih razumije i prosječni čitatelj. Kada je pisao za stručne časopise, njegove su analize bile detaljnije i temeljitije, s naglaskom na interpretativne i estetske aspekte režije.

4.2.5.3. Glumci

Kudrjavcev izvođače obično spominje pri kraju teksta, ali rijetko ulazi u dublju analizu njihova rada. Umjetnici toga vremena uglavnom su bili stalni članovi ansambla, već jasno profilirani i prepoznatljivi iz brojnih predstava. Među njima su bili Boris Dvornik, Josip Genda, Zdravka Krstulović, Bruna Bebić i Elvis Bošnjak.

Fiamengo u svojim prikazima ne analizira izvedbene tehnike, ali vješto povezuje izvedbeni izraz s cjelinom djela. Ako izvođač odstupa od emocionalnog stanja koje uloga zahtijeva, Fiamengo to zamjećuje i komentira, bilo u pozitivnom bilo u negativnom smislu.

Vrgoč promatra izvođače u širem kontekstu predstave, ne izdvajajući ih kao pojedince, nego ih sagledava kao ključne karike u uspostavljanju ravnoteže i skladnosti izvedbe. Posebnu pozornost posvećuje energiji koju prenose te vjernosti u ostvarivanju redateljeve vizije.

Ivanković im pridaje važnu ulogu u konačnom oblikovanju predstave, smatrajući da uspješnost izvedbe ovisi i o redateljevoj sposobnosti motiviranja i usklađivanja izvođača s cjelokupnim konceptom djela.

Nila Kuzmanić Svete naglašava nužnost povezanosti između izvođača i redateljeve vizije jer pogrešni naputci ili nerazumijevanje režijskog koncepta mogu rezultirati slabijom izvedbom i narušavanjem cjelovitosti predstave.

Relja ističe važnost neposrednog kontakta s izvođačima jer mu njihova tumačenja i dojmovi često pomažu u dubljem razumijevanju likova i konteksta predstave, što potom prenosi čitatelju kroz vlastitu analizu.

Ciglar ih promatra jednako analitički kao i redatelja ili dramatičara. Kada uspješno ostvare zadatak, prepoznaje njihovu kvalitetu i doprinos izvedbi. Iako ne ulazi u detalje izvedbenih tehnika, inzistira na čvrstoj povezanosti između izvedbe i redateljske koncepcije.

5. KAZALIŠNA KRITIKA DRAME HNK-a SPLIT U KONTEKSTU HRVATSKE DRAMSKE KAZALIŠNE KRITIKE

5.1. Zagrebačka dramska kazališna kritika

Knjiga Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika*⁴¹⁸ teorijska je okosnica ove disertacije i služi kao temelj za usporedbu analize kazališne kritike Drame HNK-a Split dramske sa zagrebačkom te omogućava njezino usustavljenje ili distinkciju s obzirom na tadašnje tekovine kritičke misli Zagreba i tadašnjeg Splita. Nikola Batušić svoj pregled i analizu dramske hrvatske kazališne kritike (*Hrvatska kazališna kritika*) započinje s Dimitrijem Demeterom i prvom dramskom kazališnom kritikom u Zagrebu (13. lipnja 1840. godine), o prvoj profesionalnoj predstavi na hrvatskom jeziku, *Juranu i Sofiji* Ivana Kukuljevića Sakcinskog,⁴¹⁹ a u izvedbi Domorodnog teatralnog društva (novosadsko Leteće diletantsko pozorište igralo je u Zagrebu pod tim imenom).⁴²⁰ Batušić je svoju kronologiju analize dramatičara podijelio u nekoliko razdoblja uvjetovanih različitim kontekstima i kazališnim kritičarima koji su se isticali svojim kritičarskim djelovanjem: dob Dimitrija Demetera 1840. do 1860. godine, dob Augusta Šenoe 1860. do 1880. godine, dob Stjepana Miletića 1887. do 1894. godine, moderna 1894. do 1918. godine, između dva rata 1918. do 1941. godine te dob suvremene hrvatske dramsko-kazališne kritike od 1945. godine do šezdesetih godina 20. stoljeća.

5.1.1. Zagrebačka dramska kazališna kritika od 1840. godine do 1894. godine

Dimitrije Demeter, pjesnik, dramatičar, prevoditelj, kazališni kritičar i kazališni djelatnik, studirao je filozofiju u Grazu, a medicinu u Beču i Padovi. Svoje kritičarsko djelovanje započinje 1838. godine, objavljujući ideje o djelovanju i organizaciji kazališta u

⁴¹⁸ Nužno je napomenuti kako se Batušić u svojoj knjizi bavi isključivo zagrebačkom kritikom, a ostatak Hrvatske ne spominje. Knjiga nosi naslov *Hrvatska kazališna kritika*, a samo na pola stranice knjige od preko tri stotine, spominje se da postoje i neki kritičari u pokrajinskim središtima.

⁴¹⁹ Sanja Nikčević, „Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić O našoj dramsko - kazališnoj kritici (1949.)“. U: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, drugi dio*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek 2012., str. 231.

⁴²⁰ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb, 1971., str. 9.

Hrvatskoj u predgovoru svojih *Dramatičkih pokušnja*. Pokazujući sklonost prema kazalištu i poznavajući zakonitosti umjetničke kazališne struke, neizravno se kvalificirao za prvoga kazališnog kritičara, što je od 1840. godine i potvrdio u časopisu *Danica*.

Njegove prve kritike o predstavama Domorodnoga teatralnog društva zapravo su izvještaji u kojima opisuje kazališni događaj, navodi podatke o broju posjetitelja u dvorani, opisuje vizualni doživljaj kazališnog prostora i slično. Njegovo je prvotno djelovanje obilježeno mnogostrukim funkcijama: on je organizator, umjetnički animator kazališne družine, a zbog okolnosti prešućuje mnoge slabosti te prema publici djeluje kao promicatelj kazališta. Demeterova kritika tako je obilježena pedagoškom funkcijom, očinskim odnosom prema kazalištu i romantičarsko-domoljubnim zanosom. Osim toga, velik problem s kojim se Demeter suočavao bio je i nedostatak stručne terminologije, koji se nastavio sve do dvadesetih godina 20. stoljeća.

Glumac je u Demeterove vrijeme bio *igraoc* ili *igralica*, *predstavljáč*, *prikazivač* ili *tumačitelj*, probe su bile *kušnje*, monolozi *samoslovi*, redatelj *izmišljetelj*, repertoar *izbornik*, sezona *kazališna doba*...⁴²¹

Nakon nekoliko početnih kritika, koje su zapravo šablonske i shematizirane, Demeter prelazi na nešto dublje analize pa počinje komentirati govor, držanje i kretnje na sceni. U drugoj fazi gostovanja Domorodnoga teatralnog društva, od ožujka do rujna 1841. godine, Demeter počinje shvaćati da je prvi zanos prošao te da je publika navikla gledati i kvalitetnije izvedbe njemačkih glumaca, koje su se istodobno izvodile u istoj kazališnoj zgradi. Napuštajući prvotni izvještajni stil svoje kritike, Demeter počinje sve više promišljati o glumcima i redatelju, pa prigovara podjeli uloga ili glumačkim manama. To još nisu bile kazališne kritike u pravom smislu riječi, ali je Demeter udarao temelje kazališnoj kritici uočavajući temeljne motive glumačkih postupaka, iako mu pojam redatelja i njegova funkcija još nisu bili jasni.

Problem s kojim se Demeter susretao sve do 1861. godine i osnutka kazališta bila je dvojba čemu u kritici posvetiti više pozornosti. Najprije je morao djelovati kao zastupnik i promicatelj narodnog duha i kazališta, isticati da je kazalište potreba, zahtijevati materijalnu pomoć, a tek se zatim posvetiti analizi predstave. U takvom kontekstu o glumcima je pisao

⁴²¹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb, 1971., str. 17-18.

nevješto i naivno, koristeći se jezikom oduševljenoga gledatelja, a ne analitičnoga kritičara. Kada se u zagrebačkom kazališnom životu 1848. godine pojavljuju Josip i Franjo Freudenreich, Demeter je i dalje jedini kazališni kritičar. Međutim, sada napušta i ono malo vrednovanja predstave te odustaje od poticanja na akciju i okreće se dugim opisima sadržaja djela.

U razdoblju nakon što je njemački jezik protjeran sa scene 24. studenoga 1860. godine i nakon što je sezona 1860./1861. prvi put otvorena hrvatskom predstavom, Demeter nastavlja pisati blagonaklono o manama glumaca, trudeći se i dalje animirati upravu i publiku, dok tek letimično uočava slabosti u govornoj interpretaciji i držanju na pozornici. Cilj Dimitrija Demetra tijekom dvadeset godina djelovanja bilo je administrativno i umjetničko stabiliziranje kazališne organizacije, a svojim je početnim zapažanjima o temeljnim glumačkim postupcima udario temelje za kritičare koji će doći nakon njega.⁴²²

August Šenoa, hrvatski pisac, pripovjedač, pjesnik i kazališni kritičar, školovan u Pragu i Zagrebu. Studij prava nije nikada završio. Pratio je kazalište punih dvadeset godina (1860. – 1880. godine). Batušić ga opisuje kao *novu, oštro i beskompromisno pero koje neće poput prethodnika povlađivati bez razloga, zadovoljno tek činjenicom da se na pozornici govori hrvatskim jezikom.*⁴²³ Kao specifične značajke Šenoinog stila izdvaja kako je *bez dlake na jeziku, bez lažnog poštovanja prema ustaljenim veličinama, strog prema prevodiocima, i ironičan prema publici kojoj je tek do zabave.*⁴²⁴ Šenoa počinje pisati kritiku u kontekstu zagrebačkog kazališta koje na svom repertoaru ima većinu dijela u maniri pseudoromantične, viteške tirade te drugorazrednih lakrdija koje više nisu mogle publici pružiti nove spoznaje.

Upravo borba protiv takvog repertoara bila je najveći zaokret, dotada nezapamćen u kritici. Šenoa je spočitavao njemčariju Schikanedera, Raupacha, Raimunda i Kotzebua, a tražio Francuze poput Sardoua, Augiera i Ponsarda te Poljake Korzeniowskog i Fredra i Ruse Gogolja i Ostrovske. U svojim promišljanjima o repertoaru i dramatičarima savjetovao je hrvatske dramatičare da se ugledaju na Shakespearea tvrdeći kako: *Kazalište mora da je ogledalo života, i opačina se mora na njem pokazati, ali crnom da se svatko zgrozi: krepost pako mora biti svijetlom, čistom, da svakom omili. Samo takvom živom prilikom, gdje se gnjilež i nevaljanština ad absurdum tjera, može dramatika djelovati na moral.*⁴²⁵ Osvrćući se na glumce, zamjerao je

⁴²² Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb, 1971., str. 9-34.

⁴²³ *Ibid.*, str. 41-42.

⁴²⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb, 1971., str. 42.

⁴²⁵ *Ibid.*, str. 47.

diletantizam, jeftine efekte, nenaučenost uloge, loše akcente i lokalizme te je tražio odricanje od romantičarske deklamacije. Prvi je govor poimao kao važno i moćno glumačko sredstvo. Šenoa djeluje u vremenu kada je analiza predstave još uvijek bila nužno zlo, kritičarske fraze šablonske, a od drame se najčešće prepričavao samo sadržaj. Piše kombinirajući književnopovijesni i stručnoteorijski sud u kazališnoj kritici. S njim je na kritičku scenu došla nova kvaliteta stručnoteorijskoga suda o predstavi kao cjelini svih njezinih elemenata: pisca, glumca, redatelja i prijevoda.

Poput Demetra, i Šenoa dolazi na mjesto artistskog ravnatelja, međutim ni on nije uspio u svojem naumu. Bio je prisiljen na repertoar stavljati djela manje poznatih bečkih pisaca i lakrdije u kojima je publika uživala. Jednostavno nije mogao u kratkom roku preodgojiti zagrebačku publiku, a na takav su ga repertoarni izbor prisiljavale i financijske prilike. Takva su djela uvijek punila kazališnu blagajnu.⁴²⁶

Stjepan Miletić, kazališni reformator, intendant zagrebačkog kazališta, dramatičar, redatelj i kazališni kritičar studirao je i doktorirao filozofiju u Beču. Svoje ozbiljno bavljenje kazalištem i dramaturško-književnim problemima najavio je u knjizi *Iz raznih novina* 1887. godine. U sarkastičnom tonu, koji će postati značajkom i njegovih kazališnih kritika, jasno je opisao što se i kako o kazalištu piše u Hrvatskoj: „*Piše li se o našem kazalištu, izade napokon elegija – ovu nitko ne čita ili satira – funkcija potonje rijetko se shvaća...*“⁴²⁷ Pišući o repertoaru, poput Šenoe, zamjerao je što na repertoaru nema Shakespearea, Diderota, Beaumarchaisa, Goethea, Schillera i Hugoa. Tražio je da se salonske komedije intriga zamijene Augierom, Dumasom, Gogoljem, Turgenjevom i Demetrom. Iako je, baveći se dramatičarima, prepričavao sadržaje djela, u analizi je pokazivao odlično poznavanje njemačke, njemačko-austrijske, engleske i francuske književnosti. Bio je upoznat s najrecentnijom stručnom i teorijskom literaturom. Često ju je citirao, ali i raspravljao o njezinim postavkama.

Njegov je interes ponajprije bio usmjeren na aspekt podjele uloga, osobnu viziju kazališne predstave te na proces stvaranja u teatarskoj radionici koji prethodi samomu izvedbenom činu. Opširno je pisao o važnosti probnog procesa, osobito čitaćih proba, koje je upravo on prvi uveo u zagrebačko kazalište, kao i o nužnosti bliske suradnje između dramskog

⁴²⁶ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb. 1971., str. 35-63.

⁴²⁷ *Ibid.*, str. 77.

pisca i redatelja. Time je poimanje redateljske funkcije u hrvatskom kazališnom kontekstu uzdigao na razinu dotad nezabilježenu u Zagrebu.

Zanimljivo je da o izvođačima piše prilično sažeto i površno, znatno manje sustavno od Šenoe, koji se tom aspektu posvećivao s većom ozbiljnošću. Ipak, jasno prepoznaje i komentira pojave diletantizma, provincijskog patosa i pretjerane deklamacije, ističući važnost govora kao jednoga od temeljnih elemenata glumačke umjetnosti. U skladu s takvim promišljanjima, izražava zabrinutost zbog nedostatnog obrazovanja zagrebačkih glumaca te utemeljuje Hrvatsku dramatsku školu, prvu instituciju te vrste u Hrvatskoj. Već 1894. godine postao je intendant zagrebačkoga kazališta. Batušić tako o njemu zaključuje da do 1895. godine u kazališnoj kritici nije bilo nikoga meritornog osim Šenoe i Miletića koji su jedini imali jasno izgrađene književne i teatrološke stavove, jasno izricali što traže od glumaca i kazališta te su u tome bili precizni i odlučni.⁴²⁸

5.1.2. Zagrebačka dramska kazališna kritika moderne

Za vrijeme moderne kazališna kritika se konačno potvrdila kao književna vrsta jednako vrijedna kao književna kritika. Batušić ističe da se u člancima Nehajeva, Dežmana i Livadića – koje prepoznaje kao temeljne jezgre oko kojih se oblikovala daljnja kazališna kritika – jasno očituju njihova očekivanja od kazališta, dramskog stvaralaštva, kazališnih kritičara i publike. Također, po prvi put se dramskom djelu i predstavi prilazi s istih pozicija, stavljajući jednaku važnost i na književnu analizu i stručno, teorijsku evaluaciju predstave. Glumac, redatelj i dramski pisac stavljaju se u međusobni suodnos i kristalizira se svijest kritičara da se tek u njihovom međusobnom, zajedničkom djelovanju stvara predstava. U moderni nema onih improviziranih izleta kritičara u kazalište prilikom čega su prosuđivali isključivo djelo, a izvedbu zanemarivali.

Nova kontekstualna situacija javlja se u obliku borbe na političkim razinama, a spašavanje glumišta od financijskih i umjetničkih nedaća pada u drugi plan. Kako se politička situacija postupno mijenjala, a slom Austro-Ugarske postajao neizbježan, u razdoblju moderne ponovno se javlja izražena težnja za isticanjem i pozivanjem na nacionalne osjećaje. Nosioci

⁴²⁸ Ova je tvrdnja pomalo kontradiktorna jer sam Batušić navodi kako Miletić o glumcima piše tek lapidarno i površno. Vidi: Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb 1971., str. 75-87.

kazališne kritike u moderni bili su književni kritičari, a zbog šarolike raznorodnosti kojima je moderna obilježena Batušić je izdvojio nekoliko imena kao reprezentativne uzorke kazališne kritike oko kojih su se okupljala ostala kritička imena (Milivoj Dežman, Branimir Livadić, Milan Ogrizović, Julije Benešić, Fran Galović, Zvonimir Vukelić i Branko Gavella).⁴²⁹

Kao središnje ime od navedenih kritičara izdvaja Milivoja Dežmana, dramatičara, proznog pisca, liječnika i književnog i kazališnog kritičara koji je medicinu studirao u Beču i Pragu te djelovao kao stalni kazališni kritičar u *Obzoru* od 1894. do 1905. godine. Dežman je pisao pretežno književno-kritičke analize nauštrb stručnih, teorijskih komponenti predstave na koje se osvrtao lapidarno, često i površno. Najvrijednije dio Dežmanove kritike u kojima je bio programatski usmjeren ticao se analize dramskog djela u kojoj je pokazivao iznimnu temeljitost progovarajući o pitanjima naturalizma i usmjeravajući mlade hrvatske pisce. Kako piše Batušić, Dežman je zaslužan i za raščlambu umjetničke i financijske strukture hrvatskog glumišta. Bio je prvi nakon Miletića koji je u potpunosti shvatio važnost i ulogu redatelja te dramaturga u kazališnoj izvedbi, zaključivši da izvođači ne mogu, niti bi smjeli, istodobno preuzimati i redateljsku funkciju. Međutim te stavove donosi izvan kazališne kritike u dnevnom tisku prilikom istupanja u okviru Društva hrvatskih književnika.⁴³⁰

Branimir Livadić, hrvatski književnik te književni i kazališni kritičar, doktorirao je filozofiju i germanistiku u Beču. Kazališnu kritiku pisao je preko trideset godina u raznim časopisima i dnevnicima poput *Života*, *Obzora* i *Savremenika*. Njegove kazališne kritike Batušić označuje kao informativne članke o kazalištu koji su više komentari no polemičko-kritički članci. Livadić se tako nameće kao komentator dramskih zbivanja, liberalan i širok u pogledima, feljtonist i opisivač predstave. O glumcima i redateljima pisao je šturo i ponovo informativno opisujući glumu šablonski (igralo se s mnogo šarma i temperamenta),⁴³¹ a režija je za njega uvijek inteligentna, izvanredno fino stilizirana i nepretenciozna.⁴³²

Milan Ogrizović, dramski pisac, profesor, lektor, dramaturg, književni i kazališni kritičar, završio je klasičnu filologiju u Zagrebu, a pisao je u *Hrvatskoj smotri* i *Hrvatskom pravu* od 1902. do 1923. godine. Njegove kazališne kritike obilježene su mnogim polemikama

⁴²⁹ Batušić je ovdje uvrstio i Antuna Gustava Matoša, ali to je učinio kako bi razbio mit o njemu kao kazališnom kritičaru tvrdeći da je bio duhovit feljtonist, ali nikako kazališni kritičar. Vidi: Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH. Zagreb 1971., str. 97-98.

⁴³⁰ *Ibid.*, str. 99-101.

⁴³¹ *Ibid.*, str. 105.

⁴³² *Ibid.*, str. 102-105.

s glumcima i kolegama kritičarima pa je tako naizgled nevažan spor činio srž Ogrizovićeve kritike nauštrb analize dramskog djela i stručno-teorijske komponente. Neutralan i temeljit bio je prilikom prosudbe dramskog djela dok je prilikom izvedbenih komponenti ostajao štur i površan. U procjeni redatelja bio je potpuno neodređen, a glumačka ostvarenja ocjenjivao je s *dobro, vrlo dobro* ili *loše*.⁴³³ Potpuni zaokret u strukturiranju i sadržaju kazališne kritike doživio je na kraju svog života između 1920. i 1923. godine kada je preminuo. U tom razdoblju uspio je uspostaviti ravnotežu između književnog i kazališnog kritičara, napokon ostvarujući nužnu simbiozu oba elementa u kazališnoj kritici.⁴³⁴

Julije Benešić, književnik, prevoditelj, jezikoslovac, kazališni kritičar i intendant zagrebačkog kazališta studije je pohađao u Beču, Pragu i Krakowu, a djelovao je kao kazališni kritičar u *Narodnim novinama* od 1908. do 1916. godine. Iz njegovih članaka Batušić zaključuje kako nije poznao mehanizme kazališta i zakonitosti pozornice. Bio je potpuno indiferentan prema zajedničkom djelovanju glumca, redatelja i pisca. Dramaturške analize su mu bile prepune formalističkih razglabanja, a često je pribjegavao opsežnom prepričavanju sadržaja. Analiza stručno-teorijske komponente bila mu je štura bez ikakvih nastojanja da promisli o režiji i glumačkim postupcima zadovoljavajući se procjenama igralo se veoma animirano ili to je veće jedno od veoma uspjelih.⁴³⁵

Fran Galović, književnik i književni i kazališni kritičar, klasičnu filologiju i slavistiku studirao je u Zagrebu i Pragu, a kazališnu kritiku pisao je intenzivno u kratkom razdoblju 1911. godine u *Hrvatskom pravu*, *Hrvatskoj* i *Mladoj Hrvatskoj*. Njegove kritike Batušić opisuje kao kratke, duhovite impresionističke zabilješke s oporim humorom i prigušenom ironijom.⁴³⁶ Ono po čemu se izdvaja iz mase su solidno-informirani sudovi o dramatičarima, ali ponajviše činjenica da je puno prostora posvećivao analizi redateljskog rada. S obzirom na ostale kritičare, njegova promatranja redateljskih postupaka bilo je osvježavajuće iako ne i analitički kritičko pošto je pisao jednostavno opisivao pozornicu, otkrivao redateljske postupke i davao prijedloge za tlocrtna rješenja.⁴³⁷

Posljednji je istaknuti predstavnik moderne Zvonimir Vukelić, književnik, dramatičar, kazališni kritičar i humorist koji je završio pravo. Sam je svoje kritike nazvao „*jednodnevnim*

⁴³³ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH, Zagreb, 1971., str. 107.

⁴³⁴ *Ibid.*, str. 106-108.

⁴³⁵ *Ibid.*, str. 109-112.

⁴³⁶ *Ibid.*, str. 115.

⁴³⁷ *Ibid.*, str. 115-118.

muhama“ što je Batušić i potvrdio nazivajući ih *ćaskanjem o književnim predstavama*.⁴³⁸ Svaki je njegov izvještaj iz kazališta pun primjedaba o glumcima, piscu, redatelju, publici, ali sve su to neodgovorne impresije. O glumcima je sudio naivno i gotovo smiješno tako da ga Batušić proglašava *opservatorom društvenih i mondenih prilika u Zagrebu*.⁴³⁹

5.1.3. Zagrebačka kazališna kritika između dvaju ratova

U razdoblju između dvaju svjetskih ratova dolazi do značajnih promjena u strukturi i sadržaju kazališne kritike te do njezina konačnog usustavljanja kao prepoznatljivog oblika umjetničkog i publicističkog izraza. Ovo razdoblje tako nastavlja razvoj kritike na temeljima koje je postavio August Šenoa krajem 19. stoljeća. Između dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća Cihlar Nehajev, Begović, Hergešić i Marinković dovode do pune afirmacije žanra kazališne kritike. Njihove kritike obilježene su uspješnom i podjednakom kombinacijom analize književnog djela i stručnoteorijske komponente izvedbe. Svi će se, bez iznimke, koncizno i analitički baviti dramskim djelom, promatrajući pritom ulogu redatelja u ostvarivanju izvedbene cjeline. Prosuđivat će ishodišta glumačkih postupaka, vrednovati čistoća jezika i dikcija te analizirati vizualni aspekti predstave, uključujući scenografiju i kostimografiju.

Stožer zagrebačke kazališne kritike između dvaju ratova čini Milutin Cihlar Nehajev, književnik, profesor, novinar i kazališni kritičar koji je doktorirao filozofiju u Beču. Pisao je već od srednjoškolskih dana, a bio je prisutan u različitim vrstama zagrebačkih glasila, najintenzivnije između 1920. i 1926. godine. Isprva, u mladenačkoj fazi stvaralaštva, piše pretežito obavijesno i informativno, prepričava sadržaj te izvođače ocjenjuje općenitim formulacijama. Međutim, s vremenom sazrijeva te njegove kritike postaju temeljitije, analitičnije i argumentiranije, pri čemu pokazuje dobro poznavanje kazališnih problema koje obrađuje promišljeno i stručno. Dramatičare i djela obrađuje kroz vrsno poznavanje suvremenika i klasika, a kao jedan od prvih zamjećuje redateljsku zadaću u stvaranju predstave. Glumce analizira bez praznih komplimenata, pokušavajući otkriti njihov glumački postupak temeljen na psihološkom produbljanju glumčeva ulaska u tkivo književnosti. Cihlar Nehajev tako je bio marljiv kroničar, suptilan analitičar bez potrebe za sukobljavanjem i ironijom u

⁴³⁸ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH, Zagreb, 1971., str. 119.

⁴³⁹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH, Zagreb, 1971., str. 121.

prosudbama, koji je bio u stanju objediniti književnokritički sud sa stručnoteorijskim sudom u uspješnu cjelinu, nastavljaajući tako liniju stručnoteorijskog suda koji je započeo Šenoa.⁴⁴⁰

Vladimir Lunaček, pisac, novinar i kazališni kritičar, studirao je medicinu u Beču i Pragu, a pravo je završio u Zagrebu. Dugi je niz godina pisao u *Agramer Zeitungu*, *Dnevnom listu* i *Obzoru*. Njegove su kritike obilježene impresionističkim dojmovima, pogrešnim godinama, netočnim citatima i manjkavim podacima. U izražavanju svojih stavova bio je neodgovoran i brzoplet, a stil mu je obilježen superiornom ironijom. Pri analizi drama nije imao ni teorijsku podlogu ni stalne kriterije, pa se nikada nije moglo znati kako će reagirati. Glas je uvijek pretpostavljao govoru, tvrdio je da za glumu nije potrebno obrazovanje. Međutim, Batušić kod njega ipak nalazi jednu pozitivnu karakteristiku. U kritici je imao i stručnoteorijsku ocjenu predstave, a iako je bio proturječan, površan i neodgovoran, u kritikama je pokazivao da razumije važnost i funkciju redatelja u ostvarivanju cjeline izvedbe.⁴⁴¹

Milan Begović, književnik, profesor Glumačke škole, kritičar, dramaturg te redatelj u Hamburgu i Beču, pisao je uglavnom u *Novostima* od 1911. godine. Zahvaljujući boravku u Njemačkoj i Austriji, bio je vrstan poznavatelj njemačke i romanske književnosti, što je demonstrirao u svojim analizama, stvarajući točnu, konciznu i jasnu novinsku kritiku s jezgrovitom analizom književnika. U stručnoteorijskoj analizi izvrsno je zapažao govor kao glavno sredstvo glumačke umjetnosti, a režiju kao vanjski potez redateljeve mašte, ali i kao razradu teksta i unutrašnje psihološko djelovanje glumca. Bio je lucidan promatrač predstave i dobar analitičar književnog djela, pišući kritike u kojima je spretno spajao literarnu analizu sa stručnoteorijskom.⁴⁴²

Josip Horvat bio je novinar, povjesničar i kazališni kritičar. Školovao se u Zagrebu gdje je završio Trgovačku akademiju, a pisao je za *Obzor* i *Jutarnji list* od 1924. godine do četrdesetih godina 20. stoljeća. Pisao je tipično novinsku kazališnu kritiku, često u žurbi, koju Batušić zbog toga ocjenjuje jednoličnom i ponavljajućom. Također mu „zamjera” što je pisao isključivo u novinama pa nije imao prilike pokazati studioznije i analitički sveobuhvatnije analize dramskog djela. Unatoč tome, Batušić ga ocjenjuje kao smirenog analitičara koji je svojim preciznim i jasnim novinarskim jezikom i stilom uspijevao naznačiti sve što je važno za

⁴⁴⁰ *Ibid.*, str. 161-177.

⁴⁴¹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH, Zagreb, 1971., str. 178–187.

⁴⁴² *Ibid.*, str. 188-195.

književnu i stručnoteorijsku komponentu. Puno je spretniji i detaljniji bio u prosudbi glumačkih ostvarenja nego redateljskih te je glumce procjenjivao poniranjem u dramaturšku strukturu.⁴⁴³

Ivo Hergešić bio je povjesničar književnosti, književni, filmski i kazališni kritičar, teatrolog, prevoditelj, novinar i diplomat. Studirao je pravo, medicinu, romanistiku i germanistiku, doktorirao te se usavršavao na Sorbonni. Pisao je u *Hrvatskoj reviji* i *Obzoru* od dvadesetih do pedesetih godina 20. stoljeća. Kao priznati stručnjak na području komparatistike, nije imao problema pri predstavljanju dramatičara, epoha i ostalih elemenata vezanih uz dramsko djelo, pa se bavio mnogim aspektima: biografijom pisca, poviješću doba, prijevodom, uspoređivanjem estetskih i misaonih tijekova u epohi piščeva djelovanja, usporedbom s hrvatskim prilikama, sudbinom izvođene drame na hrvatskoj pozornici itd.

S obzirom na novinski medij za koji je pisao, zadržavao je obavijesnu razinu pristupa kritici i stvorio jednostavan stil kojim je jasno i precizno prenosio svoje sudove. U svojoj stručnoteorijskoj analizi bavio se glumcima i redateljem, pa je pokušavao pronaći odrednice redateljskih intencija, a glumačka ostvarenja promatrao je kao rezultat glumčeva osobnog udjela i dramaturških temelja djela.⁴⁴⁴

Posljednji stvaralački proplamsaj kazališne kritike prije II. svjetskog rata za Batušića predstavlja Ranko Marinković. Ranko Marinković bio je književnik, direktor drame zagrebačkog kazališta i književni i kazališni kritičar, a završio je filozofski fakultet u Zagrebu. Svojim člancima javlja se od 1935. do 1941. godine u publikacijama *Dani i ljudi*, *Ars 37*, *Pečat*, *Nova riječ* i *Novosti*. Batušić ga je okarakterizirao kao smirenog kritičara koji nije imao prethodnika niti nasljednika. U književnoj kritici bio je analitičan i svestran, a pisao je o glumcima i redateljima. Iako je najčešće glumce opisivao šablonskim izrazima *izvršni*, *potreseni*, *temperamentni...*,⁴⁴⁵ znao je napisati i dublju analizu koju je temeljio na usporedbi dramaturške analize i glumačkog postupka i na tome se zadržavao. Nikada nije izdvajao glumački postupak od uloge. Prilikom procjene redatelja ne ulazi u detaljnije analize, a kada bi to i učinio koristio se bogatom pjesničko metaforikom. Njegova kritika bila je jasna, čista i neopterećena potezima i planovima uprave, repertoarom te nije imao čudotvornih savjeta za

⁴⁴³ *Ibid.*, str. 211-214.

⁴⁴⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, MH, Zagreb, 1971., str. 217–219.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, str. 243.

ozdravljenje „bolesnog“ kazališta. Zanimalo ga je izričito samo djelo i na njemu izgrađena predstava.⁴⁴⁶

5.1.4. Suvremena kazališna kritika od 1945. do 1971. godine

Do današnjih dana kazalište je zadržalo obilježja ondašnje unutrašnje strukture, ali se promijenio odnos javnosti prema kazalištu. Uz radijske postaje, dnevni i periodični tisak te kinodvorane, kazalište je izgubilo središnje mjesto u javnim razgovorima. Nakon Drugoga svjetskog rata, dolaskom pedesetih godina 20. stoljeća, duh stvaralačke slobode osjetio se i u kazališnim sredinama, a očitovao se u izboru prikazanih djela. Tek na temelju slobodno izabranog repertoara kazališna kritika može progovoriti s većom slobodom, odnosno onoga trenutka kada se oslobađa nametnutih stega i ograničenja te kada se u središte rasprave postavlja pitanje kazališne umjetnosti i započinje borba za uspostavljanje estetskih kriterija.

Među njima se ističe Marijan Matković, koji objavljuje u različitim časopisima. Njegovi tekstovi u većini slučajeva sažimaju kritičarske eseje o brojnim problemima koji su se nadvili nad kazalište onoga vremena. Tako Matković kaže: „*Zahtjev je našeg vremena da se stvori novo kazalište. To nije fraza, nego činjenica, diktirana svim onim faktorima, koji po željeznom zakonu pobjedonosne revolucije preobražavaju naše društvo, društvene odnose i svakog pojedinca*”.⁴⁴⁷ Matkovićeve kritike daju zanimljivu sliku tadašnje kazališne situacije i kritike koja je kazalište pratila na njenom ponovnom rođenju. Ponovno je bilo potrebno probuditi kazališni život iz svojevrsnog mrtvila, no Matković pritom nastupa više kao dobronamjerni pedagog nego kao neumjeren i zajedljiv polemičar. Svaka kazališna kritika onoga vremena morala je sadržavati i „*osudu klasnog društva*”⁴⁴⁸; a u svakom scenskom djelu bila je i temelj sovjetskih kazališnih ideologa i teoretičara pa je Matković mjestimice preuzimao i njihovu terminologiju. Pod utjecajem Krležine rečenice njegovi su eseji prepuni izleta u povijest dramske književnosti, a konačni cilj mu je analiza predstave.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, str. 237-246.

⁴⁴⁷ Marijan Matković, *Dramaturški eseji*, Matica hrvatska, Zagreb, 1949., str. 312.

⁴⁴⁸ *Ibid.* str. 254.

Miroslav Feller također se javlja u poslijeratnoj kazališnoj kritici, i to u *Vjesniku* i *Narodnom listu*. Raspravlja o biti dramskog djela i njegovim zakonitostima, ali i o predstavi i izvođačima. Strogo se protivi diletantizmu. „*Oblikovao je osam točaka koje ukratko glase:*

1. *Kazališna kritika je mišljenje o kazališnoj umjetnosti;*
2. *Svrha kritike je da što tješnje poveže pozornicu i gledalište, obogaćujući kazališni život grada;*
3. *Kritika ne izriče presude, nego nastoji shvatiti zbivanje i objasniti ga;*
4. *Zadaća kritike nije otkrivati nedostatke;*
5. *Slaba gluma nije razlog da ne bude velikih kazališnih doživljaja;*
6. *Kritika teži obnovi kazališne umjetnosti;*
7. *Kritika je načelno protiv svake raskoši;*
8. *Kritičar odbija biti sveznajući, ne smatra sebe dužnim znati apsolutno sve.*”⁴⁴⁹

Ovaj se krug kazališnih kritičara zatvara Marijom Grgičević koja se spominje i u analizi dramskog repertoara splitskoga HNK-a u razdoblju od 1993. do 2000. godine. Ujedno je riječ o jednoj od rijetkih žena koje se mogu svrstati uz bok kazališnim kritičarima onoga vremena. Nikola Batušić za nju kaže da svojim „*ažurnim komentarima o kazališnim događajima, pa i onim gotovo anonimnim u našem tisku, ne iskorištava za osobnu nametljivost, već kao tipičan primjer dobrog novinara i sa dobrim pretpostavkama prilazi kazališnom događaju.*”⁴⁵⁰ Objektivna je i nepristrana te predano bilježi uspone i padove kazališnih umjetnika i njihovih ostvarenja, odlikujući se rijetkom iskrenošću, nikad podložna nekoj zlonamjernosti: „*Možda previše uglađena, ne želeći uzbuđivati lako ranjiv i uvijek osjetljiv kazališni organizam, ona svojom kritikom uspijeva odrediti sve temeljne koordinate kazališne predstave tako su one osim svojih obilježja i dragocjen dokument za budućeg povjesnika jer za razliku od mnogih spominje sve one koji su sudjelovali u događajima na pozornici.*”⁴⁵¹ Za takav pozitivan primjer novinske kritike važna je i situacija da među prvima odlazi na predstavu te donosi sud o njoj i na takav način određuje daljnji tijek i sudbinu same predstave.

⁴⁴⁹ Batušić, op. cit., str. 280-281.

⁴⁵⁰ Batušić, op. cit., str. 299.

⁴⁵¹ Batušić, op. cit., str. 300.

5.1.5. Najmlađa generacija kazališnih kritičara

Iako se korpus disertacije i vremenski interval istraživanja rada Ivana Trojana o kazališnoj kritici ne poklapaju, važno ga je spomenuti radi aktualizacije teme. Trojan analizira današnje stanje kazališne kritike što je važno za njezino daljnje proučavanje. U izlaganju „Najmlađa generacija hrvatskih kazališnih kritičara (dramskih)” Trojan temu otvara Igorom Mrduljašem, koji na stranicama *Prologa*, u članku „Pomutnje Talijinih suputnika”, iznosi „kritičke zamjedbe o glumišnoj prosudbi” kao uvod u temu broja „Hrvatska poslijeratna kazališna kritika”. Ondje razdvaja „novinsku” i „časopisnu” kazališnu kritiku te zapravo tumači tri različita načina vrednovanja teksta predstave. Mrduljaš spominje i dnevnički oblik zapisa na stranicama kazališnih časopisa, u kojem kritičar prati postupak uprizorenja premijerne predstave i stvara uvid u proces nastajanja predstave i njezine realizacije. To se može povezati s „opremom znanstvenog i kazališno-teorijskog metajezika koji će neki kritičari upotrijebiti”.⁴⁵² Mrduljaševa tipologija i danas je aktualna, posebno kada govorimo o smještanju kazališnih tekstova u određene vrste. Na samom dnu nalazi se novinska kritika, u kojoj se vrednovanje ostvaruje u malom opsegu i u kojoj su istaknuti osnovni obavijesni oblici, a njezina je osnova „ovlaš predstaviti i pozvati na kazališnu predstavu... uklopiti predstavu u šaroliko polje kazališne produkcije te pokušati senzibilizirati gledateljev ukus za tu jedinku na tržištu.”⁴⁵³ Kaže da se novinska kritika dnevnih novina neće ustručavati reći izravnu kritiku, ali će biti „neobrazložena tj. temeljena na prepričanom sadržaju i promatranju izvan konteksta uprizorenja”⁴⁵⁴. Kod bolje napisanih kritika tekst će se propitati kroz društveno-političku stvarnost, popunjavat će se prostor za rubriku kulture u novinama, navodit će se podaci o prethodnom radu dramskog pisca, redatelja i glumaca, a možda će se popratiti i rad nekoga ekstravagantnijeg umjetnika. Sve je to nastalo kao „produkt tržišnih apetita... nakane da se takvim popularnim intervencijama isprovocira što veći broj prodanih primjeraka novina.”⁴⁵⁵ Takve kritike se svode na nekoliko fraza u pojedinim trenucima kada autor zaključi da je pogodno upotrijebiti ih. Oni savjesniji će se potruditi spomenuti barem scenografiju i kostimografiju, ali više usputno, ne kao osnovni dio predstave. Njihov rad će najčešće ocijeniti „funkcionalnim”. Teško da bilo koji može obuhvatiti cijeli proces. Razloge vidi u ograničenom prostoru za kazališnu kritiku koja je u dnevnim novinama ionako svedena na minimum.

⁴⁵² *Ibid.*, str. 10.

⁴⁵³ *Ibid.*, str. 12.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, str. 13.

⁴⁵⁵ Ivan Trojan, „Najmlađa generacija hrvatskih kazališnih kritičara (dramskih)”, *Dani hvarskog kazališta*, vol. 40, br. 1, Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku, str. 430.

Izdavači zbog tržišnog natjecanja mijenjaju obradu kulturnih zbivanja, naginjući „*estradizaciji*”. Ipak, osnovni problem vidi u nedovoljnoj educiranosti novinskog kazališnog kritičara te njegovim skromnim iskustvima.

S druge strane, oni koji imaju izraženu osviještenost kazališnoteorijskog metajezika, a oslobođeni su izravnog recenziranja, nalazit će se u kazališnim časopisima i svoje tekstove pretvarati u eseje.

Takvi tekstovi ne izazivaju polemike i namijenjeni su određenoj čitateljskoj skupini, odnosno znanstvenoj zajednici. U kulturnim tjednicima kritika je „*modificirani oblik novinske kritike*”. Takva je kritika manje teorijska, a više kazališnopovijesna. Uz pomoć De Marinisove podjele između „*teksta predstave i njegovog konteksta*” može se istaknuti usmjerenost kritičara na kulturalnu sinkronizaciju s kazališnim činom koji se proučava, a čine ga kulturalni tekstovi koji se dovode u vezu s proučavanim tekstom predstave. Takva će usmjerenost biti obilježje uspješnijih članaka, kojima će se prikloniti i kazališna kritika mlađeg naraštaja.⁴⁵⁶

U trenutku kada Mrduljaš izrađuje skicu hrvatske kazališne kritike, oni na scenu stupaju oko 1995. godine, što se podudara s nastupom svježih dramatičara, neopterećenih ideologijom, koji su zaokupljeni problemom nepravedne tranzicije, s naglaskom na ranjenoga čovjeka.

Njihovo je usmjerenje povezano s Katedrom za teatrologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, na čelu s akademikom Borisom Senkerom i profesoricom Ladom Čale Feldman. Druga je struja usmjerena na razvijanje kazališne kompetencije najmlađih kazališnih kritičara na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje su predavali Nikola Batušić, Nedjeljko Fabrio, Vjeran Zuppa i Darko Lukić, osposobljavajući ih za daljnje aktualiziranje teksta predstave. Treća je struja povezana s izradom doktorskih disertacija teatrološkoga ili dramatološkog predznaka, pri čemu se kao mentori biraju suradnici Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU-a: Branko Hećimović, Antonija Bogner Šaban i Ana Lederer. „*Poznavanje kazališne teorije i prakse te njezine povijesti konačno dovodi do sustavnog i odgovornog promišljanja o svim kazališnim disciplinama uključenima u realizaciju kazališnog čina.*”⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Marco De Marinis, *Razumijevanje kazališta: Obrisi nove teatrologije*, prev. Ivana i Boris Senker, AGM, Zagreb, 2006., str. 16–22.

⁴⁵⁷ Trojan, op. cit., str. 437.

Ta generacija najčešće napušta tiskani oblik i prelazi na elektroničko izdavaštvo. Takva kritika ne poznaje način novinske kritike i ne gubi interes za ocjenjivanje ideološkog značenja djela i izvedbe. Taj najmlađi naraštaj kritičara, s objavama na internetskim portalima, nasljednik je Mrduljaševe kritike u kulturnim tjednicima i pokušat će riješiti problem dvostrukog primatelja. Kritičar se izravno obraća čitatelju od kojeg očekuje minimalnu razinu kulturne i kazališne pismenosti. Pedagoškim diskursom obraća se čitatelju, upućuje ga u predstavu i potiče na razmišljanje o dojmovima. Taj diskurs često uključuje subjektivnost i obraća se mentorski s pozicije primatelja stručnjaka.

Kazališna kritika najmlađeg naraštaja uključuje uporabu književnog i kazališnopovijesnog diskursa te pokušava dovesti u odnos predložak predstave i scenske prakse. Pritom problem može biti usredotočenost na jedan element predstave, uz zanemarivanje ostalih. Sve navedeno odnosi se na sljedeće kritičare: Matka Botića, Igora Tretinjaka, Ljubicu Anđelković, Alena Biskupovića i Višnju Rogošić, a njihovi su tekstovi dostupni i na elektroničkim stranicama *Teatar.hr*, *Kazalište.hr* i *Tportal.hr* kao i u tiskanim izdanjima *Vijenca* i *Hrvatskog slova* ili na radiju.

Kazališne eseje moguće je pronaći i u specijaliziranim časopisima *Kazalište*, *Dometi*, *Frakcija* i *Kretanja*, a među časopisima koji više ne postoje treba spomenuti i *Teatar & teoriju*, koji je izlazio u sklopu Akademije dramske umjetnosti. Kazališna časopisna kritika posebnu pozornost posvećuje kontekstu predstave, koji čine situacije s kojima se tekst predstave susreće tijekom odvijanja kazališnog procesa. To se odnosi na okolnosti izvođenja predstave i faze njezina nastajanja, a takvo je pisanje profesionalna obveza. „Akademska” kazališna kritika traži prosudbu načina na koji je umjetnik iz određene kazališne struke svoju aktivnost uklopio u kazališnu predstavu. Vrednovanje tih disciplina uočljivo je pri analizi. Obavijesna funkcija kazališne kritike tada postaje manje važna, a u središtu je uski krug stručne javnosti, profiliran akademsko-znanstvenim diskursom.

5.2. Usporedba zagrebačke i splitske kazališne kritike

Od prve hrvatske kazališne kritike, koju je Dimitrije Demeter objavio 13. lipnja 1840., pa sve do 1861. godine, razvija se zagrebačka kazališna kritika, na koju će se poslije nasloniti i splitska kazališna kritika. Ona se počela razvijati tridesetak godina kasnije, usporedno s otvaranjem i radom kazališne zgrade 1893. godine. U *Narodu* se pojavljuju prve anonimne kritike, za koje se pretpostavlja da ih je pisao kazališni kritičar pod pseudonimom Kamilo

Zajčić.⁴⁵⁸ Zagrebačka kritika ima amplitudalni razvoj. Počinje s Demeterom koji se ne bavi analitički glumcima, dramatičarima i ostalim elementima, a cijeli ton kritike okarakteriziran je romantično-domoljubnim i očinskim osjećajima vezanim uz osnutak hrvatskog kazališta. Izostaje ravnoteža između književno-kritičkog i stručno-teorijskog pristupa jer kritički sud u pravom smislu riječi zapravo ne postoji. Umjesto analize i interpretacije, tekstovi se uglavnom svode na opisivanje kazališne atmosfere, događaja i prepričavanje sadržaja predstava.

Sljedeću stepenicu razvoja predstavlja August Šenoa koji je zapravo utemeljio kazališnu kritiku u pravom smislu riječi. Njegova je kritika obilježena kombinacijom književnopovijesnog i stručnoteorijskog suda, pri čemu se bori za kvalitetan repertoar, savjetuje mlade hrvatske dramatičare te analizira glumačka ostvarenja kroz govor i glumačke tehnike. Takva se linija kazališne kritike načelno zadržala i u doba Stjepana Miletića, s iznimkom da je o glumcima pisao lapidarno i površno.

Nakon uspješnih ostvarenja Šenoa i Miletića slijedi razdoblje moderne, u kojem, prema riječima Nikole Batušića, kazališna kritika doživljava punu afirmaciju i u vrijednosti se izjednačava s književnom kritikom. Kazališne kritike moderne obilježene su jasnim zahtjevima koje kritičari postavljaju pred kazalište, glumce i publiku, a dramskom djelu i predstavi pristupa se s istih pozicija. Književna analiza i analiza stručnoteorijske komponente jednako su vrijedne.

Međutim, iz analiza koje je proveo na nekoliko istaknutih kritičara, Dežmanu, Livadiću, Ogrizoviću, Benešiću, Galoviću i Vukeliću, ne nalazi se nijedan koji odgovara navedenom opisu. Svi su oni književnici koji pišu analize dramskog djela nauštrb stručnoteorijskih procjena, a gotovo se nigdje ne nalaze jasni i precizni zahtjevi koje su postavljali glumcima, kazalištu i publici, kako to piše Batušić. Također nema mnogo potvrda za tvrdnje prema kojima se predstavi i dramskom djelu pristupa s istih pozicija, prema kojima se glumac i redatelj u prosudbi ukupnog dojma izjednačuju s dramskim piscem te prema kojima više nema improviziranih posjeta kazalištu u kojima se raspravlja samo o dramskom djelu.⁴⁵⁹ Batušić, nakon što je analizirao razdoblje moderne i prelazi na razdoblje između dvaju ratova, u uvodniku ističe da nova generacija kritičara, koja nasljeđuje autore moderne, donosi svjež pristup predmetu kritike – onaj koji je sam već najavio u uvodniku posvećenom moderni.

Međutim, ubrzo nakon toga opravdava svoje stavove tvrdeći da se mora razlikovati između časopisne i novinske kazališne kritike, ističući kako je u moderni prevladavala

⁴⁵⁸ Vidi poglavlje 3.2. „Kamilo Zajčić i kazališna kritika”, str. 71.

⁴⁵⁹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb: Matica hrvatska, 1971., str. 93.

časopisna. Časopisnu opisuje kao kritike koje to *možda nisu u pravom smislu riječi*⁴⁶⁰ jer ju pišu književnici koji su usredotočeni na dramskog pisca, a ne novinari pa je logično da je književno-kritička analiza jača od stručno-teorijske. Prema definiciji Igora Mrduljaša,⁴⁶¹ novinska kazališna kritika u pravilu je kratka, u njenoj strukturi pretežu obavijesni podatci te se objavljuje u dnevnicima, programima radija i televizije dan-dva poslije premijerne izvedbe. Elementi prosudbe i vrednovanje predstave sažeti su i dati samo u obrisima. Časopisna kritika oslobođena je obveze da recenzira, te svoje težište pomiče na problemsko razmatranje predstave unutar odabranog konteksta (estetskog, idejnog, socijalnog i slično), pretapajući se katkad u teatrologijske eseje.⁴⁶² Slično poput njega razmišlja i Batušić koji zaključuje da je karakteristika novinske, dnevne kritike draž i neposrednost reakcije na trenutak, ali upravo zato joj i spočitava brzinu redakcijskog rada, nonšalantnost autora, neujednačenost i površnost u bavljenju kazalištem. Časopisnu smatra manje izravnom, ali joj zato dodjeljuje prednost dužeg vremenskog intervala potrebnog za odmak i razmišljanje o subjektu što rezultira višom kritičkom razinom i objektivnijom analitičkom prosudbom.⁴⁶³

Kazališna kritika koja prati rad Drame HNK-a Split pojavljuje se u razdoblju moderne i u potpunosti se razlikuje od zagrebačke. Medij splitskih kazališnih kritičara bile su dnevne novine pa su time bili uvjetovani zakonitostima medija. Morali su pokazivati opću i novinarsku pismenost, dobro poznavati teme o kojima pišu, obraditi temu sa svih aspekata, a tekst je morao biti obilježen razumljivošću, zanimljivošću i atraktivnošću. Morali su paziti na ekonomiju prostora, stil pisanja, strukturu i način prezentiranja tema. Usto, pisali su pod pritiskom brzine redakcijskog rada, a istodobno su imali odgovornost ispunjavati brojne funkcije u društvu. Kako bi sve to ostvarili, nužno je bilo usustaviti stalnu i prepoznatljivu strukturu koju Batušić naziva *dosadnom i jednoličnom*, ali koja je u novinskom kontekstu omogućavala jasnoću, preglednost i komunikativnost kazališnokritičkog teksta.⁴⁶⁴ Morali su sadržajno popuniti strukturu i formirati omjere pojedinih elemenata kako bi ispunili sve funkcije i zadovoljili široki sloj čitatelja koji su kazališnu kritiku pratili u dnevnim novinama.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, str. 153.

⁴⁶¹ Definicije Igora Mrduljaša potječu iz 1980. godine i ne odgovaraju u potpunosti kontekstu ovog istraživanja Drame HNK Split kazališne kritike u dnevnim novinama, koje ipak imaju povišena prosudbena obilježja u odnosu na tadašnji kontekst.

⁴⁶² Igor Mrduljaš, „Hrvatska poslijeratna kazališna kritika”, *Prolog*, br. 43, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1980., str. 11.

⁴⁶³ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb: Matica hrvatska, 1971., str. 153–154, 189.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, str. 213.

U razdoblju između dvaju ratova zagrebačka se kazališna kritika mijenja s obzirom na modernu i promatranje predstave dobiva svoju punu afirmaciju. Nakon književnokritičarske komponente koja je vladala u moderni, Batušić ističe kako tek sada stručno-teorijska komponenta dolazi do izražaja.⁴⁶⁵ Osim toga, njihove kritike obilježene su uspješnom i podjednakom kombinacijom analize književnog djela i stručnoteorijske komponente izvedbe. Redatelj više nije puki aranžer predstave koji se na kraju kritike spominje lapidarno. Sada postaje odgovoran za dramsku predstavu te od analize njegova rada na predstavi polazi svaka kritika. Isto tako, prikazi izvođača u kritikama više nisu temeljeni na impresionističkom pristupu, nego se nastoji analitički razmotriti polazište njihova izvedbenog postupka. Nastavlja se naglašavanje važnosti jezične čistoće, govor postaje predmetom detaljne kritičke analize, a u razmatranje se uključuju i scenografski te kostimografski elementi predstave. Ovo razdoblje zagrebačke kazališne kritike nakon moderne zapravo se vraća zakonitostima žanra koje je uveo August Šenoa krajem 19. stoljeća i dodatno ih sadržajno i kvalitativno produbljuje.

Splitska kazališna kritika istog razdoblja ne doživljava veće promjene u formi i strukturi jer je već formirana i dvadesetak godina počiva na Demeterovim, Šeninim i Miletićevim postavkama. Razlike koje se pojavljuju u elementima prosudbe kod kazališnih kritičara koji prate dramu ponovno su uvjetovane kontekstom. U kritici više nema potrebe za promocijom kazališta, animiranjem ansambla i publike ni savjetovanjem uprave, pa kritičari imaju više prostora za kvantitativno opsežnije i kvalitativno dublje analize pojedinih elemenata predstave.

Pred početak Drugoga svjetskog rata kazališna kritika potpuno je afirmirana kao žanr. Kritičari se koncizno i analitički bave dramskim djelom i stručnoteorijskom prosudbom izvedbe, detaljno analiziraju funkciju redatelja u ostvarivanju izvedbene cjeline, prosuđuju ishodišta glumačkih postupaka, kritiziraju čistoću jezika i govor, a razmatraju se i scenografija i kostimografija.

Kazališni kritičari s područja Dalmacije redom su bili obrazovani te su djelovali u različitim područjima, s tendencijom primarnoga bavljenja pedagoškim, kulturnim i umjetničkim radom. Njihove kompetencije protezale su se od proznog do dramskog stvaralaštva, preko prevoditeljskog djelovanja, pedagoškog rada i novinarstva. Zagrebački kazališni kritičari obavljali su i konkretne kazališne funkcije. Demeter je obnašao funkciju dramaturga i artističkog ravnatelja, Šenoa funkciju artističkog ravnatelja, Stjepan Miletić bio je

⁴⁶⁵ Batušić, *op. cit.*, str. 156.

intendant zagrebačkoga kazališta i redatelj, Julije Benešić intendant zagrebačkoga kazališta, Milan Begović dramaturg i redatelj u Hamburgu i Beču, a Ranko Marinković direktor Drame zagrebačkoga kazališta.

Ovi su elementi također uvjetovani kontekstom. Zagrebački kazališni kritičari nisu imali uzore. Sami su oblikovali zaključke o kazalištu, njegovu ustrojstvu i funkcioniranju te su često djelovali vizionarski i programatski, najavljujući nove pojave u kazališnoj umjetnosti, smjerove u književnosti, promjene u glumačkim postupcima i redateljskom djelovanju. To je rezultiralo i logičnim prelaskom pojedinih kritičara na praktične funkcije u kazalištu kako bi vlastita promišljanja proveli u djelo. Splitski kazališni kritičari, s druge strane, nisu imali potrebu za najavljivanjem novih smjerova u književnoj i scenskoj umjetnosti iz dvaju razloga. Prvo, Demeter, Šenoa i Miletić već su oblikovali konkretne zahtjeve prema kazalištu i postavili temelje žanru kazališne kritike. Drugo, splitski kazališni kritičari pisali su isključivo za novinski medij te, ograničeni zakonitostima medija, raznolikošću čitatelja i funkcijama koje su obavljali, to nisu ni mogli činiti niti se to od njih očekivalo.

Unatoč razlikama u funkcijama i medijima za koje pišu, nepobitno je da je nepisano pravilo za bavljenje kazališnom kritikom bilo dobro obrazovanje i široko poznavanje književnosti, kazališne umjetnosti i humanističkih znanosti uopće. Takva se situacija zadržala do danas.

S Domovinskim ratom i neovisnošću Republike Hrvatske kao da se ponovno kreće ispočetka. Nakon ratnih žrtava, loše ekonomske situacije i svih posljedica koje rat nosi sa sobom, sve se moralo ponovno graditi, pa tako i kazališna umjetnost. Važno je istaknuti da su u tom procesu sudjelovali i kazališni kritičari koje, koliko je poznato, do sada nitko nije sustavno istraživao. Oni su pokušali biti spona u oblikovanju poslijeratne kulturne politike kako Drama ne bi pala pod utjecaj svega što takva situacija nosi sa sobom, nastojeći pritom zadržati profesionalnost i umjetničku širinu. Svaki je kritičar imao vlastiti pristup, što je u prethodnim poglavljima i pokazano. Ono što čini razliku između kazališnih kritičara toga vremena i kritičara prethodnih razdoblja jest činjenica da nisu svi pripadali istom geografskom području, jer većina ih dolazi iz Zagreba, ali su svi pratili isti repertoar. Svi su oni dali svoj doprinos novom pogledu na Dramu HNK-a Split, koja je tada djelovala u skromnijim uvjetima, ali bez izravnog utjecaja drugih naroda i politika. Također se uočava razlika u opsegu i izražajnosti njihova rada: tekstovi objavljeni u novinama uglavnom su sažetiji i sadržajno ograničeniji, dok su u časopisima kritičari imali znatno veću slobodu izražavanja i mogućnost dublje analize.

Tim udruženim djelovanjem osoba kazališne struke u razdoblju suverenosti prvi se put oblikuje i pojam *Nova drama*, koji devedesetih godina nastaje kao kazališni pojam, a proučavaju ga i navedeni kazališni kritičari.

U analizi pojma *Nove drame* svoje su viđenje razvoja dali svjedoci toga vremena: Ana Lederer, Sanja Nikčević, Dubravka Vrgoč i Jasen Boko, svaki iz svojega profesionalnog stajališta.

Ana Lederer smatra da je 1990. godina „*pomoćna periodizacijska točka u hrvatskoj dramskoj umjetnosti.*”⁴⁶⁶ Od te se godine mijenja temeljni dramski model, pojavljuju se nove generacije dramskih pisaca, a aktivni su i dramski pisci srednje i starije generacije. Za hrvatsko kazalište od početka devedesetih godina također nastupaju promjene. Početkom devedesetih na pozornicama dominiraju teme iz nacionalne povijesti, kazalište se sve više otvara domaćoj dramskoj produkciji, a kazališni život posebno dinamiziraju nezavisne dramske produkcije.

Dosadašnja tematiziranja podudaraju se u dvjema stvarima: bave se sabiranjem 20. stoljeća i procjenom njegova sadržaja. Pritom je zanimljivo da nema projekcije onoga što bi moglo biti nakon 2000. godine. Za razliku od *fin de sièclea* na kraju 19. stoljeća, ovdje nema pogleda u budućnost, nema ni straha ni nade. To je obilježje duha vremena koje je završilo ratom pa je intelektualcima jedino ostala „*inventarizacija koja je unaprijed na bilanca poraz humanitasa i duha.*”⁴⁶⁷

Godina 1990. obilježena je važnim promjenama te se time opravdava kao granična godina u periodizacijskom nacrtu. Riječ je o godini političkih promjena koje otvaraju put državnoj samostalnosti, a s njima nastupaju i kulturne mijene. Miro Gavran u Teatru ITD pokreće projekt „*Suvremena hrvatska drama*”, u kojem se izvode tekstovi suvremenih mladih pisaca čiji su radovi objavljeni u Dramskoj biblioteci Teatra ITD. Ta je scena iznjedrila neka danas poznata imena, među kojima su Ivan Vidić, Milica Lukšić i drugi. U njihovim je djelima prisutan eskapizam od stvarnosti, odbacivanje povijesti i politike. „*Hrvatski povijesni usud i politika te problematiziranje odnosa pojedinca i represivnog političkog sustava na vlasti obilježili su hrvatsku dramatiku u razdoblju od pedesete do devedesete godine u varijacijama*

⁴⁶⁶ Ana Lederer, „Hrvatska drama i kazalište na kraju 20. st.”, *Umjetnost riječi*, XLIII (1999.), br. 3–4, Zagreb, srpanj–prosinac, str. 298.

⁴⁶⁷ Vidi zbornik *Kraj tisućljeća – račun stoljeća: Zagrebački književni razgovori 1994.*, prir. Ana Prpić, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1996.

istog dramskog modela – konotativnog, alegorijskog, dakle posrednog prikazivanja stvarnosti. U depresiji osvita rata, mlade pisce ne zanima ideološka ili politička poruka... ”⁴⁶⁸

U dramama izostaje mjesto protivnika, nema više otpora kao ni traženja odgovora na društvenu stvarnost ili polemike s političkom situacijom. Mladi autori realizirali su u praksi dramskog pisma postmodernističke književne teorije.⁴⁶⁹ Priklanjaju se estetici odsutnosti, pri čemu nesigurni subjekt više ne predstavlja središnje uporište dramske strukture. Takav pristup rezultira nekonvencionalnim oblikovanjem dramskog prostora i vremena, razaranjem uzročno-posljedične logike te napuštanjem klasične koncepcije dramskog lika i karaktera. „*Sekvence vremena se ne povezuju, a dramski je prostor, prostor sjećanja.*”⁴⁷⁰

Ti autori poništavaju prethodne modele, teme i žanrove, stvarajući pritom nove svjetove, odnosno vlastite tematske okvire, motive, simbole i figure. U svojem izrazu koriste jezike različitih medija te svjesno odbacuju povijesne reference i tradicijske obrasce. Tekstove im karakteriziraju intertekstualnost, intermedijalnost i žanrovska hibridnost unutar komediografskih podvrsta, osobito onih koje nastaju preklapanjem tragičnog i komičnog, od groteske do tragikomedije.

Koliko god autori devedesetih bili inovativni, može se zaključiti da ne dominira nijedna poetika, nego tematska i žanrovska različitost. Nakon rata slijedi još jedan zaokret. Interesi dramatičara usmjereni su prema problematizaciji stvarnosti. Uronjeni su u poslijeratnu stvarnost: nisu više frustrirani politikom ni prošlošću, nego svakodnevicom. Drame koje se bave ratom ne odnose se toliko na samo ratno vrijeme koliko na poslijeratno razdoblje i postratne traume, često oblikovane u formi komedije ili groteske.

Godina 1990. granična je i zbog toga što prestaje politička represija bivšeg sustava te dramski tekst više nije ugrožen političkom cenzurom. Pritom se prihvaća mišljenje većine da su prednost imale teme iz nacionalne povijesti. Povijest i politika teme su koje imaju svoje mjesto na hrvatskim pozornicama, često pretvorene u megaspektakl, odnosno u velike ansambl-predstave, vrlo često temeljene na adaptacijama prozних predložaka.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Lederer, *Hrvatska drama i kazalište na kraju 20. st.*, op. cit., str. 300.

⁴⁶⁹ D. Vrgoč, *Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina)*, magistarski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1995.

⁴⁷⁰ O shemi pada i binarnim opozicijama koje grade dramske situacije, a iz njih opet proizlaze opsesivne slike, rad D. Vrgoč.

⁴⁷¹ Ana Lederer, *Umjetnost riječi*, op. cit., str. 303.

Smatra da je važno naglasiti da se ni jedne od tih povijesnih tema ne dotiču najmlađih naraštaja. Važno je naglasiti da se pojavio i veliki broj nezavisnih produkcija pa se tako grupa umjetnika okupi oko projekta pa se tako uspostavilo da je taj dio najvitalniji i najintragantniji u razvoju scene devedesetih godina. Devedesete su bile promjenjivo vrijeme jer od početka 1990. postmodernistički dramski model prvo poništava prethodni model, zatim bježe od svakodnevnice, ali se na kraju ipak suočavaju sa stvarnim aktualnim problemima, a pisac se više ne može založiti niti za jednu ideju. Godine 1990. dolazi i do promjene modela funkcioniranja institucionalnih kazališta, dok u estetskom smislu dolazi do napuštanja nacionalnog „*zanosa*” te započinju promjene, okreću se dramskom tekstu, glumcu i publici.

Zanimljivost koju ističe jest 1995. godina kada se pred kraj stoljeća na istočnoj hrvatskoj granici otvara obnovljena zgrada osječkog HNK-a koja je granatirana 1991. „*Tako se na dva kraja stoljeća u hrvatskoj kazališnoj povijesti povezuju na paradoksalan način, kroz ponešto drugačiju i prisilnu reprizu konstitucionalizaciju glumišta, kao posljedicu tragičnog rata: u tom smislu, kod nas se dakle ne može govoriti o kraju povijesti, ali se može govoriti o kraju stoljeća kao o razdoblju kazališnih i književnih mijena, bez obzira na to što smo u stvarima izvanestetske i izvanumjetničke prirode, na neki način- kako reho- prisilno vraćeni na početak.*”⁴⁷²

Ana Lederer tvrdi da se 1990. godina koristi kao granična godina na kojoj se sad već rade sinteze o jednom razdoblju hrvatskog kazališta, a od kojeg počinje jedno novo razdoblje.

Smatra da književne i kazališne periodizacije u hrvatskom kontekstu nikada nisu bile neovisne o društvenoj stvarnosti, već su ih međusobno uvjetovale povijesne okolnosti, osobito ratna zbivanja, kao i kulturne, književne i kazališne činjenice svoga vremena. Godina 1990. neupitno je i povijesno bitna, „*ali u budućnosti se „težina“ njezine relevantnosti kao granične godine mora temeljiti na književnom i kazališnom, a ne samo „izvanjskom“ sadržaju, pa je i prepoznavanje i problematizacija različitosti i specifičnosti hrvatskog dramskog repertoara od devedesetih do danas nezaobilazna u svakom ozbiljnom razgovoru upravo o periodizaciji hrvatskog kazališta i drame u naše doba,*”⁴⁷³

⁴⁷² Ana Lederer, *Umjetnost riječi*, op. cit., str. 304.

⁴⁷³ Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2004., str. 7.

„U posljednjem „Godišnjaku Jugoslavenskog pozorišta – godišnjaku jugoslavenskih kazališta – Letopisu Jugoslavenski gledališć“, prije raspada Jugoslavije je popisana repertoar svih hrvatska kazališta i festivala sezone 1989./1990. godine: produkcija je bila u prosjeku četiri premijerna naslova u sezoni (što je otprilike prosjek i u 1990. godine), u svim središnjim hrvatskim kazalištima, „jedan sustav očito je bio na izdisaju, kazalište je zapravo bilo atrofično i prisjetimo li se većine predstava uglavnom nezanimljivo, pogotovo u odnosu na zbilju u kojoj smo živjeli.“⁴⁷⁴

Tvrđi da je jedna od najvažnijih promjena na hrvatskim dramskim repertoarima od 1990. do 1995. godine pojava najmlađeg naraštaja dramskih pisaca (Fabrio bi ustvrdio, 4. nakon rata, op. a. Ana Lederer), među kojima su neki debitirali u osamdesetima i sada su uz najmlađe već potpuno afirmirani autori u hrvatskom kazališnom prostoru (Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić). U devedesetim godinama se svakako ne može reći da dobar dramski tekst ima zatvoren put prema pozornici, jednostavno zato jer više nema političkih represija („Saloma”, Splitsko ljeto 1993. godine). Osim naraštaja dramskih pisaca, u prostor kazališta devedesetih ušao je i naraštaj novih redatelja (Snježana Banović, Dolenčić, Raponja).

„U nedvojbenom otvaranju kazališta suvremenoj hrvatskoj drami tijekom devedesetih nisu do sada, međutim, na različitim repertoarima prepoznatljivi jedino generacijski ciklusi pojavljivanja pisaca, nego se događa i da se novi krug pisaca formira „iznutra“ kao što je to bio utjecaj s tzv. „Splitskim krugom“ glumaca – dramskih pisaca koje je producirao splitski HNK.“⁴⁷⁵ Pod tim misli na Filipa Šovagovića (*Cigla*, 1998. godine, *Ptičice*, 2000. godine., *Festival*, 2001. godine.), Elvisa Bošnjaka (*Otac*, 2000. godine, *Nosi nas rijeka*, 2002. godine., *Hajdemo skakati po tim oblacima*, 2004. godine) i Trpimirom Jurkićem (*Nevažne priče* 2003. godine) s tim da je *Milosrdni samarijanac* 1996. godine dobio je Marina Držića, ali do dvije tisućitih još nije izvedena (autoričina tvrdnja iz onog vremena kad je djelo izdano 2004. godine). Iako se većinom radi o dramama koje možemo uvrstiti u uži izbor najboljih tekstova suvremene hrvatske produkcije, a što je rjeđi slučaj većinom i o uspješnim predstavama –oni još uvijek nisu nigdje igrane u drugim hrvatskim kazalištima, tvrdi autorica, misleći na vrijeme izdavanja djela (2004. godine). U splitskom HNK je praižvedena i *Plinska boca* Ivana Lea Leme i Ane Tonković Dolenčić (2000. godine), kao i dvije drame autora koji nisu dramatičari – *Trovačica* – Jurice Pavičića 2001. godine i *Krovna udruga* Ante Tomića i Ivice Ivaniševića 2001. godine

⁴⁷⁴ *Ibid.*, str. 7.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, str. 42.

Nosi nas rijeka je izvedena na velikoj pozornici, a ostale u eksterijerima grada na Splitskom ljetu.

„Čini se da baš splitski HNK ima ojačan kontinuitet igranja suvremenih domaćih autora od 1995.g. do danas, od „Julija Cezara”, Ive Brešana 1995.g., „Solumov kraj” Ranka Marinkovića, „Bijelo” Dubravka Mihanovića, Matišićeve „Svećenikove djece” (1999.g.)...”⁴⁷⁶

Mišljenja je da još uvijek u našem glumištu nerazrješivo paradoksalan, zapravo skeptičan odnos naših kazališta prema suvremenoj domaćoj drami: „S jedne strane kazališta za njima neprestano tragaju, a s druge strane odabiru vrlo oprezna, na neki način zazirući od mogućeg rizika osim ako se radi o sceni koja je bezrezervno otvorena „neuspjehu novoga“ kao Teatar ITD.”⁴⁷⁷

Smatra da je jedan od takvih ključnih problema odabir redatelja, a koji se u koncepciji uprizorenja vrlo često „*mimoilazio s poetičkim indikacijama novoga teksta.*”⁴⁷⁸ Nije bitno što mladi redatelji nisu vezani uz generacijski bliskim redateljem – iako su pojedini vezani uz iste (Bošnjak – Delmestre, Šovagovać -Magelli). Ipak sam sigurna kako je to jedan od bitnih razloga zašto se ne može reći da autori izvođenih suvremenih hrvatskih drama imaju poetički prepoznatljive i „*jake*“ zastupnike u pojedinim generacijskim redateljskim rukopisima. Tvrdi da odabir redatelja određuje i njegovu budućnost jer je upravo pisac onaj koji će ispaštati posljedice redateljskog čitanja istog teksta. Suvremeni je dramski pisac tako uvijek krivac eventualnog neuspjeha predstave, čak i kada je to stvar redatelja, i zato je posve sigurno pod pritiskom nepovjerenja redatelja, kada se stvaraju repertoari, posebice u našem kazališnom prostoru s različitim uvjetovanostima i smanjenim brojem mogućih rizika. Jedan od mogućih izvora repertoarnog odabira teme predstavlja i nagrada „Marin Držić“ Ministarstva kulture 1991.-2003. godine., zaslužna za 25 izvedbi.

Pri kraju devedesetih godina u suvremenoj hrvatskoj drami dolazi do primjetnih tematskih i dramaturgijskih pomaka, u očitom približavanju realističkoj paradigmi i „*realizmu govora*”⁴⁷⁹ Tako važna autorska napomena da je govor „*naglašeno neknjiževan*”⁴⁸⁰ stoji na početku komorne neoegzistencijalističke „*igre*” „*Bijelo*” Dubravka Mihanovića, pa 1998.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, str. 43.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, str. 45.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, str. 45.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, str. 62.

⁴⁸⁰ Jasen Boko, *Nova hrvatska drama*, Zagreb: Znanje, 2002., str. 230.

godine nastaje *Cigla* do sada najbolja drama koja taloži poslijeratne traume društva u kojemu su rat i tranzicija uništile nekoliko naraštaja.

Dvije zatvorske drame; Šovagovićeve *Ptičice* i Bošnjakov *Otac* koji spaja žanr trilera i moraliteta iz grube realistične *situacije* „teže istodobnom metonimiziranju hrvatske zbilje.”⁴⁸¹ Drama s kraja devedesetih godina odjednom želi biti kritičko zrcalo urbane poslijeratne svakodnevice, brutalna i gruba rugalica neostvarenoj duhovnoj obnovi u desetljeću koje polako ostaje iza nje. U *Cigli* Šovagović monološkim blokovima svojih antijunaka, odnosno marginalaca, oblikuje dramaturšku strukturu, a upravo monolog u devedesetima dominira ne samo kao osnovno dramsko sredstvo.

„Razlika je, međutim, između fragmentiranog monologa postmodernističkog decentriranog subjekta kojemu nije važna komunikacija i monologa s kraja desetljeća kojega sada govori subjekt koji želi komunicirati svojom pričom i preko nje uspostaviti odnos prema sebi, prema drugima kao i prema zbilji. Recentni tekstovi iz suvremene hrvatske dramske produkcije indiciraju dramski povratak zbilji u različitim stupnjevima i modusima oslanjanja na neorealistički model (lik, karakter, vrijeme i prostor, zaplet i govor), pri čemu je zanimljivo primijetiti kako nisu dugo čekali na svoju kazališnu izvedbu.”⁴⁸²

Primjećuje kako je u suvremenoj hrvatskoj drami obilježeno svekolikim parodiranjima žanrova književnosti medija i zbilje podjednako, „zanimljivo je analizirati dramaturgijsku i značenjsku važnost dekonstrukcije forme određene svečanosti (rođendan, svadba).”⁴⁸³

Sanja Nikčević smatra da smo, koliko god mislili da je apsurd svojim pismom doveo kazalište do kraja, tek devedesetih godina 20. stoljeća postali svjesni da smo daleko od toga kraja.

Postupci koji su išli prema dokidanju pojedinih elemenata kazališnog čina, od pisca do glume, imali su dva razloga. Prvi je bio pokazati tko je u kazališnom procesu nositelj autorske moći. Samo je redatelj mogao ukinuti neki dio koji je smatrao nevažnim za svoju viziju. „Postalo je jasno da je predstava njegovo autorsko djelo i da joj je samo on mogao imati moć u kazalištu.”⁴⁸⁴ Drugi je razlog umjetnička potraga za novim, uzbudljivim, još neviđenim. To

⁴⁸¹ Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, op. cit., str. 62.

⁴⁸² Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, op. cit., str. 63.

⁴⁸³ Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, op. cit., str. 78.

⁴⁸⁴ Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, Zagreb: Leykam international, 2004., str. 44.

je redatelj je pomaknulo iz samog kazališta i odvelo u ples, video, pokret... „*Te redateljske vizije su popraćene manifestima koji su bili objašnjeni i uz pomoć teorijsko-povijesnog koncepta, taj je pristup „redateljsko kazalište” odveo kazalište u slijepu ulicu.*”⁴⁸⁵

Situacija je kulminirala krajem osamdesetih godina. Kritičari su prihvatili „*redateljsko kazalište*” jer nisu htjeli priznati da ne razumiju novo stvaralaštvo. Kritičare je bilo lako impresionirati svjetskim ili europskim uspjesima pa su festivali koji su pozivali određene predstave postajali potvrda njihove kvalitete. Prihvaćajući trendove, i sam kritičar sudjeluje u izgradnji nečega novog. I financijeri su prihvaćali novo jer, kako je poznato, novac stiže iz različitih ministarstava, ali i od sponzora koji se ne razumiju nužno u umjetnost, nego pristaju na igru sve dok se ona ne tiče politike.

Ostao je još jedan problem, a to je publika. I publika je pristala na nova pravila igre, ali je s vremenom prestala ići u kazalište. Za Istočnu Europu navode se tri razloga: društvene promjene, dostupnost novih tehnologija i osiromašenje publike. Prije promjena kazalište je bilo mjesto na kojem se često govorilo protiv države i vlasti. Poznat je primjer Václava Havela koji je zbog kritiziranja vlasti postao disident. Drugi se razlog odnosi na dostupnost novih tehnologija, a treći na osiromašenje publike.

Čak su i zemlje Zapadne Europe imale sličan problem, a Njemačka ga je pokušavala riješiti. Zbog takvih rezultata krize zahtjev za piscem bio je sve veći. Odjednom se pojavila zabrinutost zbog nedostatka domaćega pisca. Devedesetih se to pitanje pokrenulo pod imenom „*potreba za piscem ili povratak zanijekanim korijenima*”. Heiner Müller i Tankred Dorst 1990. godine pokrenuli su pri Berlinskoj umjetničkoj akademiji kolegij kreativnog pisanja. U Hrvatskoj je takvu inicijativu krajem osamdesetih pokrenuo tada mladi afirmirani pisac Miro Gavran, ali ona nije naišla na osobito odobravanje. U Krakovu je osnovan jedan od prvih međunarodnih teorijskih centara za proučavanje suvremene drame, pod nazivom „*Seminar suvremene drame*”, koji je okupio njemačke i poljske teoretičare. Godine 1999. Hrvatski ITI-UNESCO osnovao je koloniju u Motovunu s namjerom razmjene pisaca i redatelja s drugim zemljama.

Takve kriterije nije postavila samo Hrvatska. Od 1991. godine pokreće se Festival hrvatske drame Marulićevi dani i Nagrada Marin Držić. Godine 1992. pokreće se Bonnski bijenale, naslovljen *Nove europske drame*. Ta promjena klime mogla je vrlo lako ugroziti redateljski primat u kazalištu i vratiti staroga kralja pisca. Redatelji su shvatili da tu situaciju

⁴⁸⁵ Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, op. cit., str. 45.

trebaju nekako preokrenuti u svoju korist pa su se intenzivno uključili u potragu za novom dramom. Nakon što su se predstave pola stoljeća temeljile na redateljskoj ideji, dramatisacijama, obradama i dramaturškim čitanjima, nakon što su riječi „*dramski pisac*” i „*drama*” smatrane nepristojnima, a redatelji suvremene autore prozvali „*nevidljivima*”, odjednom su redateljima bila puna usta potrage za piscem i dramskim tekstom. Tražila se „*nova europska drama*”. Najprije se pogledalo prema Velikoj Britaniji, ali ondje je, kao i u SAD-u, postojao zaseban kazališno-kulturni krug.

Novo osjećanje svijeta predstavlja zajedničko obilježje suvremene hrvatske i europske drame. Ipak, ono što ih razlikuje jest ratno iskustvo, dok je tranzicijsko razdoblje poveznica koja Hrvatsku približava mnogim europskim kontekstima. U takvim okolnostima na scenu stupaju „*mali ljudi*” i socijalni marginalci, često usamljeni pojedinci ili antijunaci, koji postaju nositelji dramske radnje i refleksije društvenih promjena. Koliko god su političke okolnosti mlade države i brojne društvene okolnosti tranzicije bile specifične, u suvremenoj hrvatskoj dramati devedesetih godina problematično je postojanje građanske klase, dok rubne egzistencije zauzimaju središnje mjesto na sceni.

Jasen Boko tvrdi da su se povijesne i umjetničke okolnosti uklopile u vremenski okvir desetljeća pa, kako se „*povijest desetljeću pokorila politički, tako su i dramska umjetnost i kazalište u Hrvatskoj pristali formirati cjelinu koja se može nazvati – devedesete*”.⁴⁸⁶

Kazalište je, kako nas uči povijesno iskustvo, ipak na neki način ogledalo vremena koje svoju stvarnost ponekad vjerno odražava, a ponekad, užasnuto onim što se oko njega događa, „*preko sebe prebacuje crnu krpu pa živi svoj život potpuno nepovezan sa stvarnošću*”.⁴⁸⁷

Hrvatsko je kazalište u devedesetima odabralo drugu mogućnost: bijeg od problema.

Smatra da su ravnatelje i intendante podobne po partijskoj liniji zamijenili oni podobni po nacionalnoj i stranačkoj liniji. Dok su kazališni djelatnici u razdoblju socijalizma, čije su se stege tijekom osamdesetih godina postupno popuštale, već odavno mogli dopuštati brojne izvanideološke izlete, kazalište je u to vrijeme sve više gubilo političku funkciju. Pred kraj razdoblja teatar je često bio optuživan za ideološka zastranjivanja i za ugrožavanje „*samoupravnog socijalizma*”. Unatoč tome, bavio se ponajprije scenskom umjetnošću, a sve manje političkim odgojem masa, što mu je nekoć bila zadana funkcija. Nasuprot tome, novi su

⁴⁸⁶ Jasen Boko, *Nova hrvatska drama*, Zagreb: Znanje, 2002., str. 8.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, str. 8.

ravnatelji morali dokazivati vlastitu podobnost i pokazati brigu za nacionalno kao novu ideološku matricu, zadatak koji su, u pravilu, prihvatili s mnogo entuzijazma.

Nabraja četiri osnovne društvene činjenice u devedesetima koje su izravno djelovale na domaće dramsko stvaralaštvo i našle svoj odraz u drami vremena.

1. Slutnja, zatim i sam rat i njegove posljedice uvukli su se u tematske obzore domaće drame, pa bi se čak i tematski bijeg od samog rata mogao očitati kao odnos prema njemu.
2. Povratak neoromantičnoj slici Hrvatske kao zemlje izvorno dobrih ljudi, predziđa kršćanstva od stoljeća sedmog, pod sigurnim okriljem oca nacije, vratio je u dijelu kazališnih institucija dramu koja je promovirala tako shvaćene nacionalne vrijednosti. Pozornica je nakratko postala produžena ruka ideologije, a drama nastavak politike drugim sredstvima, da parafraziram jednu drugu znanost. Na sreću, takva se estetika nije zadržala dugo, premda su se njezini scenski recidivi znali povremeno vraćati tijekom cijelih devedesetih. Takvo novo jednoulje, kao proklamirana vrhovna vrijednost, nije na domaćim scenama uhvatilo korijenje, pa je od apologetske scenske struje bitno zanimljivija ona koja je prije svega pružala estetski otpor. Nažalost, i na početku nove dekade i milenija primjetni su ideološki tragovi u kazalištu, ovaj put s oprečnim predznakom.
3. U vrlo kratkim vremenskim intervalima smjenjivala su se razdoblja euforije, nacionalne, vojne i nogometne, s razdobljima depresije, tjeskobe i potpune neizvjesnosti. Prevladavajući osjećaj u drami razdoblja upravo je tjeskoba.
4. Relativno brzo snove o bogatoj Hrvatskoj u ujedinjenoj Europi realnost je svela na pravu mjeru, otkrivši lošu socijalnu sliku, iseljavanje mladih i obrazovanih te prljavštinu politike, bez obzira na to predstavljala se ona lijevom ili desnom. Tajkunizacija u sprezi s politikom umjesto tranzicije rezultirala je dodatnim osiromašenjem i rezignacijom. U domaćoj drami ovaj se problem znatno manje može očitati izravno u dramskoj produkciji, ali je itekako prisutan kao osjećaj svijeta.

Ako se matična kazališna kuća jedne države, u ovom slučaju zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, promatra kao scensko ogledalo i reprezentativan uzorak za proučavanje, tada se položaj hrvatskog kazališta u tom razdoblju može ocijeniti kao izrazito nepovoljan. Devedesete

godine u europskom teatru upamćene su kao godine povratka dramskog teksta u središte pozornosti. Pojavio se „*niz mladih autora koji su pisali drame koje je publika htjela gledati*”.⁴⁸⁸

Dramaturgija krvi i sperme, brutalna slika Europe, ovladala je pozornicama, od Londona do Sofije i Moskve. Scene su oživjele, a drama je reagirala na sve očitiji gubitak iluzija o utopiji ujedinjene Europe. Te se drame nisu događale na margini kazališnog života, u „offu”; do kraja devedesetih našle su svoje mjesto i u velikim kazališnim institucijama, čak i u nacionalnim kućama. Na sceni se 1997. godine našla i Lada Kaštelan s djelom Giga i njezini, kao jedina žena i jedini pisac mlađi od pedeset godina, što je doživljeno kao potpuno i neobjašnjivo čudo.

*„Devedesete su u novoformiranoj državi koja je odlučila promovirati vlastite umjetničke vrijednosti, ili ono što je takvim vidjela, donijele ekspanziju domaće drame.”*⁴⁸⁹

*„Za promociju domaće drame izuzetno je važan, posebno u prvom dijelu razdoblja, festival domaće drame Marulićevi dani, osnovan 1991. godine u Splitu, koji je pomogao promociju domaćeg dramskog teksta, te natječaj Ministarstva kulture RH "Marin Držić" za novi dramski tekst, koji osim novčane nagrade autorima, donosi i financijsku pomoć kazalištima koja ih odluče igrati”.*⁴⁹⁰

Marulićevi dani nastali su u vrijeme rasformiranja Jugoslavije, zapravo su kopija Sterijina pozorišta koje se nastavilo odvijati u Novom Sadu, ali unatoč tomu važnost festivala u promicanju domaće drame u ratnim godinama bila je vrlo velika.

*„Rat i njegove posljedice obilježile su desetljeće, ali su bili vrlo rijetki kao motivi na hrvatskim scenama. Hrvatska je drama često govorila o svojoj suvremenosti, ali o ratu- gotovo nikad.”*⁴⁹¹

*„Promjene su netaknutima ostavile najveći dio dramskih autora repertoarno prisutnih u osamdesetima, barem što se učestalosti igranja njihovih drama tiče na domaćim pozornicama.”*⁴⁹²

Ova je skupina vrlo produktivna i prisutna na sceni. Njezin je predvodnik Ivo Brešan, koji se u osamdesetima, za razliku od nekoliko mlađih kolega iz ove skupine, u svojim dramama

⁴⁸⁸ *Ibid.*, str. 9.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, str. 12.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, str. 13.

⁴⁹¹ *Ibid.*, str. 13.

⁴⁹² *Ibid.*, str. 16.

bavio politikom kao sudbinom. Pokazalo se i to da je politika često korištena kao sredstvo za iskazivanje vlastitih političkih stavova. Brešan je opstao čak i tekstovima koji su bili izravna kritika ranijeg režima, prije svega svojom ključnom dramom *Predstava Hamleta...*, koja je imala što reći i novoj poziciji moći i još jednom dominantnom primitivizmu.

Dubravka Vrgoč o Novoj hrvatskoj drami navodi: „*Nepostojanje konkretno definiranih pravaca te krajnja stilska, tematska i žanrovska raznolikost, pa i nerijetko suprotstavljenost dominantnim scenskim trendovima, osnovna je značajka recentnog hrvatskog dramskog pisma što ga od sredine osamdesetih godina neki naši kritičari vole uobličavati u maglovitu sintagmu drame prošlog stoljeća. No iako je gotovo nemoguće pronaći zajedničke nazivnike pod kojima bi se, bar djelomično, mogli objediniti opusi aktivnih dramatičara, upravo bi se to razdoblje od sredine osamdesetih do kraja tisućljeća u nekoj periodizaciji moglo prepoznati kao zasebno i samosvojno.*”⁴⁹³

Navodi kako su hrvatski teatrolozi i povjesničari najčešće uzimali ratove te velike povijesne i gospodarske godine kao međe pri periodizaciji. Sredinom osamdesetih pojavljuju se prve naznake novih strujanja koja vrhunac doživljavaju padom komunizma i u ratnim zbivanjima, pri čemu hrvatsko razdoblje postaje kompleksnije.

Tvrdi kako hrvatska drama nije u potpunosti odgovarala na zahtjeve vremena. Često je ostajala izvan vremena i prostora, a svoj je odraz toga razdoblja nalazila u nagonском nemiru, neodlučnosti, traženju i raznolikosti. Već spomenutim piscima iz osamdesetih pridružili su se pojedini autori koji su nastavili djelovati prema već ustaljenom obrascu, među njima Gavran, Matišić, Kaštelan i Borislav Vujčić. „*Prigodničarstvo, uopćavanje i površnost najčešće su pratili i ono malo ambicioznih pokušaja da se pojedinim djelima, piscima i cjelinama nađe mjesto u kontekstu vremena i književno-kazališnog korpusa kojem pripadaju, da se procijene, usporede i otvore prema, moguće raznovrsnim, scenskim iščitavanjima.*”⁴⁹⁴

Nakon prethodnog razdoblja kazališne prisutnosti, u ovom se razdoblju autori priklanjaju estetici „*odsutnosti*”. Elinor Fuchs ističe da ona „*raspršuje središte, uklanja subjekt i destabilizira značenje.*”⁴⁹⁵

⁴⁹³ D. Vrgoč, „Nova hrvatska drama: primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina“, *Kolo*, 2/1997., str. 125.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 126.

⁴⁹⁵ Elinor Fuchs, „Prisutnost i osveta teksta“, *Novi Prolog*, 12-13, Zagreb, 1989. str. 35.

U njihovim tekstovima nedostaje dramskog sukoba, polemike i političkog teatra. U hrvatskom kontekstu nije postojao očitiji prijelaz, nego je nova dramska praksa postavila oprečnu perspektivu i drukčiju funkciju teksta, stavljajući u središte ono što je dotad smatrala rubnim. Taj preokret nije doveo do premještanja ili oblikovanja novoga središta, nego do njegova gubitka, tvrdi autorica, jer je došlo do rušenja razlike između važnog i nevažnog. Time se tekstovi s kraja osamdesetih i devedesetih priklanjaju stilistici postmoderne.

Zajedničko ishodište estetskih teorija i prakse dramskog pisanja nalazimo i u hrvatskoj moderni. Ona se želi odvojiti od hrvatske tradicije koja je rasla na krilima nacionalne mitologije te se okrenuti europskim korijenima i otvorenosti stilskog pluralizma. Svijest o drukčijoj sadašnjosti koja se mijenja određuje doba modernosti i mjesto pojedinca, čiji odnos prema toj promjenjivoj sadašnjosti postaje središnja tema dramskih tekstova. Mladi dramski pisci prepoznaju opasne znakove vremena u kojem se više govori o smrti nego o životu.

Repertoar Drame HNK-a Split nije u većoj mjeri prepoznao takve pisce i pružio im priliku. Iznimka je Mani Gotovac koja je svojim djelovanjem stvorila krug splitskih dramskih pisaca koji nisu uvijek bili dorusli zadatku, ali je istodobno otvorila vrata mlađoj generaciji pisaca Nove drame.

6. ZAKLJUČAK

Razvoj splitske dramske kazališne kritike ne može se razumjeti izvan povijesnoga, medijskoga i kazališnoga konteksta Splita. Za razliku od Zagreba, u kojem se kazališna kritika razvijala u snažnijem institucionalnom i novinskom središtu, Split je vlastiti kritičarski prostor oblikovao postupnije, u okolnostima drukčijega političkog, jezičnog, kulturnog i medijskog razvoja. Prvi splitski list pojavio se 1813. godine na talijanskom jeziku, a kasniji razvoj tiskovina bio je snažno povezan s političkim promjenama, nacionalnim preporodom, društvenim previranjima i razvojem građanskoga kulturnog života. Premda su tiskani mediji u početku nastajali ponajprije kao prostor političkoga izvještavanja i polemike, s vremenom su preuzeli i važnu kulturnu funkciju, pa su kazalište, repertoar, izvedbe i javni govor o kazalištu postupno postali sastavnim dijelom splitskoga medijskog prostora.

Sličan razvojni proces vidljiv je i u povijesti splitskoga kazališta. Od uporabe Vijećnice na Narodnom trgu kao izvedbenoga prostora u 18. stoljeću do izgradnje kazališne zgrade i oblikovanja profesionalnijega kazališnoga života, splitsko je kazalište nastajalo u stalnom odnosu lokalnih kulturnih potreba, nacionalnih ideja, građanske inicijative i institucionalnih uvjeta. Nastanak kazališta nije značio samo uspostavu izvedbenoga prostora, nego i stvaranje javnosti koja je kazalište pratila, komentirala i vrednovala. Upravo se u toj vezi između kazališne izvedbe, novinskoga prostora i zainteresirane publike postupno oblikuje prostor splitske kazališne kritike.

Istraživanje je pokazalo da je u razdoblju od 1990. do 2000. godine postojala kontinuirana dramska kazališna kritika koja je pratila rad Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Split. Premda su devedesete godine bile obilježene Domovinskim ratom, poratnim društvenim okolnostima, promjenom političkoga sustava i preoblikovanjem medijskoga prostora, kazališna kritika nije nestala niti se svela samo na prigodni novinski komentar. Naprotiv, u analiziranom se korpusu pokazuje da su kritičari sustavno pratili dramski repertoar HNK-a Split, vrednovali pojedinačne predstave, bilježili glumačka, redateljska, dramaturška i scenografska ostvarenja te ostavili građu koja danas ima dokumentacijsku, interpretacijsku i teatrološku vrijednost.

Među ključnim nositeljima te kritičarske prakse izdvajaju se Anatolij Kudrjavcev, Jakša Fiamengo, Jasen Boko, Gordana Benić, Slaven Relja, Marija Grgičević, Dalibor Foretić, Nila Kuzmanić Svete, Dubravka Vrgoč, Hrvoje Ivanković, Želimir Ciglar i drugi autori koji su u dnevnim, tjednim i periodičkim tiskovinama pratili dramsku produkciju splitskoga kazališta. Njihovi tekstovi pokazuju da kazališna kritika toga razdoblja nije bila jedinstvena ni po stilu ni

po vrijednosnim naglascima, ali je imala prepoznatljive zajedničke značajke: oslanjanje na publicistički funkcionalni stil, nastojanje da se predstava približi široj čitateljskoj publici, vrednovanje izvedbenih elemenata te očuvanje kritičkoga suda kao važnoga oblika javnoga govora o kazalištu.

Analiza korpusa pokazala je da se kazališne kritike Drame HNK-a Split u pravilu oblikuju oko nekoliko stalnih elemenata: uvodnoga smještanja predstave u repertoarni, autorski ili kazališni kontekst, kraćega prikaza dramskoga predloška ili izvedbene situacije, procjene redateljskoga koncepta, komentara glumačkih ostvarenja te vrednovanja ostalih scenskih sastavnica, uključujući scenografiju, kostimografiju, glazbu, svjetlo i ukupnu izvedbenu organizaciju. Time se potvrđuje da analizirani tekstovi posjeduju obilježja kazališne kritike u užem smislu, a ne samo informativnoga kulturnog novinarstva, najave ili osvrta.

Uloga kritičara pritom se ne može tumačiti kao izravno institucijsko usmjeravanje rada HNK-a Split jer takvu kauzalnost građa ne može pouzdano dokazati. Preciznije je reći da su kritičari oblikovali javnu recepciju predstava, posredovali između kazališne institucije i publike, dokumentirali izvedbe, vrednovali rad ansambla i sudjelovali u stvaranju kulturne memorije splitskoga kazališta. Njihov se doprinos stoga očituje ponajprije na razini javnoga diskursa, recepcije i teatrološke dokumentacije, a ne na razini neposrednoga upravljanja repertoarnim ili institucijskim odlukama.

Usporedba sa zagrebačkom dramskom kazališnom kritikom pokazuje da splitsku kritiku devedesetih godina treba promatrati u širem kontekstu hrvatske kazališnokritičke tradicije, ali ne kao njezinu jednostavnu presliku. Zagrebačka kritičarska tradicija, osobito ona obrađena u knjizi Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika*, u ovom radu ne funkcionira kao vremenski usporedan korpus, nego kao povijesno-teorijski referentni okvir. U odnosu na taj okvir moguće je prepoznati kontinuitete, ali i razlike: splitska kritika preuzima osnovne funkcije hrvatske dramske kazališne kritike, no razvija ih u drukčijim lokalnim, medijskim i društveno-povijesnim okolnostima.

Razlike između zagrebačke i splitske kritike proizlaze iz različitih institucionalnih i medijskih uvjeta. Zagrebačka se kritika oblikovala u središtu hrvatskoga kazališnog i novinskog života te je ranije razvila stabilnije kritičarske modele. Splitska se kritika razvijala postupnije, u snažnijem odnosu prema lokalnom kulturnom identitetu, regionalnom medijskom prostoru i posebnim okolnostima devedesetih godina. Zbog toga se njezina vrijednost ne nalazi u pokušaju

oponašanja zagrebačkoga modela, nego u sposobnosti da se unutar vlastitoga kulturnog prostora oblikuje kao relevantan oblik javne, estetske i teatrološke prosudbe.

Posebnost analizirane splitske kritike vidljiva je i u činjenici da njezini autori uglavnom nisu djelovali isključivo kao profesionalni kazališni kritičari. Mnogi su istodobno bili književnici, novinari, teatrolozi, kulturni djelatnici, urednici ili javni intelektualci. Ta okolnost nije dokinula kritičarsku vrijednost njihovih tekstova, ali je utjecala na njihovu stilsku i metodološku raznolikost. Neki su autori naglašavali književni i esejistički sloj kritike, neki izvedbenu i glumačku analizu, neki društveni kontekst, a neki repertoarnu i institucionalnu dimenziju kazališnoga života. Upravo ta raznolikost potvrđuje da splitska kritika devedesetih godina nije bila homogena pojava, nego skup prepoznatljivih autorskih pristupa povezanih zajedničkim predmetom: praćenjem i vrednovanjem Drame HNK-a Split.

Temeljna hipoteza rada time je potvrđena. U Splitu je tijekom devedesetih godina 20. stoljeća postojala kontinuirana dramska kazališna kritika koja je sustavno pratila rad Drame HNK-a Split i ostavila relevantan trag za daljnje proučavanje toga kazališnoga razdoblja. Analiza je pokazala da su kritičari uglavnom bili visokoobrazovani i kulturno aktivni autori, da su poznavali osnovne zakonitosti kazališnokritičkoga žanra, da su razvijali prepoznatljive stilove te da su kazališnu izvedbu, unatoč političkim i medijskim okolnostima devedesetih, najčešće vrednovali iz estetskih, izvedbenih, repertoarnih i teatroloških polazišta.

Potvrđen je i cilj rada: obraditi, usustaviti i valorizirati kazališnu kritiku Drame HNK-a Split u razdoblju od 1990. do 2000. godine te pokazati njezino mjesto u razvoju splitske i hrvatske kazališne kritike. Istraživanje je pokazalo da analizirana kritika ima višestruku funkciju: ona je novinski tekst, javni vrijednosni sud, dokument izvedbe, svjedočanstvo recepcije, izvor za povijest kazališta i oblik kulturne memorije. Njezina važnost danas nije samo u tome što bilježi pojedine predstave, nego i u tome što omogućuje razumijevanje načina na koji je splitska javnost posredstvom medija pratila, tumačila i vrednovala dramsko kazalište u jednom od najosjetljivijih razdoblja novije hrvatske povijesti.

Znanstveni doprinos ove disertacije očituje se ponajprije u usustavljanju građe o dramskoj kazališnoj kritici HNK-a Split u razdoblju koje dosad nije bilo cjelovito obrađeno. Rad pokazuje da splitska kazališna kritika devedesetih godina nije bila rubna ili prigodna pojava, nego relevantan oblik javne recepcije koji je dokumentirao predstave, vrednovao rad ansambla, oblikovao odnos publike prema kazalištu i pridonosio očuvanju kazališne memorije.

Time se splitska kritičarska praksa upisuje u širi kontekst hrvatske kazališne kritike, ali zadržava vlastite posebnosti uvjetovane lokalnim, medijskim i društveno-povijesnim okolnostima.

7. ŽIVOTOPIS

Ana Matijević diplomirala je 2004. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zadru, na studiju hrvatskoga jezika i književnosti, stekavši zvanje profesorice hrvatskoga jezika i književnosti. Nakon višegodišnjega rada na zamjenama u školama na području županije i izvan nje, stalno je zaposlena u Osnovnoj školi Ante Starčevića u Dicmu.

Uz nastavnički rad kontinuirano razvija interes za dramsku pedagogiju, kazalište, film i kulturno djelovanje. Pet godina pohađala je Glumački studio PlayDrama čija je iskustva uspješno primjenjivala u nastavi, osobito u radu s učenicima na dramskom izrazu i školskim nastupima. S učenicima je često sudjelovala na smotri LiDraNo, a posljednjih je godina u Osnovnoj školi Ante Starčevića u Dicmu osnovala i filmsku družinu. U okviru njezina rada škola surađuje s Centrom izvrsnosti, a učenički filmski rad osvojio je drugo mjesto na 63. Reviji hrvatskoga filmskog stvaralaštva djece u Metkoviću.

Kao predsjednica Glazbeno-scenske udruge Kaštelansko kazalište producirala je šest predstava za djecu i odrasle. Njezin volonterski rad u udruzi obuhvaćao je organizacijske, marketinške, izvedbene i financijske aspekte djelovanja, čime je stekla iskustvo u produkciji i promicanju scenskih programa.

Upisom na Doktorsku školu društveno-humanističkih znanosti Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, smjer Kulturologija, svoje je zanimanje za dramsku umjetnost i kazališnu recepciju usmjerila prema znanstvenom istraživanju. Područje njezina istraživačkoga interesa jest dramska kazališna kritika, osobito njezina uloga u praćenju, vrednovanju i dokumentiranju kazališnoga života.

Dodatno iskustvo u području kulture stekla je dvogodišnjim pisanjem za portal za kulturu *ArtKvart* gdje prati kulturna događanja s naglaskom na dramsku umjetnost. Od početka rada Kantuna kulture, u dogovoru s voditeljicom Marinom Vujčić, piše osvrtne na dramske predstave u sklopu dramskoga programa.

Sudjelovala je i u programima neformalnoga obrazovanja i građanskoga angažmana. Završila je jednogodišnji program Centra za ženske studije, koji je zaključila analizom drama Katje Grcić, te volontirala u udruzi Domine kao pratnja ženama na sudskim ročištima. Pohađala je radionicu Leona Lučeva „Glumac ima vremena, glumica ima vremena” u Šibeniku, nakon koje je s grupom nastupila na festivalu književnosti Škure. Vodila je i promocije knjige *Obična žena*

splitske novinarke Hane Konse u knjižnicama na području Splitsko-dalmatinske i Šibensko-kninske županije.

Godine 2025. ravnatelj Gradskoga kazališta lutaka Split Lucijan Roki pozvao ju je u žiri za nagradu za dramski tekst u sklopu festivala Mali Marulić. U okviru istoga programa vodila je dodjelu nagrade u suradnji s glumicom Brunom Bebić.

8. Literatura

8.1. Primarna literatura

1. Fisković, Cvito. „Splitsko kazalište do sredine 19. stoljeća.” *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. VI, Split, 1979.
2. Fisković, Cvito. „Spomenici otoka Visa od IX. do XIX. stoljeća.” *Viški spomenici*, Split, 1968., str. 199.
3. Fisković, Cvito. *Stara splitska kazališta*. Split: Baština starih hrvatskih pisaca II, 1971.
4. Novak, Grga. *Povijest Splita*. Split: Čakavski sabor, 1961.
5. Batistić, Ivo. „Splitsko kazalište između dva rata.” U: *Narodno kazalište Split 1893. – 1953.*, Split.
6. Kavanjin, Jerolim. *Povijest Vandelska (Bogatstvo i uboštvo)*. Zagreb, 1913.
7. Bajamonti, Julije. *Zapisi o gradu Splitu*. Prir. Duško Kečkemet. Split, 1975.
8. Pizzato, Mark. *Inner Theatres of Good and Evil: The Mind's Staging of Gods, Angels and Devils*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
9. Jurišić, Šimun. „Iz splitske kazališne povijesti.” *Kulturna baština*, br. 11–12, 1981., str. 117.
10. Omašić, Vjekoslav. „Split 1893.” U: *Spomenica HNK u Splitu 1893. – 1993*. Split: HNK Split, 1998.

8.1. Novinski članci i kazališne kritike

1. „Nasmijana knjiga u tmurno vrijeme.” *Hrvatski dnevnik*, br. 1600, Zagreb, 1940.
2. „Razaranje i osvajanje duše.” *Danas*, br. 431, god. IX, 29. 5. 1990., str. 48.
3. „Životna klasika.” *Vjesnik*, 24. 5. 1990., str. 7.
4. Kudrjavcev, Anatolij. „Bijeg od životnosti.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 7. 2000., str. 9.
5. Kudrjavcev, Anatolij. „Buzdo za Buzde.” *Slobodna Dalmacija*, 6. 12. 1998.
6. Kudrjavcev, Anatolij. „Crni rižot.” *Slobodna Dalmacija*, 25. 3. 1993., str. 35.
7. Kudrjavcev, Anatolij. „Daska za utapanje.” *Slobodna Dalmacija*, 3. 2. 1993., str. 27.
8. Kudrjavcev, Anatolij. „Gle, kako je lijepo počelo.” *Slobodna Dalmacija*, 11. 11. 1994., str. 18.
9. Kudrjavcev, Anatolij. „Helena, žene koje nema.” *Slobodna Dalmacija*, 27. 7. 1990., str. 15.
10. Kudrjavcev, Anatolij. „Hommage Uvodiću ili zbogom Splita.” *Slobodna Dalmacija*, 9. 3. 1993., str. 78.
11. Kudrjavcev, Anatolij. „Ispod kukavičjeg gnijezda.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 5. 1994., str. 29.
12. Kudrjavcev, Anatolij. „Kalambur s pjesnikova groba.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 11. 1995., str. 17.
13. Kudrjavcev, Anatolij. „Krivnja velikih nada.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 8. 1990., str. 14.
14. Kudrjavcev, Anatolij. „Na rubu legende.” *Slobodna Dalmacija*, 9. 8. 1997., str. 32.
15. Kudrjavcev, Anatolij. „Na rubu letargije.” *Slobodna Dalmacija*, 24. 5. 1990., str. 22.
16. Kudrjavcev, Anatolij. „Naknada za propušteno.” *Slobodna Dalmacija*, 12. 8. 1994., str. 23.
17. Kudrjavcev, Anatolij. „Ništa od drame.” *Slobodna Dalmacija*, 21. 7. 1997.
18. Kudrjavcev, Anatolij. „Od sjaja do tame.” *Slobodna Dalmacija*, 24. 10. 1993., str. 29.
19. Kudrjavcev, Anatolij. „Opijum za oko.” *Slobodna Dalmacija*, 29. 7. 1990., str. 7.
20. Kudrjavcev, Anatolij. „Ponovno kratki rukavi.” *Slobodna Dalmacija*, 9. 3. 1993.
21. Kudrjavcev, Anatolij. „Ponovo kratki rukavi.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 3. 1993., str. 77.
22. Kudrjavcev, Anatolij. „Predodređenost protiv svezremenosti.” *Slobodna Dalmacija*, 21. 11. 1994.
23. Kudrjavcev, Anatolij. „Privlačan poziv.” *Slobodna Dalmacija*, 5. 11. 1997., str. 47.

24. Kudrjavcev, Anatolij. „Prljavi politički potok.” *Slobodna Dalmacija*, 7. 12. 1998.
25. Kudrjavcev, Anatolij. „Probodeni na kraju balade.” *Slobodna Dalmacija*, 5. 11. 2000., str. 8.
26. Kudrjavcev, Anatolij. „Rastrojstvo u vili.” *Slobodna Dalmacija*, 13. 8. 1993., str. 23.
27. Kudrjavcev, Anatolij. „Rasutost tereta.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 3. 1997., str. 33.
28. Kudrjavcev, Anatolij. „Smisao na liječenju.” *Slobodna Dalmacija*, 21. 12. 1994.
29. Kudrjavcev, Anatolij. „Spoj riječi i života.” *Slobodna Dalmacija*, 1. 8. 1996., str. 15.
30. Kudrjavcev, Anatolij. „Stilizirani (ot)pad.” *Slobodna Dalmacija*, 11. 2. 1996., str. 30.
31. Kudrjavcev, Anatolij. „Sudar nemogućnosti.” *Slobodna Dalmacija*, 27. 2. 1990., str. 23.
32. Kudrjavcev, Anatolij. „Šest lica u Splitu.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 3. 2000.
33. Kudrjavcev, Anatolij. „Teatar s dilerskim ugođajem.” *Slobodna Dalmacija*, 6. 8. 2000., str. 9.
34. Kudrjavcev, Anatolij. „Teatar Velog Maškadura.” *Slobodna Dalmacija*, 13. 7. 1997., str. 20.
35. Kudrjavcev, Anatolij. „U carevom novom ruhu.” *Slobodna Dalmacija*, 22. 7. 1994., str. 29.
36. Kudrjavcev, Anatolij. „U potrazi za izgubljenim vremenom.” *Slobodna Dalmacija*, 12. 8. 1990., str. 9.
37. Kudrjavcev, Anatolij. „Utvare na Širini.” *Slobodna Dalmacija*, 31. 7. 1994., str. 27.
38. Kudrjavcev, Anatolij. „Zakon natezanja.” *Slobodna Dalmacija*, 14. 10. 1990., str. 6.
39. Kudrjavcev, Anatolij. „Zloba sile teže.” *Slobodna Dalmacija*, 26. 6. 1990., str. 44.
40. Horvat, Boris B. „Licemjer u podrumu.” *Glas Slavonije*, 9. 8. 1996.
41. Horvat, Boris B. „Prvenstvo riječi nad akcijom.” *Hrvatsko slovo*, 25. 7. 1997., str. 24.
42. Horvat, Boris B. „U znaku Helade.” *Hrvatsko slovo*, 22. 8. 1997., str. 25.
43. Foretić, Dalibor. „Čovik i pas koje čuča vrime.” *Novi list*, 16. 8. 1999., str. 30.
44. Foretić, Dalibor. „Hamlet, svatko, nitko.” *Vijenac*, 4. 8. 1994., str. 18.
45. Foretić, Dalibor. „I svećenici su djeca Božja.” *Novi list*, 27. 11. 1999., str. 42.
46. Foretić, Dalibor. „Izblijedjelo zlo.” *Novi list*, 16. 8. 1995., str. 26.
47. Foretić, Dalibor. „Komedijska novokomponiranih ljudi.” *Vijenac*, 14. 12. 1995., str. 26.
48. Foretić, Dalibor. „Lessingov poučak o snošljivosti.” *Novi list*, 16. 8. 1994., str. 22.
49. Foretić, Dalibor. „Muka zbog magle.” *Danas*, god. IX, 7. 8. 1990.
50. Foretić, Dalibor. „Natanov prsten za Tužnu Jelu.” *Vijenac*, 18. 8. 1994., str. 14.

51. Foretić, Dalibor. „Nathanov prsten za Tužnu Jelu.” *Vijenac*, 18. 9. 1994.
52. Foretić, Dalibor. „Otvorena rana užasa.” *Novi list*, 24. 5. 1997.
53. Foretić, Dalibor. „Posrano vrime došlo.” *Novi list*, 21. 12. 1998., str. 36.
54. Foretić, Dalibor. „Recikliranje moraliteta.” *Novi list*, 26. 7. 1994., str. 14.
55. Foretić, Dalibor. „Smijeh i poezija tuge.” *Novi list*, 19. 8. 1997., str. 12.
56. Foretić, Dalibor. „Smijeh s ruba pakla.” *Novi list*, 27. 3. 2000., str. 32.
57. Foretić, Dalibor. „Sv. Juraj među Hrvatima.” *Novi list*, 4. 8. 1994., str. 18.
58. Foretić, Dalibor. „Zagonetni stranac.” *Vijenac*, 8. 12. 1994., str. 17.
59. Lampalov, Dubravka. „Vjerno prenesena suština Pirandelova kazališta.” *Jutarnji list*, 9. 4. 2000., str. 17.
60. Vrgoč, Dubravka. „Antigonin put prema suvremenosti.” *Vjesnik*, 8. 8. 2000., str. 11.
61. Vrgoč, Dubravka. „Bijeg u ljubav i poeziju.” *Vjesnik*, 6. 11. 2000., str. 13.
62. Vrgoč, Dubravka. „Brechtovi olovni vojnici.” *Vjesnik*, 16. 3. 1999., str. 19.
63. Vrgoč, Dubravka. „Euripidova poruka osvajačima.” 22. 8. 1991.
64. Vrgoč, Dubravka. „Igra mita i suvremenosti.” *Vjesnik*, 22. 11. 1994., str. 11.
65. Vrgoč, Dubravka. „Izazovi apokaliptičnih krajeva.” *Vjesnik*, 13. 8. 1997., str. 17.
66. Vrgoč, Dubravka. „Komediya promašenih ljubavi.” *Vjesnik*, 15. 3. 1999., str. 13.
67. Vrgoč, Dubravka. „Legenda s ironijskim naglascima.” *Vjesnik*, 2. 8. 1994., str. 18.
68. Vrgoč, Dubravka. „Ljubavna glembajevska igra.” *Vjesnik*, 14. 6. 1994., str. 15.
69. Vrgoč, Dubravka. „Ne oživljavam mrtve duhove.” *Vjesnik*, 16. 7. 1999., str. 23.
70. Vrgoč, Dubravka. „Pirandello za sva vremena.” *Vjesnik*, 13. 8. 1990., str. 9.
71. Vrgoč, Dubravka. „Potraga za jednom noći.” *Glas Slavonije*, 15. 8. 1992., str. 31.
72. Vrgoč, Dubravka. „S rubova trivijalnog.” *Vjesnik*, 19. 1. 2000., str. 19.
73. Vrgoč, Dubravka. „Saloma naše stvarnosti.” *Vjesnik*, 13. 8. 1993., str. 12.
74. Vrgoč, Dubravka. „Stišani smijeh.” *Vjesnik*, 26. 2. 1990., str. 9.
75. Vrgoč, Dubravka. „Stvarnost je uvijek negdje drugdje.” *Vjesnik*, 30. 7. 1990., str. 9.
76. Vrgoč, Dubravka. „Sve Koltèsove pustinje.” *Vjesnik*, 6. 3. 2000., str. 14.
77. Vrgoč, Dubravka. „Tjeskoban kazališni pjev.” *Vjesnik*, 28. 7. 2000., str. 12.
78. Vrgoč, Dubravka. „Znakovi taštine.” *Vjesnik*, 22. 3. 1991., str. 20.
79. Vrgoč, Dubravka. „Više od svega bih volio da mi tekst izvede neko zagrebačko kazalište, jer smatram da je dovoljno dobar da to zavrđuje.” *Vjesnik*, 18. 2. 2001., str. 52.

80. Wilson, Edwin i Alvin Goldfarb. *Theatre: The Lively Art*. New York: McGraw-Hill, 2005.
81. Fuchs, Elinor. „Prisutnost i osveta teksta.” *Novi Prolog*, br. 12–13, Zagreb, 1989., str. 35.
82. Baras, Frano. „Tragom starih novina.” *Vijenac*, br. 697, 19. 11. 2020., str. 24.
83. Benić, Gordana. „Dramska poema o čovjeku.” *Slobodna Dalmacija*, 10. 8. 1994., str. 30.
84. Benić, Gordana. „Odakle smo i kamo ćemo stići?” *Slobodna Dalmacija*, 20. 7. 1994., str. 24.
85. Benić, Gordana. „Trovačica je moj zaokret.” *Vijenac*, 25. 1. 2001., str. 27.
86. Ostović, Gordana. „Nedostignuta htijenja.” *Hrvatsko slovo*, 21. 3. 1997., str. 25.
87. Konsa, Hana. „Glumci pjevaju ‘Galeba’ i mokre po sceni.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 3. 2000., str. 7.
88. Smodlaka, Hranko. „Pustolov pred vratima.” *Novo doba*, 21. 2. 1943., str. 3.
89. Ivanković, Hrvoje. „Virtuozni glumci u komornoj predstavi bez spektakularnosti.” *Jutarnji list*, 5. 11. 2000., str. 17.
90. Ivanković, Hrvoje. „Kondom dušu čuva.” *Zarez*, 25. 11. 1999., str. 35.
91. Sajko, Ivana. „Mjesto radnje: Jezik.” *Zarez*, 30. 3. 2000., str. 33.
92. Sajko, Ivana. „Napokon uspio Shakespeare.” *Jutarnji list*, 15. 3. 1999., str. 41.
93. Buljan, Ivica. „Junakinja obespravljene mladeži.” *Nedjeljna Dalmacija*, 18. 8. 1993., str. 22.
94. Buljan, Ivica. „Kome je sve to trebalo.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 1. 1994., str. 18.
95. Buljan, Ivica. „Krug privida.” *Nedjeljna Dalmacija*, 28. 6. 1990.
96. Buljan, Ivica. „Snovi u Saloni.” *Nedjeljna Dalmacija*, 18. 8. 1992.
97. Buljan, Ivica. „Vrijeme kazališne oskudice.” *Zapad*, 10. 7. 1991.
98. Leskur, Jadranka. „Arsen i stare čipke.” *Vjesnik*, 20. 5. 1994., str. 41.
99. Fiamengo, Jakša. „Apsurdnije od apsurdna.” *Slobodna Dalmacija*, 7. 12. 1995., str. 15.
100. Fiamengo, Jakša. „Bliže Europi nego Hrvatskoj.” *Slobodna Dalmacija*, 21. i 22. 6. 1991., str. 29.
101. Fiamengo, Jakša. „Drama pod trijemovima.” *Slobodna Dalmacija*, 23. 8. 1991., str. 22.
102. Fiamengo, Jakša. „Između igre i otkaza.” *Slobodna Dalmacija*, 25. 11. 1991., str. 22.

103. Fiamengo, Jakša. „Josip u Šimunu.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 6. 1990., str. 46.
104. Fiamengo, Jakša. „Metafora fin de sièclea.” *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 1995.
105. Fiamengo, Jakša. „Metafora fin de sièclea.” *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 1995., str. 44.
106. Fiamengo, Jakša. „Muke po Domagoju.” *Danas*, 23. 7. 1991., str. 47.
107. Fiamengo, Jakša. „Neobavezna igra.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 4. 1994., str. 32.
108. Fiamengo, Jakša. „Ni Napulj ni Split.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 3. 1994.
109. Fiamengo, Jakša. „Nije lako režirati sebe.” *Slobodna Dalmacija*, 25. 2. 1995., str. 46.
110. Fiamengo, Jakša. „Novi Parapuš.” *Slobodna Dalmacija*, 10. 8. 1991., str. 37.
111. Fiamengo, Jakša. „Poetika svakodnevnog.” *Slobodna Dalmacija*, 11. 11. 1994.
112. Fiamengo, Jakša. „Prokletstvo istine.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 11. 1994., str. 14.
113. Fiamengo, Jakša. „Sedam nagrada ‘Ledi’.” *Slobodna Dalmacija*, 30. 4. 1993.
114. Fiamengo, Jakša. „Toljine hvarske munje.” *Slobodna Dalmacija*, 5. 8. 1990., str. 10.
115. Fiamengo, Jakša. „Trenuci provjere.” *Slobodna Dalmacija*, 15. 5. 1991., str. 20.
116. Fiamengo, Jakša. „U potrazi za identitetom.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 12. 1994., str. 28.
117. Fiamengo, Jakša. „Zaboravljena ambijentalnost.” *Slobodna Dalmacija*, 27. 7. 1991., str. 36.
118. Fiamengo, Jakša. „Šarene barufe.” *Slobodna Dalmacija*, 28. 7. 1992., str. 25.
119. Fiamengo, Jakša. „Živi Shakespeare u mrtvom gradu.” *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 1992., str. 30.
120. Boko, Jasen. „Bajka o časnom nosonji.” *Slobodna Dalmacija*, 3. 11. 2000., str. 19.
121. Boko, Jasen. „Cabaret našeg vremena.” *Slobodna Dalmacija*, 16. 3. 1999., str. 14.
122. Boko, Jasen. „Doživljaj duha.” *Slobodna Dalmacija*, 19. 7. 1997., str. 44.
123. Boko, Jasen. „Glumac na vlasti.” *Slobodna Dalmacija*, 17. 8. 1999.

124. Boko, Jasen. „Gubitnički Balkan blues.” *Slobodna Dalmacija*, 28. 7. 2000., str. 16.
125. Boko, Jasen. „Lako, prelako i promašeno.” *Zarez*, 2. 4. 1999., str. 35.
126. Boko, Jasen. „Moralitet maskiran u triler.” *Vijenac*, 28. 12. 2000.
127. Boko, Jasen. „Na kantunu boca stoji.” *Vijenac*, 10. 2. 2000., str. 27.
128. Boko, Jasen. „Nedramatično i monotono.” *Vijenac*, 22. 2. 2001.
129. Boko, Jasen. „Papiru fale daske.” *Vijenac*, 23. 3. 2000., str. 40.
130. Boko, Jasen. „Pijetli i budilice.” *Vijenac*, 22. 3. 2001.
131. Boko, Jasen. „Pod Marjanom sve dramatičnije.” *Nedjeljna Dalmacija*, 15. 12. 2000., str. 45.
132. Boko, Jasen. „Prevelike rupe.” *Vijenac*, 2. 12. 1999., str. 27.
133. Boko, Jasen. „S klimave tribine cement i droga.” *Vijenac*, god. ?, br. 141/142, 29. 7. 1999., str. 42.
134. Parić, Jasmina. „Naputci glumcima o slobodi.” *Slobodna Dalmacija*, 4. 4. 2000., str. 20.
135. Parić, Jasmina. „Život prolazi, junaci ostaju.” *Slobodna Dalmacija*, 7. 4. 2000., str. 21.
136. Mandić, Jelena. „Istina i laž karnevalske noći.” *Vjesnik*, 25. 10. 1993., str. 13.
137. Mandić, Jelena. „Meditacija o sakramentu ljubavi.” *Novi list*, 21. 7. 1997., str. 13.
138. Mandić, Jelena. „Metafizički prodor u bit stvari.” *Vjesnik*, 19. 1. 1994., str. 11.
139. Žigo, Lada. „Propuštena prilika.” *Hrvatsko slovo*, 14. 11. 1997., str. 25.
140. Grgičević, Marija. „Dijalog mladih s Beckettom.” *Večernji list*, 25. 2. 1999., str. 18.
141. Grgičević, Marija. „Između dva Goldonija.” *Hrvatsko slovo*, 16. 2. 1996., str. 24.
142. Grgičević, Marija. „Krlježa konac krasi.” *Večernji list*, 13. 8. 1993., str. 39.
143. Grgičević, Marija. „Salona puna sna.” *Večernji list*.
144. Grgičević, Marija. „Varoška podoknica.” *Večernji list*, 10. 8. 1994., str. 34.
145. Grgičević, Marija. „Živ među mrtvacima.” *Večernji list*, 6. 12. 1996.
146. Blažević, Marin. „Ispod maske blizu smo jedni drugima.” *Novi list*, 18. 8. 1997.
147. Blažević, Marin. „U zabludi su oni.” *Novi list*, 9. 5. 1998.

148. Balog, Marta. „Revijalni koncept kao opravdanje.” *Vijenac*, 1. 7. 1999., str. 24.
149. Ćurić, Mate. „Kako dobiti njemačku penziju i ostati živ: gostovanje u Istarskom narodnom kazalištu.” *Novi list*, 24. 3. 1993.
150. Jelača, Merien. „Predstava toka svijesti.” *Slobodna Dalmacija*, 15. 1. 2000., str. 45.
151. Bulimbašić, Mila. „Na relaciji kuća–svinjac.” *Novi list*, 7. 2. 1999., str. 31.
152. Haznadar, Nedžad. „Ne smeta mi kad publika odlazi s mojih predstava.” *Globus*, 14. 4. 2000.
153. Bezić-Božanić, Nevenka. „Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu.” *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. VII, Split, 1980.
154. Kuzmanić Svete, Nila. „Kupovanje naklonosti.” *Zarez*, 29. 3. 2000., str. 13.
155. Kuzmanić Svete, Nila. „Praizvedba ‘Oca’ u splitskom HNK-u u režiji Nenni Delmestre.” *Republika*, večernje izdanje, 11. 12. 2000., str. 16.
156. Kuzmanić Svete, Nila. „Trovačica.” *Kult*, 1. 5. 2001.
157. Kuzmanić Svete, Nila. „Vedro lice starenja.” *Zarez*, 14. 9. 2000., str. 39.
158. Madunić, Nives. „Krik nad izgubljenom iskrenošću.” *Glas Slavonije*, 30. 7. 1996.
159. Knezović, Pavica. „Radimo pop predstave jer želimo biti komercijalni.” *Jutarnji list*, 14. 1. 2000., str. 26.
160. Blaić, Petar Zdravko. „Politička drama ili crna komedija.” *Vjesnik*, 1. 8. 1996., str. 21.
161. Relja, Slaven. „Magelli: Užas današnjice je u nedostatku utopije.” *Jutarnji list*, 26. 7. 2000., str. 20.
162. Relja, Slaven. „Priča o gradu.” *Večernji list*, 30. 1. 1993., str. 60.
163. Relja, Slaven. „Sloboda je bila njen način života.” *Jutarnji list*, 17. 12. 1999.
164. Mijović Kočan, Stijepo. „Nezahtjevno, a skladno djelce.” *Slobodna Dalmacija*, 2. 3. 1999.
165. Gašparović, Tatjana. „Sumorna slika stvarnosti.” *Novi list*, 8. 5. 1998.
166. Kusin, Vesna. „Kazalište u Grobnoj crkvi.” *Vjesnik*, 27. 7. 1995., str. 20.
167. Mirković, Vojko. „Mona Lisa literature.” *Nedjeljna Dalmacija*, 19. 1. 1994., str. 36.
168. Olić, Zlatko. „Potraga za slobodom.” *Večernji list*, 1. 2. 1999., str. 16.
169. Olić, Zlatko. „Simpatična drama o starenju.” *Večernji list*, 19. 7. 2000., str. 23.

170. Ciglar, Želimir. „Drama bića okovanog politikom.” *Večernji list*, 30. 11. 1995., str. 35.
171. Ciglar, Želimir. „Ljubavi se hoće akcije.” *Večernji list*, 21. 7. 1997., str. 29.
172. Ciglar, Želimir. „Otkrivanje ili proizvodnja kiča?” *Večernji list*, 28. 7. 2000., str. 22.
173. Ciglar, Želimir. „Sudar mračnih sila.” *Večernji list*, 25. 4. 1995., str. 17.

8.3. Sekundarna literatura

1. Prpić, Ana, prir. *Kraj tisućljeća – račun stoljeća: Zagrebački književni razgovori 1994*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1996.
2. Ganzar-Aras, Tereza. „Prilog upoznavanju društva splitskog kraja u doba pohrvaćivanja splitske općine.” U: *Hrvatski narodni preporod u Splitu: u povodu stogodišnjice ponarođenja splitske općine 1882., presudne pobjede narodnjaka nad autonomašima u Dalmaciji*, ur. Duško Kečkemet i dr. Split: Logos, 1984., str. 175–196.
3. Lederer, Ana. „Hrvatska drama i kazalište na kraju 20. st.” *Umjetnost riječi*, XLIII, br. 3–4, 1999.
4. Lederer, Ana. *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj dramati i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.
5. Biskupović, Alen. „Funkcije osječke kazališne kritike u prvoj polovici 20. stoljeća.” *Hrvatsko glumište*, 17, br. 65–66, 2016., str. 84–97.
6. Biskupović, Alen. „Glumačka umjetnost u osječkoj kazališnoj kritici prve polovice 20. stoljeća.” *Kazalište*, 19, br. 71–72, 2017., str. 44–59.
7. Biskupović, Alen. „Ivan Krstitelj Švrljuga – kazališni kritičar *Narodne obrane*.” *Književna revija*, 54, br. 1–2, 2014., str. 95–108.
8. Biskupović, Alen. „Kazališna kritika Dragana Melkusa u *Narodnoj/Hrvatskoj obrani* od 1909. do 1917.” U: *Krležini dani u Osijeku*, ur. Branko Hećimović. Osijek – Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 2014., str. 215–230.
9. Biskupović, Alen. „Osječko kazalište, kazališna kritika i novine u Prvom svjetskom ratu.” *Scrinia Slavonica*, 15, 2015., str. 203–220.
10. Biskupović, Alen. *Dramska kazališna kritika u osječkim dnevnim glasilima od 1902. do 1945. godine*. Doktorska disertacija. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu, 2015.

11. Biskupović, Alen. *Osječka kazališna kritika 1902. – 1945.* Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, 2023.
12. Biskupović, Alen i Lucija Periš. „Političko kazalište devedesetih na primjeru drame Ive Brešana.” *Republika*, 73, br. 9–10, 2017., str. 77–91.
13. Biskupović, Alen i Katarina Žeravica. „Kazališni život Valpova kroz zbirku kazališnih djela obitelji Prandau.” U: *Valpovački zbornik*, 10, 2016., str. 133–150.
14. Buljan, Bogdan. „Otvorenje općinskog kazališta u Splitu godine 1893. i prvo gostovanje zagrebačke drame.” *Kulturna baština*, br. 9–10, 1980., str. 84–91.
15. Foretić, Dalibor. „Čovik i pas kojeg čuča vrime.” *Novi list*, 16. 8. 1999.
16. Foretić, Dalibor. „Bljesak nove duhovnosti.” *Vijenac*, 7. 4. 1996.
17. Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju.* Zagreb: Leykam International, 2010.
18. Lukić, Darko. *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište.* Zagreb: Leykam International, 2013.
19. Vrgoč, Dubravka. „Nova hrvatska drama: primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina.” *Kolo*, br. 2, 1997.
20. Vrgoč, Dubravka. „Renesansne spletke.” *Vjesnik*, 3. 8. 1991., str. 10.
21. Vrgoč, Dubravka. *Nova hrvatska drama: primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina.* Magistarski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1995.
22. Kečkemet, Duško. „Gradnja Hrvatskog općinskog kazališta u Splitu.” *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, sv. 37, Zadar, 1995.
23. Kečkemet, Duško. *Prošlost Splita: kazalište u gradu i na pozornici.* Split: Marjan tisak, 2002.
24. Šarić Kostić, Elvira, ur. *Zbornik radova sa Znanstvenog skupa Vodice kroz povijest.*
25. Morović, H. *Povijest biblioteka u gradu Splitu*, dio I. Zagreb, 1971.
26. Ivanković, Hrvoje. „Williamsov mediteranski komad kao malomišćanska priča.” *Jutarnji list*, 11. 6. 2001., str. 39.
27. Mrduljaš, Igor. „Hrvatska poslijeratna kazališna kritika.” *Prolog*, br. 43, 1980.
28. Mrduljaš, Igor. „Pomutnje Talijinih suputnika.” *Prolog*, br. 12, 1980.
29. Wardle, Irving. *Theatre Criticism.* London: Faber and Faber, 2013.
30. Trojan, Ivan. „Najmlađa generacija hrvatskih kazališnih kritičara (dramskih).” *Dani Hvarškoga kazališta*, vol. 40, br. 1. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku.
31. Kuić, Ivanka. „Narod/Jedinstvo/Naše jedinstvo – medijski rast Splita.” *Kulturna baština*, br. 40, Split, 2014.

32. Duvignaud, Jean. *Sociologija pozorišta – kolektivne senke*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1978.
33. Jeener, Jean-Luc. *Kazalište na samrti*. Zagreb: Matica hrvatska, 2019.
34. Grbelja, Josip i Marko Sapunar. *Novinarstvo – teorija i praksa*. Zagreb: MGC, 1993.
35. Silić, Josip. *Funkcionalni stilovi hrvatskog jezika*. Zagreb: Disput, 2006.
36. Hudeček, Lana i Milica Mihaljević. *Jezik medija*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2009.
37. De Marinis, Marco. *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Prev. Ivana i Boris Senker. Zagreb: AGM, 2006., str. 16–22.
38. Matković, Marijan. *Dramaturški eseji*. Zagreb: Matica hrvatska, 1949.
39. McLuhan, Marshall. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008.
40. Batušić, Nikola. *Hrvatska kazališna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.
41. Batušić, Nikola. *Povijest hrvatskog kazališta*. 2. izd. Zagreb, 2019.
42. Palmer, Richard H. *The Critic's Canon*. Connecticut – London: Greenwood Press, 1988.
43. Nikčević, Sanja. *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Zagreb – Osijek: Leykam International i Umjetnička akademija Osijek, 2012.
44. Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb: Leykam International, 2004.
45. Piplović, Stanko. „Izgradnja općinskog kazališta u Splitu.” *Mogućnosti*, br. 8–10, 1993.
46. Malović, Stjepan. *Osnove novinarstva*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005.
47. Petrović, Svetozar. *Priroda kritike*. Zagreb: Liber, 1970.
48. Jelaska Marijan, Zdravka. *Grad i ljudi: Split 1918. – 1941*. Zagreb, 2009.
49. Ciglar, Želimir. „Noćas se Kreantovo čelo žari.” *Večernji list*, 7. 8. 2000., str. 33.

8.4. Mrežne stranice

1. Hrvatska enciklopedija, „Savojska dinastija“, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/savojska-dinastija>, pristupljeno: 10. 5. 2026.