

KAZALIŠNE STRUKE U KAZALIŠNOJ KRITICI

U članku "Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume" iz 1950., Branko Gavella je zapisao kako je zbog velikog interesa javnosti za kazališnu umjetnost očekivao da će razina govora o kazalištu biti profinjenija i stručnija nego što je to slučaj s govorom o drugim umjetnostima.¹ Međutim, Gavella vrlo brzo dodaje kako se razočarao i ustanovio da se o malo kojem umjetničkom fenomenu govori toliko "nejasno" i "maglovito" kao o kazalištu. Kazališna kritika jedan je od prvih posrednika između kazališta i javnosti pa se stoga činilo zanimljivim provjeriti na koji se način o kazališnoj umjetnosti i nizu kazališnih struka koje je zajednički oblikuju govori danas, na početku dvadeset prvoga stoljeća, u suvremenoj kazališnoj kritici.² Neovisno o tome o kojoj kazališnoj kritici govorimo, dnevnonovinskoj, (dvo)tjedničkoj ili časopisnoj, koju bismo od njezinih glavnih funkcija najviše izdvojili, obavijesnu, prosudbenu ili povijesno-bilježničku te koju publiku smatramo njezinim glavnim recipijentom, običnu, čitateljsku ili stručnu, kazališnu, neosporno je da predmet i cilj njezina proučavanja čini kazališna predstava u svojoj cjelovitosti. Kazališna kritika trebala bi stoga dati uravnotežen prikaz svih aspekata kazališne predstave te obuhvatiti sve sastavnice kazališnoga čina za čije su osmišljavanje i realizaciju zaslužne i odgovorne brojne i različite kazališne struke, od dramskoga pisma i dramaturgije, preko režije, glume, scenografije, kostimografije, oblikovanja svjetla do scenske glazbe, scenskoga pokreta i slično, kao i do niza novijih, mlađih struka poput oblikovanja videoprojekcija, koje se iz godine u godinu, iz predstave u predstavi, nameću kao sve relevantnije gradbene komponente scenskoga izraza.

Počeci kazališne kritike u Hrvatskoj sežu u sredinu devetnaestoga stoljeća, u godine profesionalizacije i insti-

tucionalizacije hrvatskoga teatra, kada je kritika bila rodoljubno blagonaklona i pedagoški prijekorna, a usredotočivala se ponajprije na dramski tekst, scenski govor i glumu.³ Usporedo s razvojem pojedinih struka, s većim ili manjim zakašnjenjem razvijala se i kritička refleksija o njima te je s vremenom kritika počela promišljati i prosuđivati redateljski postupak, scenografiju, kostimografiju itd., no o pravom teatrološkom pristupu kazališnoj predstavi jedva da možemo govoriti prije međuratnoga razdoblja, kada pored dominantno književno-kritičkih prikaza predstava sve češće počinjemo nailaziti i na teatrološki orijentirane kritičke osvrtne.

Otada se sama struktura kazališne kritike nije mnogo mijenjala te u najvećem broju slučajeva slijedi uvijek isti obrazac – dramski tekst, režija, gluma, ostale struke. Uvodni reci kritika uglavnom su posvećeni dramskome tekstu i dramskome piscu. U njima se utvrđuju teme i ideje djela, motivski sklopovi, žanrovske odrednice, kompozicija i ključni likovi. Ponekad se uvod popunjava i golim iznošenju sadržaja. Posebno važan dio rasprave o dramskome djelu čini analiza razloga, poticaja i pobuda za uprizorenje nekog komada te prosudba njegovog izvedbenog naboja. Kritičar će se osvrnuti na kontekst i značenje dramskoga teksta, proučavati suodnos duha vremena u kojem je djelo nastalo i/ili prouzročeno i trenutka u kojem postaje dijelom hrvatskoga kazališnoga repertoara, tražiti poveznice s aktualnom društveno-političkom zbujom, isticati mjesto spajanja teksta sa suvremenošću kazališnoga gledatelja, pitati se što djelo može reći publici koja sjedi u gledalištu. U uvodnome dijelu zanimanje kritike također će plijeniti životopis, opus i poetičke odrednice dramskoga pisca, osobito ako je autor suvremen i relativno nepoznat, analiza drame koja se postavlja u odnosu na autoru-

va ostala djela, smještanje drame u pojedinu fazu autorova opusa i slično. Kad god je moguće, i kad je riječ o scen-skom klasiku, i kad je riječ o suvremenom tekstu, kritika će rado dati kratak nacrt povijesti njegova scenskog izvođenja i prijema kod publike, kako u nas, tako i u svijetu, a mjestimice nailazimo i na analize dramskoga predloška s komparativističkoga stanovišta. Međutim, kada je riječ o zastupljenosti pojedinih struka u kazališnoj kritici, teško se oteći dojmu da prepričavanje ili interpretacija komada te iznošenje biografije autora i scenske sudbine njegovih djela katkada ima tendenciju progutati prostor kritike na račun ostalih sastavnica predstave: kazališna kritika znade se suviše zadržati na obrađivanju dramskoga predloška, a dramski predložak promatrati izvan konteksta njegovog aktualnog uprizorenja.

Dramatičar i dramski tekst osobito se opširno tematiziraju ako je riječ o suvremenome hrvatskome autoru i suvremenome hrvatskome tekstu, napose praiizvedbi. Kritika će biti iscrpna i onda kada prikazuje izvedbu suvremenog inozemnog komada, ali samo će se iznimno rijetki kritičari osvrnuti na osobu koja ga je pretočila u hrvatski jezik. U pravilu, kazališnoj kritici prijevod nije relevantna tema, čak ni kad je nov i nepoznat, a isto vrijedi i za nova uprizorenja starih prijevoda. Struka kazališnoga prevoditelja nadaje se tako kao jedna od najzanemarivanijih i najprešućivanijih struka u suvremenoj kazališnoj kritici te su prevoditelji uglavnom izostavljeni iz kazališnih kritika ili su eventualno navedeni imenom i prezimenom. Komentari o prijevodu ne samo što su sporadični i periferni nego su k tomu vrlo često i sadržajno nemušti i površni. Kada kritičar poželi pohvaliti kvalitetu prijevoda, prijevod je obično sažet na riječ *sjajan*, a ako i napiše nekoliko riječi o prijevodu, nerijetko je to signal da ga smatra lošim. Dapače, i brojni primjeri iz drugih struka pokazuju kako je negativan pristup pojedinim kazališnim disciplinama nerijetko jednostavniji nego afirmativno, ako ne već argumentirano razlaganje različitih izvedbenih sastavnica.

Ozadibr pojedinoga teksta i rad na njemu usko je povezana i profesija dramaturga, no ako je suditi prema količini i naravi dramaturgove zastupljenosti u kazališnoj kritici, slobodni smo konstatirati ne samo marginalizaciju dramaturške struke u kazališnoj praksi, čemu je bio pos-

većen i poseban tematski blok u časopisu *Kazalište*,⁴ nego i u kazališnoj kritici. Suvremena teatrologija poznaje najmanje dva značenja dramaturga u kazalištu: kazališnoga dramaturga, osobu zaduženu za čitanje domaće i strane dramske literature, prevođenje, gledanje inozemnih predstava, redatelja i izvođača, kreiranje kazališnoga repertoara, savjetovanje kazališne uprave, uređivanje programske knjižice i sl.; dramaturga predstave, osobu koja zajedno s redateljem osmišljava poetiku predstave, sudjeluje na probama, adaptira tekst, smješta djelo u današnje vrijeme i prostor, radi s glumcima i sl. No, kazališna kritika mnogostrukost dramaturgovih funkcija umnogome relativizira i umanjuje, o njemu piše osudno i paušalno, obično ga samo nabraja ili čak navodi u zagradama, gotovo ga redovito tretira i kao nečijeg pobočnika, a ne kao ravnopravnoga suradnika pa tako dvije najčešće formule za uvođenje dramaturga u kritiku glase: *dramaturguju potpisuje* ili *uz pomoć/pripomoć/asistenciju dramaturga*. O dramaturgu se nešto opširnije raspravlja u značenju kazališnoga dramaturga ako su predmet kritičkog razmatranja uvrštavanje stanovitog naslova na repertoar ili repertoarna politika pojedinoga kazališta uopće, ali ga se tada rado promatra kao produženu ruku ravnatelja. U značenju dramaturga predstave spominje ga se još i rjeđe, ako se predstava promatra kroz prizmu izmjena u dramskome predlošku i suodnosa tzv. teksta djela i teksta predstave, ali ga se tada rado promatra kao produženu ruku redatelja. Kritičke opaske o dramaturškoj radu na tekstu najčešće su zapažanja o kraćenjima teksta i njihovom utjecaju na dinamiku, ritam i tempo predstave te o kvaliteti, prirodi i učinku tih kraćenja na smisao predstave. Opsežnije kritičke rečenice o udjelu dramaturga u predstavi nalazimo u kritičkim osvrtima na scenska uprizorenja dramatičarica ili adaptacija, odnosno na scenske pregrade raznih književnih žanrova i vrsta prozne, lirske, esejističke ili kakve druge provenijencije. Kritika će tada poznavati zanimanje za različite oblike transponiranja nekazališnoga u kazališno i intervereniranja u sadržaj i oblikovanje likova, a način i kakvoća dramaturgovih postupaka i zahvata u tekst bit će predmetom sadržajnije i izdašnije kritičke rasprave: primjerice, koje su (i zašto) osobine izvornika naglašene, modificirane, izostavljene, koje su te-

PREMIJERE
RAZGOVORI
PROTUKRITIKA
MEDUNARODNA
SCENA
FESTIVALI
TEMAT
PRODUKCIJA
ISTRAŽIVANJE
TEORIJA
SJEĆANJA
NOVE
KNJIGE
DRAME

matske, idejne, ideološke, svjetonazorske, kulturološke i ine konotacije i implikacije zadržane, a koje ispuštene, koji su fabularni sklopovi, rukavci radnje i likovi prikazani i razrađeni, koji izmijenjeni, a koji izbačeni ili umetnuti te, ponajviše, na koji to način korespondira sa suvremenom zbiljom i interesima suvremenoga gledatelja. Pritom će se posebno intrigantnima pokazati žanrovska preinačenja tekstova, podcrtavanje pojedinih žanrovskih odrednica nauštrb drugih te "prekodiranje" teksta jednoga žanra u predstavu ponešto ili radikalno drukčijih žanrovskih obilježja – primjerice, modusi pretvaranja obiteljske drame u grotesku ili satiru ili komediju.

Odnos predložka i predstave te postupci dramatisacije i adaptacije ujedno su i područja velike neodređenosti u smislu utvrđivanja autorstva, na koje osim dramaturga podjednako često pravo polaže i redatelj. Važan će, uz analizu dramskoga teksta i glume, ujedno najvažniji i najopsežniji segment kazališne kritike tvoriti estetička analiza redateljske poetike, u prvom redu kroz kategorije redateljskoga čitanja pojedinoga djela, proučavanja osobitosti redateljeva scenskoga jezika i stvaralačkih obilježja te rada sa glumcem i ostalim suradnicima na predstavi. Kritiku će najprvo zanimati redateljski pristup tekstu, intervencije u tekst, pronicanje u bit redateljske zamisli predstave i sagledavanje njezine opravdanosti s obzirom na izvornik, a potom će se baviti i dosljednošću provođenja zadane koncepcije kroz ostale planove predstave, ponajprije glumu. Pritom, dakako, neće izostati ni komentari o odnosu onog zamišljenog i onog ostvarenog na sceni. Usporedu s proučavanjem redateljskoga prinosa tekstu, shvaćenog bilo kao njegovo razumijevanje, produbljivanje ili iznjevjeravanje, kritičari će katkada reći koju i o redateljskoj poetici pojedinoga režisera u kontekstu nedavno/ranije vide-nih predstava pojedinoga redatelja ili će njegovu režiju usporediti s ranijim redateljskim interpretacijama, poznatim prijašnjim režijama, stranim predstavama ili filmovima, ako takvi postoje. Pozornost kritike redovito će pobuđivati i postupci poput umnažanja uloga ili njihovih rodni in-verzija, umetanja, nadopisivanja ili ispuštanja prizora, iz-nalaženja mizanscenskih rasporeda, tehničkih rješenja u izmjeni prizora i načina tvorbe dinamike predstave. Napo- kon, različiti će kritičari režiju razmatrati i vrednovati s raz- ličitih, manje ili više čvrsto definiranih estetičkih pa i ideo- loških pozicija, koje ne moraju uvijek biti sukladne poetici imanentnoj samoj predstavi, a kao dvije krajnosti moguće

je razlikovati zagovaranje kazališnog eksperimenta, reda- teljske interpretacije i istraživanja naspram pukog preno- šenja dramske riječi s papira na scenu, čak i po cijenu pogreške, odnosno zagovaranje bezuvjetnog očuvanja in- tegraliteta dramskoga predložka. Dakako, događa se i da kritika ne uspijeva verbalizirati specifične karakteristike pojedine redateljske interpretacije, zadovoljavajući se po- vršnim opisima bez objašnjenja i dubljeg analitičkog raš- članjenja redateljske ideje, ili da je kritička riječ o režiji re- ducirana na komentar o razvučenosti predstave i nedo- voljnom broju "štrihova", nabranje redateljevih prijaš- njih ostvarenja te ponavljanje općih fraza (*odlično odra- đen posao, solidno ili prosječno uprizorenje, zanimljiva, inventivna ili dinamična redateljska koncepcija, osvren- menjena interpretacija*).

Nakon režije, idući ulomak tipične kazališne kritike po- svećen je glumi. Opisivanje glumačke umjetnosti ide u red najstarijih sastavnica hrvatske kazališne kritike, a u stol- ljeće i pol svoga postojanja, kritička refleksija o glumi da- leko je odmakla od demetersko-šenoinskih prijekora na račun lošeg izgovora i nepoštivanja odrednica glumačkih fahova te devetnaestostoljetnih pa i ranodvadesetostol- jetnih hvalospjeva različitim scenskim umjetnicima. S druge strane, analiza suvremenih kritičkih napisa o glumi i glumcu potvrđuje da je govoriti i pisati o glumi nadasve zahtjevan žanr. Glumačka izvedba najčešće se opisuje pomoću uopćenih stilskih odrednica (realistična, ekspre- sivna, naturalistična, simbolična) i postupaka (stilizacija, karikaturalizacija, groteskizacija) te kroz vizuru glumčeve posvećenosti verbalnoj ili tjelesnoj ekspresiji. Uvriježene stavke kojima se kritika služi pišući o glumi jesu slaganje stilova različitih glumačkih interpretacija; podudaranje koncepcije režije i glume, glume i ostalih komponenti predstave; ostvarivanje suigre s partnerom i ansamblom, odnosno homogenost ili uigranost glumačkoga kolektiva. Minuciozni opisi geste, mimike i govora rezervirani su za glavne uloge, ali i za posebno istaknuta epizodna ostvare- nja. Jedna od omiljenih tema kritike jest opravdanost i funkcionalnost glumačke podjele, kao i s time tijesno po- vezana pitanja o urođenju predodređenosti glumaca za pojedine uloge, postojanju odgovarajuće podjele u pojed- nom glumačkom ansamblu, estetskom kontinuitetu an- sambla, edukaciji, razvoju i usmjeravanju glumca unutar kazališnog kolektiva... U radovima jednog dijela kritike očituje se i smisao za uočavanje potencijala pojedinih glu-

maca te nastojanje da prate njihov razvoj, napose onih mlađeg naraštaja. Nerijetko se glumca promatra i kroz op- tiku režije i dramskoga teksta. S jedne strane, gluma se propituje kroz odnos glumca kao proizvoda redateljske upute i glumčeve emancipacije od redatelja i uspjeha u nametanju vlastite interpretacije; s druge strane, gluma se propituje kroz odnos opravdavanja, iznjevjeravanja ili odmicanja glumca od dotadašnjih ili uobičajenih inter- pretacija pojedine uloge – posebice koliko je nadogradio i po- pravio loše, a koliko simplificirao ili okljaštrio dobro napi- sano lice – pa se kritičke ocjene glume ponekad znaju smjestiti negdje u međuprostoru između opaski o glumci- ma koji su "izvukli" tekst i teksta koji je "izvukao" glumce. Kao ispomoc u opisivanju glumačkih dosegaa u predstavi, rado se koriste poznate karakteristike dramskih tipova, odnosno glumačkih fahova poput, primjerice, tipa fatalne žene, odnosno faha nauvke i sl., a primjeri pokazuju kako kritičari u opisivanju ili procjeni glume računaju i na čita- teljevo/gledateljevo poznavanje habitusa i opusa pojedino- noga glumca. Ponekad je, međutim, teže razlučiti kada kritika govori o liku, a kada o glumačkoj interpretaciji lika pa se jedna od najvećih nevolja javlja onda kada kritika, misleći da opisuje glumčevu interpretaciju, zapravo opisuje dramski lik, dopuštajući da joj proces, sredstva i rezul- tat glumčeve kreacije izmaknu. Iako je, uz pisca i redate- lja, glumcu posvećeno mnogo više kritičkoga prostora u odnosu na ostale kazališne struke, napisi o glumcu tako- đer se znaju svoditi na nizanje imena i prezimena, katkad i u zagradama, dok se o glumačkoj interpretaciji govori sa- mo načelno i uopćeno. Na formalnoj se razini, osobito u dnevnoj kritici, sve upadljivije počinje uočavati kako je u odnosu kritičkoga govora o glumcima omjer glavni glumac – jedna rečenica, sporedni glumac – jedan atribut, o ko- jem je prije desetak godina govorila Ana Lederer anali- zajući jezik kazališne kritike⁵ danas tako reći optimističan i kako polako postaje realnije govoriti o omjeru jedan glu- mac naprama jedna riječ. Pritom je izbor riječi za opis glu- me, baš kao i tada, vrlo sužen i ograničen na glagole i prid- jeve – glumac je zadanu ulogu *tumačio, dočarao, inter- pretirao, prikazao na sugestivan, dojmljiv, korektan, soli- dan, efakan, spreman, sjajan, izvrstan i učinkovit* način – koji u svojoj općenitosti teško da uspijevaju pokriti osobi- tosti glumačke umjetnosti ili poetiku pojedine glumačke kreacije. Površnost kritike prilikom pisanja o glumi nerije- tko će stoga biti i metom glumaca, bilo u intervjuima, bilo

u autobiografskim zapisima. U tom je smislu indikativna jedna opaska Zdenke Heršak koja se pobunila čak i pro- tiv pohvale, požalivši se da je kritika papagajski hvalila njezinu ljepotu, ali da se nikada nije potrudila studioznije progovoriti o načinu na koji je gradila i oblikovala svoje uloge.⁶

Na poslijetku, pisanje o glumi katkada se artikulira i kroz pohvale ili prigovore glumačkoj dikciji, naglašavanju riječi, rečeničnoj intonaciji. Uz glumu se redovito veže i razmatranje scenskoga govora, najčešće u okvirima idea- la prirodnosti i približavanja svakodnevnom govoru s jed- ne te deklamacije s druge strane. Međutim, za razliku od 19. stoljeća, kada je scenski govor bio u središtu kritičke pozornosti, danas ga se podrobnije prosuđuje tek kada je riječ o djelima iz starije hrvatske književnosti, o dijalektal- nim komadima ili o tekstovima u stihu.

Dominacija trojke pisac, redatelj, glumac, prelijeva se i preko granica žanra kazališne kritike u žanr intervjua, kao i u žanr sve brojnijih kazališnih monografija. Promot- rimo li recentnije razgovore vođene s kazališnim umjetni- cima, vidjet ćemo da se među njima mahom nalaze pisci (osobito ako je u pitanju praizvedba njihovoga teksta), glumci (osobito ako je u pitanju mladi glumac koji je dobio važnu ulogu/nagradu ili ako je u pitanju zreliji glumac koji slavi obljetnicu rada), redatelji (osobito ako režiraju klasi- ke, inozemne uspješnice ili praizvedbu suvremenoga do- maćega komada) te ravnatelji kazališta/intendanti i izbor- nici/umjetnički voditelji festivala (osobito uoči stupanja na dužnost), dok se razgovori s predstavnicima ostalih umjetničkih profesija mogu nabrojati na tako reći prste jedne ruke. Njihova ćemo imena češće susresti u žanru nekrologa, a ako su povezani sa skandalom, i mozaičnih rubrika (karakterističan primjer je krađa scenografije u kazalištu lutaka ili odbacivanje kostima na koje je utroše- na golemo količina novca, truda i vremena neposredno prije premijere). Suženost žanra intervjua na nekoliko struka sukladna je i tematskoj ograničenosti žanra kazali- šne monografije. Iako ima i iznimki, u takvim su izdanjima najzastupljeniji redatelji, glumci, plesači i pjevači te poje- dina kazališta i festivali, rjeđe kostimografi, scenografi, glazbenici. Predstavnicima likovnosti u kazalištu češće je pridržan žanr izložbe i popratnoga kataloga.

Završni reci hrvatske kazališne kritike posvećeni su si- voj zoni "ostalih" struka – scenografije, kostimografije, ob- likovanja svjetla, scenskoga pokreta i koreografije, scen-

<p>PREMIJERE RAZGOVORI PROTUKRITIKA MEDUNARODNA SCENA FESTIVALI TEMAT PRODUKCIJA ISTRAŽIVANJE TEORIJA SJEĆANJA NOVE KNJIGE DRAME</p>	<p>ske glazbe – a budući da se u brojnim kritikama uopće ne istražuje, ne analizira, ne vrednuje pa čak ni ne spominje scenska relevantnost nekih kazališnih struka i umjetničkih suradnika na predstavi, opći dojam koji se stječe čitanjem tih redaka dojam je površnosti, neznanja i nebrige. Premda stoji opaska da izostavljanje pojedinih struka, napose u novinskoj kritici, koja se, želi li biti informativna i relevantna, mora usredotočiti na bitno, može biti posljedica njihova zanemariva udjela u predstavi ili znak njihove zanemarive umjetničke vrijednosti, ipak preteže osjećaj da se rečene struke često nedovoljno i neprimjereno prikazuju i valoriziraju, posebice u omjeru prema vrsnici i inovativnosti promišljanja autora koji ih potpisuju.</p> <p>Pišući predgovor katalogu izložbe ULUPUH-ove Sekcije za kazališnu i filmsku umjetnost posvećene suvremenoj scenografiji, kostimografiji i oblikovanju svjetla (2003.), Ana Lederer morala je konstatirati kako se o navedenim umjetničkim zvjanima ne piše samo najmanje nego i najlošije i kako ona istodobno imaju najmanje prostora i prigoda za govor o svome radu: scenografu, kostimografu i oblikovatelju svjetla kazališna kritika u pravilu posvećuje tek po jednu rečenicu, ili još češće, svima zajedno samo toliko, a nerijetko se njezin sud iscrpljuje u faskulama i stereotipnim formulacijama.⁷ Iako je likovna sastavnica predstave prvi susret kazališnoga gledatelja s predstavom i izvor njegovoga prvoga doživljaja predstave, prosuđivanje likovnih rješenja i prinosa predstavi ne zauzima velik dio prostora suvremene kazališne kritike. Od triju struka koje oblikuju vizualni identitet predstave, najbolje prolazi scenografija. Kritika najprvo pristupa utvrđivanju stilске odrednice scenografskog rješenja, najčešće sažimajući svoje zaključke u jednu riječ – scenski prostori većinom su <i>realistični, simbolični, apstraktni, pročišćeni, reducirani</i> – a potom utvrđuje usklađenost scenografije i režije (uz opasnost da rješavanje scenskoga prostora oduzme scenografu i pripíše redateljevoj koncepciji), scenografije i kostima, scenografije i scenske rasvjete. Kritika rado ističe učinkovitost ili funkcionalnost scenografije: svjesna da scenografija stoji u službi određene redateljske zamisli, nastoji verbalizirati njome iskazane ideje djela, režije i predstave u cjelini, ali podjednako često ostaje na suhom opisivaju scenografskih konstrukcija. No, možda najozbiljniji problem u odnosu kritike prema scenografiji treba tražiti u suviše doslovnom shvaćanju scenografije – prikazivanje mjesta radnje, dočaravanje iluzije</p>	<p>prostora i vremena, pozadina scenskih zbivanja, reprodukcija zbilje – i neuvažavanju njezinoga likovnog i dramaturškog potencijala, mogućnosti da otkriva unutrašnju stvarnost prikazanoga djela te da sublimira, metafORIZIRA I POSREDUJE svimosa teksta i predstave. Slično stoji i s kostimografijom pa su, unatoč višeznačnosti njezina udjela u kazališnome činu, ozbiljni i promišljeni pasusi o udjelu kostima u kazališnoj predstavi još veća rijetkost, gotovo kuriozitet, bilo da je riječ o načinima profiliranja likova ili o posredovanju opće intencije predstave kostimom. U najviše slučajeva kostimograf se tek navodi nakon fraze <i>kostime je osmislio/kreirao/potpisao</i>, dok maksimalan doseg iščitavanja kostima uglavnom čine pokušaji da se utvrdi koliko kostim korespondira sa svijetom djela u smislu dočaravanja neke sredine ili regije (seoske, urbane) odnosno vremena (povijesnog, suvremenog). Zbog toga će se kao neke od najučestalijih kvalifikacija kostima, po red već godinama uboičajenih floskula o funkcionalnosti, atraktivnosti i dobroj uklopljenosti u scenu, nametati i opreke realističnosti i stiliziranosti, pripadanja suvremenoj ili povijesnoj epohi. Na poslijetku, kritika uglavnom ne komentira ni odnos kostima prema ostalim dvjema vizualnim komponentama predstave, scenografiji i svjetlu, kao ni suigru kostima i glumca. Najrijeđe se, međutim, kritika osvrće na rad oblikovatelja svjetla. Malo će koji kazališni kritičar posvetiti više prostora scenskoj rasvjeti, a kamoli istaknuti kreativni i dramaturški naboj svjetla ili analizirati mogućnost svjetla da ne služi samo za rasvijetljavanje scenskoga prostora i glumca, nego da različitim intenzitetom, bojom i kretanjem oblikuje raspoloženje djela, mijenja značenje dekora, odašilje poruke.</p> <p>Izuzme li se prepoznavanje i imenovanje određenih glazbenih pasusa, odnosno utvrđivanje njihove povezanosti s atmosferom djela, prilikom prosudbe dramske predstave podjednako se rijetko spominje i vrednuje udio scenske glazbe. Usto se prešućuju i koreografski doprinosi predstavi, koji se opsežnije komentiraju samo kada tijekom cijele predstave ili u jednom njezinom odsječku pokret oduzima prvenstvo riječi i tjelesni iskaz nadvlada verbalni. Naprotiv, sve su brojnija i ozbiljnija promišljanja raznovrsnih plesnih fenomena i sve je više onih koji žele i umiju pratiti plesna zbivanja, čemu su nesumnjivo pridobile manifestacije Tjedan suvremenoga plesa, Platforma mladih koreografa te Festival plesa i neverbalnog kazališta u Svetvinčentu, osnivanje HIPPA i Plesnog odbora</p>	<p>pri Hrvatskome centru ITI-UNESCO ili pokretanje prvoga hrvatskog časopisa za plesnu umjetnost <i>Kretanja</i>, zbog čega je od devedesetih naovamo legitimno govoriti o afirmaciji i procvatu plesne kritike.</p> <p>Čitajući suvremenu kazališnu kritiku, neminovno dolazimo do zaključka da su različite kazališne struke u njoj zastupljene nejednoliko i neravnopravno. U kvantitativnome smislu, informacije i prosudbe o tekstu, režiji i glumi čine najopsežniji dio gotovo svih kazališnih kritika, dok je udio ostalih struka u kazališnoj predstavi umnogome umanjen ili čak u potpunosti preskočen. U kvalitativnome smislu, također je očito da se kazališna kritika najbolje snalazi s dramskim tekstom, režijom i glumom pa se kadkada i uspjeh predstave tako reći mjeri kvalitetom među njima uspostavljena odnosa. Međutim, ni kritičko promišljanje ovih umjetničkih komponenti ne bi uvijek prošlo strožu teatrološku reviziju, npr. raščlamba glumačke interpretacije. Prihvatimo li pretpostavku da su tri središnja zadatka kazališnoga kritičara opis, analiza i ocjena kazališne predstave,⁸ možemo reći da suvremena kazališna kritika, kada je riječ o strukturama, ponajprije pada na središnjem dijelu – analizi. Ne samo da su predstavnici pojedinih struka nabacani na kraju osvrta i svedeni na gomilu nabrojanih imena nego se kritika suviše zadržava na konstatiranju i opisivaju, dok su analiza i prosudba načina na koji se opisano uklapa u predstavu rjeđa pojava, kao i promišljanje, interpretacija i poetička kontekstualizacija učinka pojedinih struka u predstavi. Kritičari se, naprotiv, manje boje iznijeti vrijednosni sud, ali ne nalaze svi uvijek prostora ili strpljenja za obrazloženje vlastitih stavova te i taj dio kazališne kritike povremeno u potpunosti izostaje, za svaku od navedenih struka. Sadržajno siromaštvo često prati i siromaštvo na iskaznoj razini pa se diskurs kritike o nekim strukturama troši u međusobno lako zamjenjivim opisima i šablonskim kvalifikacijama koje ni po čemu nisu specifične za opis i ocjenu pojedine struke – <i>efektna, funkcionalna, sjajna</i> nekoliko je pojmova koji u suvremenoj kazališnoj kritici pokrivaju polja gotovo svih umjetničkih disciplina.</p> <p>Razlozi i opravdanja za neadekvatno praćenje ili izostavljanje pojedinih dijelova kazališne predstave iz kritičkoga prikaza višestruki su, a mnogi od njih su već postali i opća mjesta svakog razgovora o kazališnoj kritici. Prema mišljenju Anne Übersfeld, slobodu kazališnoga kritičara ograničavaju mjesto i dužina članka u novinama,</p>	<p>ideološko i političko opredjeljenje nakladnika i uredništva, receptivna sposobnost i zahtjevnost čitateljstva, kritičarove osobne veze s kazalištem i njegova kazališna iskustva i sl.,⁹ a tomu se mogu pribrojiti i individualni ukusi, kritičarova estetska stajališta, nepostojanje adekvatnog obrazovnog programa. Novinska kritika ograničena je na vrlo mali broj redaka. S obzirom na prostornu ograničenost, kao i zahtjev za informativnošću koji neminovno stoji pred novinskim kazališnim kritičarom, kritičar se mora usredotočiti na iznošenje najvažnijih, ali i gledatelju najzanimljivijih odrednica predstava. (To bi se još i donekle moglo prihvatiti kao obrazloženje/opravljanje zašto se neke struke u kritici tako rijetko spominju, ali ne i zašto se ne tretiraju na primjeren način.) Kazališna kritika neminovno je podložna uređivačkoj politici pojedinih glasila i njihovim prednacima, stajalištima i apetitima – bilo ideološkim, tržišnim ili stilskim – a nezanemarivi čimbenici su i pojedinačni ukusi i opredjeljenja urednika ili samih kritičara. Uz opasnost zalaženja u (ne)ozbiljne kulooarske i zakulisne priče, ipak ne treba preskočiti šuškanja o uredničkim intervencijama u kazališne kritike (u svrhu izbacivanje nedovoljno atraktivnih dijelova, među kojima su, kako mi je jednom rečeno, u povjerenju, i opaske o kostimima) ili o poticanju na produkciju skandala. Primjena tržišnih načela u medijskom tretmanu kulture, davanje prednosti senzaciji i traču na račun problematiziranja umjetničkih odlika djela te pritisak za zabavnijim i atraktivnijim pisanjem o kazalištu odrazili su se i na kazališnu kritiku pa nije pretjerano govoriti o sve izraženijem fenomenu estradizacije ili skandalizacije kritike: osim što smo svjedoci sustavnog i promišljenog smanjivanja prostora kazališne kritike i interesa nekih žučih i senzacionalizmu sklonijih rubrika za kazalište, i u kulturnoj rubrici sve su češći komentari o premijernim domjencima, politici i skandalima negoli o umjetničkim dosezima pojedinih kazališnih struka. To se najupadljivije prelama upravo u ulomcima o glumcu, osobito ako je riječ o glumcima koji su već sami po sebi medijski atraktivni, bilo zbog sudjelovanja u nekim drugim projektima, bilo zbog biografskih činjenica (nastupi u reklamama i šapunicama, politička aktivnost, sklonost medijskom eksponiranju ili ekscesnom ponašanju, "pikantni" detalji iz privatnog života). Kriteriji prosudbe kazališne predstave varijabilni su i s obzirom na kritičarova estetska stanovišta te na njegovo shvaćanje kazališne umjetnosti, kazališne predstave i udjela pojedinih struka u kazalištu.</p>
--	--	--	--	---

Događa se stoga da kritičari ne pišu nužno iz konteksta estetike koju zastupa svaka pojedina kazališna predstava ili da ne govore o onom što su gledali na pozornici, koliko o onome što su željeli gledati. Na posijetku, ne treba zatvarati oči ni pred činjenicom da stil pojedinih kritika ponekad prelazi granice dobra ukusa. Nepostojanje primjerenog obrazovnog programa i stručne literature također pridonose mnogim nesporazumima na relaciji kazališna predstava – kazališna kritika pa tako kritika nije uvijek u stanju prepoznati obilježja pojedine struke i razumjeti njezine osobitosti. Unatoč naporima da se fenomen kazališne kritike što više razjasni i da se kazališni kritičar educira (teatrološki skupovi i kazališne radionice s kraja devedesetih na kojima se problematizirala kazališna kritika, iz toga izrasle publikacije),¹⁰ u Hrvatskoj do danas ne postoji mjesto na kojem bi se kazališni kritičar mogao školovati. Bavljenje kazališnom kritikom podrazumijeva vrlo širok spektar znanja iz teorije i povijesti kazališta i književnosti, ali i drugih umjetnosti (glazbene, likovne, plesne...), no kritičari su uglavnom prepušteni sami sebi i vlastitim afinitetima i mogućnostima, a stručna literatura je manjkava i oskudna, osobito kad je riječ o pojedinim strukama, jer je teatrologija nije ni prevela ni sama proizvela. Još uvijek ne raspoložemo solidnim kazališnim pojmovnikom, leksikonom ili priručnikom iz domaće radionice, a ni prevedenih nema mnogo, dok o mnogim kazališnim umjetničkim profesijama – što nesumnjivo treba pripisati i novijem datumu nekih od njih – nema ni približno dovoljno teorijskih, povijesnih ili komparatističkih radova. U teatrologiji do danas nije napisana, primjerice, povijest hrvatske scenografije,¹¹ a jednako tako gotovo da i ne postoji sustavni članak o bilo kojem razdoblju hrvatske kostimografije. Sukladno tome, manjkav je i pojmovni aparat za opisivanje svih sastavnica kazališne predstave pa se može govoriti o nepoznavanju ili, bolje rečeno, nedostatnom i nepotpunom poznavanju preciznog stručnog nazivlja za označavanje scenskoga znakovlja kojima bi se cjelina kazališne predstave mogla verbalizirati. K tomu, sve je više i više novih struka koje treba svladati, a vrijedi navesti i sve češća i dalekosežnija prepletanja i premrežavanja polja pojedinih struka, njihovu sve naglašeniju protočnost i fluidnost te gubljenje čvrsto definiranih granica među njima (redatelj je često dramaturg i autor scenografije pa i kostima, izvođač je nerijetko i autor cijelog koncepta i svih ostalih komponenti predstave...). Prikaz kazališnih struka u kriti-

ci umnogome je podložan i tome koliko je ona zasnovana na teorijskom i povijesnom znanju o pojedinim strukama: odgovarajući na pitanje koliko teorije treba kazališnoj kritici, kazališni teoretičar Manfred Pfister je, primjerice, zaključio da, žele li zvučati meritorno, kritičari moraju biti barem jednako toliko teorijski osviješteni koliko i umjetnici o kojima pišu.¹² Ako isto načelo primijenimo i na odnos kazališne kritike prema kazališnim strukama, mogli bismo zaključiti kako kritičar ne mora samo što temeljitije poznavati kazališnu povijest, teoriju i praksu, nego kako bi barem minimalno morao poznavati povijest i specifičnosti umjetničke profesije o kojoj piše, ukoliko želi donijeti mjerodavan sud o njezinu udjelu u predstavi i ukoliko želi da mu se prizna kompetencija u obavljanju svoga posla. Pišući o kazališnoj kritici početkom devedesetih, Mirjana Stančić nije navodila imena autora jer je smatrala da su njihovi tekstovi i diskurs u cijelosti više odraz općega stanja negoli njihovih privatnih odluka, želja i stila¹³ – naprotiv, pišući o kazališnim strukama u kazališnoj kritici sredinom nultih, sklonija sam tvrditi da prikaz pojedinih kazališnih struka, neovisno o rečenim opravdanjima i ograničenjima, u konačnici ipak najviše ovisi o stilu, kompetenciji, trudu, obrazovanju i senzibilitetu svakog kazališnog kritičara posebno. Unatoč donekle obeshrabrajućem presjeku/prosjeku, suvremene kazališne kritike potpisuje i niz autora koji o navedenim kazališnim strukama mogu, znaju i žele pisati utemeljeno, promišljeno i odgovorno.

Kao najveća prepreka za postizanje kvalitetnijeg i meritornijeg prikaza kazališnih struka u kazališnoj kritici izdvaja se, dakle, nedostatak teatrološke logistike kao i šire društvene potpore u općoj situaciji kontinuiranoga gubitka kulturnoga kompasa, a kao najvažnija zadaća potreba za većom analitičnošću, argumentacijom i (samo)obražovanjem. Želi li opravdati svoje ime i zadržati svoju funkciju, kazališna bi kritika morala, zajedno s teatrologijom i njezinim znanstvenim disciplinama – to je bitno naglasiti – pokazati više razumijevanja pa i profesionalne odgovornosti za dignitet i specifičnosti pojedinih umjetničkih kazališnih struka jer one to svojim kreativnim prinosima predstavi neminovno zaslužuju.

- 1 Branko Gavella, "Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume", *Scena*, br. 1, 1950., str. 4.
- 2 Ovo se istraživanje temelji ponajprije na recentnoj, dnevnoj i tjedničkoj, kazališnoj kritici nastaloj u proteklih nekoliko godina. Budući da povremeno pišem kazališnu kritiku, neke od tema kojih se dotičem dio su problema s kojima se i sama susrećem i kojima i sama podliježem pišući prikaze kazališnih predstava.
- 3 Usp. Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.
- 4 Usp. tematski blok pod nazivom "Treba li dramaturg hrvatskom kazalištu?", *Kazalište*, god. X, br. 29-30, 2007.
- 5 Usp. članak Ane Lederer, "Jezič hrvatske kazališne kritike", u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, knjiga 1, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, 1996.
- 6 Zdenka Heršak, *Moj život putuje*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2004.
- 7 Ana Lederer, "Rukopis vremena", u: *Hrvatska suvremena kazališna i filmska scena (katalog izložbe)*, ULUPUH, Zagreb, 2003.
- 8 Heino Byrgesen, "The Role of the Critic – the Role of the Critique", u: *Theatre Criticism Today. Pula 1998. Pula 1999. Zagreb 2000.*, ur. Sanja Nikčević, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2001., str. 90.
- 9 Navedeno prema članku Borisa Senkera "Kako odgojiti kazališnoga kritičara?", *Glumište*, br. 3-4, 1999. Usp. i Mrduljašev rad o stanju kazališne kritike početkom osamdesetih: Igor Mrduljaš, "Pomutnje Tajinih suputnika", *Prolog*, god. XII, br. 43, 1980.
- 10 Usp. zbornik radova *Theatre Criticism Today. Pula 1998. Pula 1999. Zagreb 2000.*, ur. Sanja Nikčević, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2001.
- 11 Ana Lederer, "Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji", u: *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, 2003.
- 12 "Ako čitateljima želi dati nešto više od obavezno 'tankih' opisa svega što se moglo vidjeti i čuti na pozornici, kritičar će se morati poslužiti semiotikom, teorijom medija, teorijama izvedbe ili teorijama stapanja umjetnosti (interart), interkulturalnim, postkolonijalnim ili teorijama spola, kako bi mogao konceptualizirati osnovna načela toga što se odigralo na pozornici." Usp. Manfred Pfister, "Koliko je teorije potrebno kazališnoj kritici? Ili: što možemo naučiti od Iheringa i Kerra", *Glumište*, br. 3-4, 1999., str. 111.

¹³ Mirjana Stančić, "Čitajući kazališne kritike", u: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas. Zadaći i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, 1992.