

Hrvatska kazališna kritika od Antuna Gustava Matoša do našega vremena

Bakmaz, Dorotea

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:650959>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-11**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

ODJEL ZA KROATOLOGIJU

DOROTEA BAKMAZ

**HRVATSKA KAZALIŠNA KRITIKA OD
ANTUNA GUSTAVA MATOŠA DO NAŠEG
VREMENA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2018.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

DOROTEA BAKMAZ

**HRVATSKA KAZALIŠNA KRITIKA OD
ANTUNA GUSTAVA MATOŠA DO NAŠEG
VREMENA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Viktorija Franić Tomić

Zagreb, 2018.

Sažetak:

U ovom diplomskom radu pod nazivom *Hrvatska kazališna kritika od Antuna Gustava Matoša do našeg vremena* za interpretaciju su izabrane kazališne kritike ili tekstovi o kazališnom životu koje su pisali najpoznatiji hrvatski književnici u nizu od Matoša preko Milana Begovića i Branka Gavella, Milutina Cihlara Nehajeva i Miroslava Krleže, zatim mlađih Matkovića i Marinkovića koji su svoje knjige kazališnih kritika tiskali do 1950. Metodološki diplomski radnja *Hrvatska kazališna kritika od Antuna Gustava Matoša do našeg vremena* obuhvatiti će sintetski pogled na sve važnije aktere hrvatske kazališne i dramske kritike u proučavanom razdoblju. Na osnovu opisa te građe ponudit će se analiza socijalnih ali i estetskih osobina hrvatskog kazališta, zatim socioloških i političkih promjena koje su se događale u hrvatskom društvu. Rad će prikazati koliki je u cjelokupnom kazališnom životu tijekom 20. stoljeća bio udio kritičkog mišljenja o kazalištu na društveni razvitak, te zaključiti koji su razlozi što su doveli do krize kritičke misli o kazalištu u naše vrijeme, a što je započelo u posljednjem desetljeću 20. stoljeća.

Ključne riječi: kazalište, kazališna kritika, drama, hrvatski dramatičari, kazališna rubrika

Summery:

The period selected for processing is period of theatrical criticism or the analysis about theatrical life, written by the most famous Croatian writers in the series from Matoš through Milan Begović and Branko Gavella, Milutin Cihlar Nehajev and Miroslav Krleža, then younger Matković and Marinković who printed their books of theatrical criticism 1950. Methodological Graduation Thesis The Croatian theatrical critic from time of Antun Gustav Matoš until our time will include a synthetic review of all the major actors of Croatian theater and drama critics in the period under study. Based on the description of this material, an analysis of the social and aesthetic features of the Croatian theater will be offered, followed by sociological and political changes that took place in Croatian society. The paper will show how much of the theatrical life through the 20th century was a share of the critical opinion of the theater on social development and to conclude what led to the crisis of the critical thinking of the theater in our time, which began in the last decade of 20th. century.

Key words: theater, theatrical criticism, drama, Croatian dramatics, theatrical section

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| 1. UVOD | 5 |
| 2. <i>MILETIĆEVA ERA</i> | 6 |
| 2. 1. Kazališni kritičari moderne | 8 |
| 2. 2. Moderna, verizam – drame i kritike | 11 |
| 2.3. Moderna, artizam - drame i kritike..... | 14 |
| 3. MODERNA PREMA EKSPRESIONIZMU | 16 |
| 4. KRITIČARI IZMEĐU DVA RATA..... | 18 |
| 5. EKSPRESIONIZAM I GROTESKA | 22 |
| 6. NOVI REALIZAM | 27 |
| 7. VRIJEME KOMEDIJE I MELODRAME..... | 32 |
| 8. KAZALIŠNA SITUACIJA I KRITIKA OD 1945. GODINE..... | 34 |
| 8.1. Pluralizam..... | 37 |
| 9. KAZALIŠNA KRITIKA ŠEZDESETIH I SEDAMDESETIH GODINA DVADESETOG STOLJEĆA..... | 39 |
| 10. KAZALIŠNA KRITIKA SEDAMDESETIH I OSAMDESETIH GODINA DVADESETOG STOLJEĆA..... | 40 |
| 10.1. Političko kazalište..... | 40 |
| 10.2. Drame izvedene u razdoblju postmoderne..... | 41 |
| 11. SUVREMENO KAZALIŠTE I KRITIKA..... | 42 |
| 12. ZAKLJUČAK..... | 46 |
| 13. POPIS LITERATURE | 47 |

1. UVOD

Ovaj rad predstaviti će opća obilježja kazališne kritike od kraja devetnaestog stoljeća do danas. Prikazat će se na koji su način kazalište i kazališna kritika djelovali, kakvu su ulogu u javnom životu imali, te što je i u kojem razdoblju utjecalo na način pisanja kritike u političkom, društvenom i socijalnom kontekstu. Razvoj kazališne kritike usko je vezan uz sam razvoj kazališta, te će rad paralelno otkrivati nove društvene, političke i socijalne pojave u kazalištu, kritici i općenitom životu građana kroz vremenska razdoblja. Također, navest će imena kritičara, slijedom kojim se javljaju u rubrikama kazališne kritike u navedenom razdoblju. U ovome radu nastojat ćemo zaključiti koji su uzroci krize kazališne misli koja je započela devedesetih godina dvadesetog stoljeća, te objasniti što je i na koji način tu krizu uzrokovalo.

2. MILETIĆEVA ERA

Stjepan Miletić, dvadeset i sedmogodišnjak sa zacrtanim smjernicama svoga budućeg djelovanja i knjigom kritika iza sebe, 1894. godine dolazi na poziciju uprave hrvatskog glumišta. Jednu sezonu vodio je kazalište u staroj zgradi koja se nalazila na Markovom trgu iz koje se 14.10.1895. kazalište seli u novu zgradu, gdje Miletić obnaša funkciju intendanta do 1898. godine. (Miletić, 1904., str. 433. – 443.) Kazališna kritika ne može djelovati kao zasebni književni rod, zbog brojnih vanjskih čimbenika koji utječu na nju. Na književni rad i pjesništvo također mogu utjecati vanjski čimbenici, no ono, kao takvo može nastati u anonimnim uvjetima, dok kod kazališne kritike to nije slučaj. Kazališna se kritika razlikuje od književne kritike na način da kazališni kritičar svoj sud o djelu donosi na temelju izvedena djela na pozornici, te ocjenu donosi u skladu sa viđenim i sukladno izražajnim mogućnostima kazališta. Kazališnu kritiku omeđuje i uvjetuje razvoj glumišta kroz određena razdoblja. Bitan čimbenik koji uvjetuje kritičku misao je odnos državno – političkih vlasti prema kazalištu kao instituciji. Međusobno prožimanje svih čimbenika uvelike je utjecalo na razvoj kazališne kritike. Kritičari koji su o kazalištu pisali od 1895. godine, održali su se kroz štampu i časopise sve do dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, dok su neki poput Nehajeva i Livadić pisali kazališnu kritiku i dulje. Pojedini su kritičari poput Iblera, Dežmana, Galovića, Benešića, Matoša, te Ogrizovića i Parmačevića bili najaktivniji u razdoblju koje je uslijedilo nakon moderne i trajalo sve do svršetka prvog svjetskog rata. Razdoblje novih strujanja u dramati započinje 1895. godine Vojnovićevim *Ekvinocijem*. Pojedini kritičari okušali su se i kao dramatičari na pozornici. Pišući o dramama svoje generacije, postavili su granice koje su određivale kada se od kazališta očekuje općenito, a kada i od kojeg interpreta scenski tekst dubljega značenja. Na primjer, Milivoj je Dežman u *Vijencu* 1903. godine opservirao da je realizam zavladao pozornicom, te da su sve težnje usmjerene što stvarnijem prikazivanju života na pozornici, što upućuje na nedjeljivost kazališne kritike i prakse. Kroz razdoblje moderne kazališna će se kritika potvrditi kao književna vrsta izjednačujući se, prema vrijednosnim kriterijima, sa književnom kritikom. U člancima Dežmana, Livadića i Nehajeva moglo se iščitati što se očekuje od kazališta kao institucije, što od kritičara i publike, te su djelomično formirane odrednice kazališno-kritičnih načela. Kritičari moderne, po uzoru na neke europske kritičare, trudili su se raščlaniti predstavu do detalja, kako bi razotkrili zakutke kazališno – scenskih zakonitosti. Novine i časopisi u punom zamahu, dobivaju stalne kazališne rubrike, koje se pune člancima o kazališnim pojavama u Europi. U časopisu *Nada* piše Nehajev, u *Savremeniku* Lunaček, Livadić, Milčinović, u dnevnom tisku Janko i Vanda

Ibler, Benešić, Dežman, Nehajev, Matoš, Gavella, Galović, Livadić, Marjanović, Nikolić, Vukelić, Milan Ogrizović i drugi. Velika vrijednost njihovoga kritičarskog rada u ovom razdoblju leži u raznolikosti stavova i pristupa kazalištu. Stavovi su bili kod nekih autora poprilično jasni, kao na primjer kod Nehajeva, koji je unaprijed htio čvrsto izgraditi teoretska polazišta. Livadić je zahtijevao potpunu slobodu umjetničkog stvaralaštva, te je podržavao svaki scenski oblik i pokušaj na pozornici, a Ogrizović je procjenjivao vrijednost književnog rada i njegove izvedbe na pozornici kroz nacionalno – stranačka obojenja. (Batušić, 1971., str. 94.) Zbog kratkotrajnog razdoblja moderne i nedostatnog poznavanja europskih kazališnih strujanja, mnoga teoretiziranja nisu bila dovršena. Iako ovo doba ne bilježi kritičke rasprave, počinju biti očigledne razlike u političkim stavovima. U pravaškim su novinama autori iskazivali angažirane stavove u odnosu na duh vremena, vladini listovi pokušavali su zadržati neutralnu poziciju, a dio kritike je sadržavao težnje unionističko – jugoslavenske misli. Polako je nestajala zajednička tendencija kritičara, a to je bilo održanje hrvatskog glumišta pred financijskim i umjetničkim nedaćama, a postala je vidljiva politička komponenta, osobito u novinama financiranim od strane političkih stranaka. Ipak, glavno obilježje onodobne kritike bio je raskid s tradicionalnim pristupom književnim pitanjima, te povezivanje sa stranim kazalištima. Prema stilskim obilježjima, kazališna je kritika moderne odraz kritičareve želje za osobnom afirmacijom, zbog čega se kritički tekstovi odlikuju dozom ozbiljnosti, koju potkrepljuju citatima pomodnih stranih pisaca i teorija. U onodobnim kazališnim člancima nema proizvoljnih zaključaka, koji bi se temeljili na neprovjerenim činjenicama, a veoma je mali broj članaka koji bi iskazivali auturovu neobaviještenost. Ipak, prve izvedbe Čehova, Wildea i drugih suvremenika hrvatski kazališni kritičari dočekali su nespremni, ne poznajući spomenuta dramska djela, no svakoj su predstavi pristupali maksimalno ozbiljno, onako kako doliči književnicima. Nakon što je kazališna kritika počela prelaziti u ruke polukvalificiranih ljudi, opisivača i reportera predstave, počeo se gubiti duh napora što su uložili kritičari moderne i djelom ekspresionizma. (Batušić, 1971., str. 96.) Batušić smatra kako se o Matošu govorilo i više, no što to zaslužuju obilježja njegovih dramskih recenzija, te kako mu treba oduzeti atribut kazališnog kritičara, koji mu je pridodavan u mnogim situacijama. Batušić ga smatra duhovitim kazališnim feljtonistom.

2.1. Kazališni kritičari moderne

Milivoj Dežman – Ivanov bio je na kraju 19. stoljeća središnje ime hrvatske dramsko – kazališne kritike. Obnašao je funkciju stalnog kazališnog referenta za časopis *Obzor* od 1894. do 1900. godine, te je u njemu objavljivao stotine recenzija. Nakon 1900. godine povremeno je objavljivao kritike, sve do 1905. kada postaje glavnim urednikom *Obzora*. Nakon preuzimanja uredničke funkcije on vrlo rijetko piše o kazalištu a to čini samo onda kada je izazvan nekom polemikom. Ipak, niti onda to više nisu kritike, već njegova ironična i cinična zapažanja o stanju u glumištu. Batušić napominje kako je Dežman odigrao bitnu ulogu u osnivanju *Kluba hrvatskih književnika*, kasnije preimenovanog u *Društvo hrvatskih književnika*. Od svoga pojavljivanja u javnosti, kao kritičar, novelist i dramatičar, Dežman se nalazio među najprogresivnijim utemeljiteljima novih strujanja u hrvatskoj književnosti. Kao kritičar u *Obzoru* on je svakodnevno tiskao recenzije i temeljite dramske analize, dok u dnevnom tisku nije puno pažnje posvećivao kazališnim analizama. Nakon osnutka *Kluba hrvatskih književnika* često je raspravljao o aktualnim kazališnim temama i predlagao novitete. Zalagao se Dežman za prisniji odnos kritičara i kazališta, što dokazuje njegov predani rad upravo na tom segmentu kazališnoga života.

Kazališni kritičar, čije se ime pojavljuje u dnevnicima i časopisima preko trideset godina je Branimir Livadić. Batušić za Livadića piše kako se on, unatoč dugogodišnjem kontinuiranom radu, nije uspio nametnuti kao kritičarski autoritet, već su njegove kritike, feljtoni i članci o kazalištu zapravo komentari i promišljanja o teatarskim zbivanjima. Kazališnu je kritiku isprva objavljivao u *Obzoru*, nakon čega postaje urednik *Savremenika*, gdje vodi kazališnu rubriku, te povremeno u dnevnicima objavljuje kazališnu kritiku. Nakon gašenja *Savremenika*, tiska kritiku u *Hrvatskoj Reviji* od 1928. do 1945. Bio je direktor Drame u sezoni 1921./1922. kao i direktor Glumačke škole. U sezoni 1921./1922. bio je direktor Drame kao i direktor Glumačke škole. Unatoč Livadićevom izravnom angažmanu u kazališnom životu Batušić navodi kako taj angažman u njegovoj kritici nije imao gotovo nikakva odjeka, jer kritike ne odaju nekoga tko se bori za svoje ideje i stavove, već odaju umjerenog komentatora.

U radikalnim pravaškim novinama kao što su *Hrvatska smotra* i *Hrvatsko pravo* kazališnu je kritiku pisao Milan Ogrizović. Kritiku je počeo pisati 1902. pod punim imenom, pseudonimom „Vanja“ i pod šifrom od tri zvjezdice (***) (prva i zadnja stajale su niže od zvjezdice u

sredini). Glavna je odlika Ogrizovićve kazališne kritike, prema Nehajevu, literarnost. Nadalje, ističe Nehajev kako je Ogrizović prije svega toliko okretan u recenzijama, da ne može dosaditi, a opet ostaje unutar određenih granica.

Julije je Benešić uz Stjepana Miletića najistaknutija ličnost koja je stajala na čelu Hrvatskog narodnog kazališta. Bio je književnik, pisac rječnika i gramatika, lirik, prevoditelj i kazališni kritičar u *Narodnim novinama*, gdje je angažiran na preporuku Iva Vojnovića i gdje mu je urednik Janko Ibler povjerio kazališni referat. Benešić nije bio vrstan kazališni kritičar jer, kako i sam navodi, „nije poznao mašineriju tog kompliciranog zavoda.“¹ Kritika mu je odisala duhovitošću, no bila je suviše štura, bez dubokih analiza. Gavella je za Benešića pisao kako su mu kritike šablonske, te da mu je unutarne djelovanje teatra potpuno nevažno. (Batušić, 1971., str. 112.) Batušić je donio vrlo oštru ocjenu o ovom kazališnom kritičaru: „Benešić je naime bio u stvari potpuno nekazališni čovjek.“²

Fran Galović koji je prije svega bio pjesnik i dramatičar pisao je i kazališnu kritiku. 1911. godine kontinuirano je pratio kazališni život. Bio je Ogrizovićev sumišljenik u političkom smislu, te veoma blizak prijatelj. Batušić navodi kako je Benešić kritike zagrebačke drame i opere tiskao u svesku VIII njegovih sabranih djela pod naslovom *Članci i kritike 1902 – 1914*. Knjiga je izašla 1942. godine. Njegove kritike pune su osobnih impresija, te iako nemaju karakter prave kritike, dokaz su pjesnikove potrebe da ocijeni predstavu, te je što duže zadrži u sjećanju. Kritike su mu uglavnom kratke i duhovite, no u odnosu na neke suvremenike, vidljiva je osobna komponenta, te posvećenost analizi redateljskog rada.

Nikola je Batušić u knjizi *Hrvatska kazališna kritika* iz 1971. godine, napisao poglavlje posvećeno kazališnim kritikama A. G. Matoša. U tome poglavlju navodi kako kazališna kritika ne zauzima istaknuto mjesto u Matoševu opusu, kao što se to često navodi. Smatra kako se u Matoševu kritičarskom opusu zrcale njegove proturječne osobnosti. Kazališne je kritike pisao u Beogradu od 1897. do 1905. uz prekide, u listovima *Slobodna zastava*, *Srpska reč*, *Samouprava* i *Politika*, a u Zagrebu od 1906. u *Hrvatskoj smotri*, *Hrvatskom pravu* i najviše u *Hrvatskoj slobodi*, glasilu pravaša. Matoševe su kritike bile obilježene i političkim pogledima lista za koji je pisao, zbog čega su nastajale u političkim trzavicama i kao produkt proturječja koja su Matoša razdirala na križanjima vlastitih i nametnutih uvjerenja. U kritikama je bio neumjeren u epitetima i izricanjima negativnih sudova, obeshrabrujući ponekad glumce i dramatičare u usponu. Režiju je smatrao dobrom tek kada kostimi

¹Benešić, 1943., str 458.

² Gavella, 1970., str. 42.

odgovaraju vremenu radnje, a kulisa mjestu radnje. Smatrao je kako je kazališna recenzija odraz vlastite impresije.

Branko Gavella pisao je kritike za *Agramer Tagblatt*, koje je potpisivao šifrom „ll“. Rijetko je objavljivao duže sintetičke prikaze kazališnog života i u *Savremeniku* između 1910. i 1918. godine. Zbog činjenice da je objavljivao u njemačkom dnevniku, zbog čega je izostao u važnijim krugovima što su se stvarali prema književnim i političkim uvjerenjima, kao i zbog činjenice da je bio najmlađi među istaknutim kritičarima kojima je, kao književnicima, kritika bila usputna djelatnost, ostao je izvan brojnih polemika i rasprava koje obiluju u tome dobu. Smatrao je da nije zadaća kritike da promatra djelo sa apstraktnog stajališta. Svoje najbolje recenzije ostavio je nakon susreta sa Vojnovićevim, Begovićevim, Tucićevim i Kosorovim djelima. (Batušić, 1971., str.137. – 145.)

2.2. Moderna, verizam - drame i kritike

Pokret koji karakterizira težnja za što istinitijim prikazom stvarnosti naziva se verizam. Nastao je u talijanskoj književnosti i smatra se talijanskom inačicom naturalizma. U književnosti je uglavnom zaokupljen mračnom stranom života. Drama Iva Vojnovića *Ekvinocijo* sadrži elemente verizma i artizma. Drama je prvi puta izvedena 1895. godine na daskama Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Kritičari, teatrolozi i povjesničari hrvatske književnosti jednoglasno su ocijenili kako je drama označila početak moderne u hrvatskoj dramati i dramskom kazalištu (Senker, 2000., 37.) Sredina devedesetih godina 19. stoljeća, nosi mnoge promjene, te se smatra prijelomnim trenutkom društvene, političke i kulturne povijesti, na način da je u svim segmentima društva vidljiva žudnja za promjenom i otklon od tradicije. Dokaz tome je i sama činjenica kako je ranije, iste godine praižvedbe *Ekvinocija*, kazalište preselilo sa Markovog trga u novu zgradu u kojoj je i danas HNK. Isto tako, te se godine rascijepila Stranka prava i zapaljena je mađarska zastava na Trgu bana Jelačića. U tim okolnostima, drama *Ekvinocijo* dobiva prvu nagradu na natječaju koji je kazališna uprava propisala 1895. godine zbog svog stila, jezika, teme općenito i rušenja tabua, te strukturnih značajki. Kazališnoj kritici nije se svidjela uporaba dijalekta u dramati, no Miletić staje u Vojnovićevu obranu, te iznosi svoje protivljenje uporabi dijalekta samo u komediji, te navodi kako se tragični trenuci u dramati mogu mnogo bolje dočarati dijalektom, odnosno pučkim govorom, te scenu prikazati realnije. Bitno je naglasiti kako jezik korišten u dramati nije samo dijalekt, već i stari književni jezik, koji je kroz dramu vraćen na hrvatsku pozornicu. Kritičar Milivoj Šrepel napisao je „ Za krasnu stvarcu kakva je „Ekvinocij“, šteta je, što je pisana u dijalektu. Istina je, da je stvar time vjernija ostala. “ „ Drago nam je pod konac konstatovati, da „Ekvinocij“ spada među prve naše drame, pa srdačno čestitamo autoru.“³ Stjepan Miletić u svojoj kritici 1904. godine, među ostalim, hvali Vojnovićevu karakterizaciju likova. 1949. godine, kritičar Marijan Matković navodi kako drama već u drugom činu postaje patetična zbog lika Jele, koji prema njegovu mišljenju nije razrađen najbolje, odnosno, onako kako su razrađena ostala lica, te da je radi lika Jele dio radnje prazan i teatralan, dok je u četvrtom činu suvišan, odnosno, smetnja autoru. 1978. godine Darko Suvin piše kako je *Ekvinocijo* zanimljiva, ali i manjkava drama. Navodi kako otvara novu epohu u dramaturgiji, jer problematizira klasne borbe, kao i tjeskobu u doba kapitalizma. On iznosi marksističku tezu prema kojoj autor kroz okular ribara i malih ljudi, govorom, odnosima i solidarnošću

³ Senker, 2000., str. 47.

problematizira odnos ugroženih plebejaca i prijeteće buržoazije. Generalno, iako kritika nije navikla na *novuum* koji donosi *Ekvinocijo*, ona ga nastoji opisati, te pozdravlja neke od promjena, smatrajući ih napretkom u dramaturgiji.

Povijesna je tragedija ipak bila najcjenjenija dramska vrsta u kazališnoj i književnoj kulturi. *Dubrovačka trilogija* Iva Vojnovića o padu Dubrovačke Republike i propadanju plemstva jedna je od najboljih drama hrvatske književnosti, kao i Vojnovićevo najuspjelije djelo kojim je pokazao kako nacionalna povijest može biti tematika moderne drame. Kritika je uglavnom oduševljeno prihvatila dramu. Matija Lisičar 1903. godine navodi kako su monolozi u drami biser Vojnovićeve poezije. A. G. Matoš piše kako je Vojnović prvi uveo artizam u hrvatskoj književnosti, te da je borac za zapadnjački estetički ideal. Smatra kako je prvi dio trilogije najbolji, a treći najslabiji, no da je drama unatoč tome remek-djelo jezika. Takva Matoševa kritika ne iznenađuje, jer Matoš shvaća umjetnost kao istoznačnicu za lijepo, te piščev izraz i stil uzima kao kriterij za estetsko vrednovanje djela.

Milan Begović 1929. godine navodi kako *Dubrovačka trilogija* označava potpuni preokret, te smatra da je u njoj sazdano trideset godina hrvatske dramaturgije.

Branko Gavella, Marijan Matković i Vladan Desnica, u svojim kritikama, također nalaze samo riječi hvale za Vojnovića i njegovo djelo, naročito Desnica koji Vojnovića smatra *našim* najjačim talentom, koji se u svojim najboljim djelima izdignuo iznad dramaturških domašaja svojega vremena, izuzevši dramski opus Miroslava Krležu.

Drama *Prokletstvo* autora Andrije Milčinovića i Milana Ogrizovića nastala je kao plod suradnje autora zainteresiranih podjednako za kazalište i politiku. Drama je tiskana u časopisu *Savremenik*, a na repertoar Hrvatskog narodnog kazališta stavljena je krajem sezone 1906./1907. Drama nije izvedena zbog niza prosvjeda i vladine intervencije. Autori se tome suprotstavljaju tiskanjem drame 1907. godine. Prolog izdanju napisao je A. G. Matoš, gdje je stao u obranu drame, te se okomio na vladu koja je prema njegovu mišljenju ustuknula pod pritiskom te se pokazala nedosljednom, a prozvaao je i Društvo hrvatskih književnika optuživši ih za solidariziranje sa antiliterarnim strujama javnosti. Već 1908. dolazi do polemike o autorstvu. Zbog velikog pritiska i loših konotacija vezanih uz djelo Ogrizović se ograđuje, te izjavljuje kako se u religioznim pitanjima otišlo predaleko prebacujući krivnju na Milčinovića. Razlog tomu bila je Ogrizovićeva kandidatura za Sabor koja ne bi naišla na odobravanje zbog većeg broja svećenika u stranci. Godine 1931. kazalište ponovo želi pretvoriti dramu u predstavu, pa pokuse vodi Tito Strozzi. Radi intervencije nadbiskupa i

Kaptola, policija zabranjuje izvedbu već uvježbane predstave. Matoš već 1907. godine piše kritiku u kojoj osuđuje Crkvu za nerazumijevanje, skretanje sa evanđeoskog puta kao i za prisvajanje prava za nametanje svoje volje. On Crkvu naziva diktatorom i tiraninom izmučenih duša koji ne može pojmiti modernu nauku.

Milutin Cihlar Nehajev piše kritiku 1907. u kojoj kaže da ako tendencije u drami i postoje one će se prije pokazati kroz raspoloženje čitatelja ili gledaoca negoli što će biti istaknute u samom tekstu drame.

Dragutin Prohaska u svojoj kritici iznosi neslaganje sa Ogrizovićevim postupkom, te ga osuđuje. Ostali se kritičari osvrću na zasluge koje bi trebalo pridodati drami, zbog toga što ona prikazuje napad na klerikalna shvaćanja i manipuliranje narodom te borbu pojedinca u iskazivanju istine protiv posvećenih dogmi. Bunt protiv dominacije klerikalnih shvaćanja i pravo na iskazivanje slobodnoga mišljenja slika su javnosti koja je podijeljena, a drama to jasno prikazuje.

Lakrdija *Jalnuševčani* Marije Jurić Zagorke satirički je prikaz hrvatskog društva. Izvedena je prvi puta u Hrvatskom narodnom kazalištu 1917. godine. Ova će drama Zagorki donijeti veću popularnost od one koju joj je donijela recepcija njezinih romana. Iskazala se kao borkinja za ženska prava, dramatičarka, pripovjedačica i politička novinarka. U to vrijeme suradnica je časopisa *Obzor*, gdje je, među ostalim, objavljivala članke protiv bana Khuena-Héderváryja, tebitno utjecala na stvaranje javnog mišljenja. Svojim radom i borbom za vlastite stavove nailazila je na mnoga neslaganja. Kritika je lakrdiju usporedila sa Gogoljevom *Revizorom*, te joj prigovorila da se previše ugleda na nj. Ipak, priznaje da je praizvedba dramskoga djela izazvala oduševljenje kod publike unatoč zamjerkama o pojedinim segmentima samog djela.

Komedija *Pljusak* Petra Petrovića Pecije podijelila je mišljenje kritike. Budući da je Pecija smatran regionalnim piscem zbog navike da likovima svojih djela pridaje govorne osobine tipične za Ličane u ovom djelu iznenađuje kao komediograf pridodaje djelu veristička obilježja. Dok je dio kritike pozitivno ocijenio dobar i duhovit prikaz života u Lici, Antun Branko Šimić u svojoj kritici piše kako je Pecijino djelo više lakrdija nego komedija, te da Pecija zasigurno ne zna što je uopće komedija. „Misli li on da je komedija: lički obučene figure koje govore neke seljačke seksualne prostote, i koje se služe masnim grubim narodnim poredbama i poslovicama. Komika bez sebe. Praznina mesto duhovitosti“ (Senker, 2000., 118.)

2.3. Moderna, artizam - drame i kritike

Milan Begović 1905. godine ulazi u profesionalni hrvatski teatar praizvedbom komedije u jednom činu *Venus Victrix*. Komedija se smatra reprezentativnim tekstom za hrvatski dramski artizam i za svoj žanr. Ipak, Milan Ogrizović smatra kako je Begović našao uzor u talijanskim djelima te da upravo taj utjecaj zasjenjuje pravi dojam komedije. Milutin Cihlar Nehajev piše kako je tematika djela zaslužila i dublju obradu, te pohvaljuje dijaloge u djelu. Kritika se slaže u ocjeni da je riječ o hvale vrijednom djelu jer zastupa moderne nazore, romantički sadržaj te svijest o ljudskoj prolaznosti.

Drama Milana Ogrizovića, *Hasanaginica*, u režiji Josipa Bacha bila je pravi kazališni spektakl 1909. godine. Predstava je doživjela veliki uspjeh jer je samo na zagrebačkoj pozornici igrana više od 150 puta. Nakon praizvedbe, oduševljeno mnoštvo ovacijama je dočekalo autora ispred njegove kuće. Razlog tomu, pretpostavlja se, bio je političke naravi. Dio gledatelja predstavu je vidio kao pripojenje bosanskohercegovačkog kulturnog i umjetničkog nasljeđa hrvatskoj kulturi, što je u skladu sa politikom Stjepana Radića.

Milan Marjanović nakon praizvedbe piše kako je uspjehu predstave uvelike pomogla dobra reklama u novinama i političkim krugovima, te da je autor uspješno pridobio publiku njenim suosjećanjem sa majčinskim i ljubavnim bolima, zatim romantičnim prikazom manje poznatog istočnoga svijeta.

Milan Begović u kritici 1921. godine, smatra kako je Ogrizović virtuoz kazališne tehnike, no zbog suvišnog njegovanja te tehnike, u drugi plan padaju njegove pjesničke kvalitete. Miroslav Šicel 1978. godine piše kako je Ogrizovićev izbor narodne pjesme u umjetničkoj obradi, sputao dramsku radnju i dijaloge, što ga je onemogućilo da izrazi složenu psihologiju likova.

Drama *Život kralja Hiruda*, Ante Tresića Pavičića izvedena je 1910. godine u Splitu, gostovanjem zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta. Drami kritika zamjera patetiku i smatra kako ju više treba slušati nego gledati, te da djelo nije za pozornicu.

Ravnatelj Drame i redatelj Hrvatskog narodnog kazališta, Josip Bach, u Miroslavu Krleži ne prepoznaje dramatičara, te odbija igranje njegove *Maskerate*. Drama je doradena, jer je u prvoj inačici iz 1914. godine bila gotovo dvostruko kraća nego u drugoj iz 1933. Ova Krležina drama dugo je bila podcjenjivana no odnos prema njoj se promijenio za razliku od odnosa

prema hrvatskoj modernoj i artističkoj struji koja je bila na udaru kritike privržene izvornoj i nacionalnoj literaturi. (Senker, 2000, 170.) Beogradsko dramsko pozorište na gostovanju u Ljubljani 1955. godine prvi puta je izvelo *Maskeratu*. Kazališna kritika koja nam je danas dostupna napisana je barem petnaest godina nakon praizvedbe.

3. MODERNA PREMA EKSPRESIONIZMU

Samostanske drame naziv je djela Janka Polića Kamova. Kamovljeva ranija drama *Lakrdija našeg doba*, bez previše razmišljanja odbijena je za izvedbu. Kamovljeva slika onodobne Hrvatske, te autentičan prikaz intelektualaca, bez ikakva uljepšavanja, nije naišao na odobravanje intelektualaca okupljenih oko kazališta, već upravo na odbijanje i uvrede. U prvom desetljeću dvadesetog stoljeća Kamovljeve dramatisacije nisu prepoznate kao nešto vrijedno od strane kazališne kritike, no svoje zagovornike Kamov pronalazi u književnim kritičarima, pjesnicima i dramatičarima. Odmah nakon njegove smrti 1910. godine njegova dramska djela postaju nedostupna kazalištu. Zbog toga će *Samostanske drame* napisane 1907. godine izvesti Kazalište Marina Držića u Dubrovniku tek 1974. i to samo prvi dio drame naslova *Orgije monarha*, dok drugi dio *Djevice* neće biti izveden. Kritičar Vladimir Čerina 1913. godine piše kako autorov rad dovodi kritičare u nepriliku. Kritičari opisuju Kamovljeva nastojanja da ogoli čovjeka, prikaže njegovu sadističku stranu, te dovode u vezu temu spomenute drame sa stvarnim samostanskim aferama koje su nastupile 1907. godine. Oni u svojim tekstovima ističu kako likovi Kamovljevih drama prikazuju unutarnju borbu razuma i nagona kod čovjeka. Autorova komedija *Čovječanstvo* napisana je također 1907. godine, a izvedena je tek 1990. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu. Kritika ju opisuje kao tragikomediju ili grotesknu igru u kojoj se nadmeću, slično kao i u prethodnoj drami, seksualni nagon i obzir, odnosno instinkt i kultura čovjeka i društva. Radnju ocjenjuju sporom, razvučenom, likove neuravnoteženim i statičkih karaktera, no sve s namjerom i u svrhu autorova uprizorenja nutrine čovjeka.

Drama Josipa Kosora, *Požar strasti*, praiizvedbu je imala 1911. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. U pisanim se tekstovima često ponavlja dezinformacija da je praiizvedba drame bila u inozemstvu. U doba praiizvedbe drame, kako navodi Senker, u kazališnoj se kritici opetovala vijest o dobroj inozemnoj valorizaciji drame, dok je domaća recepcija ravnodušna. Zaključili su kako je tomu razlog to što su Kosorovi tekstovi u inozemstvu doživljavani produktom balkanskog folkloru primitivne, netaknute kulture, te sirovim, nedotjeranim i snažnim mahnitanjem neobrazovanog genija. Domaća publika htjela je na pozornici vidjeti visoku kulturu kakvu ne živi. Zato je Kosorova drama od strane domaće kritike ocijenjena kao neuspjela seoska drama. Poslijeratna kritika *Požar strasti* tumačila je u okviru simbolizma, te na kraju i samoga ekspresionizma.

Jednočinku *Pred smrt* kritika je ocijenila autorovim najboljim djelom nakon praizvedbe 1916. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Kritičari su iskazivali zadovoljstvo zbog činjenice da Kosor nije tražio poticaje od inozemnih pisaca te je, po njima, pokazao duboki smisao za realističan prikaz „domaćeg“ narodnog života.

Jedna od najneobičnijih drama prve četvrtine dvadesetog stoljeća jest *Objavljenje* Milana Ogrizovića. Senker navodi kako je riječ o „snoviđenju u 3 slike“ kako stoji uz naslov drame, te o jednom od prvih primjera „subjektivne (Ich) dramatike“. Temeljno oblikovno načelo takve dramatike je da su svi likovi i događaji zapravo projekcija jedne svijesti, tj. podsvijesti. Praizvedba je bila u Zagrebu, u Hrvatskom narodnom kazalištu 1917. godine. Kritika djelo opisuje kao zbunjujući mozaik paradoksa i ekstrema koji umara. Tek potkraj stoljeća kritika shvaća i prepoznaje djelo kao bitan segment hrvatske književnosti, te prepoznaje ekspresionistička obilježja.

4. KRITIČARI IZMEĐU DVA RATA

„Hrvatsko glumište u Zagrebu dobilo je nakon 1918, najprije u državi SHS, a zatim u Jugoslaviji, neke nove značajke svoje administrativne strukture, donekle je, usprkos tek prividnoj sličnosti svoje fizionomije s onim obličjem što ga je imalo u eri poslije Miletića do početka prvog svjetskog rata, izmijenilo svoju ulogu u cjelokupnom našem kulturno – političkom kompleksu.“⁴ Zbog novih administrativnih odrednica, kazalište će više od dvadeset godina djelima dopuštenima za izvođenje, odražavati sliku unutar političkih razdora kraljevske Jugoslavije. Tako je u tom periodu zabranjeno izvođenje Krležine *Galicije* 1920. nastupila je šestosiječanjska diktatura i trajala je stalna borba umjetnika protiv financijski i politički uvjetovanih uredbi koje su stizale iz Beograda. Zagrebačko je kazalište, više od bilo koje kulturne institucije u Hrvatskoj, služilo za političke razmirice, propagandu te kao govornica, pa je povijest toga kazališta odraz političke povijesti. Politički i ideološki ton novinske kazališne kritike, vođen stranačkim strujanjima, do međuratnog je razdoblja zadržavao dostojanstvo svojih nazora. No u razdoblju između 1920. i 1940. kada unatoč cenzuri dolazi u dodir sa politikom, uglavnom potkrijepljeno financijskim motivom, kazališna kritika postaje odrazom mišljenja krugova koji pokreću ili financiraju glasilo. U Zagrebu dnevnicima kao *Jutarnji list*, *Obzor* i *Novosti* i drugi svakodnevno štampaju kritike u kojima se osjeća politička tendencija. Situacija se, u dramsko – kritičarskom krugu, promijenila nakon prvog svjetskog rata, zbog generacijskih smjena i društveno – političkih promjena. Do tada poznati, već spomenuti kritičari, kao Dežman, Benešić i drugi, prestaju pisati zbog različitih razloga, kao što je na primjer prelazak na odgovorne dužnosti u novinarstvu. Na kritičarskoj se sceni pojavljuju stara i nova imena kao što su Nehajev, Begović, Lunaček, Kulundžić, Mesarić, Maixner, Horvat i Hergešić. Nova imena unijet će novi pristup kritici, te naglasiti teatrološku komponentu u kritici. Kritičari međuratnog razdoblja pokušavaju prodrijeti u bit redateljskog postupka, što im je glavni temelj ocjene djela. Postupci redatelja zasjeniti će u kritikama opise glumačke impresije, a predstave zbog političke motiviranosti kritičara uglavnom bivaju ocjenjivane potpuno negativno, ili posve izvrsno. Zagovara se čistoća jezika na pozornici, te govor postaje predmetom kritičarske analize. Bitni segmenti kazališne predstave postaju scenografija i kostimografija. Kazališna kritika u međuratnom razdoblju prestaje biti zagovornik kazališnog opstanka, što je prije svega bila do toga razdoblja. Iako se piše o financijskom stanju kazališta i potrebnim subvencijama iz Beograda, postalo je jasno

⁴ Batušić, 1971., str. 147.

kako je hrvatsko glumište postalo čvrsto utemeljena ustanova, koja zrcali jedan dio hrvatske kulture. (Batušić, 1971., str. 157.)

Milutin Cihlar Nehajev predstavljao je jedan od stožera hrvatske kazališne kritike svojim tridesetogodišnjim djelovanjem. Od svojih srednjoškolskih dana objavljivao je kritike u časopisu *Nada*, zatim programatske članke u razdoblju moderne te je bio nazočan u zagrebačkom dnevnom i periodičnom tisku. Nehajev je svoje tekstove objavljivao u njemačkom glasilu *Agramer Tagblatt*. Njegove su kritike također tiskane i u *Jutarnjem listu*, u kojem 1925. godine objavljuje članak naslova *Kazališno pitanje* u kojem raspravlja o kazališnim financijama, završavajući ga duhovitom opaskom „Po današnjem sistemu doći ćemo do apsurdna, ako već nismo blizu njega.“⁵ Nehajev je, kako navodi Batušić, kao dramatičar ostao nedorečen, dok je kao kazališni kritičar i pisac eseja o dramatičarima i problemima u kazalištu bio temeljit, uporan, stvaralački nadahnut i upoznat s problemima. Kao kritičar zagovarao je Nehajev promicanje nacionalnih ideja, te je kazalište smatrao zaduženim za isto. U ocjeni predstave usredotočen je na pisca i glumce, kasnije redatelja, ne interesirajući se za zakulisne igre, što se odražavalo u odmjerenosti njegovih kritika. Zazirao je od političkih prepirki kroz kazalište i kazališnu kritiku, a za njegovu kritiku nije postojala unaprijed loša predstava. Bio je intelektualno i moralno nezavisan, te tako pridonio razvitku hrvatskog glumišta.

Vladimir Lunaček pisao je kritike u *Obzoru*, a radio je kao novinar u redakcijama *Dnevnog lista* i *Agramer Zeitung*. Kako je *Obzor* u međuratnom razdoblju, smatran listom koji jedini može parirati beogradskim krugovima, Lunaček je u njemu postao pojmom što je određivao način i stil pisanja i mišljenja, te je dramsko – književnoj kritici posvetio najveći dio svoje karijere. Potkraj Lunačekove karijere, intendant Hrvatskog narodnog kazališta, Julije Benešić, pisao je o kritičaru kako je nevjerojatno da netko, nakon desetljeća rada vezanog za kazalište, i dalje može pisati o temama, bez ikakvog napretka, niti stečenog stručnog znanja. Smatrao je njegove kritike površnim, nepodnošljivo dosadnim, previše osobnim i nesavjesnim. (Batušić, 1971., str. 180.) Batušić navodi kako su Lunačekove kritike obilovale lapsusima, besmislicama, netočnim godinama i citatima, manjkavim podacima i kontradikcijama. Također, opisuje njegov kritičarski rad kao vrludanje kroz predstave u kojima iskazuje osobne stavove i isključivosti, te trenutačno raspoloženje.

⁵Nehajev, 1986., str. 217.

Milan Begović počinje intenzivno pisati kazališne kritike nakon svršetka rata, 1920. godine. Između 1902. i 1912. godine radio je kao profesor Glumačke škole, povremeno objavljujući kritike u *Novostima* i *Obzoru*. U svom najintenzivnijem kritičarskom razdoblju objavljujao je u *Novostima* u skladu sa tipičnim obilježjima novinskih recenzenata, koji su pod pritiskom redakcijskih rokova često bili neujednačeni u stavovima, podložni političkim opredjeljenjima glasila u kojem objavljuju i često površni u ocjenjivanju predstava. Bio je sklon suvremenom redateljskom iskazu i promjenama što su nosile različite glumačke i redateljske generacije. Ipak, potkovan znanjem što ga je donio nakon kazališnih funkcija koje je obnašao u Njemačkoj i Austriji, pisao je recenzije sa pozicije dobrog analitičara, zbog čega su njegove ocjene lišene neodgovornosti i velikih promašaja. (Batušić, 1971., str. 188. – 195.)

Tridesete godine dvadesetog stoljeća predstavljaju vrijeme brojnih političkih i umjetničkih tendencija, koje su se iskazivale na stranicama dnevnih i tjednih publikacija, gdje kazališna kritika uzima veliki prostor kao veliki i moćni dio zagrebačkih književno – kulturnih grupacija i kao samostalni oblik književnosti. U tom razdoblju gotovo da i nema kritičara koji javnim istupima u štampi nije opovrgavao navode kolega suprotnog mišljenja. Miroslav je Krleža u tri navrata pisao kazališne kritike, a u kojima je zanimljivim stavovima i bizarnim formulacijama, koje su odražavale njegov burni temperament, pokazao još jedan originalni smjer svoje stvaralačke svestranosti. Aktivno povezan s kazalištem na više razina, često je progovarao o problemima u kazalištu, a česte klevete zagrebačkog tiska o njegovoj dramskoj literaturi, te pokušaji da ga se moralno diskreditira kao čovjeka i književnika, ponukali su ga na pisanje knjige *Moj obračun s njima* koja je izdana 1932. godine. U knjizi donosi opis kaosa koji je zavladao u kazališnoj kritici dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća, zbog mutnih stranačkih sila koje su utjecale na nj. Krleža se svojim polemičkim suparnicima obraća na izrazito duhovit način, braneći se od brojnih kritika u kojima je oklevetan. On donosi popis kritika čije je teze opovrgavao dokazujući svoju tvrdnju kako je kritika toga doba potkupljiva, nepismena, podcjenjivačka, puna netočnosti, manjkavih i neprovjerenih podataka, te kao takva, nažalost, ostaje dokument vremena. Kao svestrani književnik čvrstoga stava, borio se protiv malograđanštine, dvostrukih mjerila, neadekvatnih ljudi na položajima kojima nisu dorasli, kritike bez prosperiteta i političkih pritisaka u štampi. Jasnoća, sigurnost i lucidnost kao odlike Krležina pisma postale su glavno oružje u konfrontaciji sa kritičarima, kao što su to bili i Krležin beskompromisni stav, te vlastita vizija društva i književnosti. Krleža knjigu piše s namjerom da skine ljagu sa svoga imena, te da ostavi dokument tužnog profila zagrebačke kulturne sredine toga vremena.

Ranko je Marinković jedno od važnih imena kazališne kritike, koje se javlja neposredno prije početka drugog svjetskog rata. Kritike je pisao za časopise *Dani i ljudi*, *Pečat*, *Novu riječ*, a afirmirao se kao kritičar pišući za časopis *Novosti*. Marinković, za razliku od brojnih suvremenih kritičara, piše politički neovisno, mirna duha, bez nametnutih pretpostavki, već na temelju viđenog scenskog teksta. On se ne upušta u polemike sa suvremenicima niti se bavi planovima kazališne uprave. Ne upušta se u obranu kazališta u svrhu njegovog opstanka i budućnosti, već ga isključivo zanima dramsko djelo kao temelj i na njemu izgrađena predstava. Objavio je knjigu kritika pod naslovom *Geste i grimase*, 1951., a od 1946. do 1950. godine obnašao je funkciju direktora drame Hrvatskog narodnog kazališta. U kratkom kritičarskom djelovanju, Marinković je razvio osobni stil i metodu analize predstave. Posebnost njegove kritike ostvarena je u deskripciji dramaturških odrednica predstave. Na taj način njegovi tekstovi postaju reakcija na zbivanja koja se odigravaju na pozornici te nikad ne iskazuju tendencije koje bi poticale kazališnu upravu na promjenu repertoara ili angažiranih redatelja i glumaca što je u to vrijeme bio čest slučaj.

Ivo Hergešić kao kritičar, bio je izrazito ponosan na svoju novinarsku i uredničku djelatnost u *Obzoru*. Od 1953. do 1956. bio je direktor kazališta *Komedija*. On je često isticao svoj gotovo pedesetogodišnji staž u kazališnoj kritici. Nastojao je Hergešić svoje poglede na književnost i kazalište uklopiti u kulturno – povijesna zbivanja, svjestan aktualne društvene zbilje. U kritikama je uspoređivao hrvatsku dramu sa inozemnim dramskim ostvarenjima te je iskazivao sklonost prema scenskim eksperimentima. (Hergešić, 1985., str.255. 263.)

5. EKSPRESIONIZAM I GROTESKA

Josip je Bach odbio mnoge Krležine dramske tekstove ocjenjujući ih suviše lirskima, a nedovoljno dramskima, tj. smatrao ih je neuprizorljivima. Krleža je napisao dramu *Kraljevo* 1915. godine koja je praizvedbu doživjela tek 1955. godine u Ljubljani. Razlog odbijanja njegovih drama Krleža nalazi u Bachovom književnom konzervatizmu. On uočava da Bach svaku dramu želi doslovno prenijeti na scenu što u Krležinu slučaju sa *Kraljevom* nije moguće. Drama je metafora poremećenog i bolesnog društva koje srlja u rat, te prikazuje sajamsku ljetnu noć predratnog Zagreba, punu orgija, poganske gozbe i okultnog, gdje se uz požar i mahnitost zadovoljavaju životinjski porivi sudionika. Same didaskalije uz tekst, nisu pojašnjenja i upute glumcima, već ravnopravni dio teksta koji pobliže stvara pjesničke slike i atmosferu. Zbog navedenog je teško bilo dramu prenijeti na pozornicu, bez semantičkih gubitaka, te je kritika ustvrdila kako drama pripada tzv. „totalnom teatru“ koji se ne temelji na riječi, već na jednakoj valjanosti i interakciji svih scenskih znakova. Likovi drame su groteskni zbog nesklada između njihove tradicionalne i klišeizirane funkcije. Kritičari su ustanovili, kako uz grotesku djelo ima elemente ekspresionizma, te je prvi otvoreni tekst u hrvatskom kazalištu. Njegov dramski prostor „premašuje granice“ kazališne pozornice, na način da se radnja odvija simultano, te se vrlo brzo, gotovo filmski izmjenjuju scene suprotnih naboja i intenziteta, što je odlika ekspresionističkog teatra. Branko Gavella u svojoj kritici iz 1960. godine piše kako Krleža lomi uobičajene scenske okvire da bi pronašao mjesta za sve što želi reći. U kritikama o *Kraljevu* česti su pojmovi dinamično, groteskno, zbunjujuće, mahnito, iskrivljeno, predimenzionirano. Viktor Žmegač, 1986. godine piše kako se kritika slaže da *Kraljevu* pripada posebno mjesto u povijesti teatra, jer je nekoliko godina nakon izvedbe, takav tip teatra u Njemačkoj nazvan ekstatični, mahniti teatar, što znači da je *Kraljevo* bilo primjer prvog takvog teatra u Europi.

Groteskna jednočinka Ulderika Donadinija, *Gogoljeva smrt*, može se promatrati kao autobiografsko djelo, čija je praizvedba bila 1924. godine u Beogradu. Donadini je smatrao kako će kinematografija potisnuti kazalište jer, prema njegovom mišljenju, kazalište posjećuju šarlatani i žene željne zabave, birokracija i buržoazija koja posjete kazalištu doživljava kao pokazatelj visokoga društvenog statusa, te kritičari koji ili nisu zadovoljni ničimili se zadovolje bilo čim. On ne želi sudjelovati u kazališnom svijetu ukoliko kazalište ne doživi potreban mu preporod. Svojim djelom Donadini želi stvoriti novo, umjetničko kazalište, a „srušiti“ staro kazalište, puno obmane i jeftine zabave, a koje je meka za malograđansku

publiku. Rudolf Maixner u svojoj kritici iz 1927. godine piše kako Donadini svojim djelom nije obogatio kazališnu literaturu, te kako se zasigurno neće zadržati na repertoaru. Razlog ovako oštre kritike može se tražiti u autorovu stavu prema kazalištu i kritici. Kritika iz 1980-ih godina pronalazi ekspresionističke elemente u drami, te Branimir Donat 1984. godine napominje kako bi se drama mogla psihoanalitički promatrati kao sukob Ida i Ega u čovjeku, te da su likovi u drami zapravo dio kulturološke svijesti određene epohe.

Josip Kulundžić napisao je grotesknu dramu *Ponoć* koja je prvi puta izvedena 1921. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Drama je doživjela veliki uspjeh, zadržala se na repertoaru punih osam godina, nagrađena je Demetrovom nagradom, te je igrana više od dvadeset puta. Nastala je nekoliko godina po završetku prvog svjetskog rata, kada su autoru i mnogim njegovim vršnjacima bila još uvijek svježja sjećanja na proživljeno. To je bio razlog zbog kojeg su se mnogi u publici mogli poistovjetiti s glavnim likom. U drami se prikazuje život mladića nakon dolaska iz rata, te se dramatiziraju njegovi problemi, posrnuća i svakodnevna borba s porocima. Bila je to drama krize, bolesti i ozdravljenja suvremenog čovjeka koja je s vremenom, kada je njezina aktualnost iščezla, prestala biti popularna među mlađom publikom.

Netom nakon njezine praizvedbe Milan Begović, Branimir Livadić i Ljubomir Maraković mahom u svojim kritikama hvale dramu. Begović komentira originalnost i izvrsni spoj krute realnosti i mistike, a Livadić svježju iskrenost.

Groteskna drama *Vučjak* Miroslava Krležje nije odbijana od kazališne uprave kao mnoge prije nje. Prvi puta je izvedena 1923. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Milutin Cihlar Nehajev u svojoj kritici iz 1924. godine piše kako je *Vučjak* autobiografsko djelo, kao i sva Krležina djela. Drama opisuje nesnalaženje čovjeka, tj. njegovo traganje za zadovoljstvom. Jedna od tema koje su okupirale Krležju je raspad „Zelenog kadra“, odmetničkog pokreta iz 1917. godine koji je predstavljao volju i svijest naroda, a raspao se zbog lošeg vodstva i organizacije. Tako i u drami glavni junak ponesen je duhom tog pokreta. Traga za nečim nedefiniranim, bježeći od tjeskobe prelazi iz jedne situacije u drugu, ali ne pronalazi izlaz za koji se nadao da će pronaći promjenom okoline. Drama je nagrađena Demetrovom nagradom. Marijan Matković 1949. godine piše kako je *Vučjak* jedina naša drama pozadinske hrvatske provincije iz vremena prvog imperijalističkog rata, koja opisuje iskvarenost ljudi u gradu i selu, zatrovanost i potkupljivost novinskih redakcija. Ona ujedno dramatizira ideju prema kojoj posljedice rušenja iluzija o boljem sutra, o čistom, tihom i neiskvarenom mjestu u čovjeku stvaraju nemir i histeriju te ga pretvaraju u ono najgore.

Tito Strozzi slovi za najsvestraniju kazališnu ličnost. Preko pola stoljeća bio je prisutan u hrvatskom kazalištu. Glumio je u drami, komediji, recitirao je stihove, pjevao je operete, plesao balet, režirao drame i opere, obnašao je funkciju direktora drame, pedagoga u dramskom studijama, pisao komedije i drame. Uz sve navedeno postoji još niz funkcija koje je Strozzi obnašao u kazalištu i za kazalište. Strozzi je napisao dramu *Zrinjski* koju je u prvoj verziji odredio tragedijom ali kako je negativno ocijenjena od strane kazališne kritike on ju je kasnije preimenovao u kroniku. Drama je izvedena 1924. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. Kritika djelo uglavnom ne idealizira. Kritičari navode neke segmente koji su zadovoljavajući, kao što su režija i gluma, dok autoru savjetuju da se drži područja u kojima je uspješan, jer drama obiluje netočnostima koji su nedopustive za prikaz povijesne radnje a on namjesto scenskog prikaza povijesnog trenutka u kojem se rađa nacionalna svijest donosi papirnati verbalni patriotizam.

Autorova tragedija *Ecce homo!* nije ocijenjena mnogo bolje. Obje drame sadrže religijske motive, odnosno, „križni put“ junaka, koji metaforički stvara „novog čovjeka“. Kritičari autora smatraju slabim dramatičarom koji ne posjeduje stvaralačku snagu, već samo poznaje kazališne efekte. Iako *Ecce homo!* smatraju Strozzijevim najboljim dramskim ostvarenjem spočitavaju mu manjak umjetničke snage navodeći brojne slabosti i nedostatke u njegovom dramaturškom radu.

26. prosinca 1923. godine na Tuškancu je otvorena druga pozornica Hrvatskog narodnog kazališta. Na taj način, zamislili su rasterećenje glavne pozornice, osigurali mjesto za izvedbu nekih, pod navodnicima slabijih predstava, gdje su mlađi članovi kazališta mogli usavršavati svoju umjetnost. Tim potezom, izbjegla se konkurentnost prema glavnoj pozornici, koja bi postojala da je umjesto druge pozornice otvoreno posve novo kazalište. Mlađi članovi kazališta zahtijevali su novi tip kazališta, a ne samo novu pozornicu. U tome duhu Kalman Mesarić piše „burleskni teatar u tri aktovke“ naslova *Kozmički Žongleri*. Djelo je izvedeno na novoj pozornici na Tuškancu 1926. godine, a režirao ga je Tito Strozzi. Drama predstavlja fragmente koji kao kolaž prikazuju djeliće antičkih i kršćanskih mitova, inauguriraju stihove avangardne poezije i iznose viziju o novom čovjeku. Eustahije Jurkas 1926. godine u kritici piše kako duh djela nije suvremen, te da autor nema potrebnu odvažnost za bavljenje suvremenim problemima, već ostaje pri starom negativizmu i rezignaciji. Milutin Cihlar Nehajev iste godine piše kako psovanje nije umjetnost, te da se dijalozi protagonista kreću između pubertetskih poriva i socijalnog nihilizma. Također, Nehajev u drami prepoznaje

elemente simbolizma i verizma koje smatra otrcanim i ispraznima za to doba. Dubravko Jelčić djelo smatra najsmionijim pokušajem ekspresionističke dramske fakture kod nas.

Drama u 6 slika *Bijesno pseto*, autora Ahmeda Muradbegovića, nagrađena je Demetrovom nagradom za sezonu 1925./26. Izvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1926. godine. Režirao ju je Tito Strozzi, a otisnuta je i u književnom časopisu *Vienac*. Proglašena je uzoritom „rasnom“ dramom, ekspresionističkog stila. Danas se ona žanrovski određuje kao melodrama. Tema je borba usamljenog pojedinca s gomilom, a dramatičar je motive crpio iz nacionalne mitologije.

Slavko Cihlar 1927. godine piše kritiku u kojoj problematizira pitanje rasnosti Muradbegovićeve drame. Izražava svoje neslaganje sa sa idejom prema kojoj se karakteristike glavnoga lika izjednačavaju s karakteristikama naroda. Takvim povezivanjem, prema Cihlaru došlo je do zaključka da bi bjesnoća bila karakteristika naroda. Cihlar takvu karakterizaciju smatra neosnovanom, te ironično zaključuje kako je bjesnoća medicinski problem koji se rješava injekcijama a ne dramama. (Senker, 2000., 323.)

Milan se Begović 1915. godine svojom promilitarističkom dramom *Laka služba* zamjerio kazalištu i kritičite je nakon toga uslijedilo njegovo višegodišnje odsustvo sa hrvatske pozornice. Na kazališne se daske vraća dramom *Pustolov pred vratima*, koja je prvi puta izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1926. godine, uoči autorova pedesetog rođendana. Režija Branka Gavelle kao i ponajbolji glumci onodobnog kazališta pridonijeli su uspjehu drame, koja se doduše na repertoaru zadržala tek jednu sezonu, ali koju su kasnije izvodila mnoga jugoslavenska i inozemna kazališta. Godine 1926. Stjepan Parmačević piše kritiku u kojoj navodi kako drama nema kičmu, niti određenu filozofiju, kao i da joj je nedostatak odsustvo iskrenosti, jer je sam naslov rezultat pomodnosti, tj. onoga što autor smatra modernim. Oprečno Parmačevićevoj ocjeni Milutin Cihlar Nehajev piše kako je djelo od početka do kraja za pozornicu, jer srž cijele radnje zadržava interes publike.

Groteskna drama Josipa Kulundžića, *Škorpion*, iako nagrađena Demetrovom nagradom, kod publike nije ponovila uspjeh autorove *Ponoći*. Prije praizvedbe drame, autor u kazališnom listu *Hrvatska pozornica*, objašnjava kako tragičnosti u drami nema, već se ona u ključnim trenucima radnje pretače u grotesku kojom iznosi poruku. Kritičari su o djelu govorili kako je ono proturječna konstrukcija koja u sebi spaja komediju i tragediju. Dramu je prvi puta izvelo HNK u Zagrebu, 1926. godine. Iste godine Ivo Šrepel, Vladimir Lunaček i Stjepan Parmačević pišu kritike u kojima generalno hvale autora te ističu kako je on je učinio veliki i

odvažni korak odmicanjem od konvencionalne strukture drame. Djelo smatraju jakim dramatskim produktom, no Lunaček opservira kako ono nema mnogo grotesknih elemenata.

Već navedeno međusobno nerazumijevanje Josipa Kosora i kritike produbilo se nakon neuspjeha njegovih drama *Nepobjediva lađa* i *Pomirenje*. Uvrijeđeni Kosor pisao je protestne tekstove upravi kazališta, trudeći se dokazati kvalitetu svojih drama koju prepoznaju kritičari u inozemstvu. Iako su novija istraživanja u europskim zemljama dokazala kako su prevagu odnijele negativne kritike, Kosor ne odustaje od svojih nakana. On naziva kritičare mnoštvom jalnih literata, a dramatičare čije se drame izvode podcjenjuje časteći ih pogrđnim imenima. Njegovi pokušaji nisu urodili plodom, te kazalište i dalje ne izvodi njegove drame, dok mu kritičari spočitavaju, kao i prije, neobrazovanost i nekulturu. Na repertoaru se nije našla ni njegova drama *Maske na paragrafima*, no ovoga puta ne zato što je tako odlučila kazališna uprava, već zbog toga što je, iz tada nepoznatih razloga redarstvo 1929. godine poslano u tiskaru, gdje je razbilo slogi onemogućilo tiskanje teksta. Nakon toga je drama pala u zaborav sve dok slučajno nije pronađen njezin korektorski otisak u antikvarijatu, 1964. godine. Razlog zabrane tiskanja Kosorove drame ležao je u dramatičarevoj aluzivnoj kritičnosti prema državnoj, političkoj i nacionalnoj krizi u vrijeme raspadanja stranaka, nepoželjnih koalicija, miješanja političkih struja, korupcije i financijskih afera. Kada je kritika, sa gotovo pola stoljeća zakašnjenja, dobila uvid u tekst, ocijenila ga je kao jednu od boljih politički angažiranih drama unutar ekspresionizma. Tomu pridonosi Kosorovo postavljanje skupnih likova ili mase na poziciju subjekta, tj. dramskog junaka.

6. NOVI REALIZAM

1928. godine Miroslav Krleža Glembajevskim ciklusom prelazi iz ekspresionističke stvaralačke faze u socijalno angažirani tip drame s realističkim obilježjima. Ovaj ciklus uključuje sljedeće drame: *U agoniji*, *Glembajevi* i *Leda*. Uoči premijere prve glembajevske drame, Krleža duhovitim i vedrim tonom komentira trilogiju koju odjeljuje od svojeg ranog teatra. Razlog tomu su brojne negativne kritike usmjerene protiv autorova prijašnjeg rada, a polemika je poprimila tolike razmjere da je autor u poznim godinama morao braniti svoj rani teatar. Razlog takvim neslaganjima bio je kako Krleža navodi, „suton“ hrvatske moderne koji je prouzrokovao konfuziju u kazalištu, te se o scenskoj umjetnosti nije moglo naučiti ništa izuzev nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. (Senker, 2000., str. 408.) Kritika je prosudila kako su glembajevske drame odraz stvarnosti i kritika društva, na što ih je navela piščeva tendencija da socijalno i politički aktualizira teme u dramama Glembajevskog ciklusa. U Krležinom ranom teatru didaskalije su bile ravnopravni dio teksta koji nosi radnju dok sada opisuju psihološko stanje likova i njihovu nutrinu. Krleža je smatrao kako kritičari njegovoga vremena nisu dovoljno kompetentni da bi ocjenjivali djela. Njihove kritike smatra nepismenima, nedorečenima i potkupljivima. Ogorčen radom kritike, javnim prepirkama u novinama i časopisa, Krleža drži predavanje uoči premijere *Lede*, u Hrvatskom glazbenom zavodu, 9. travnja 1930. godine. Tijekom predavanja čitao je kritike što su pisane o izvedbama njegovih drama, te ih na duhovit način komentirao i argumentirano pobio njihove teze. Time je htio dokazati kako neodgovorno i prevrtljivo pisanje kritika, šteti ugledu kazališta. Krleža je svoju studiju o kazališnoj kritici htio objaviti u *Književniku* no morao je prekinuti suradnju sa časopisom jer je uredništvo spriječilo objavu teksta. Zbog toga je svoju studiju proširio i tiskao u svojoj knjizi *Moj obračun s njima* gdje je detaljno objasnio svoja stajališta o kazališnoj kritici njegova vremena. Obzirom da kazališna kritika postaje svojevrsni dokument vremena Krleža smatra da je njegova moralna zadaća kritički interpretirati određeni korpus takvih tekstova nastalih u njegovom vremenu a koji su napisani polupismeno i nedorečeno. S obzirom da je poslijeratno doba, svaki list je njegovao određenu struju. Autor u spomenutoj knjizi kritizira one suvremenike koji zauzimaju politički oportuni stav i prema njemu ocjenjuju književna djela i kazališne događaje. Kako su takvi pisci, nastavlja Krleža, potkupljivi oni prema nalogu kleveću djelo i njegova autora ukoliko on nije pripadnik vladajuće političke struje.

Nadalje navodi i razne „afere“ koje su mu podmetane, podcjenjivanje na osnovu porijekla i obrazovanja, te ignoriranje njegovih literarnih ocjena unatoč postojećim brojnim literarnim uspjesima. Navodi i kako su mu najteže padale pohvale istih „kritičara“ koji su o njemu pisali laži i podcjenjivačke tekstove nakon što im nešto nije bilo po volji. Navodi tako kako je i nekoliko puta bio pozvan u klub književnika PEN (Publicisti-Esejisti-Novelisti, međunarodno udruženje pisaca, osnovano u Londonu 1921, u Hrvatskoj od 1926.) koji je okupljao, tada, vrhunske književnike. Odbio je poziv jer se nije slagao da netko, tko nije u stanju napisati članak, osvrt ili kritiku bez pravopisnih grešaka u nekoliko smislenih rečenica, može biti članom takvoga kluba. Potom autorredom predstavlja osvrte i kritike Rudolfa Maixnera, urednika *Obzora*, zatim Josipa Horvata, urednika *Jutarnjeg lista*, Stanka Tomašića, urednika *Književnih novina* i suradnika *Socijalne misli*, Iva Brlića, kritičara u časopisu *Novosti*, Josipa Bacha, ravnatelja Drame Hrvatskog narodnog kazališta, Kalmana Mesarića, književnika, recenzenta kazališta i pomoćnog redatelja u Hrvatskom narodnom kazalištu, te mnoge druge. Prijepisom izvornog teksta kritika navedenih autora, Krleža je omogućio čitateljima lakše praćenje onoga što smatra spornim, te shvaćanje onoga na što ukazuje. Na taj je način zaista izvanredno prikazana Krležina argumentacija u tome obračunu. Nakon govora u Hrvatskom glazbenom zavodu, osvanuli su tekstovi Krležinih protivnika koji Krležine stalne istupe u javnosti opisuju kao njegov način samopromocije. Naravno, uvrijeđeni Krležinim prozivkama o nepismenosti i nekompetentnosti, kako je to bio običaj u to vrijeme, pozivali su na bojkot predstava, i listova koji objavljuju Krležine članke, jer da Krleža u svojim djelima blati društvo. Drama *U agoniji*, prva iz glembajevskog ciklusa, prihvaćena je sa izvrsnim kritikama. Izvedena je 1928. godine, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Rudolf Maixner piše kako nijedan hrvatski dramski pisac nije prikazao ženu sa toliko razumijevanja, te zaključuje da drama predstavlja kako Krležin osobni, tako i opći napredak u hrvatskom dramskom stvaralaštvu. Kritika je reagirala pozitivno na dramu, nagrađenu Demetrovom nagradom, zbog, kako Senker navodi, povratka *normalnog* teatra nakon zasićenosti eksperimentalnim kazalištem. Ono što je najviše iznenadilo kritiku bilo jepotiskivanje politike u djelu. Već iduće godine, izvedena je drama *Gospoda Glembajevi*, koja svojom socijalno i politički angažiranom tematikom, prikazuje hrvatsko društvo koje počiva na podlosti, umorstvu i prijevarama. Kritika je burno reagirala na dramu tumačeći određene konotacije kao osobnu uvredu. Tako je započela javna prepirka Rudolfa Maixnera i Krleže. Maixner je kritiku zaključio rečenicom: „Jer nema sumnje da je od domobranske vojarne do Gornjega grada uspon prilično strm.“ Krležu je osobito razbjesnio ovaj pežorativni odnos prema njegovom manjkavom formalnom obrazovanju.

Zato u članku ironičnog naslova *Pro domo sua* objavljenom u časopisu *Književnik*, a kasnije tiskanom u knjizi *Moj obračun s njima*, duhovito odgovara Mainxeru: „Teško se popeti meni, domobranskom plebejcu, do one društvene visine iz koje gospodin Maixner piše svoje feljtone u ‘Obzoru’ za sedamdeset i pet para po retku!“⁶ Krleža na uvredu odgovara uvredom pa piše kako ga je gospodin Maixner više zaintrigirao kao malogađanska figura, negoli kao kritičar. Navodi kako Rudolf Maixner piše i štampa potpisujući se „pohrvaćenim“ prezimenom Ivanović, što ukazuje da je gospodin Maixner njemački došljak, pučkoga podrijetla. Upravo se zbog rečenoga Krleža čudi što Maixner inzistira na njegovom pučkom podrijetlu. Nadalje ističe kako je on, onaj koji je odrastao u kasarni, dosada objavio preko 20 knjiga, a gospodin je Maixner autor anemičnih oportunističkih kritika diktiranih ideologijom lista za kojeg radi. Krleža ukazuje na lažni moral onih koji ga optužuju da su Glembajevi dokaz njegova iskrivljena morala. Nakon burnih reakcija na Glembajeve, čemu je pridonio atentat na članove HSS-a u Narodnoj skupštini, Krleža najavljuje predavanje u Glazbenom zavodu. On se odlučuje za ovaj vid javnog iskaza zbog onemogućenosti daljnjeg objavljivanja članaka o Rudolfu Maixneru i kazališnoj kritici. Uredništvo je časopisa odlučilo obustaviti tiskanje spomenutih Krležinih članaka iz lukrativnih razloga: polemički intonirani članci o suvremenoj kazališnoj kritici bili bi loša reklama te bi se broj čitatelja drastično smanjio nakon poziva na bojkot listova koji podržavaju Krležu i njegove amoralne drame. Nakon predavanja, odnosi Krleže i kritičara dosegli su vrhunac napetosti. Radi svega navedenog posljednja drama iz glembajevskog ciklusa otpisana je prije prve izvedbe. Kritika ju nije štedjela. Kalman Mesarić ju naziva neliterarnim i nedramatskim klafranjem, Stanko Tomašić bankrotom i slomom Krleže kao dramatičara. Mesarić se posebno izrazio o Krleži i *Ledi* u članku *Krleža klafra* objavljenom u listu *Riječ*, 1930. godine. On pak zaključuje da se uspjeh Krležinih drama temelji na traču. „Autor obrađuje trač. Po gradu se širi trač. Teatar se napuni interesom za trač... *Leda* je najslabija od svih posljednjih slabih Krležinih drama.“⁷ Zatim, navodi kako svaki scenski čin u drami završava spolnim činom, te da je drama paranoidna i mutna. Kako je Bela Krleža, autorova supruga, igrala lik Melite, Mesarić ju također nije štedio, napisavši kako su sve uloge izvedene dobro, osim uloge Melite. Ponovo, pišući o sukobu Krleže i Tomašića, spominje kako je Tomašić barem dovoljno kritičan da ne forsira ženin glumački angažman, jer je svjestan netaleantiranosti svoje žene. Tako je Krležin obračun sa kritikom stvorio lošu atmosferu za *Ledu*, no to samo dokazuje činjenicu da kazališna kritika njegova vremena nije bila lišena subjektivnosti niti političke obojenosti.

⁶M. Krleža, 1988., str. 48

⁷M. Krleža, 1988., str. 157.

Milan Begović pokušavao se zaposliti u Hrvatskom narodnom kazalištu od 1905. godine, kada je zabilježen prvi podatak o toj nakani, pa sve do 1927. kada je došao na mjesto ravnatelja Drame. Prva prijava iz 1905. godine, bila je također kandidatura za mjesto ravnatelja Drame, no ondašnja je kazališna uprava prijavu odbila. 1911. godine, nakon dvogodišnjeg boravka i rada u Hamburgu, ponovno se javlja na natječaj Hrvatskoga narodnog kazališta. Tadašnjem intendantu Vladimiru Treščecu nudi se za posao dramaturga, te mu podnosi iscrpan plan reforme i program rada. Ponovno je njegova molba odbijena, sada s objašnjenjem kako je zatražio previše novca i prevelike ovlasti. Još će u dva navrata njegova molba biti odbijena, i to 1916. i 1920. godine, da bi konačno 1927. postao ravnateljem Drame. Preuzevši funkciju ravnatelja Drame u vrijeme nepovoljnih političkih okolnosti, pritisaka i spletkarenja, Begović obećava ono što ne može ostvariti. Kazališni ga kritičari optužuju za komercijalizaciju dramskog repertoara, te za podilaženje onim autorima koji mogu pridonijeti plasmanu njegovih dramskih tekstova u svojim nacionalnim kazalištima. Upravo su ove kritike oslabile njegovu ravnateljsku poziciju, a već 1928. godine biva smijenjen sa dužnosti. Razlog tomu bila je Begovićeva odluka da obilježi šezdesetu obljetnicu rođenja Stjepana Miletića i devedesetu obljetnicu rođenja Augusta Šenoa. Obilježiti ju je htio uprizorenjem Miletićeve dramatizacije Šenoina povijesnog romana *Diogenes*, no odustaje od te nakane, te potaknut atentatom Puniše Račića na članove Hrvatske seljačke stranke u Narodnoj skupštini u Beogradu, te prosvjedima u Zagrebu odlučuje sam dramatizirati roman. Mijenja naslov dramatizacije u *Hrvatski Diogenes*, te ju „obogaćuje“ političkim aluzijama i domoljubnim iskazima. Nakon burnih reakcija publike, burno reagira i vlada, koja 25. studenog 1928. ukida predstavu, te smjenjuje Begovića, koji se povlači iz javnog života, te uzima duga bolovanja. Za vrijeme bolovanja u Topuskom doraduje komediju *Amerikanska jahta u splitskoj luci* koju je pisao nekoliko godina. Književna i kazališna kritika dramu često navode kao autorovu terapiju nakon incidenta u kazalištu, bijeg od politike i od društva. Također, kritika ju vidi i kao prvi znak umjetničke malaksalosti. Izvedena je 1931. godine u Zagrebu (Senker, 2000., str. 453. – 463.)

Begovićeva drama *Bez trećega* našla se na meti rasprave jer nije smatrana izvornom dramom, već preradbom i dramatizacijom posljednjeg poglavlja autorova romana *Giga Barićeva*. Žiri za dodjelu Demetrove nagrade je iz tog razloga nagradu odlučio dodijeliti Petru Preradoviću mlađem, no zbog njegove izjave kako se ne osjeća hrvatskim piscem, promijenio je odluku te nagradu ipak dodijelio Begoviću. Josip Horvat u svojoj kritici iz 1931. godine, spočitava Begoviću ono što mu je kritika često prigovarala, a to je da njegova izvrsnost leži u tehnici

dramatizacije djela na pozornici, a ne proizlazi iz samog teksta, te da mu je recepcija publike glavni kriterij prema kojem izvodi dramu, ciljajući na već navedeni prigovor o komercijalizaciji repertoara za vrijeme ravnateljske pozicije u Hrvatskom narodnom kazalištu. Rudolf Maixner iste godine piše kako je spomenuta drama jedna od najdotjeranijih Begovićevih drama, a iduće godine Dušan Krunić navodi kako Begović u djelu stvara izvrsnu atmosferu, pokazuje izvrsnu scensku tehniku, te donosi uzbudljiv sadržaj. Prema pisanju kritičara Dragana Buzova, drama *Bez trećega* najpoznatija je hrvatska drama u Njemačkoj.

Redatelj Hrvatskog narodnog kazališta, Alfons Verli, odlučio je obilježiti dvadesetu godišnjicu svoga rada režiranjem dramskog prvenca *Slučaj maturanta Wagnera*, dotada nepoznatog autora, dvadesetogodišnjeg Marijana Matkovića. Mladi autor uzor je našao u Krleži i njegovim djelima, posebice u glembajevskom ciklusu. Kritika je držala kako je autor prije svega kroničar i pripovjedač, te kako su njegova djela više opservacije o politici, društvenim i etičkim temama, negoli drame. Autor je u kazalištu pronašao izvrstan medij za svoja kritička razmišljanja. Drama je prvi puta prikazana 1935. godine, a nakon trećeg prikazivanja je zabranjena. Kazališna se kritika nakon izvedbe drame podijelila. Dok su jedni hvalili izvrsno pogođenu temu koja navodi na razmišljanje, drugi su pak temu drame proglasili neoriginalnom i nejasnom. Kalman Mesarić, u komediji *Gospodsko dijete*, sučeljava selo i grad, općenito se okrenuvši temama suvremenog gradskog društva u svojim djelima. Kroz dramu analizira uzroke i posljedice ekonomske krize, te na taj način suptilno prikazuje svoja razmišljanja o vladajućoj situaciji. Kritika smatra kako je djelo izrazito tmurno, te predstavlja nepremostiv klasni jaz, koji niti komedija ne može prikriti, kao ni socijalni kontrast niti društveni sukob.

Povijesnu dramu *Sin domovine*, izvelo je pedesetak članova drame Hrvatskog narodnog kazališta. Izvedena je u lipnju 1940. godine, na kraju posljednje međuratne sezone. Praizvedba drame najavljena je kao jedna od najvažnijih u nekoliko posljednjih sezona. Autor drame, August Cesarec, temeljito je istražio povijesne činjenice o Eugenu Kvaterniku, čiji je život odlučio dramatizirati. Kritika je oduševljeno hvalila autorovu angažiranost tijekom pisanja i pripreme za izvedbu drame jer je autor obilazio područja koja će se scenski uprizoriti na pozornici, a sve sa željom za što vjerodostojnijom inscenacijom historijskih događaja. Oton Orešković piše kako je Cesarec prikupljanjem dokumenata stvorio najveće historijsko kazališno djelo. Bogata scenografija predstave i mnogoljudan ansambl pokazali su kako kazalište u promijenjenim administrativnim i financijskim okolnostima počinje izlaziti iz recesije. Predstava je prvotno bila zabranjena, no kasnije je cenzura ukinuta.

7. VRIJEME KOMEDIJE I MELODRAME

Hrvatski se teatar od 1941. do 1945. godine oblikovao u vrlo složenom spletu okolnosti, gdje su veliku ulogu odigrali odnosi s vlastima, koje su pokušavale propisati teme i način pisanja i s glumištem, koje je također blažim tonom pokušavalo sugerirati što i kako napisati. Drama se u tom razdoblju oblikovala na dva pola. Jedna je krajnost bila pristajanje na sve prijedloge i zabrane, odnosno, konformizam, dok je druga krajnost bila apsolutno odbijanje svakog prijedloga, zabrane, političkih naloga. U travnju 1941. hrvatsko kazalište i dramska književnost potpadaju pod totalitarnu vlast, pod kojom će ostati čitavo desetljeće. Totalitarni režimi četrdesetih godina donijeli su kolektivizam, što je uključivalo obvezu njegovanja hrvatskog nacionalizma i socijalističkog internacionalizma. Individualizam i liberalizam nastoje se u potpunosti iskorijeniti iz svih područja kulturnog života. Tako i u kazalištu vlada duh kolektivizma. Ta promjena u kazalištu vidljiva je iz službenih objava posljednjeg međuratnog intendanta Hrvatskog narodnog kazališta, Aleksandra Freudenreicha. Objava u *Hrvatskoj pozornici*, službenom listu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, iz 17. travnja 1941. upućena je svim članovima kazališta i poziva sve članove da ispunjavaju svoje obveze, jer jedino na taj način, kada svatko zna gdje mu je mjesto, stvari funkcioniraju. Iduća objava, iz 1. svibnja 1941. sadrži gotovo jednaku uputu, no sada je uputa napisana tako da se intendant obraća kolektivu, a ne članovima ponaosob. „ Molim članstvo Hrvatskog narodnog kazališta da.. „⁸ Iako je intendant Freudenreich pokazao lojalnost i namjeru da slijedi i njeguje duh kolektivizma u kazalištu, ipak je smijenjen sa pozicije intendant, a na njegovo mjesto postavljen je Dušan Žanko, koji je u svom obraćanju kazališnim djelatnicima naglasio kako je došlo vrijeme za promjene, i kako je pravo čudo da se uspjela održati i spasiti hrvatska jezgra HNK- a uzevši u obzir sve što se dotada u kazalištu dogodilo. Također izjavljuje kako su kontradiktorne ideje i podjela mišljenja zaustavljali „čist i zdrav rad nacionalnih i nacionalističkih svetinja hrvatskog naroda.“⁹ On prijeti otkazima svima onima koji nisu spremni biti poslušnici režima, te naglašava kako sve mora biti podređeno interesima nacije, odnosno onome što se smatra interesom nacije.

Protivnička, to jest, partizanska strana, na jednak se način htjela koristiti kazalištem i promovirati svoje vojne, političke i ideološke interese. Kazališne su družine imale veliki utjecaj za promicanje kulturnog i prosvjetnog života. Dio umjetnika koji nije bio spreman na

⁸ Senker, 2001, str 8.

⁹ Senker, 2001., str 9.

subalterni položaj kako bi zadržao posao u kazalištu, pronašao je alternativu. Skupina zagrebačkih umjetnika, koja se priključila partizanima dobila je ime „Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije – KNOJ“.

U dramama iz razdoblja od 1941. do 1945. ratuju klase, te kazalište slavi osviještenost naroda u borbi protiv buržoazije. Dominantna dramska tema do sredine pedesetih godina je socijalistička revolucija, to jest nužna borba za oslobođenje potlačene klase od eksploatacije. Postavljalo se pitanje zašto je i tko dozvolio i birao drame koje, barem djelomično, izvrću povijesne činjenice, te što je dovelo do toga da kazalište bude u službi propagande nove vlasti, koja kroz kazalište stvara javno mnijenje.

8. KAZALIŠNA SITUACIJA I KRITIKA OD 1945. GODINE

Zagrebačko kazalište ušlo je u nove državne i društvene odnose sa nepromijenjenom unutrašnjom strukturom, koju čine drama i opera Hrvatskog narodnog kazališta, pozornica u Frankopanskoj, koja je kasnije dobila naziv „Dramsko kazalište Gavella“, te administrativno vodstvo koje čine intendant i direktori opere i drame. Promjena je nastupila u odnosu javnosti prema kazalištu, koje je u poratnim godinama bilo izdašnije financirano za obnovu djelatnosti i daljnji razvoj, te se očekivalo da pozornica postane poprište evociranja netom završene revolucionarne prošlosti, kao i tribina novih stremljenja. (Batušić, 1971., str. 253. – 255.) Zbog oskudnih radio programa, koncertnog programa koji se tek uspostavljao, kino predstava koje su uglavnom bile istih idejnih i estetskih opredjeljenja, kazalište, kao i prije drugog svjetskog rata, ostaje središnje mjesto svih javnih razgovora. Ulaznice se dijele unutar strukovnih saveza, zbog čega ih u slobodnoj prodaji gotovo niti nema, a dvorane se svakodnevno pune. Usprkos novčanim poticajima, napredak kazališta bio je odviše spor, čemu je razlog bio obnavljanje glumačkog ansambla i manjak redatelja – pedagoga, što je razultiralorežiranjem gotovo svih predstava od 1945. do 1950. podpalicom glumaca starije generacije. Što se repertoara tiče, kazališna uprava pribjegava improvizaciji i eksperimentalnim predstavama, pri čemu je kvantiteta nadjačala kvalitetu. U trenucima kada je pozornost trebalo usmjeriti na stvaranje nove publike i formiranje njezinog ukusa, zaboravljen je preduvjet dobrog repertoara koji se temelji na opreznom izboru dramskih tekstova. Upravo je zbog izostanka ovoga preduvjeta došlo do potpune scenske konfuzije u prvoj sezoni. Što se kazališnih kritičara tiče, nakon 1945. još djeluju poznata imena kao što su Livadić i Marinković, a od 1950. Ivo Hergešić. Pojavila se grupa novih imena u kritici, koja će započeti borbu za novo kazalište. Ta se nova generacija kazališnih kritičara suočava s problemom pomanjkanja javnog prostora u kojemu bi objavljivala svoje tekstove jer se još od 1941. drastično smanjio broj dnevnika i tjednika. Više ne postoji bogata periodika koja je izlazila u međuratnom razdoblju, a kazalište se teško odupiralo estetsko – ideološkom karakteru. Kazalište je u jednom periodu bilo potpuno podvrgnuto birokratskim pogledima, koji nisu razumijevali granice i mogućnosti kazališta. U tom je razdoblju otvoreno preko desetak kazališta diljem Hrvatske, koja su se s godinama morala ukidati. Pedesetih godina dvadesetog stoljeća osjetio se duh stvaralačke slobode i poboljšanja repertoara, zbog čega će kritika slobodnije progovoriti i pokrenuti temeljna pitanja kazališne umjetnosti i borbu za estetske kriterije, naspram dotadašnjih, ideoloških. (Batušić, 1971., str. 253. -261.) Marijan

Matković izdaje knjigu kritika 1949. godine, naslova *Dramaturški eseji*, koja pruža uvid u ondašnju kazališnu situaciju i kritiku koja je kazalište pratila na putu njegova ponovnog rađanja, podsjećajući „da valja neprestano ukazivati na probleme našeg suvremenog kazališnog života.“¹⁰ Tražeći bit suvremene kazališne kritike, zaključuje Matković sljedeće „Što vrijedi za režisera ili glumca ili autora, treba da vrijedi i za kritičara.“¹¹ Smatrao je da i kritičar mora poznavati dramsku književnost, kulturnu povijest, problematiku režije, imati veliku sposobnost imaginacije, te biti svjestan situacije. Neka od novih imena u kazališnoj kritici bila su Margijević, Ivanuša, Šinko, Vučetić, Desnica, Stipčević, Turkalj, Feller, Stary, Čečuk, Kukolja, Selijan, Suvin, Selem, Mani Gotovac, Brečić, Foretić. Među kazališnim kritičarima javljaju se kritičari dramske književnosti, koji u esejima analiziraju dramsko – književne domete, ne obraćajući pozornost na sudbinu koje je djelo doživjelo na pozornici.

Tako je primjerice monodrama Zvonka Veljačića, *Njegova kraljica*, nagrađena na natječaju Ministarstva narodne prosvjete. Radnja autor smješta u pokladnu noć, nakon drugog svjetskog rata, bježeći od ratne zbilje. Iako je praizvedba drame bila zakazana za svibanj 1945., tekst nije izveden zbog toga što je tema o ratnom profiterstvu bila politički zazorna, iako ju je kritika odlično prihvatila.

Drama Ivana Dončevića, *Kazna*, prvi je puta objavljena u *Vjesniku*, 1945. a sastoji se od četiri stavka. Radnja prati učiteljicu Mariju koja ustaškom časniku, zavedena izdaje sve što je znala o seoskim poslovima, nakon čega slijedi ustaški napad na selo, ubojstva i mučenja onih koje je izdala. Sljedeće noći partizanski zapovjednik Mrkša dolazi po nju, i vodi je na strijeljanje, no ona se sama ubija njegovim revolverom, nakon što su proveli zajedno sat vremena, prisjećajući se svoje prošle ljubavi. Zbog toga što je autor u karakteru lika Mrkše istaknuo zaljubljenost u Mariju, ženu koja je svojim načinom života prouzročila silne probleme i smrt, kazališna je kritika negativno ocijenila ovo dramsko djelo. Drama je prvi puta izvedena u Vinkovcima, 15. rujna 1948. , a iduće godine skinuta je s repertoara nakon čega je uslijedilo autorovo trajno izopćenje iz kruga hrvatskih poslijeratnih dramatičara.

Drama *Prst pred nosom*, Jože Horvata izvedena je prvi puta na pozornici Malog kazališta u Frankopanskoj ulici kojom se koristio ansambl Hrvatskog narodnog kazališta. Nakon praizvedbe, uvrštavaju ju na repertoare kazališta diljem cijele Hrvatske, osim Splita, Varaždina i Pule. Drama je u „komediografsko ruho ogrnula propagandni teatar u kojemu se sve predratno, privatno, građansko i gradsko izvrgava poruzi, a hvali sve što dolazi od

¹⁰ Matković, 1949., str. 313.

¹¹ Matković, 1949., str. 367.

napredne i pravedne državne vlasti, koja, naravno, preuzima funkciju arbitra u sukobu.“¹² Kritika je oduševljeno prihvatila djelo, hvaleći Horvata, proglašavajući ga autorom koji zna izabrati temu, te zna vrsno pisati za kazalište i približiti ga narodu.

Još jedna komedija koja je ostvarila izniman uspjeh je *Klupko* Pere Budaka. U ovoj su komediji likovi govorili publici lako razumljivim ličkim idiomom a jednostavni i okretni zapleti doprinijeli su njezinoj popularnosti. Kritika je ipak upozoravala na „prostu shemu“, prostote iz naroda koje su u djelu uobličene u šale, koje ne smatraju lošima za komediju, već savjetuju, da treba pripaziti na njihovu količinu. Isprva kritičari nisu bili zadovoljni literarnim vrijednostima komedije, no vidjevši reakcije publike, nisu mogli Budaku zanijekati vještinu u sastavljanju tipične pučke komedije.

Marijan Matković nije skrivao kako mu je Krleža uzor u dramskom radu, no bio je svjestan mogućnosti da mu kritika neće biti naklonjena zbog sukoba Krleže i nekih kazališnih kritičara. U kazalište i dramu ušao je s namjerom da se iskaže kao Krležin sljedbenik. Njegova drama *Na kraju puta*, izvedena je 1954. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. Kritičari su, očekivano, pisali kako je riječ o izravnom Krležinom naslijeđu, isticali da drama nema jasnu liniju dramske radnje ni zaplet, a jezik da je suviše općenit da bi ikome pripadao. Kazališni su kritičari opservirali da se patetični dijalozi Matkovićevih protagonista nastavljaju na autorov prijeratni ekspresionizam.

¹² Senker, 2001., str. 61.

8.1.Pluralizam

Tekstom pod naslovom *Modernizacija našeg književnog izraza* tiskanim 1952.u prvom broju časopisa *Krugovi*, Vlatko Pavletić izravno i glasno poziva na individualizam i pluralizam u umjetnosti, te na njezino oslobođenje od ideoloških i birokratskih stega.(Senker, 2001., str 20.) Autor je pozivao na borbu za različitost i slobodu u umjetnosti, što su mnogi glumci i ljudi okupljeni oko kazališta s oduševljenjem prihvatili.

Drama Ranka Marinkovića, *Glorija*, u režiji Bojana Stupice, izvedena je prvi puta 29. prosinca 1955. godine, na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Drugi poslijeratni ravnatelj Drame, spomenuti Bojan Stupica, angažiran je s razlogom da se prevlada kazališna kriza nastala u Hrvatskom narodnom kazalištu, nakon odlaska niza izvrsnih glumaca i redatelja pod vodstvom doktora Gavelle, u novoosnovano Zagrebačko dramsko kazalište 1953. godine. Marinkovićeva *Glorija*, zadržala se na repertoaru do 1961. godine i doživjela je preko pedeset izvedbi. Drama označava prijelomni tekst u kazalištu, uz drame *Heraklo Marijana* Matkovića i Krležina *Areteja*. Sami naslovi označavali su promjenu, te su odjeknuli kao prosvjedi protiv bezličnosti koja je vladala kazalištem. Dramu je autor odredio kao „mirakl u šest slika“, što kod kritike nije ostavilo dobar dojam, s obzirom da su poslijeratni dramatičari pisali drame, komedije ili igrokaze za djecu u dva ili tri čina. Odrednica „mirak(u)l“ izlazi iz željenog „kalupa“, jer je otvorenije dramske strukture, na što ukazuje šest slika u odrednici,a tematski se otvara kao propovijed o mucu i smrti svetaca, za što kritika u drugoj polovici četrdesetih i prvoj polovici pedesetih godina dvadesetog stoljeća nije imala razumijevanja. Ipak nakon praiizvedbe, pisao je *Narodni List* kako „u Zagrebu već dugo nije bilo tako značajne dramske premijere.“¹³

Drama Marijana Matkovića, *Heraklo*, izvedena je prvi puta 1. veljače 1958. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Kako je već navedeno, Matković je bio deklarirani krležijanac, te je Krležin glembajevski ciklus smatrao vrhuncem hrvatske dramatike. Prema svom uzoru, odlučio je održati predavanje 1980. godine na Pedagoškom fakultetu, gdje je govorio o svom radu, usporedbama sa Krležom, te o mitološkim temama svojih drama koje je kritika poistovjećivala sa Matkovićevom ideološkom propagandom. Drama je imala zadaću

¹³ Senker, 2001., str. 112.

kod gledatelja probuditi skepticizam i kritičnost prema stvaranju novih mitova i kultova ličnosti.

Drame *Autodafe moga oca*, Ivana Raosa i *Pravednik* Mirka Božića, s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, problematiziraju narodno oslobodilački rat.

Teatar se kroz godine mijenjao, sukladno promjenama vlasti. Do 1948. godine bio je otvoren samo za ruske i sovjetske komade, te je slijedeći dominantnu političku ideologiju kritika ocjenjivala djela. Godine 1949. teatar je bio zatvoren za izvođenje inozemnih drama, iščekujući rasplet sukoba partijskog i državnog vrha sa Informbiroom. Od 1950. postupno se otvara za suvremenu stranu književnost, što uključuje američku, španjolsku, talijansku, englesku, francusku i na kraju njemačku književnost. Tako se kroz pedesete godine 20.st. na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta izvode inozemne drame, koje uvelike utječu na formiranje kazališne kritike. Ipak, suvremenim hrvatskim dramatičarima, prevedene drame zapadnog porijekla nisu bile uzor koji bi izravno nasljedovali, već su im uz domaću tradiciju ponudile raznovrsnost motiva, žanrova, postupaka i ideja. Dramatičari pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća još uvijek nisu mogli slobodno asimilirati pluralističke dramske karakteristike. Još su uvijek odmicanja od tipičnih ideja i ideološki uvjetovanih tematskih krugova bila sankcionirana. Ipak su formalne dramske inovacije bile dopuštene pa su bolji dramatičari poput nekadašnjih manirista iskazali subverzivnost upravo kroz strukturalno rastakanje dramskih žanrova.

9. KAZALIŠNA KRITIKA ŠEZDESETIH I SEDAMDESETIH GODINA DVADESETOG STOLJEĆA

Prijelaz iz šezdesetih u sedamdesete godine dvadesetog stoljeća donio je politizaciju dramske književnosti, kazališta i kritike. Zavladao je decentralizacija i oprezna liberalizacija, pod nadzorom vlasti kroz Socijalistički savez, što je paradoksalno na neki način oživjelo kazalište. Društvo književnika i Matica hrvatska pripremili su *Deklaraciju o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*. Nasuprot radikalima, liberalna struja radi na promjeni položaja Republike Hrvatske u jugoslavenskoj federaciji. Dramska književnost tih godina aktualizira zbivanja u društvenom, kulturnom i političkom životu, na način da kazalište pridonosi artikulaciji dvaju navedenih konkurenata, te se „pozornica nerijetko koristila kao eksperimentalni laboratorij u kojemu se prvi put provjeravaju neki modeli ponašanja i djelovanja, gdje se ispituju granice slobode te testiraju i javno mnijenje i vlast.“¹⁴ U drugoj polovici šezdesetih godina 20. st proveden je proces decentralizacije kazališta. Ovaj je proces proveden voljom kazalištaraca što je iznjedrio presudni događaj – pretvaranje Komorne pozornice Studentskog centra u Zagrebu u Teatar ITD. Otvorenjem kazališta ITD Hrvatsko narodno kazalište i Zagrebačko dramsko kazalište, koje mijenja ime u Gavella prestaju biti arbitri u pitanjima drame i kazališnih izvedbi. Decentralizaciji doprinosi i nastanak niza neovisnih kazališnih skupina.

Čujete li svinje kako rođu u ljetnikovcu naših gospara, autora Nedjeljka Fabrija, iz 1970. godine drama je koja iskazuje kako Đuro Rošić piše u svojoj kritici, autorovo „bolno osjećanje sadašnjice“ te ističe „upravo ovaj njegov senzibilitet za odraze našeg aktualnog društveno – historijskog postojanja i pod tim vidom predstavlja rijedak primjer 'nemirnog duha', nekad toliko raširenog u ovim našim primorskim stranama, a danas stegnutog na periferna društvena područja.“¹⁵

Drama Ivana Bakmaza, *Šimun Cirenac*, kako opservira Senker, primjerena je drama situacije. Drama se ne oslanja samo na suvremene egzistencijalističke drame i drame apsurdne, već i na hrvatsku dramsku tradiciju. Bakmaz je dramu sastavio kao niz prizora što se zbivaju na postajama križnoga puta za čiju je realizaciju prostor nevažan. Kritika piše kako Bakmaz isprepliće biblijsko i sadašnje vrijeme, te da su junaci drame suvremeni ljudi, čime želi poslati poruku o cikličnosti historijskih događaja.

¹⁴ Senker, 2001., str. 25.-26.

¹⁵ Senker, 2001., str. 209.

10.KAZALIŠNA KRITIKA SEDAMDESETIH I OSAMDESETIH GODINA DVADESETOG STOLJEĆA

10.1.Političko kazalište

U sedamdesetim i osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća kazalište je bilo mjesto gdje se je moglomisliti, govoriti politički i „igrati se politike i političara“ u glumišnoj zajednici.

Groteskna tragedija u pet slika, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, autora Iva Brešana, nastala je 1965. godine. Nekoliko je puta prerađena, te prvi puta izvedena 1971. u Teatru ITD. Nikola Batušić piše kako Brešanov dramski prvenac iznenađuje, jer je, iako je stvoren na poznatom predlošku, obogaćen je brojnim primislima o poratnim prilikama, što ga čini izvornim i originalnim. Brojni su kritičari pohvalili Brešanovu ideju i izvedbu djela, oduševljeni umijećem intertekstualnih postupaka koji su umnožili značenjski potencijal aluzija kojima je drama obilovala.

Nakon uspjeha ove predstave, zaredala su uprizorenja i drugih grotesknih tragedija čije su izvedbe ubrzo skinute s repertoara 1972. kada se u odluke kazališne uprave kazališta po tko zna koji put umiješala politička vlast.

Ipak, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* zadržala se na repertoaru usprkos pritiscima na kazalište. U osamdesetim godinama 20. st. ova je predstava izvedena više od tristo puta. Iako cenzura više nije postojala, netko kome nije odgovaralo višestruko izvođenje Brešanove drame, zapriječio je praizvedbu Brešanove nove drame *Nečastivi na filozofskom fakultetu*. Drama je trebala biti izvedena u ITD-u s Fabijanom Šovagovićem u glavnoj ulozi, no zbog izuzetno velikog pritiska, rad na predstavi se morao obustaviti. Odgoda predstave pobudila je zanimanje i stekla zagovornike prije negoli je bila izvedena. S druge je strane predstava stekla i svoje protivnike u državnoj, partijskoj i crkvenoj birokraciji. Javnost je bila podijeljena a tekst je prvi puta tiskan u časopisu Prolog 1975. godine. Brešan je pojmom nečastivi ironično prikazao amoralnost prikazane sredine, te na zagonetan način, prema kritici Mirka Petavića, nastojao prikazati stanje na domaćim fakultetima s kojim je bio vrlo dobro upoznat.

10.2.Drame izvedene u razdoblju postmoderne

Boris je Senker u drugom svesku *Hrestomatija novije hrvatske drame*, posljednje poglavlje nazvao „Postmoderna, reinterpetacija tradicije i hibridni žanrovi“. U tome poglavlju donosi pregled drame i izbor kritika važnijih drama koje spadaju u razdoblje postmoderne. Djela izvedena na hrvatskim kazališnim pozornicama, čiji pregled donosi, redosljedom njihovih praizvedbi su: *Kreontova Antigona*, te Čehov je *Tolstoju rekao zbogom* autora Mira Gavrana, *Škrtica* Ivana Vidića, *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović, *Filip Oktet* Pava Marinkovića, *Poslije Hamleta* Luke Paljetka, *Smrt Ligeje* Mislava Brumeca, *Posljednja karika* Lade Kaštelan, *Odskok Poskoka* Borislava Vujčića, te *Anđeli Babilona* Mate Matišića.

11. SUVREMENO KAZALIŠTE I KRITIKA

Nikola je Batušić u svom *Uvodu u teatrologiju* odredio značenjske slojeve pojma kazalište. Prema njemu su to predložak predstavi, kazališni prostor i publika. Često je u svojim radovima naglašavao važnost obrade teme kazališne publike, te njezinu neistraženost, ponajviše sa povijesnog kazališnog stajališta. Kazališnoj kritici u navedenom djelu nije posvetio mnogo pažnje. Ipak, radova o kritici mnogo je više, naspram radovima o publici kojih gotovo i nema, osim sa stranih kulturnih prostora. Radovi o kritici ne sadrže sustavnu analizu, osim kada je riječ o kazališno-povijesnim analitičkim pristupima određenom kritičaru, novinama ili razdoblju, no i tada kritika nije predmet istraživanja, već služi kao izvor za povezivanje i rekonstrukciju. O kazališnoj je kritici od devedesetih godina dvadesetog stoljeća do danas napisano mnogo radova koji su se bavili nedostacima kritičarskoga rada kao što je neadekvatan jezik ili subjektivan odnos samih kazališnih kritičara.

U nekoliko se radova Boris Senker bavio pitanjima kazališne kritike. U ranijim svojim radovima pisao je kako kazališne kritičare, u smislu kazališne terminologije, treba opismeniti, no 2011. godine on se ironično korigira: „Kazališne se kritike izbacuju iz novina ili svode na ‘telegrafska izvješća’ pa se zapravo nema ni koga ni za što ‘opismenjivati’.“¹⁶ Senker je pisao kako je teatar potrebno zaštititi od novih „diletanata i politikanata“. Suvremena se kazališna kritika radije bavi skandalima, smjenama u ministarstvu, promjenama uprave kazališta pa nerijetko radije analizira politički kontekst negoli samu kazališnu izvedbu. U novije se vrijeme također problematizira medijski pristup kazalištu i njegovom utjecaju na recepciju kazališne publike tako da se govori o tzv. medijatzaciji kazališta.

Takva pitanja otkrivaju probleme neistraženosti kazališne reprezentacije. Lucija Ljubić u svome članku *Kritika i publika u suvremenom hrvatskom kazalištu* ističe kako ni kazalište niti kultura općenito presudno ne utječu na oblikovanje nacionalnog identiteta.

Ona svoju tezu obrazlaže na sljedeći način: „Kad se svaki novi ravnatelj većeg, uglavnom narodnog kazališta, dočekuje ponajprije katalogizacijom neodgovarajućih i diskreditirajućih postupaka bivšega čelnika, najčešće uz evidentiranje nagomilanih dugova, čitatelju novina ili internetskih portala lako se učini da je i kazalište, a onda i kultura, u suvremenom hrvatskom društvu samo još jedno područje na kojemu se može varati državni proračun i olako trošiti

¹⁶ Senker, 2011., str. 268.

novac poreznih obveznika.“ (Ljubić str 305.) Kritičarska su zapažanja o kazalištu dobro zastupljena u hrvatskoj knjižnoj izdavačkoj produkciji. Brojni kritičari objavljuju knjige izbora vlastitih tekstova. Iako su takve knjige važne za buduća teatrološka istraživanja one ponekad svojim izborom više osvjetljavaju svojega autora negoli što svjedoče o kazališnoj zbilji njegova vremena. Recenzije tiskane u dnevnim i tjednim, tiskanim ili elektroničkim medijima javne komunikacije koji informiraju o predstavi, ocjenjuju je, te obrazlažu svoju ocjenu, zatim vijesti, najave predstave i moguće polemike narušavaju povlašten status kritike. „Analiza recentne kazališne kritike, i svih ostalih napisa o svakodnevnoj kazališnoj problematici koji je se tiču izravno ili neizravno, znatno je skliskiji teren za prosudbe koje su nužno blage, suzdržane ili izostaju.“¹⁷

Jasen je Boko u svojoj knjizi *Suvremeno hrvatsko kazalište u ogledalu medija* iz 2003. godine razdijelio vrijeme nakon 1990. na dvije faze : domoljubnu i tržišnu fazu. Domoljubna je faza obilježena „državotvornom kulturnom politikom promoviranja kulture“, dok je tržišna faza započela u drugoj polovici devedesetih godina dvadesetog stoljeća ulaskom novih tiskovina i njihovih vlasnika na hrvatsko medijsko tržište. Rezultat tome je uvođenje „tržišnih pravila u medijsko ponašanje“ koja, prema autoru, hrvatsko glumište pretvaraju u „veselu estradnu pojavu vedre budućnosti“.¹⁸ Državnim osamostaljenjem Hrvatske 1990., zadaća oblikovanja i predstavljanja kulturnog identiteta bila je otežana zbog prodora tržišnih zakonitosti sredinom devedesetih godina dvadesetog stoljeća, kada su i mediji i kultura morali pronaći nove načine za plasiranje svojih proizvoda, često zajedničkoj publici. Potom se je očekivalo oblikovanje nacionalnog identiteta radi uključivanja u eurointegracijske procese, zbog čega su mediji postajali financijski dostupniji i intelektualno pristupačniji širim slojevima društva, nudeći u skladu sa stavovima onih koji su medije financirali, jasne političke, kulturne i gospodarske stavove. U devedesetim godinama dvadesetog stoljeća razgranao se je i sektor privatnih kazališta i kazališnih družina koje sudjeluju u proizvodnji nacionalnog identiteta, te postaju proizvod tržišnih zahtjeva. Kazalište se orijentira na prepoznavanje želja publike i otvara se područje povratnih informacija koje postaju bitan faktor. U dobu kada se na internetskim forumima potiču brojne rasprave, tema je kazališta loše zastupljena. Specijalizirani portali, kao internetski portal Teatar.hr prate kazališnu scenu, no pretplata na portal smanjuje broj čitatelja. Publika postaje izrazito važan faktor u kazališnom svijetu, te u obilju postojećih nagrada na kazališnim festivalima, nastaje nagrada publike, čiju ocjenu stručno povjerenstvo mora poštivati u slučaju da se ne slaže s njom. Internet portali Kazalište. hr, Plesna scena.hr i

¹⁷ Ljubić, str.307.

¹⁸ Boko, str. 10.

Kulturpunkt postali su mjesto na kojem se najstručnije i najiscrpnije piše o važnim umjetničkim događajima u suvremenom hrvatskom kazalištu. Na portalima se pišu veoma opsežne kazališne kritike, gdje autori ponajprije pišu o predstavi nastojeći obuhvatiti dramski predložak, a zatim sve što slijedi kako bi se tekst prenio na pozornicu. Pohvale i kritike široko se argumentiraju zbog čega recenzije djeluju vjerodostojno, a zbog objektivnosti su savršeno korisne onima koji razmišljaju o posjetu kazalištu, te na temelju recenzije mogu donijeti tu odluku i steći jasniju predodžbu o predstavi. „Izostaju sporni događaji iz aktualne kazališne svakodnevice, nema polemika niti provokacija i može se reći da navedeni portali zastupaju stajalište kakvo su napustile neke dnevne novine koje su ili privatizirane ili ukinute ili im je promijenjena uređivačka koncepcija, no postavlja se pitanje o posjećenosti tih stranica, tim više što ih najpopularniji mrežni pretraživači ne iznose kao prve izbore u pregledu aktualne kazališne kritike. „¹⁹ Novine za kulturu koje su raspodijelile svoje interesne sfere, nerijetko pišu o različitim predstavama, pri čemu se *Vijenac* nameće kao središnja struja koja nastoji obuhvatiti sve premijere u hrvatskim kazalištima, zatim *Hrvatsko slovo* koje se nešto manje bavi kazališnom kritikom i *Zarez* koji nastoji dati pregled izvedbenih umjetnosti u širem smislu. Navedene novine za kulturu periodično donose opsežnije eseje o pregledu sezona, stanju u kazalištu ili odabranim stručnim temama, te objavljuju i razgovore sa sudionicima kulturnog i kazališnog života. Kritičari koji pišu za navedene portale i novine za kulturu su Matko Botić, Igor Tretinjak, Ljubica Anđelković, Ana Gospić, Alen Biskupović, Tomislav M. Bonić, Josip Strija, Mario Županović, Goran Ivanišević, Viktorija Franić Tomić, VišnjaRogošić i Ivan Trojan. (Trojan, str. 49.) Problem tiskanih novina za kulturu veoma su niske naklade, na rubu održivosti, između čijih redaka, bez obzira na kulturnu orijentaciju, kao i među njihovim čitateljima, proviruje želja“ da se u Hrvatskoj ponovno afirmiraju novine poput ugašenog *Vjesnika* koji je svim područjima kulturnog života, pa tako i kazalištu i teatrologiji, davao dostojno mjesto i važnost, opširno pišući o odabranim temama koje sad pokrivaju tri specijalizirane novine različitih uređivačkih koncepcija i male naklade.“²⁰ Dnevne novine u tiskanom i internet izdanju ograničile su kazališnu rubriku na vrlo sažetu kritiku od svega nekoliko redaka u kojoj se iznose osnovne informacije o samoj kazališnoj izvedbi. Najviše prostora dobivaju intervjui s dramatičarima, redateljima i glumcima. U novinskim rubrikama postoje osvrti na kazališne premijere, vijesti o nagradama, priznanjima i slično te analitički tekstovi o skandalima i pitanjima kazališne svakodnevice, koji su nerijetko nestručni. Stoga možemo zaključiti da se o kazalištu piše, no malo se toga

¹⁹ Ljubić, str. 311.

²⁰ Ljubić, str. 312.

adekvatnoga kaže. „Ipak, hrvatsko kazalište nije izgubilo svoju publiku, a tko želi uložiti malo više truda i vremena, pronaći će i odgovarajuću kazališnu kritiku koja će mu pružiti potrebne informacije i sadržaj. Hrvatsko kazalište još je uvijek živo, nipošto nije asocijalno u kritičnoj mjeri, neke informacije doduše implodiraju, no dokle god sestrinske stranice kazališne rubrike budu unutarnja politika i svijet slavnih, nema straha za hrvatski kulturni identitet.“²¹

²¹ Ljubić, str. 313.

12. ZAKLJUČAK

Selidbom kazališta u novu zgradu 1895., događaju se mnoge promjene u hrvatskoj književnosti koje zahvaćaju i kazališnu kritiku. Kritičari i dramaturzi koji kazališnu kritiku pišu u doba moderne raščlanjuju predstavu do detalja po uzoru na inozemne kazališne kritičare. Hrvatsko se kazalište teži povezati sa europskim stremljenjima. Novine i časopisi u punom su zamahu, a kazališne su rubrike prepune aktualnih tekstova o tom žanru. Postaje vidljiva politička komponenta, no glavno obilježje kritike toga doba bio je raskid s tradicionalnim pristupom književnim pitanjima. Hrvatsko kazalište nakon 1918. dobiva nove administrativne značajke, a zagrebačko je kazalište služilo kao govornica za političku propagandu i razmirice. Politički i ideološki ton novinske kazališne kritike vođen je stranačkim strujanjima između 1920. i 1940. Kazališna kritika postaje odrazom mišljenja krugova koji pokreću ili financiraju glasila. Kritičari međuratnog razdoblja unijet će novi pristup kritici, naglasiti joj teatrološku komponentu, te prodrijeti u bit redateljskog postupka. Između 1941. i 1945. veliku su ulogu odigrali odnosi s vlastima koje su pokušavale propisati teme i način pisanja. Nakon II. svjetskog rata kazalište još uvijek nosi središnju ulogu u kulturnom životu Zagrepčana, no dolazi do drastičnog smanjenja broja glasila što otežava objavljivanje kazališnih kritika. Dolaskom pedesetih godina, osjeća se duh nekih malih ali ipak nazočnih stvaralačkih sloboda i poboljšanja repertoara. Idućih nekoliko desetljeća dvadesetog stoljeća donijet će politizaciju dramske književnosti, kazališta i kritike. Zavladaće postupno nakon Hrvatskog proljeća stanovita decentralizacija i liberalizacija pod nadzorom komunističkih vlasti kroz organe Socijalističkog saveza. Devedesetih godina 20. st. kazališna kritika u recenzijama radije odabire teme vezane uz politički, nego kazališni kontekst. Kritika u suvremeno doba govori o medijizaciji kazališta. Promjenom tržišta, počinju se osluškivati želje publike. Svakodnevne tiskovine i portali pružaju štire kritike koje kratko opisuju radnju predstave. Opširne kazališne kritike i analize mogu se pronaći na internetskim portalima koji prate kazališna zbivanja kao što su: Kazalište.hr, Plesna scena.hr i Kulturpunkt. Novine za kulturu kao *Vijenac*, *Hrvatsko slovo* i *Zarez*, također objavljuju kvalitetnu kazališnu kritiku, no naklade su male. Dakle, problem medijizacije koji je započeo devedesetih godina 20. st., a traje i danas uzrok je činjenici da kazalište nema kao nekada središnje mjesto zbivanja i ulogu u stvaranju javnog mnijenja, već osluškuje želje publike. Kazališna kritika površno prati premijere, a koncentrira se, također na potražnju čitatelja prema kojoj usmjerava kritike i analize. Osim, naravno, na vjerodostojnim kazališnim portalima i u novinama za kulturu.

13. POPIS LITERATURE:

- Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.
- Isti, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
- Isti, *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.
- Benešić, Julije, *Kritike i članci*, Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda, Zagreb, 1943.
- Begović, Milan, *Kritike i prikazi*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1943.
- Boko, Jasen, *Suvremeno hrvatsko kazalište u ogledalu medija*, Kazalište VII/2003., br. 13.-14.
- Cihlar Nehajev, Milutin, *Izabrani kazališni spisi*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1986.
- *Dom i Svijet*, list za zabavu, pouku i vijesti, St. Kugli, Zagreb, 1922.
- *Dom i Svijet*, list za zabavu, pouku i vijesti, St. Kugli, Zagreb, 1923.
- Gavella, Branko, *Književnost i kazalište*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970.
- Hergešić, Ivo, *Zapisi o teatru*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1985.
- Krleža, Miroslav, *Moj obračun s njima*, Oslobođenje, Sarajevo, 1988.
- Knjige uvezanih kritika teatrološke zbirke Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža, zadnji pristup 18.8.2018. (<http://www.lzmk.hr/>)
- Ljubić, Lucija, *Kritika i publika u suvremenom hrvatskom kazalištu*, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.42 No.1 Svibanj 2016., preuzeto 1.7.2018. (<https://hrcak.srce.hr/file/233167>)
- Marinković, Ranko, *Geste i grimase*, Zora, Zagreb, 1951.
- Matković, Marijan, *Dramaturški eseji*, Matica hrvatska, Zagreb, 1949.
- Matoš, Antun, Gustav, *Theatralia / O glazbi*, JAZU Liber / Mladost, Zagreb, 1973.
- Miletić, Stjepan, *Hrvatsko glumište*, Knjižara Gjura Trpinca, Zagreb, 1904.
- Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio 1895. – 1940., Disput, Zagreb, 2000.
- Isti, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio 1941. – 1995., Disput, Zagreb, 2001.

- Isti, *Još o zadaćama hrvatske teatrologije, Teatrološki fragmenti. O suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Disput, Zagreb, 2011.
- Trojan, Ivan, *Najmlađa generacija hrvatskih kazališnih kritičara (dramskih) Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.40 No.1 Travanj 2014., preuzeto 1.7.2018. (<https://hrcak.srce.hr/file/181537>)
- Vojnović, Ivo, *Akordi*, Nakladni zavod Jug, Zagreb, 1917.