ZDENKO VENTURINI KAO SCENOGRAF HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA ZADAR

Teodora Vigato

teodora.vigato@zadar.net

UDK: 792(497.5 Zadar)
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 11. 7. 2020.
Prihvaćen za tisak: 3. 11. 2020.

Autorica u radu istražuje scenografije akademskoga slikara Zdenka Venturinija u Hrvatskome narodnom kazalištu Zadar. Djelovao je pedesetih godina 20. stoljeća u opustošenome Zadru i stvarao inscenacije koje ni po čemu nisu zaostajale za scenografijama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Naime, za stvaranje hrvatske scenografije pedesetih godina 20. stoljeća veliku ulogu odigrala je grupa EXAT 51. Autorica posebno istražuje napise o scenografiji koje je Venturini tiskao u časopisima i katalozima izlōžbā. Zalagao se za cjelovite predstave lišene ikakvih detalja. Prema dostupnim fotografijama i kritikama iz tjednih novina rekonstruiraju se scenografije koje se dijeli na: neutralne, apstraktne, scenografije s arhitektonskim elementima i realistične.

Ključne riječi:
Hrvatsko narodno kazalište Zadar, scenografija, Zdenko Venturini

Uvod

Scenograf Zdenko Venturini[1] dolazi u Zadar 1953. kada je za ravnatelja Narodnoga kazališta u Zadru angažiran Miro Marotti, diplomant kazališne režije u klasi Branka Gavelle. Marotti je napisao pismo Zdenku Venturiniju s molbom da mu se pridruži u stvaranju novoga kazališnog ozračja u Zadru. Da se Venturini nije odazvao pozivu, vjerojatno ni Marotti ne bi bio došao (Marotti 2003: 64). Venturini dolazi na upražnjeno mjesto scenografa Petra Zrinskoga. U razdoblju od 1945. do 1952. predstave su u Narodnome kazalištu u Zadru uglavnom, prema mišljenju Marottija (2003: 64), bile utilitarne i poluamaterske, a Venturini (1977) naglašava kako se dolaskom u Zadar morao najprije suprotstaviti "kiču i neukusnim imitacijama". Njihovim dolaskom Narodno kazalište počelo je podsjećati na "ozbiljan teatar", naglasio je Marotti (2003: 64).

Uloga kazališta u Zadru nakon odlaska Talijana bila je prvenstveno promovirati hrvatsku riječ. Nekako u isto vrijeme dolazi do velike promjene u društvenim odnosima pa kazalište postaje svojina svih građana. Moderno kazalište traži nove putove i stvara nove odnose prema publici, glumcima, redateljima i scenografima (O. G. 1957). Pedesete godine obilježio je Krležin referat na kongresu književnika u Ljubljani kojim je stao u obranu slobode umjetnosti i koji je značio obračun sa socrealističkim kritičko-teorijskim konceptom u staljinističko-ždanovljevskome smislu te dao punu afirmaciju onih vrijednosti koje su u hrvatskoj književnosti već bile prisutne u beletrističkoj praksi (Krleža 1952). Također, pedesetih godina počinje izlaziti časopis *Krugovi* koji se suprotstavljao poetici socijalističkoga realizma i zalagao za slobodu pisanja, potom u to doba nastaje Zagrebačka škola crtanog filma kao avangardni iskorak novoga naraštaja u koncepciji animiranoga filma, dolazi do obnove filmskoga avangardizma, osniva se Akademija primijenjenih umjetnosti koja je programski utemeljena na bauhausovskome konceptu i Edo Murtić pokreće rasprave o apstrakciji u umjetnosti.

Prema mišljenju Ane Lederer (2004: 295), tri su odrednice scenografije pedesetih: a)

[1] URL 1. Zdenko Venturini rođen je u Bakru 4. kolovoza 1922. godine. Osnovnu školu, gimnaziju, a potom i Pomorsku akademiju završio je u rodnome mjestu. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi Đure Tiljka. Djelovao je kao scenograf u Hrvatskome narodnom kazalištu Zadar od 1954. do 1964. godine. Od 1951. član je Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. Bio je slikar s velikim afinitetom za scenografiju. Na izložbi *Inscenacije* godine 1964. prikazao je dio svoga iznimno bogatoga scenografskog rada u zadarskome kazalištu.
Kada Narodno kazalište prestaje s radom, prelazi na Pedagošku akademiju gdje je organizirao katedru studija likovnih umjetnosti. Potom, ukinućem Pedagoške akademije prelazi na Filozofski fakultet, također u Zadru, gdje je bio profesor od 1978. do 1989. godine. Kao slikaru najčešći motivi bili su mu mrtva priroda, krajolici i figuralne kompozicije u maniri lirskoga realizma. Bavio se ilustriranjem knjiga te opremom interijera, uglavnom freskama i mozaicima. Umro je 13. svibnja 2002. u Zadru.

redukcionizam u upotrebi elemenata prostornoga oblikovanja, b) upotreba novih materijala, c) rasvjeta koja postaje formativni element likovnosti scenskoga prostora pri čemu dolazi do kreativnoga preispitivanja odnosa različitih materijala i svjetla. Antun Celio Cega (1984) prati razvojnu liniju scenografskoga stvaralaštva HNK-a Zagreb u razdoblju 1945. – 1965. koja počinje angažiranim realizmom i imitacijom prirode i života. Upotrebljavali su kulise od nategnutoga obojenog platna, zastore i praktikable kako bi se s vremenom metamorfoziralo u sve jednostavnije oblike. Pozornicom su počeli dominirati simboli, a sve manje naslikane fotografije života. Suvišni predmeti nestajali su jedan za drugim, a scenski prostor postajao je funkcionalan. Ogoljeni prostor potaknut će publiku da gleda nove vrijednosti. Slika na pozornici pedesetih godina 20. stoljeća postaje uravnotežena i teži eleganciji, zatvorenoj kompoziciji s ravnotežom volumena u organizaciji scenskoga prostora.

U estetici europskoga kazališta pedesetih godina dominantna je tendencija pročišćivanja ili redukcije scenskoga prostora i odbacivanje svakoga realizma (Selem 1984: 329). Scenski prostor oblikuje se jednostavnim simbolima i znakovima u igri oštrih ploha i volumena bez detalja. Zbog novih scenografskih otkrića pedesete godine 20. stoljeća ostaju do danas nenadmašne u različitim scenskim rješenjima. Teži se jedinstvenoj formuli za sve prizore, stilizaciji, apstraktnoj scenografiji i istraživanju materijala (Celio Cega 1984: 362).[2]

Scenografija pedesetih godina promatra se u kontekstu grupe EXAT 51 čiji su umjetnici sudjelovali u kreiranju novoga scenografskog rukopisa. Primijenjeni umjetnici, arhitekti i dizajneri prvi su se oslobodili stega ideologije i zastarjelih nazora o umjetnosti. Među njima su mladi i uskoro zapaženi scenografi Boško Rašica[3] i Vjenceslav Richter. I Rašica i Richter, konstruktivistički i bauhausovski umjetnici EXAT-a 51, arhitekti naobrazbom, nametnuli su se kao scenografi zagrebačkoga HNK-a. Potisnuli su slikarsku koncepciju scenografije i nametnuli novi tip vizualnosti u Hrvatskoj pedesetih godina. Bauhausovski funkcionalizam, purizam i konstruktivizam

[2] Pretpostavljamo da je Venturini, dok je studirao u Zagrebu, gledao u Hrvatskome narodnom kazalištu predstave čije su inscenacije potpisivali: Vladimir Žedrinski, Marijan Trepše, Ljubo Babić, Zvonko Agbaba, Krsto Hegedušić. U sezoni 1950./51., posljednje godine studiranja u Zagrebu, djelovali su scenografi: Boris Maričić, Ljubo Petričić, Vjekoslav Perać, Edo Kovačević i Aleksandar Augustinčić (Celio Cega 1985: 7–14).

[3] U grupi EXAT 51 djelovali su arhitekti Richter, Bernardi i Zarahović, slikari Kristl i Picelj, kipar i slikar Srnec i Božidar Rašica kao arhitekt i slikar. Napajali su se idejama Bauhausa i bavili se problemima apstrakcije, i tek tada su za sebe otkrili jedinstvo u plastičnome svijetu, bez obzira na to o kojim se kategorijama likovnih umjetnosti radilo. Iz raščišćavanja i bavljenja apstraktnim formama iznikla je izložba EXAT 51, održana u Društvu arhitekata 1953. godine. Rašica tvrdi da je za njega to neobično važno razdoblje jer su mu saznanja o apstrakciji pripomogla kako bi krenuo novim putovima napuštajući konvencije (Rašica 1974: 150).

ogoljele pozornice prihvatili su i drugi scenografi. Grupa EXAT 51 zalaže se za brisanje granica između takozvane čiste umjetnosti i primijenjene umjetnosti i afirmira čiste plastične vrijednosti umjetničkoga djela. Glavni im je zadatak usmjerenje prema sintezi svih likovnih umjetnosti i mogućnost eksperimentiranja (Lederer 2004: 288). Pored exatovske figuracije i dizajnersko-arhitektonskoga oblikovanja u hrvatskoj scenografiji raširenо je postkubističko slikarstvo izraženih masa i naglašene redukcije oblika (Dubrović 1998: 10).

Scenografi pedesetih, a posebice Rašica[4] i Richter, zalagali su se za anonimni scenski prostor koji je lišen bilo kakva dekora, bez ikakvih karakteristika, gotovo nepostojeći, u kojemu treba izgraditi čitav jedan imaginarni svijet. U stvaranju takva prostora treba biti vrlo štedljiv u izražajnim sredstvima kako bi se tek kroz naznaku pružila mogućnost gledateljima da razviju svoju maštu. Izbjegavali su raskošna rješenja u korist reduciranih. To je omogućavalo glumcu da više dođe do izražaja i gledatelju da aktivnije sudjeluje u čarobnoj igri. Scena se nije smjela nadmetati s literarnim predloškom, već je ona bila integralni dio predstave i morala je biti s njom u proporcionalnome odnosu (Rašica 1974: 152).

Scenografske zamisli Zdenka Venturinija i u napisima i u konkretnim scenografijama bile su dio aktualne scenografske misli pedesetih godina u Hrvatskoj.

O Venturiniju

Pišući o akademskome slikaru Zdenku Venturiniju, O. G.[5] (1957) jasno je naznačio ulogu scenografa u suvremenome kazalištu. Kako bi istaknuo modernost scenografija, piše o zadatcima scenografija tijekom povijesti. Naime, nekada su scenografi imali za-

[4] Božidar Rašica koji je urbanistički osmislio čitav porušeni Zadar nakon Drugoga svjetskog rata dobio je zadatak da nakon projekcije kazališta Gavelle u Zagrebu ponudi projekt za kino i kazalište u Zadru. Kazalište u Zadru bilo je porušeno bombardiranjem u Drugome svjetskom ratu i nedostajao je prostor u kojemu su se mogle svakodnevno održavati kinopredstave i povremeno kazališne predstave. U knjizi koja nosi naslov *Božidar Rašica* nalazi se "Shema presjeka kroz Hrvatsko narodno kazalište u Zadru – intervencija u postojeću zgradu" (Marsić 2009: 133).
Povodom obnavljanja kazališne zgrade 1964. Venturini je u *Glasu Zadra* (1964) napravio skicu i presjek adaptiranoga kazališta te se posebnim člankom osvrnuo na budući izgled kazališta. Novi je prostor bio jednostavan u upotrebi materijala i maksimalno funkcionalan. "U novom prostoru bi se trebalo što je moguće više izbrisati odjelitost između scene i gledališta, te povezati ta dva prostora u što neposredniji i čvršći odnos. Time bi se postigao tijesni kontakt između izvođača i publike. Rješenje koje će se ostvariti, bit će takvo da neće ni oštetiti ni onemogućiti modernu predstavu, ali će i tradicionalnim pothvatima dozvoliti da se realiziraju."

[5] Nismo ušli u trag autoru koji je potpisan inicijalima O. G.

datak stvoriti "mrtvu pozadinu živim kompozicijama". Scenograf je rješavao zadatke jednostavno i formalistički. Veristička je scena tražila uglavnom poznavanje iluzionističkih trikova koji su bili uvjetovani dobrim poznavanjem zanata više nego osjećajem duhovnoga zajedništva s autorom i redateljem. Moderni teatar odbacuje scenografa zanatliju već traži scenografa umjetnika. Za nekadašnje scenografe bilo je bitno odrediti vrijeme, mjesto, ambijent u kojemu se zbiva radnja te zadovoljiti formalne zahtjeve redatelja bez dubljega ulaženja u bit djela, a moderna je scena pročišćena, oduhovljena i reducirana na bitne elemente. Danas je scenograf podjednako odgovoran za uspjeh predstave kao i redatelj i glumci. Scenograf mora duhovno srasti s djelom kako bi scena dobila adekvatan oblik koji će se s režijom i izvedbom stopiti u jednu cjelinu. To može samo scenograf likovni umjetnik koji ima sposobnost i osjećaj da djelo kojemu daje okvir duhovno doživi. Za slikara i scenografa Zdenka Venturinija autor smatra da je imao široki registar mogućnosti rješenja. S jednakom ljubavi i razumijevanjem rješavao je sve zadatke koji su bili postavljeni pred njega i one za tehnički bogatije opremljene scene kao i one manje tehnički zahtjevne. Također je podjednako uspješno rješavao scene "od scenskog pročišćenog realizma do čiste dematerijalizacije scene". Kao najuspjeliju scenografiju navodi onu za predstavu *Šarena lopta* (1956.) u režiji Mira Marottija.

Prema mišljenju Josipa Budaka (1964) Venturini je predstavnik suvremene scenografije. Njegove inscenacije su ili "vremensko prostorne stilizacije ili apstraktne aluzije. Vrlo malim dodatcima mijenja scenski prostor. Kristalno je čist u realizaciji te je pun duhovitih rješenja. Stilizacijama dovodi do simbola. Škrt je u slikarskim fakturama kao da ga u slikarstvu sputava pomanjkanje treće dimenzije. Bio mu je potreban realan prostor za umjetničko stvaranje koje toliko kvalitetno ostvaruje na sceni."

Kada je Antun Travirka (1982) govorio o likovnome stvaralaštvu u Zadru od 1945. do 1982., uvrstio je inscenacije za predstave: *Šarena lopta, Na tri kralja, Javni tužilac* i *Lisica i grozd.* Odabrao je inscenacije koje su lišene opisa predmeta i bilo kojega namještaja što predstavlja glavnu odliku Venturinijevih scenografija. Naime, suvremena scenografska koncepcija Zdenka Venturinija prvenstveno je stilizirana i oslobođena od svih nepotrebnih elemenata, zaključio je Travirka.

Miro Marotti čitavo jedno poglavlje u svojoj knjizi *Novostvorena glumačka osobnost* (2003: 131–134) posvetio je Zdenku Venturiniju kojega smatra najznačajnijim djelatnikom tadašnjega zadarskog kazališta. Scenografijama je uspijevao izraziti unutarnju bit dramskoga djela koju bi prilagodio svomu slikarskom stilu. U suradnji s različitim redateljima ostvarivao je vrlo uspješna scenografska rješenja. Prema mišljenju Marottija, ne samo da je bio vrstan scenograf već je bio i dobar pisac premda je nažalost rijetko objavljivao svoje radove. Međutim, o svojim scenografskim rješenjima sam je pisao u tjedniku *Glas Zadra*, časopisu *Teatar* i uvodnicima kataloga izlōžbā.

Venturinijev "manifest" suvremene scenografije

Venturini je u *Glasu Zadra* napisao neku vrstu manifesta suvremene scenografije koju je naslovio "Za cjelovitu i stilski ujednačenu predstavu" (1955). Prema njegovu mišljenju svako umjetničko djelo treba predstavljati čvrsto organiziranu cjelinu unutar koje vladaju red, ravnoteža, proporcija i ritam. Snaga umjetničkoga djela može se postići jedino njezinim pojednostavnjivanjem. Potrebno je pročistiti oblik, lišiti ga svega sporednoga, nevažnoga i izvanjskoga i tako se može doprijeti do njegove biti. Što je oblik jednostavniji i u izražajnim sredstvima škrtiji, to je njegov "sadržaj snažniji, jasniji i dublji". To je jedini put prema iskazivanju ideje. U ostalim umjetnostima vlada isti zakon, smatra Venturini. Osim jednostavnosti i čistoće oblika umjetničko djelo/scenografija mora biti skladna i proporcionalna u svim svojim dijelovima. Slijed mora biti logičan s jasnim početkom i krajem.

Cjelovitost djela nužno nameće "ograničenja, disciplinu i odnose jer umjetnost ima mjeru", tvrdi Venturini. Navodi primjer da na sceni ne bi trebao dominirati jedan ton jer je svaki ton određen cjelinom i s njom je u odnosu. Tako se ne može samo jedan karakter razvijati jer bi se time narušila cjelokupnost odnosa.

> Bez cjelovitosti nema jedinstvene ideje, a bez tog jedinstva nema stila. Cjelovitost je u logičkoj vezi sa zakonima same materije u kojoj se djelo ostvaruje. U njoj se utjelovljuje težnja za skladom i proporcijom, jer bez cjeline nema sklada. (…) Cjelovitost predstave može se postići tako da svaki dio dobije svoje mjesto, svoju boju i svoj ritam i tako se stvara nova vrijednost. Predstava nije jednostavan i aritmetički zbir uloga i situacija već (…) nova vrijednost podređena cjelini i njezinim zakonima, a to može jedino stvoriti redatelj. Glumac je lutka u rukama redatelja. Tijesto koga mijese njegovi prsti. Ta zar to ne znači da je on u svojim zanosima i uzvišenošću ograničen i sputan. (Venturini 1955)

Zdenko Venturini smatra da kazališna predstava nastaje suradnjom mnogih autora koji često imaju različite stavove, ideje, pretenzije što onemogućava stvaranje predstave kao jedinstvene cjeline. Posebno se osvrće na glumce za koje smatra da nisu u ansambl složeni prema zajedničkim estetskim pogledima već po "zakonu zaposlenja". Oni su različiti ne samo po sposobnosti već po načinu glume ili shvaćanju predstave. Objediniti glumački ansambl može jedino redatelj. Tvrdi da glumci ne bi trebali režirati predstavu jer oni ne mogu i ne znaju režirati cjelovitu i jedinstvenu predstavu. Tada bi uloga redatelja bila samo u tome da regulira kretanje na sceni i pokazuje kuda i kako će netko ući i izaći. S druge strane, ako je redatelj ograničen autorovim djelom, tada je glumac ograničen redateljskom

idejom predstave. Riječ ograničen Venturini zamjenjuje izrazom discipliniran redatelj ili redatelj u mjeri. Prema njegovu mišljenju *ograničenje je mjera, koja nameće cjelokupnost odnosa* (…) *Nema slobode koja bi narušila sklad, jedinstvo i ravnotežu cjeline* (Venturini 1955). Snaga umjetničkoga izraza može se postići samo ako se gesta, pokret, riječ, lik, situacija oslobode svake vanjske, površne, ilustrativne i tjelesne neumjerenosti, a to bi bila uloga glumca[6]. Ako se scenski izraz zgusne i zatvori, a njegova snaga istroši u praznim pokretima i efektima koji nikada ništa ne govore, izraz ne može biti uvjerljiv.

Venturini nastavlja svoja razmišljanja o suvremenoj scenografiji u predgovoru kataloga svoje izložbe *Inscenacije* 1964. Nabraja osobitosti suvremene scenografije za koju kaže da je strogo funkcionalna, povezana sa scenskom akcijom i u "geometriziranoj oblikovnosti vremensko-prostorne scenske univerzalnosti te ima sposobnost simultanih izmjena vrijednosti" (Venturini 1964a).

Poziva se na inscenacije u povijesti kazališta koje su vrlo često bile jednostavne i vrlo funkcionalne. Scenski oblici trebaju se svoditi na najvažnije elemente i trebaju biti lišeni ilustrativnosti i anegdotičnosti. Zbog svoje funkcionalnosti scenski se prostor identificira sa scenskom igrom.

> Scenski prostor trpi sadržajno funkcionalne metamorfoze. To se postiže tako da se aluzivno-sadržajni potencijal scenskog oblika preko scenske radnje aktivira u željenom pravcu, dok se učestalošću scenskog navođenja ne pretvara u konkretan plastično-pojmovni sadržaj. Ne radi se o obmani čula nego nagovještaju koji se u integraciji s cjelokupnošću scenskog izraza pretvara u spoznajni doživljaj. Da bi suvremeni scenski oblik bio djelotvoran potreban je da bude dio onog kazališnog čije djelovanje ne počiva na osjetilnim senzacijama i njihovoj količini, nego na unutrašnjem životu scenske umjetnosti (Venturini 1964a).

[6] Povodom desetogodišnjega djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta Zadar u osvrtu, objavljenome u časopisu *Teatar* pod naslovom "Nešto o protekloj sezoni Narodnog kazališta u Zadru" (1955a: 47), Venturini je govorio o odnosima glumaca prema kazalištu. Kazalište u pravome smislu riječi ne ovisi ni o zgradi, ni o budžetu, ni o publici, već o stvaralačkoj snazi koja iznosi ideju, najprije literarnoga djela koje se postavlja na scenu, a potom i cijeloga kazališta. Potom govori i o glumcima koje u radu mora voditi ljubav prema poslu. Ako glumac nije kultiviran i radišan, nije u stanju ništa stvoriti. Venturini smatra da "kazalište traje od predstave do predstave, od sezone do sezone. Između tih trajanja nema nikakve dublje veze. Ne postoji ideja dužeg daha, koja bi sve te napore slila u jedno smišljeno gibanje. Kazalište kao cjelina gotovo i ne postoji" (1955a: 47). Glumci su poprimili nomadski način života i postali su vrlo ravnodušni prema svemu što se stvara oko njih. Probleme rješavaju brzopleto i površno, traže samo uspjeh bez ikakvih mogućnosti kako bi se ansambl sjedinio, ustalio i razvio. Glumci, po Venturinijevu mišljenju, najviše razaraju cjelinu. Glumac ne može biti individua na sceni jer on ovisi o kolektivu. U malim kolektivima i u malim kazalištima koja nemaju velika sredstva potrebno je da se individualni interes zamijeni žarom. Kolektiv treba biti snaga i uporište.

Scenografije Zdenka Venturinija

U rekonstrukciji scenografskih rješenja Zdenka Venturinija koristili smo se slikama iz kataloga izložbe pod nazivom *Inscenacije* (1964a), potom slikama koje se nalaze u knjizi Tihomila Maštrovića *Pedeset godina hrvatske kazališne kuće Zadar* (1996)[7]. Lokalni zadarski list *Glas Zadra* pratio je kazališna događanja pa je povodom premijera tiskao više ili manje uspješne osvrte na predstave u kojima se mogu naći naznake scenografskih rješenja[8]. Sam Venturini popisao je predstave, odnosno redatelje s kojima je surađivao[9]. U radu ćemo govoriti samo o predstavama o kojima imamo ili sliku ili bilo kakve podatke, ali nažalost mnoge predstave nisu zabilježene. Scenografije u Venturinijevim predstavama podijelili smo na one neutralnoga dekora, apstraktne inscenacije, scenografije s arhitektonskih elementima i na kraju one u kojima ima realističnih detalja.

[7] Prema Tihomilu Maštroviću (1985), u razdoblju od 1954. do 1963. uz Venturinija inscenacije u Zadru potpisuju: Ljubo Petričić, Ivo Blažinić, Bruno Pedišić, Arsa Jovanović, Ivo Govorčin, Branko Stojaković, Dorijan Sokolić, Ljerka Filakovac, Vid Fijan, Alfred Petričić, Vladislav Lalicki i Ivo Bavčević.

[8] Postoje predstave za koje nemamo slikovnoga materijala, ali su novinari zabilježili inscenacije Zdenka Venturinija. Nakon premijere predstave *Crveno i plavo u dugi* Waltera Bauera (1956.), koju je režirao Miro Marotti, kritičar je napisao da Zdenko Venturini svaki put obraduje svojom scenografijom. Dogodila se redukcija boja i oblika u prvome dijelu, dok u drugome dijelu dominira bijela boja koja dočarava renesansnu raskoš (Jakić-Cestarić 1956a).
Vlado Vukmirović režirao je predstavu *Dnevnik Ane Franke* (1958.) i sam Zdenko Venturini kaže da je rješavao raspored tavanske prostorije u skladu sa zahtjevom radnje. Najteži problem bio je kako izbjeći skučenost pozornice da bi se usprkos nedostatku financijskih i materijalnih sredstava dobio cjelovit dojam (--1957).
U predstavi *Čarobnjak koji donosi kišu* (1958.) Richarda Nasha u režiji Mira Marottija inscenacija je djelovala "ukusno i funkcionalno", piše Nikica Kolumbić (1958), ali je svojim modernim stilom odudarala od kostima te je ujedno djelovala disonantno. Bilo je teško riješiti scenu, navodi Miro Marotti, zato što se predstava sastoji od mnoštva izoliranih fragmenata koji se događaju na različitim prostorima. Raspravljali su o tome da scena bude univerzalna, jedinstvena i da se pojedina mjesta određuju jedino svjetlosnim efektima ili da naprave simultanu scenu. Odlučili su se za drugu varijantu. Scena je riješena grafički, s crno-bijelim osnovnim tonovima, te se tako ne narušava njezin realistični dojam (Marotti 2003: 123).

[9] Najviše je inscenacija osmislio s Mirom Marottijem – jedanaest, potom s Đurom Puhovskim – deset, s Vladom Vukmirovićem – sedam, a s redateljem Bogdanom Jerkovićem – šest. Prvih pet inscenacija osmislio je za predstave koje je režirao Šime Dunatov. S ostalim je redateljima: Franjom Majetićem, Domagojem Šimetinom, Vojdragom Berčićem, Vidom Fijanom, Matom Miloševićem, Mirkom Perkovićem, Duškom Rodićem i Nikolom Vončinom postavio po jednu do dvije inscenacije (Venturini 1964a). Tomu popisu dodajemo i redatelja Petra Šarčevića koji je na scenu Narodnoga kazališta Zadar postavio 1974. *Dom Bernarde Albe* i 1985. *Staklenu menažeriju* za koje je inscenacije osmislio Zdenko Venturini.

Neutralni dekor

Prva premijera Mira Marottija i Zdenka Venturinija dogodila se 1955. kada su postavili na scenu predstavu *Istina je mrtva* Emmanuela Roblèsa (Maštrović 1996: 46). Scena je bila potpuno prazna, a na stražnjemu dijelu pozornice nalazile su se tri stube koje su vodile u mrak i zastori. Bila je to za ono doba, posebice u Zadru, vrlo moderna inscenacija i bez rekvizita i bez ikakva pokućstva. Predstavom *Istina je mrtva* započeo je novi smjer u Kazalištu kojim su se počeli uklanjati diletantizam, šablonizirani glumački postupci i preživjela scenska artificijelnost. Rušile su se ustaljene dogme u glumi, redateljskim postupcima i scenografskim rješenjima. Sve je to zbunilo kritičara koji je za scenografiju napisao da je drugačija od ustaljenih inscenacija s mnoštvom rekvizita i pokućstva koji odvlače pozornost publike od igre glumca (Petričić 1955). Druga je kritičarka naglasila da je to dekor jednostavnih linija, upečatljivih boja, koji nam ne određuje, nego daje mogućnost slobodnoga zamišljanja (Jakić-Cestarić 1955). Gavelline ideje riječi u predstavi *Istina je mrtva* Mira Marotija i Zdenka Venturinija počele su se provoditi u djelo.[10]

U inscenaciji predstave *Šarena lopta* Igora Torkara (1956.) u režiji Mira Marottija jasno se razaznaje šest stupova nejednake visine koji su smješteni na zajedničko postolje (Travirka 1982). Međutim, bila je riječ o nategnutim platnima koja su se lako i brzo mogla mijenjati. Na stupovima/nategnutim platnima nalazili su se nedovršeni crteži, pa scenu jednostavno nazivamo neutralnom kako bi mogla služiti kao okvir bilo kakvu prostoru. Autor dramskoga teksta Igor Torkar radnju predstave nazvao je scenskom kompozicijom od sedam fresaka i prologa koja se nastavlja u epilogu, pa nema jedinstva mjesta i sama po sebi traži neutralan prostor. Svjetlo je u toj predstavi odigralo veliku ulogu jer je određivalo mjesto odvijanja radnje i vrlo efektno podcrtalo Venturinijevu scenografsku inventivnost te istaklo liniju njegovih vitkih platna na koje je projiciralo štapićaste sjene (Jakić-Cestarić 1956). Nakon premijere autor Torkar kazao je da se scenografija sa svjetlom Zdenka Venturinija može prihvatiti jer je predstavljala traženje novoga scenskog izraza. Tamo gdje umjetnost prestaje tražiti, naglasio je pisac, dolazi do opadanja kvalitete djela, a svako eksperimentiranje može dati i nešto novo. Slično je s apstraktnim slikama koje su prinos budućoj fazi u razvoju slikarstva. Čistoća stila koju je predstavio Venturini postignuta je jednostavnošću

[10] O Gavellinoj je ideji riječi Marotti (2003: 69) kazao: "Počeli smo tražiti bit riječi, njihovu sliku, njihov unutrašnji smisao. Izgovarajući riječi na pokusima, dolazili smo do spoznaje da s njihovom unutarnjom slikovitošću sve više i više brišemo granice između zasebne egzistencije riječi i egzistencije bića koje riječi proizvode. Riječi su se zapravo počele stapati s cjelokupnom našom prirodom: tjelesnom i duševnom."

elemenata i njegovom stilizacijom.

Radnju predstave Federica Garcíe Lorce *Dom Bernarde Albe* (1974.) redatelja Petra Šarčevića Venturini smješta na potpuno ogoljenu scenu s crnim panoima i onoliko stolica koliko ima likova (Maštrović 1996: 70). Odsustvo života u domu Bernarde Albe nakon smrti njezina muža i dugogodišnja korota sugerira se odsustvom rekvizita i namještaja. Tragični kraj sugerira se crnom bojom i crnim zavjesama na prospektu. Venturini je u istome stilu dizajnirao i plakat za predstavu *Dom Bernarde Albe.* Plakat je također crno-bijeli kao što je bila scena. Žene iz drame Venturini je predstavio u kubističkoj maniri. Na crnoj podlozi postavio je uz pomoć geometrijskih likova najprije središnji lik majke, a onda oko nje njezine kćeri. Čak se razaznaje jedan izdvojeni lik koji će na kraju drame tragično stradati.

Apstraktna inscenacija

Scenografiju za predstavu *Na kraju puta* (1957.) Marijana Matkovića, redatelja Domagoja Šimetina, Zdenko Venturini riješio je "studiozno adekvatno redateljevoj zamisli, samo što su crno-bijele šare na praktikablima pomalo rasijavale pažnju gledalaca" (Kolumbić 1957). Naime, na sceni se nalaze samo praktikabli koje glumci sami namještaju tijekom predstave. Na slici u knjizi Tihomila Maštrovića (1996: 51) prikazano je kako glumci sami namještaju jednu gredu okomito na portal kojom će vjerojatno promijeniti mjesto odvijanja radnje.

Pozornicu u predstavi *Lisica i grozd* (1960.) G. Figuereda, u režiji Đure Puhovskoga, Venturini je podijelio na dva dijela (Travirka 1982). Na sredini drugoga plana nalazi se apstraktna skulptura na kojoj razaznajemo loptu zavezanu za središnju prečku. Skulptura se sastoji od metalnoga okvira pa omogućuje da se scenska radnja odvija i u dubini. U prvome su planu dva kreveta smještena paralelno s rampom. Na lijevoj i desnoj strani nalaze se apstraktne skulpture različita oblika.

Arhitektonski elementi u inscenaciji

Ponekad su se scenska rješenja izdizala iznad režijskih zahvata pa je zabilježeno da je u Shakespeareovoj predstavi *Na tri kralja* (1956.) u režiji Mira Marottija inscenacija Zdenka Venturinija bila "ukusna, naročito unošenje rešetkastih ploha za naznaku promjene slike, ali i u odnosu na režijske zahvate" (Jakić-Cestarić 1956b). U knjizi Antuna Travirke (1982) nalaze se fotografije triju različitih scena. Čitav je scenski

prostor povišen s dvije stube. U dubini scene prve fotografije nalaze se četiri stube širine jedan metar koje nikamo ne vode. Uz stube nalaze se dva praktikabla koji također čine stubu. Sa strane su također stube tako da je čitava scena isprepletena stubama. Na drugoj fotografiji jasnije vidimo stube i kocke u prvome planu. Sa svake strane nalaze se nategnuta platna u visini stuba. Na trećoj fotografiji vidimo rešetke koje presijecaju scenski prostor i stvaraju novo prizorište. U pozadini se također vide one iste stube koje smo primijetili na prijašnjim fotografijama.

Inscenacija je predstave *Javni tužilac* (1957.) Fritza Hochwäldera, u režiji Đure Puhovskoga, reducirana. Venturini je scenski prostor podijelio na dva dijela (Travirka 1982). U jednome se dijelu nalaze pisaći stol i stolica, a na suprotnoj strani Venturini je postavio antičke stupove raspoređene u dva četverokuta. Stupovi djeluju vrlo elegantno, imaju bazu i kapitel te su povezani arhitravom. Dubinu je pozornice riješio tako da je postavio praktikable sa stubama koje nikamo ne vode.

Za Shakespeareovu drama *Romeo i Julija* (1959.) u režiji Mira Marottija Venturini je odabrao vrlo jednostavno i maštovito rješenje. Naime, Shakespeare odbacuje jedinstvo vremena i prostora te se slobodno kreće u njima čime postiže jednu rafiniranu nevidljivu harmoniju (Marotti 2003: 104). Kako bi objedinio mnoštvo prostora na kojima se odvija radnja, Venturini je na pozornicu postavio četiri visoke četvrtaste plohe ili četiri luka koji su povezani valjkastim visokim postoljem koje je predstavljalo Julijin balkon. Sačuvana je jedna fotografija s Julijom na balkonu koja razgovara s Romeom (Maštrović 1996: 56). Venturini je koristio Craigov princip središnjega praktikabla ili stupa (Cega 1985: 17) pomoću kojega je stvoren neutralni prostor koji je pomogao brzom odvijanju slika. Radnja se bolje razumjela, pa čak je mogao u predstavi podvlačiti dramske misli. Stilizirane ulice u Veroni reducirane su do one granice po kojoj općim dojmom predstavljaju likovnu ravnotežu i stilsku cjelinu. Scena je duboko uravnotežena u svojoj klasičnoj jednostavnosti i dostojna jednoga Shakespearea. Redatelj Miro Marotti svakom je dijelu tragedije dao jednaku važnost te je nastojao, a i uspio pokazati čistoga Shakespearea sa svim osobinama tragičnoga i komičnoga. S režijskom koncepcijom stilski su gotovo srasli jednostavna i funkcionalna inscenacija Zdenka Venturinija i kostimi Šarlote Puhovski u stilu talijanskih ranorenesansnih slikara (Kolumbić 1959).

Na sačuvanoj fotografiji predstave *Mandragola* čiji je autor Niccolò Machiavelli(1959.), u režiji Vida Fijana, dominira jedan veliki stup, centralni stup, isti onaj koji smo prepoznali u inscenaciji *Romea i Julije*. U pozadini se vide pokretni panoi na kojima su stilizirano predstavljeni elementi renesansne svakodnevice (Maštrović 1996: 57).

Dostupne su na dvije slike predstave *Glorija* (1958.) Ranka Marinkovića u režiji

Vlade Vukmirovića. Na slici koja se nalazi u Maštrovićevoj knjizi (1996: 55) vide se samo konture mjesta odvijanja radnje. Naime, Venturini je od žice ili nekoga sličnog materijala oblikovao elemente prostora. Na fotografiji se nalaze stilizirana crkva i dva otvora. Jedan se doima kao polukružni portal, a drugi kao stilizirana gotička monofora. Zanimljiv je odnos interijera i eksterijera jer je u isto vrijeme vidljiv i eksterijer i interijer zbog toga što nema zidova, nego samo konture prostora. Na drugoj slici u *Glasu Zadra* (Budak 1964) nalaze se stilizirane oltarne pregrade povezane lukom koji može imati ulogu oltara ili portala, a pri vrhu luka nalazi se stilizirana rozeta. Scena u crkvi postavljena je tako da glavni oltar sudionici u drami / glumci zamišljaju negdje u gledalištu, što nije naznačeno u drami, niti je u skladu s pravilima postavljanja mizanscene. Redateljevu i piščevu zamisao Venturini je provodio do kraja. Prema navodima Josipa Budaka (1964) scenografija je djelovala u isto vrijeme jednostavno i realistički, ali i moderno. Naročito ga se dojmila posljednja slika, gdje su kulise bile vrlo plastične i žive, a sve skupa nije odudaralo od ostalih scena. Zaključuje da je predstava *Glorija* imala ujednačenu i skladno stiliziranu scenografiju.

Prva je fotografija u katalogu izložbe održane 1964. s predstave *Sedam godina vjernosti* (1955.) u režiji Mira Marottija prema tekstu Georgea Axelroda. Scenski je prostor podijeljen na tri dijela: dnevni boravak s neizostavnim stubama koje vode na prvi kat. Dnevni je boravak samo vizualno kompaktan i predstavlja cjelinu, ali omogućuje slobodan prolaz u neku vrstu hodnika ili međuprostora u drugi scenski prostor. Drugo prizorište je namijenjeno novoj susjedi koja se doselila u vrijeme kada su sredovječnomu muškarcu žena i sin na godišnjemu odmoru izvan grada. Bez obzira na to što prostor u prvi mah djeluje realistički s namještajem iz pedesetih godina, na scenografiji se razabiru elementi geometrijskoga strukturiranja prostora. Zanimljivo je da je u Zadru postavljena na scenu predstava *Sedam godina vjernosti* iste godine kada je Marilyn Monroe zaigrala u istoimenome filmu Billyja Wildera.

Maketa inscenacije *Staklena menažerija* (1981.) Tennesseeja Williamsa u režiji Petra Sarčevića (Maštrović 1996: 71) zamišljena je kao kuća koja ima čak i krov i tako kompletna nalazi se na pozornici. Scenski se prostor oblikuje tek jednostavnim simbolima i znakovima, a scenografija je vrlo reducirana. Scenom dominiraju četiri bijele plohe različitih dimenzija. Dvije predstavljaju zidove kuće, treća krov, a četvrta blagovaonicu. Na jednoj plohi nepravilna oblika visi slika oca obitelji. Kako bi zatvorio kompoziciju, na suprotnoj strani također postavlja "zid" i diskretne police na kojima će biti smještena staklena menažerija. Na vrhu ili u potkrovlju također se nalazi jedna ploha koju možemo shvatiti kao krov. Ispred opisanih panoa koji imaju funkciju dijelova kuće nalaze se vrlo jednostavne klupe. Lomljenje zidova daje veliku mogućnost mizansceni jer neke scene mogu biti aranžirane u dubini.

Realistične inscenacije

Na fotografiji predstave *Konfužjom u getu* (1958.) autora teksta Splićanina Petra Kukolja i Ante Jelaske i redatelja Vlade Vukmirice (Maštrović 1996: 53) inscenacija se doima kao prospekt na kojemu se nalazi slika Geta. Međutim, na fotografiji se jasno vide prolazi među kućama. Naime, jasno se naziru ulazna vrata u samoj kulisi i dva prolaza koja vode u mrak.

Scenografija predstave *Ožalošćena porodica* (1960) Branislava Nušića u režiji Mate Miloševića (Maštrović 1996: 62) ima realističnu koncepciju. Scenskim prostorom dominiraju elegantne stube s rukohvatima u svijetloj boji. Naime, s lijeve i desne strane pozornice vode stube prema vrlo velikom podestu kako bi se nastavile u mrak ili nestale iza zavjese. Na mjestu gdje se stube spajaju nalazi se portret pokojnika. Na prospektu su zavjese, a na mjestima gdje su zavjese razmaknute nalaze se prozori.

Za predstavu *Fizičari* Fridricha Dürrenmatta (1962.) u režiji Bogdana Jerkovića Venturini je osmislio vrlo jednostavnu inscenaciju. U drugome planu nalaze se numerirana troja vrata. Pored svakih vrata nalazi se po jedna stolica bez naslona. Lijevo su dva jednostavna stola, a desno praktikabli. Na fotografiji u knjizi Tihomila Maštrovića (1996: 69) na lijevoj kulisi naziru se rešetke koje sugeriraju prostor zatvora.

Vrlo je zanimljivu realističnu inscenaciju Venturini napravio za predstavu *Vučjak* (1960.) Miroslava Krleže u režiji Đure Puhovskoga. Pozornica je omeđena bočnim kulisama sa svijetlim panoima iste visine kao i prospekt na kojemu se nalaze vrata i dva prozora. Ostavljaju dojam jedne službene prostorije u kojoj se nalazi realistički namještaj. Na lijevoj su strani pisaći stol i stolica, a na desnoj strani mali stolić također s odgovarajućom stolicom. Na pisaćemu je stolu još mnogo detalja, kao što je stolna lampa, i mnoštvo razbacanih papira. Na sceni je još i kalijeva peć, vješalica na koju su obješeni kaputi i na zidu visi velika zemljopisna karta (Maštrović 1996: 62).

Realistička slika siromašnih Talijana nazočna je u predstavi *Milijunaški Napulj* (1961.) Eduarda de Filippija u režiji Mirka Perkovića. Naime, scena je podijeljena na dva dijela improviziranim zastorom, a takve smo inscenacije vidjeli u sirotinjskim kućama, posebno u talijanskim neorealističkim filmovima. S jedne strane život je sirotinje okružen predmetima iz siromašne kuće, a s druge je strane građanski namještaj, *kredenca* i stol kakve obično susrećemo u blagovaonicama bogataških kuća (Maštrović 1996: 63).

Zaključak

Djelujući u Narodnome kazalištu Zadar kao scenograf, Zdenko Venturini nije bio scenograf zanatlija nego scenograf umjetnik pa inscenacije u Zadru pedesetih godina 20. stoljeća ništa ne zaostaju za onima u drugim hrvatskim kazalištima. Kao scenograf bio je odgovoran za scensko ostvarenje kao i ostali čimbenici scene. Nije se ponavljao u scenografskim rješenjima i rukovodio se geslom Ljube Babića "uvijek biti istraživalac novog" (Celio Cega 1983: 38). Prema mišljenju Antuna Travirke (1982), scenografija akademskoga slikara Zdenka Venturinija najvrjedniji je segment onoga što je Narodno kazalište Zadar ostvarilo u vrijeme postojanja svoga profesionalnog ansambla.

Odbacio je sa scene sve suvišno tražeći čistoću stila pa je bio vrlo škrt na iluzijama. U svakoj novoj inscenaciji polazio je od samoga literarnog predloška gdje je pronalazio osnovnu ideju djela. Scenografiju je shvaćao kao likovnoga pratioca unutrašnjih vrijednosti djela i u svakome ambijentu tražio je unutrašnje objašnjenje. Pročišćenu, oduhovljenu scenu reducirao je na bitne elemente. U scenografskim je zahvatima tražio jednostavne formule za sve prizore. Na konstruktivistički ogoljenoj pozornici dominirali su uglavnom simboli.

Prema mišljenju Ane Lederer (2004: 295), scenografije pedesetih godina, a njima pripada i Venturini, u rješavanju prostora podrazumijevaju odnos prostora i dramaturgije, odnosno prostora i glumca. Kreirali su novu sliku s bitnim odmacima od konvencionalnih prostora i otvarali scenski prostor svim mogućnostima.

Zdenko Venturini (1977) želio je da Zadar ne bude likovno izoliran te je pružao otpor prema svemu što vodi u diletantizam i likovno bespuće. Želio je da se što bolje afirmira kao likovno-kulturno središte, a kao vrstan slikar stapao je kazalište i likovnu umjetnost.

Literatura

B. M. 1958. "Čarobnjak koji donosi kišu. Razgovor s redateljem Mirom Marottijem". *Glas Zadra,* god. IX. br. 381. 25. 10.

Budak, Josip. 1964. "Likovne kvalitete scene". *Glas Zadra,* god. XV. br. 664. 13. 6.

Dubrović, Ervin. 1998. *Scena i kostimi*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.

Celio Cega, Antun. 1983. "Zagrebačka scenografija od Babića do Tumpe (1935-1955)". *Dani Hvarskog kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. XI. br. 1. str. 34–40.

Celio Cega, Antun. 1984. "Scenografija na pozornici HNK". *Dani Hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. XI. br. 1. str. 356–363.

Celio Cega, Antun. 1985. *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945-1967)*. Zagreb: OOUR Vjesnikova Press Agencija VPA.

G.S. 1956. "Igor Torkar o izvedbi svog djela. Priznanje redatelju i glumcima". *Glas Zadra,* god. VII. br. 276. 6. 10.

Howard, Pamela. 2002. *Što je scenografija?* Beograd: Clio.

Jakić Cestarić, Vesna. 1955. "Jedan kulturni doživljaj". *Glas Zadra,* god. VI. br. 236. 24. 12.

Jakić Cestarić, Vesna. 1956. "Šarena lopta". *Glas Zadra,* god. VII. br. 276. 6. 10.

Jakić Cestarić, Vesna. 1956a. "Poslije premijere". *Glas Zadra,* god. VII. br. 283. 24. 11.

Jakić Cestarić, Vesna. 1956b. "Shakespeare u zadarskoj verziji". *Glas Zadra,* god. VII. br. 257. 15. 5.

Kolumbić, Nikica. 1957. "Drama o moralnoj istini". *Glas Zadra,* god. VIII. br. 336. 7. 12.

Kolumbić, Nikica. 1958. "Čarobnjak koji je otvorio sezonu". *Glas Zadra,* god. IX. br. 383. 8. 11.

Kolumbić, Nikica. 1959. "*Romeo i Julija*". *Glas Zadra*, god X. br. 404. 4. 4.

Konstantin, A. 1955. "Kvej Lan ostvarenje naših glumaca". *Glas Zadra,* god. VI. br. 190. 15. 2.

Konjović, Jovan. 1962. "Boja i oblik u scenskom prostoru (Sto pedeset godina scenografije u Zagrebu 1784-1941)". *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,* knjiga 326, str. 5–104.

Krleža, Miroslav. 1952. "Govor na kongresu književnika u Ljubljani". *Republika*, god. VII. br. 10–11 (2). str. 205–243.

Lederer, Ana. 2004. "Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost". *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila.* Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazalište i glazbe

HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
Marotti, Miro. 2003. *Novostvorena glumačka osobnost*. Zagreb: ArTresor.
Marsić, Vera, Petar Selem i Zvonko Maković. 2009. *Božidar Rašica.* Zagreb: Školska knjiga.
Maštrović, Tihomil. 1985. *Hrvatska kazališna kuća u Zadru: prilozi za kazališnu povijest*. Zagreb – Samobor: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa – A. G. Matoš.
Maštrović, Tihomil. 1996. *Pedeset godina hrvatske kazališne kuće Zadar*. Zadar: Hrvatska kazališna kuća Zadar: GAFF Zadar.
Petričić, Mladen. 1955. "Istina je mrtva". *Glas Zadra,* god. VII. br. 232. 6. 11.
O. G. 1957. "Akademski slikar Zdenko Venturini". *Zadarska revija*, god. VI. br. 1.
Rašica, Boško. 1974. "Najtotalnija vizija u plastičnoj domeni". *Scena*, god. X. br. 2–3. str. 149–157.
Selem, Petar. 1984. "Hrvatsko glumište u europskom kontekstu". *Dani hvarskog kazališta IX. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975).* Split: Književni krug, str. 356–363.
Travirka, Antun. 1982. *Likovno stvaralaštvo u Zadru 1945-1982.* Zadar: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika u Zadru.
URL 1. Jerolimov, Pavao. "U Bakru je 4. kolovoza 1922. rođen Zdenko Venturini". Zadarski list. 3. 8. 2008. URL: https://www.zadarskilist.hr/clanci/03082008/u-bakru-je-4-kolovoza-1922-roden-zdenko-venturini (7. travnja 2020.)
Venturini, Zdenko. 1955. "Za cjelovitu i stilski ujednačenu predstavu". *Glas Zadra,* god. VI. br. 208. 11. 6.
Venturini, Zdenko. 1955a. "Nešto o protekloj sezoni Narodnog kazališta u Zadru". *Teatar*, god. I. br. 3. str. 47-48.
Venturini, Zdenko. 1964. "Iz novih uvjeta. Viša kazališna stvarnost". *Glas Zadra,* god. XV. br. 652. 14. 3.
Venturini, Zdenko. 1964a. *Venturini inscenacije*. Zadar: Narodno kazalište Zadar.
Venturini, Zdenko. 1977. "Predgovor". *Hrvatsko društvo likovnih umjetnika u Zadru. Povodom velikih Titovih jubileja i u čast dana oslobođenja Zadra 31. listopada.* Zadar: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. Godišnja izložba 1977.
--1957. "Dnevnik Ane Franke". *Glas Zadra*, god. VII. br. 338. 21. 12.

Zdenko Venturini as a Scenographer at the Croatian National Theatre in Zadar

Teodora Vigato

Summary

The author researches the scenographies of the academic painter Zdenko Venturini at the Croatian National Theatre in Zadar. He worked in the 1950s in the demolished Zadar and created productions that in no way lagged behind the scenographies of the Croatian National Theatre in Zagreb. Namely, the EXAT 51 group played a significant role in creating Croatian scenography in the 50s of the last century. The author primarily investigates articles on the scenography that Venturini printed in magazines and exhibition catalogues. He advocated complete performances devoid of any details. According to the available photographs and reviews from weekly newspapers, the scenographies are reconstructed, divided into neutral, abstract, architectural elements, and realistic ones.

Keywords:
Croatian National Theatre Zadar, scenography, Zdenko Venturini

Grafičko oblikovanje i prijelom / *Graphic design and layout*
Sveučilište u Zadru / University of Zadar

Naklada / *Edition*
250 primjeraka / 250 copies

Tisak / *Printed by*
Tiskara Zelina d.o.o.