

Retorička analiza kazališnih kritika Anatolija Kudrjavceva

Guberina, Mario

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:973858>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-19**



Repository / Repozitorij:

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





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Mario Guberina

**RETORIČKA ANALIZA
KAZALIŠNIH KRITIKA
ANATOLIJA
KUDRJAVCEVA**

ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2021.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

Mario Guberina

**RETORIČKA ANALIZA
KAZALIŠNIH KRITIKA
ANATOLIJA
KUDRJAVCEVA**

ZAVRŠNI RAD

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Viktorija Franić
Tomić

Zagreb, 2021.

Sadržaj

1. Uvod	2
2. Anagogijska kritika.....	3
3. Kritika psiholoških čimbenika	5
4. Kritika aktualnosti i anakroničnosti	7
5. Kritika političnosti i aluzivnosti.....	10
6. Kritika domaće drame	12
7. Kritika originalnosti.....	15
8. Kritika vulgarnosti.....	17
9. Filozofija u kritici.....	18
10. Ruska književnost.....	19
11. Pejorativna kritika	21
12. Kritika glume	22
13. Kudrjavcev i publika	27
14. Kritika glazbe.....	30
15. Kritika kostimografije.....	31
15. 1. Kategorija funkcionalnosti.....	31
15. 2. Kategorija estetičnosti	32
15. 3. Kategorija maštovitosti	32
15. 4. Kategorija oznake	33
15. 5. Minimalistički opis	33
15. 6. Kategorija metafore i neodređenosti	34
16. Kritika scenografije	34
16. 1. Minimalistički opis	35
16. 2. Sugestivno-simbolička kritika	35
17. Kritika funkcionalnosti	36
18. Kritika likovnosti	37
19. Zaključak	37
Popis literature	39

1. Uvod

„Vrijednosni su sudovi subjektivni u tom smislu što se mogu priopćavati neizravno, ali ne i izravno. Kad su u modi ili opće prihvaćeni, pričinjaju se objektivnima, no to je sve. Vrijednosni sud koji se daje demonstrirati u književnoj je kritici mrkva za magarca, a svaku novu modu u kritici, poput danas moderne pomne retoričke analize, prati vjerovanje da je kritika napokon iznašla konačnu tehniku izdvajanja onoga što je izvrsno od onoga što je manje izvrsno“ (Frye, 2000: 32).

Ova misao Northropa Fryea poslužit će nam kao temeljna premisa ovoga rada. Frye završava svoju misao riječima kako je kritika uvijek „tlapnja povijesti ukusa“ (Frye, 2000: 32). Što su uopće kriteriji na temelju kojih se vrednuje neka kazališna predstava, odnosno svi njeni elementi, od dramskog predloška, adaptacije, režije, preko glumačke izvedbe, do scenografije, kostimografije, glazbe, itd.? Na čemu su utemeljeni ti kriteriji? Postoje li uopće objektivni kriteriji ili su kriteriji samo posljedica kritičarevog karaktera, preferencija i afiniteta? Ima li istine u riječima da je „kritičaru dosuđeno da se s izvedbom susreće analitički umjesto emocionalno“? (Kudrjavcev, 1983: 12). Na ova ćemo pitanja pokušati dati odgovor analizirajući kazališnu kritiku Anatolija Kudrjavceva, lista, kako kaže Jasen Boko, kritičarskog trolista Brečić-Foretić-Kudrjavcev, koji je obilježio hrvatsku kazališnu kritiku posljednja 3 desetljeća dvadesetog stoljeća. (Boko, 2008: 200).

Uzorak na temelju kojeg ćemo pokušati odgovoriti na ova kritičarsko-kriterijska pitanja čine 93 kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva objavljene pod nazivom *Gledalac sa zadatkom*. Riječ je kompendiju kazališnih kritika koje je Kudrjavcev objavljivao između 1970. i 1982. u *Slobodnoj Dalmaciji*. Ovaj će se rad temeljiti na strukturalističkom pristupu u kojem će se analizirati svaki pojedini aspekt kritike Anatolija Kudrjavceva koji je repetitivan, i kojega samim time smatramo kriterijem na temelju kojeg Kudrjavcev donosi svoj vrijednosni sud. Za razumijevanje tih općih mjesta potreban je komparativan pristup koji vodi k deduktivnom zaključivanju, kojeg smatramo, u našem slučaju, poprilično pouzdanim. Komparativnim ćemo pristupom, dakle, pokušati ustanoviti što je to što čini kazališnu kritiku i u kojoj je mjeri ta kritika, barem slučaju Anatolija Kudrjavceva, vjerodostojno razmišljanje o kazalištu, odnosno njegov konstruktivni element.

2. Anagogijska kritika

U proslavu svoje knjige, odnosno kompendiju vlastitih kazališnih kritika objavljenih u *Slobodnoj Dalmaciji* u vremenskom periodu od 1970. do 1982., Kudrjavcev piše da optika kojom kritičar gleda na predstavu ne isključuje negativan sud. On to obrazlaže konstatacijom da „takav ishod ne smije biti posljedica diktata misaonih stereotipa niti suprotstavljanje osobnih vizija“ (Kudrjavcev, 1983: 12). Budući da je na istoj stranici naveo kako kritičarev kriterij „nije pao s neba već je ishod pažljivo biranih i njegovanih estetičkih i teatroloških parametara“ (Isto), prva konstatacija postaje djelomično upitnom. Prvo, misaoni stereotipi koje je Kudrjavcev okarakterizirao nepoželjnima u velikom će broju slučajeva, barem u ove 93 objavljene kritike, biti glavni okidač za kvalifikaciju nekog kazališno-scenskog elementa uspješnim ili neuspješnim. Svoj sud temeljimo na misaonoj repetitivnosti kojom obiluje kazališna kritika Anatolija Kudrjavceva. Ta repetitivnost stvorila je nekoliko toposa koji će se u 93 analizirane kritike gotovo uvijek, uz zanemarive iznimke, ponavljati. Krenimo s anagogijskom kritikom.

Hrvatski jezični portal nudi dva objašnjenja za pojam *Anagogija*. Prvi se referira na kršćansko tumačenje biblijskih tekstova koje od književnog smisla nastoji proniknuti do mističnoga. Drugi kaže da je, u prenesenom smislu, to traženje skrivenog smisla u književnom tekstu. Northrop Frye u svojoj *Anatomiji kritike* piše kako pjesništvo „u svojoj anagogijskoj fazi oponaša ljudsko djelovanje kao totalni ritual te kako oponaša djelovanje jednog svemogućnog ljudskog društva koje u sebi sadrži sve moći prirode“ (Frye, 2000: 140). Dalje pojašnjava riječima: „U anagogijskom smislu, pjesništvo sjedinjuje totalni ritual, ili neograničeno društveno djelovanje, s totalnim snom, ili neograničenom pojedinčevom mišlju“ (Frye, 2000: 140). Za Fryea je, dakle, anagogijska faza pjesništva (pod čim podrazumijeva sve književne rodove), ona koja se služi motivima i simbolima, koji su opći i koji nisu denotativni. Pojednostavljenim rječnikom, anagogijska kritika traži skriveni, odnosno univerzalni mistično-religijski kontekst nekog teksta. To će biti jedan od Kudrjavcevljevih alata pri kritičkom vrednovanju kako dramskog teksta, tako i režije i glume.

Monodrama *Leone Glembay*, odnosno Komenovićev izbor iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi* iz 1976. nudi nekoliko primjera koji potvrđuju Kudrjavcevljevu sklonost ka anagogiji. Na jednom mjestu Kudrjavcev piše kako „Leoneovom meditiranju i njegovoj tragičnoj situaciji nedostaje univerzalni smisao“ (Kudrjavcev, 1983: 295). Komentirajući monodramsku adaptaciju Kudrjavcev piše kako se „Leone našao u situaciji da zbori u prazno, a sudbina monodramskih konstrukcija ne mora biti takva, posebno kad je riječ o vječnim mudrostima izrečenim na način kojemu je cilj i sredstvo neka velika istina i otkrivačka

dosjetljivost, a ne maniristička ekshibicija“ (Isto: 296). Redateljski rad Vlatka Perkovića za predstavu *Tragedija Mozgova* iz 1977. ocjenjuje, uglavnom pohvalno, no zamjeru mu što „nije dokazao da se ispod te vješte papirnate kule nalazi kamen mudrosti“ (Isto: 222). Na sličan način ocjenjuje Brešanovu dramu *Arheološka iskapanja u selu Dilj* konstatacijom da je postignut privid univerzalnoga i vječnoga (Isto: 238). Iz istog rakursa analizira i *Prazor* Jure Kaštelana kojeg je Petar Selam 1976. adaptirao u Splitu. On piše kako „Kaštelanov poetski tekst poseže u duboke riznice prastarih mitova i ideja s težnjom da se vine u univerzalnu suvremenost te zazvuči kao mistično objavljenje“. Čini se da nije došlo, po Kudrjavcevljevim riječima do mističnog objavljenja zbog nemoći teksta koja se „manifestira u ograničenosti iskorištenih riječi, u nemogućnosti da pjesnički govor zazvuči poput glazbe eolske harfe što otkriva vrhovni smisao“ (Isto: 243). Za Tonča Petrasova Marovića, odnosno njegovu *Antigonu, kraljicu Tebe* piše da je „na stazi velike istine“ (Isto: 33). Anagogijska kritika, koja je neizostavni dio kritičke optike Anatolija Kudrjavceva izvrsno se vidi u komentaru o režiji Ivice Kunčevića za Shakespearovog *Henryja IV*. On navodi kako je Kunčeviću „svaki i najkraći prizor potraga za skrivenim smislom“ (Isto: 69). „U njegovu je postupku riječ o prodorima do samog smisla, odnosno besmisla, što je često jedno te isto“ (Isto: 259) piše Kudrjavcev za Zvonimira Bajsića i njegov komad *Gle kako je lijepo počeo dan*. Ovaj nam je paragraf značajan iz razloga što otkriva još jednu inklinaciju Kudrjavcevljeve ličnosti, a iz koje se pak rađa ukus i posljedično, kritika. Riječ je dijelu koji podcrtava besmisao.

Komentirajući redateljski postupak Zvonimira Bajsića Kudrjavcev implicitno naglašava svoju filozofiju, kojom se mi u ovome radu nećemo baviti, no koja je bitna za razumijevanje konteksta. Naposljetku, Northrop Frye piše kako „kritičar posjeduje subjektivnu pozadinu iskustva stvorenu svojim temperamentom i svakim dodirima s riječima, među kojima su novine, reklame, razgovori, filmovi i sve što je čitao kao devetogodišnjak“ (Frye, 2000: 41). Mi bismo ovdje još dodali kako se subjektivna pozadina kritike temelji i na ostalim opažanjima, podražajima, osjećajima, odnosno cjelokupnom životnom iskustvu. Frye u svojoj *Anatomiji kritike* često naglašava važnost kritičkog proučavanja nekog predmeta po parametrima isključivo tog predmeta. On to objašnjava riječima: „Prvo što književni kritičar mora činiti jest čitati književnost, obaviti induktivan pregled svoga područja i pustiti neka se njegova kritička načela oblikuju isključivo iz njegova poznavanja toga područja. Kritička se načela ne mogu gotova preuzimati iz teologije, filozofije, politike, znanosti ili nekih od njihovih kombinacija“ (Frye, 1983: 17). U ovome radu nećemo računati u kolikoj se mjeri Kudrjavcevljeva kazališna kritika temelji na životnim načelima preuzetima iz filozofije, politike, itd., ali moramo naglasiti

kako su ta životna načela prisutna u velikom broju njegovih kritika. U sljedećem će poglavlju, stoga, biti riječ o svojevrsnoj temeljnoj životno-egzistencijalnoj filozofiji koja se u Kudrjavcevljevoj kritici pojavljuje kao topos. Ona najčešće nije preuzimala ulogu vrijednosnog suca, već se više pojavljivala kao neka vrsta didaskalije koja je otvarala prostor za ekskurs u domenu privatnog.

3. Kritika psiholoških čimbenika

Rekonstruirajući kritiku po kritiku Anatolija Kudrjavceva nailazimo na određene topose, opća mjesta koja se ponavljaju. Na temelju tih toposa, rasvjetljavamo anatomiju njegove kazališne kritike. Mnogi od tih sadržajnih, idejno-filozofskih, estetskih čimbenika ponavljaju se na većem broju mjesta a time predstavljaju njegovu kritičku osovinu. Jedan od glavnih, ako ne i glavni postulat uspješnog teksta, režije i glume prema Kudrjavcevu je psihološki realizam. Branko Gavella u svojoj *Teoriji glume* o tom fenomenu piše: „Opasnost pojma prirodnosti povećava se time što je vrlo srodan još jednom, u kazališnom životu mnogo spominjanom terminu, a to je termin realizma. Sva nesigurnost u formiranju naših estetskih pogleda, koja je baš u današnje vrijeme spojena s problemom realizama ili, bolje rečeno, problemom raznih realizama, dolazi otuda što se nismo potrudili, da dublje analiziramo stilski pojam realizma kao takvog“ (Gavella, 2005; 60). Ako ćemo se služiti Fryeovom teorijom književnih modusa, tada bi Kudrjavcev bio apologet *niskomimetskog* modusa. Objašnjavajući svojih 5 povijesnih književnih modusa, Frye piše da „junak, ako nije nadmoćan ni drugim ljudima ni svojoj okolini, on je jedan od nas, mi reagiramo na njegovu običnu ljudskost i od pjesnika zahtijevamo iste kanone vjerodostojnosti koje nalazimo u vlastitu iskustvu. To nam daje junaka *niskomimetskog* modusa, većine komedija i realistične proze“ (Frye, 2000: 46). Možda je Kudrjavcev čitao Fryea, a možda i ne, i upravo stoga nećemo donositi zaključke da je Kudrjavcev poznao Fryeovu klasifikaciju, no svakako znamo da je vrijednosno najvišima ocijenio kazališne predstave koje su izgrađene na kompleksnim i logičnim psihološkim odnosima. Taj zaključak možemo izvesti tim više što djela avangardnog teatra i antiteatra neće biti u tolikoj mjeri afirmativno ocjenjene, barem u usporedbi s realističnim komadima, no o tome nešto kasnije. Možda se može postaviti problematično pitanje da kako se može inzistirati na tolikom psihološkom cizeliranju dramskih likova, kad ionako, barem po Kudrjavcevljevim riječima, ta psihologija odgovara kako mjestu, tako i vremenu. No, to je pitanje na koje u ovome radu nećemo dati odgovor, budući da je njegova svrha dati kvantitativan uvid u topose kritičkog ukusa Anatolija Kudrjavceva, a ne u njegov psiho-profil.

Kudrjavcev analizirajući lik Krležinog Leonea Glembaya tvrdi da njegova tragična situacija i meditacije spadaju u psihološka područja čije etičke i sociološke dileme naše vrijeme prozrelo, prevladalo i spremilo u muzej, implicirajući to da je Leone biće od krvi i mesa koje dolazi iz određenog društva i vremena, čije su postavke 1976. bile anakronizmima. Pitanje jest je li tih socioloških dilema uopće ikada i bilo jer Krleža na pitanje Predraga Matvejevića jesu li „Glembajevi“ i „glembajevština“ ikad postojali u nas, da li su govorili, ophodili se, u jednu riječ živjeli onako kako ih je prikazao odgovara: „Istina je, i to govorim već trideset godina, da su *Glembajevi* kao pojam *glembajevštine* ili *agramerizma* literarna fikcija. Kao što jezik mojih kajkavskih balada nikada nije bio jezik plebsa, tako ni *agramerizma*, kakav se govori sa moje scene, nikada nije bilo. (Krleža u Matvejević, 2001: 58). *Glembajevi su*, nastavlja, „su htjeli da budu literatura (po mom subjektivnom mišljenju oni to i jesu), a kad tamo, taj se pojam otrcao u štampi, u takozvanoj književnoj historiji, naročito pak u nastavnim planovima do najispraznijih fraza, do izrazito gnjavatorske sheme o dekadenciji i truležu naše građanske klase“ (Krleža u Matvejević, 2001: 58). Komentirajući predstavu *Kralj Edip* u režiji Williama Gaskilla iz 1976. Kudrjavcev zamjera redatelju što nije uspio produbiti psihološke implikacije Edipove katastrofe. (Kudrjavcev, 1983: 17). S druge strane, odobrava redateljske poteze Petra Brečića za Sofoklovu *Elektru* kad kaže da „zasebnu kvalitetu valja vidjeti u svim onim pratećim radnjama koje su sa sviju strana obasipale središte zbivanja psihološkim funkcijama“ (Isto: 25). *Hamlet* u adaptaciji Dina Radojevića pozitivno je ocjenjen, a među komentarima koji su najviše upućivali na to, valja izdvojiti sljedeći: „bilo je i zanimljivih inovacija na području psihološkog formiranja likova jer je prevladala težnja za odbacivanjem tradicionalnih prizvuka i konvencija“ (Isto: 72). Redatelj Kosta Spaić u adaptaciji drame *More* Edwarda Bonda je „nošen strujom psihološkog poniranja u nijanse brižljivo gradio likove, diferencirao ih, retuširao i cizelirao dok nije izgradio složen sustav odnosa u kojem je uspostavljeno gusto polje psiholoških silnica“ (Isto: 102). U *Ribarskim svadama* Carla Goldonija, odnosno Tijardovića, Kudrjavcev okosnicu problema vidi u tomu da se igra svela na slike, umjesto da bude realistična. (Isto: 188). *Šjora File*, koja je lokalizacija drame *Filomena Martura*, Eduarda de Filippa, po Kudrjavcevu u sebi nosi sličan problem kao Krležina *Gospoda Glembajevi*. Problem je u tome, kaže Kudrjavcev, što odnosi likova s njihovim etičkim dilemama u splitskoj verziji jesu neuvjerljivi, gotovo nemogući. (Isto: 191). Nastavlja riječima kako je „psihološka napetost osnovna pretpostavka dramatičnosti“ (Isto: 191). Da Kudrjavcev uistinu misli ozbiljno kada naglašava važnost psihološkog realizma u dramskoj i svekolikoj pisanoj umjetnosti, svjedoči primjer kritike Šenoinog *Zlatarevog zlata*. Kritizirajući Šenou on smatra da su mu „likovi ružno papirnati i staniolski, a njihove radnje i replike smiješno naivne i beživotne“ (Isto: 210–211). Odlazi čak i

korak dalje pejorativno pišući o Anđelku Štimcu, redatelju adaptacije Šenoina romana. „On je“, konstatira Kudrjavcev „sebe onemogućio kao redatelj, jer je naglasio Šenoinu psihološku neuvjerljivost“ (Isto: 211). Zanimljivo, upravo se po Štimcu zove nagrada za režiju koja se dodjeljuje na Međunarodnom festivalu malih scena. Isti je redatelj, samo godinu nakon što je režirao Šenoino *Zlatarevo zlato* dobio nagradu Vladimir Nazor za životno djelo. Jakši Zlodri, redatelj Matavuljeve drame *Bakonja fra Brne* zamjera što mu se u pred „glumci nikad ne realiziraju u psihološke osobnosti koje imaju prave veze s punokrvnim Matavuljevim fratrima i seljačkim lukavcima“ (Isto: 216). Slično zamjera i režiji Francija Križaja u predstavi *Kralj Bejtanove* Ivana Cankara jer je adaptacija puno „psiholoških površnosti, pa čak i kontradikcija. Ima shematizma i plošnosti u gradnji likova“ (Isto: 218). Zamjera redatelju što je „pokoran primitivnoj logici teksta koja ne vodi mnogo računa o psihologiji“ (Isto: 219). Nećemo nabrajati ostale primjere koji se odnose na psihologiju likova i njihovih odnosa, budući da bi takav pothvat zahtijevao posebnu ekspertizu i osvrt. Više je nego razvidno, da je Kudrjavcevljev estetski kriterij usko vezan za uvjerljivost realističkog prikaza likova, kako na papiru, tako i na sceni i da će onaj dramatičar, odnosno redatelj i glumac koji autentično naglasi taj psihološki moment, biti, u konačnici, pozitivno vrednovan.

4. Kritika aktualnosti i anakroničnosti

U kazališnoj kritici Anatolija Kudrjavceva često se može naići na problem primjerenosti izvođenja nekog teksta. Pažljivo iščitavajući njegove kritike uočava se dijakronijska dispartnost. Drugim riječima, Kudrjavcev često naglašava anakroničnost nekog teksta, a nerijetko ga zna proglasiti atavizmom. Tu, dakle, dolazi do problema adaptacije, jer po njegovim riječima, ako se izvedeni tekst nije prilagodio suvremenom socio-psihološkom kontekstu, obično je riječ o neuspjeloj predstavi. S druge strane, imamo i politički aspekt teatra, odnosno sinkronijsku političku kontekstualizaciju dramskog teksta koju Kudrjavcev obično nije dočekao s odobravanjem. I tu dolazimo do paradoksa, pa čak i proturječnosti, budući da je socijalno neodvojivo od političkog, što nije slučaj u Kudrjavcevljevoj kritici. Međutim, do pravih proturječnosti dolazi onoga trenutka kada se jedan fiksirani kriterij, koji npr. podrazumijeva da se socio-psihološki kontekst nekog teksta aktualizira, zamijeni u potpunosti oprečnim kriterijem za istu stvar. I tu nailazimo na, možda glavnu prepreku ovoga rada, barem što se tiče nekog pokušaja interpretacije Kudrjavcevog estetskog kriterija.

Pitanje analize je sasvim druga stvar, i smatramo da će i ove proturječnosti koji ćemo navesti u sljedećim redcima biti i više nego korisna za formiranje šire slike Kudrjavcevljevih estetskim načelima. No, kako je i sam Kudrjavcev napisao: „Kritičar je kontradiktorna osobnost“ (1983: 11). Franciju Križaju za adaptaciju drame *Kralj Bejtanove* Ivana Cankara eksplicitno zamjera što „tu nije bilo ni traga nastojanju da se tom ugašenom tekstu priđe s nekim novim oružjem i s nekim suvremenijim pogledima, izvojevanim nakon sve što se zbilo od Cankarovih vremena naovamo“ (Isto: 218). A *propos* takvih pokušaja intervencija na tekstu, teatrolog Nikola Batušić ironično povlači paralelu sa Beethovenom. On kaže kako još uvijek „na svu sreću, ne postoji karišik iz Beethovenovih simfonija, a na sudbinsku njegovu *petu* još se nitko nije, kao možebitni kontrapunkt usudio naljepiti Odu radosti iz *devete*. (Batušić, 1991: 93). Na tragu te filozofije Kudrjavcev pristupa i *Hamletu*. On se pita ima li kakvog bitnog smisla u radikalnom odstupu od izvorne nakane klasičnog obrasca remek djela na što samome sebi odgovora da „ako smo prevladali kompleks oskrnuća, koji inače izaziva strah i paralizira maštu, naslutiti nam je da baš veledrama poput *Hamleta* ima tendenciju da iskoči iz vlastita povijesnog znakovlja i da se vine u relativnu vječnost“ (Isto: 79).

Dakle, s jedne strane imamo sakrosanktni kanon i njegovo idejno oskrnjivanje koje predstavlja maštu, autorovim riječima, deparalizira je. On komentira režiju *Hamleta* Ljubiše Ristića riječima: „Tako iznutra obrazložena, ristićevska metafora na temu Shakespearove drame biva doživljajem moderne teatarske kataklizme. Naime, zacijelo mora da kataklitički utječe na zatvorene duhovne sustave“ (Isto: 80). To dakle, ne samo da budi paraliziranu maštu, već je i potvrda otvorena duha, barem ako je vjerovati Anatoliju Kudrjavcevu. O tom problemu piše i Batušić. On tvrdi da „se permutacije unutar jasne strukture Shakespearovih drama susreću na gotovo svakom koraku suvremene scenske prakse o da se klasičnim dramatičarima dopisuju riječi pa i prizori te prekrajaju pojedina njihova ključna dramaturška mjesta – sve u znaku novih redateljskih *čitanja*.“ (Batušić, 1991: 92).

Kudrjavcev to najeksplicitnije komentira u kritici pod nazivom *Teror humora* u kojoj je bila riječ o predstavi *Kralj Ubu* beogradskog Ateljea 212 u režiji Ljubomira Draškića. On tu jasno izražava svoj stav naglašavajući kako je „pedanterija robovanja tekstu najčešće nespretna besmislica“ (Isto: 113). Pohvalno piše i o Dejanu Mijaču, srpskom redatelju koji je uprizorio komediju *Ženidbu i udadbu* Jovana Sterije Popovića, ali isto tako i pomalo docirajući o vremenskom kontekstu drame. Riječ je gostovanju Narodnog pozorišta iz Sombora 1977. Kudrjavcev piše kako je Mijaču „očito osnovni cilj bio suvislo pročitati tekst, a zatim izvući iz njega sav njegov povijesni talog kako bi današnjem gledaocu bila shvatljiva i emotivno bliža

sva ona upozorenja, sve one eksklamacije, sve morbidnosti jedne trivijalne prazbilje što je donose sa sobom valovi tekstualnih reminiscencija“ (Isto: 212). I ovdje, kao i kod psihološke kritike nalazimo na dijakroniju emocija koje su, prema autoru, refleksi mjesta i vremena. Malo je drukčije s Carićevom adaptacijom *Romana o liscu*, srednjovjekovnog francuskog djela različitih autora, pisanog u osmercu. Kudrjavcev ovdje redatelju zamjera što je „ugasio izvorne i vrlo relevantne sociološke i satiričke implikacije“ (Isto: 40), što je u diskrepanciji sa njegovim stavovima da su psiho-socijalni faktori vezani za mjesto i vrijeme, a što on ponovno potvrđuje komentirajući Shakespearovog *Otela* riječima da se tu radi o „sasvim tuđim psihološkim prostorima“ (Isto: 59) što logički ne odgovara njegovoj konstataciji da su „problemi odnosa koje Shakespeare odmjeruje zapravo vječni, i u tome je, kao što znamo, šekspiriska univerzalnost“ (Isto: 63). Kudrjavcev pozdravlja redateljske postupke Vlatka Perkovića u Pinterovom *Rođendanu* koji se klonio „koketiranja s nametljivim aktualnim kontekstima“ (Isto: 117). Istog redatelja kritizira što je njegova adaptacija Beckettovog *Svršetka igre* bila politički aluzivna, što argumentira riječima da „Beckettov apsurd ne trpi nikakve etiketizacije ni sistematizacije, pa Perkovićeve političke, filozofske i etičke aluzije predstavljaju samo uljeze u jedan pusti i ogoljeli svijet“ (Isto: 122).

Kudrjavcev se i na primjeru starije hrvatske drame *Pjero Mazuvijer* nepoznatog autora vodi sličnim kriterijima. On zamjera redatelju „što je prišao tekstu s težnjom da ga distanciranjem od njega samoga maksimalno osuvremeni, umjesto da ga na suvremeni način prokomentira“ (Isto: 165). Pišući kritiku za dramu koja, kao i prethodna, potječe iz 17. stoljeća, Kudrjavcev naglašava da „čak i kad se literarno (teatarsko) djelo shvati kao zasebna estetička autonomija, ne daju se zapostaviti određene povijesne i sociološke osebnosti koje predstavljaju neotuđive čimbenike strukture“ (Isto: 168). Za Kamovljevu dramu *Tragedija mozgova* pak konstatira kako je riječ o „teatarskom anakronizmu“ (Isto: 221). Sličnim riječima komentira i Begovićevu *Amerikansku jahtu u splitskoj luci* za koju kaže da „fosilni tekst“ (Isto: 195). Za Goldonijevu *Kafeteriju* smatra kako nam „to djelo ne bi samo po sebi, sa svojim venecijanskim lokalitetom i šablonskom prilično siromašnom radnjom bilo privlačnom pretpostavkom za uprizorenje danas i ovdje“ (Isto: 180). Ivi Brešanu, pak, zamjera što se u *Smrti predsjednika kućnoga savjeta* „odrekao prava na britak kontekstualni komentar suvremenosti“ (Isto: 232). Biblijska fabula *Judite* i njezin „suvremeni vjerskopolitički kontekst, danas nam više ništa ne znače. Baš nas briga za njih“ (Isto: 200) zaključuje Kudrjavcev koji se čudi Danilu Kišu što njegovoj *Elektri* nedostaje prisutnost nekog novog aktualnog konteksta kakav ne bi mogao egzistirati, akcentuirati, i u samom Euripidovom djelu. (Isto: 21).

Kudrjavcev se ponovno u prvom licu množine dotiče interesa i ukusa publike kada komentira *Talente i obožavatelje* Ostrovskog. On piše da je tu „riječ o ugođajima koji, uzevši općenito, stoje izvan domašaja naših današnjih ukusa i interesa“ (Isto: 133). Pišući o Kiševoj *Grobnici za Borisa Davidoviča* on se pita „kakva je to drama u kojoj se uglavnom priča o nečemu što se zbililo pa je sve manje – više bivše, a ništa sadašnje“ (Isto: 263).

5. Kritika političnosti i aluzivnosti

Pišući esej *Režija, kritika, publika. Jedan predgovor* Branko Gavella spominje prigovore pojedinih kazališnih arbitara što su njegovi izvodi o kazalištu socijalno natražnjački i konzervativni. (Gavella, 2005: 28). Ovaj šlagvort samo želi potvrditi stoput izrečenu misao i frazu kako je kazalište jednim svojim dijelom, bez obzira na umjetničke i estetske parametre, poligon za plasiranje političkih ideja, drugim riječima, ono je političko. Ovdje, dakako, neće biti riječ o tome kakvu je ideološku poziciju Kudrjavcev zastupao u svojim kritikama niti koji su bili njegovi politički stavovi, ako ih je uopće i bilo, iako se mogu naslutiti neki elementi koji sugeriraju da su ti stavovi bili za *status quo ante*, što ćemo ubrzo i vidjeti.

Nas prije svega zanima koliko su elementi političnosti i aluzivnosti, prije svega politička, utjecale na njegov vrijednosti sud. Gore smo napisali „ako ga je uopće i bilo“, referirajući se na Kudrjavcevljevo političko opredjeljenje. Misao-vodilju za takvu konstataciju pronašli smo u njegovoj kritici drame *Kralj Ubu* Alfreda Jarrya. On piše da se „u fiktivnom Jarryevu svijetu prepoznaju apsurdni borbe za vlast, kulta ličnosti, hijerarhije odnosa, ratnih sukoba i političkih smicalica, ali on je sve te ozbiljne i dostojanstvene budalaštine degradirao na razinu bestijalnog, odvratnog i idiotskog, što vjerojatno i zaslužuju“. (Kudrjavcev, 1983: 113). Osim što u citiranom paragrafu Kudrjavcev interpretira Jarryev tekst, on također eksplicitno nameće čitatelju svoj stav o jednoj izrazito kompleksnoj stvari kao što je politika, što bi trebalo biti dio nekih drugih novinskih rubrika, a ne kazališnih kritika, barem kada izlaze iz pera jednog apolitičnog kazališnog kritičara. Političku borbu, dakle, Kudrjavcev smatra odvratnom, idiotskom i bestijalnom, što eksplicitno sugerira njegovu apolitičnost. Za potvrdu je li tomu uistinu tako, potrebno će biti navesti više od jednog primjera. 1981. Kudrjavcev komentira splitsku izvedbu Brešanovog *Arheološkog iskapanja u selu Dilj*, međuostalim, i riječima: „tu se negdje kriju zlosretne implikacije slučaja Brešan, koji, međutim, nesentimentalnim ubodima u živce dnevne politike ipak svjedoči o širokoj demokratičnosti naše društvene i političke prakse“ (1983: 231). Ovaj citirani odlomak iz kritike koja je objavljena

pod nazivamo *U prolazu* možemo nazvati čak i kontroverznim budući da on implicira sveprisutnu cenzuru umjetnosti, koja se, eto, Brešanu nije dogodila jer se živjelo u „demokraciji“. Ne treba zaboraviti još jednom spomenuti da je kritika napisana 1981., što znači, za vrijeme totalitarnog režima. Da, ipak, možda nije bila riječ o širokoj demokratičnosti, na izvjestan način dokazuje i sam Kudrjavcev. Naime, ako lingvistički, pa čak i paušalno, analiziramo prilog *ipak*, koji, ako je vjerovati Hrvatskom jezičnom portalu podrazumijeva „da se radi o nečemu što se, prema prethodno rečenom, ne bi očekivalo“. Izgleda, dakle, ako je vjerovati Kudrjavcevu, da je tih godina vladala cenzura, odnosno, tako se barem očekivalo. Mrožekov *Triptih o liscu* u izvedbi varaždinskog kazališta *August Cesarec* nije „sijevnuo poput britke oštrice u potpunoj snazi svoje pogubne aluzije“. (Isto: 152). O tome koliko mu je aluzivnost, u ovom primjeru ne toliko političke naravi, važna, svjedoči i to da je Kudrjavcevljev osvrt na tekst zauzeo čitavu stranicu, dočim su ostali elementi, od režije, glume do scenografije i kostimografije zauzeli jedva nešto više od polovicu stranice. Pohvalno piše i o Benju Johnsonu, točnije, o njegovom *Valponeu*. To je, po njemu, „djelo, dakle, koje ne nudi šablone u cilju zadovoljavanja društvenih i etičkih normi i filistarskih želja, nego iritira i zabrinjava svojom subverzivnošću“ (Isto: 45). Već nekoliko puta spomenuta *Elektru 71* Danila Kiša, odnosno režiju Vlatka Perkovića. I na ovome mjestu može nam poslužiti kao primjer.

Naime, Perkovićevu je „traganje za nekim aktualnim političkim i socijalnim reminiscencijama postalo prava opsesija te on izmišljene kontekste takva smisla beskompromisno nameće kao osnovnu dominantu predstave, često žrtvujući izvornu logiku odnosa“ (Isto: 21). Ovdje je ponovno izraženo Kudrjavcevljevo negativno stajalište kada se radi o aluzijama na tadašnju politiku. O istom je redatelju pohvalno pisao za režiju *Antigone, kraljice u Tebi* Tonča Petrasa Marovića u kojoj je „izgradio sustav markacija i aluzija koje su predstavu nabili gustim slojem provokacije“ (Isto: 34). Perković se, izgleda, opet ogriješio o političke aluzije u režiji Beckettovog *Svršetka igre*, budući da takvi konteksti nemaju, piše Kudrjavcev, nikakve veze s Beckettom. Možda će primjer njegove kritike *Hamleta* u režiji Ljubiše Ristića podvući još jasniju crtu između aluzivnosti političkoj i aluzivnosti nepolitičkoj. „Ristićev *Hamlet* postaje politička drama u punom smislu te tjeskobne riječi, što valjda i nije slavno, ali vraški provocira aktualnostima“. Da Kudrjavcev ipak ne misli na političke aktualnosti dokazom su slijedeće riječi: „Međutim, tu nipošto nije riječ o hirovitom politikanstvu ili o sitnom pabirčenju po stranputicama svjetskih i domaćih zbivanja. Tako vidjeti Ristićev podvig značilo bi plitko ograničiti njegove implikacije. Ristić, zapravo, silovao *Hamleta* da bi ga podredio diktaturi političkih prolaznosti za ljubav mušičavoj samovolji“ (Isto: 82). Pišući o Ristićevom

teatru, ovaj put u kontekstu *Karamazova* Dušana Jovanovića, Kudrjavcev piše da je njegov teatar imanentno političan. „Međutim, nije ni politikantski ni doktrinaran, već duboko ljudski. Posjeduje, dakle, ono svojstvo koje vulgarna politika doslovce gubi iz vida. Ristićev čovjek je bitno političan stoga što duboko osjeća svoju povezanost i s poviješću i s društvom pa tu vezu racionalno i emocionalno uklapa u svoj etički i egzistencijalni sustav kao filozofska pitanja a ne razloge za agresivno djelovanje“. (Isto: 274). U ovom se citatu može sublimirati politika kao Kudrjavcevljev estetski kriteriji kazališne predstave ili dramskog teksta. Na jednoj strani te politike stoji subverzivna aluzija aktualnih (tadašnjih) političkih zbivanja koja je u pravilu negativno ocjenjena. Onkraj nje stoji politička aluzija koja ne traži svoju realizaciju u stvarnosti i ona biva ocjenjena uglavnom pozitivno.

6. Kritika domaće drame

Pišući svoje kazališne kritike Anatolij se Kudrjavcev nemali broj puta dotakao teme domaće dramske produkcije, kako one iz prošlosti, tako i one iz njegova vremena. Iako njegov stav o kvaliteti domaće dramske produkcije nije najrelevantniji čimbenik za anatomizaciju njegove kazališne kritike, budući da se često, spominjući domaću dramu implicitno, ne dotiče izravno samoga djela koje je objekt njegove kritike, smatramo ga ipak dovoljno važnim, jer on otkriva njegove književno-estetske aspiracije, a osim toga osvjetljava sliku njega kao književnog kritičara. S obzirom na to da Kudrjavcevljevo pisanje o umjetničkom tekstu, odnosno s obzirom na to da njegovi komentari iz književnokritičarske optike kvantitativno čine više od jedne trećine teksta njegove kazališne kritike, smatramo vrijednim navesti neke od primjera u ovome poglavlju.

Budući da je u svom kompendiju kazališnih kritika *Gledalac sa zadatkom* Kudrjavcev jedno čitavo poglavlje posvetio dramskim izvedbama djela Miroslava Krležu, te da o Krležinu djelu piše iz ponešto drukčije optike nego li o ostalim autorima, taj ćemo dio izostaviti. Također, izostavit ćemo ostale njegove kritike domaćih dramskih predložaka koje govore na eksplicitan način o tim predlošcima, budući da su elementi tih kritika koji su nam bitni za analizu obrađeni u drugim poglavljima. Ovdje će u prvom dijelu poglavlja biti riječ isključivo o implicitnom spominjanju domaće drame, za razliku od drugog koji će analizirati primjere eksplicitne kritike domaće drame. Riječ *domaće* treba shvatiti uvjetno, budući da se radi o sedamdesetim i osamdesetim godinama prošlog stoljeća, pa je *domaće* podrazumijevalo puno širi geografski prostor nego što je to danas. Međutim, kad je riječ o našoj književnoj baštini koju je nemali broj

puta Kudrjavcev spomenuo, onda je uglavnom riječ o dramskim djelima nastalima na području povijesnih hrvatskih zemalja. Pišući o *Ljubovnicima*, drami nepoznatog autora dubrovačkog područja 17. stoljeća, Kudrjavcev komentira kako se „zaista ne bismo smjeli odveć hvaliti bogatstvom naše literarno-teatarske baštine“. (1983: 168). Pišući o Marulićevoj *Juditi* on naglašava da je riječ o dragulju naše književne baštine skromnih izdanaka. (Isto: 199). Ovdje ćemo se osvrnuti na Krležine riječi koje se odnose na povijest hrvatske drame. „Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim *Dubravka*, *Ljubovnici* i dvije ili tri molijereskne frančezarije kao varijante komedije dell'arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća“... nastavlja..“zatim: tri do pet drama za period romantičnog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru točne ekspertize. Od simbolizma i secesija deset do petnaest drama, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle ukupno trideset i pet do četrdeset drama od Prvog svjetskog rata 1914-18. Nije mnogo, ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi“ (Krleža, 1963: 163).

Kritizirajući *Mali trg* Milana Grgića Kudrjavcev piše da taj tekst znači izrazitu vrijednost u moru loših i beznačajnih domaćih dramskih tekstova, koje zapljuskuje naše proždrljive i neizbirljive pozornice te gnjavi stoički strpljivu publiku. (Kudrjavcev, 1983: 245). Činjenicu što je *Hasanaginica* Ljubomira Simovića bila nagrađena na 20. Sterijinu pozorištu smatra uvjerljivim dokazom za krizu dramskog stvaralaštva u nas. (Isto: 248). 1978. drama Milice Novković *Kamen za pod* osvojila je nagradu za najbolji tekst na Sterijinom pozorištu. Kudrjavcev to komentira riječima da taj fakt više otkriva sumnjivost kriterija i aktualnu krizu dramskih tekstova nego neku izrazitu vrijednost. (Isto: 255). Slično misli i o *Gospodaru sjena* Dubravka Jelačića Bužimskog za kojeg tvrdi da publiku „ugodno iznenađuje i angažira što je već i te kako dosta u našoj sveopćoj suši teatarske literature“ (Isto: 257). U kritici pod nazivom *Povratak teatra* objavljenoj 1979. Kudrjavcev naziva domaći kazališni svijet „opustjelom *Terrae Theatralis*“ (Isto: 259). Do sada je u ovome poglavlju bila riječ o implicitnom spominjanju domaće drame. Iz navedenih primjera može se iščitati Kudrjavcevljevo nezadovoljstvo kvalitetom ondašnje domaće produkcije dramskih tekstova, a isto tako može se zaključiti kako se, barem u kvantitativnom smislu, hrvatska književno-dramska baština nema baš čime pohvaliti. Drugi će se dio ovoga poglavlja bazirati isključivo na književna djela domaćih (uvjetno rečeno) dramskih pisaca čija su djela bila uprizorena u Splitu, Dubrovniku, Visu i Zagrebu, odnosno svoje će ishodište temeljit na dramskim predstava domaćih autora o kojima je Kudrjavcev pisao. Ovaj dio će više pokušati dati odgovore na pitanja o ukusu, nego o općem stavu kazališnog kritičara Anatolija Kudrjavceva. Iz sljedećih primjera ne može se

iščitati opći stav o „domaćoj“ književnoj produkciji 70-ih godina prošloga stoljeća, ali može se otkriti mnogo o Kudrjavcevljevim književnim preferencijama.

Za *Tragediju mozgova* Janka Polića Kamova konstatira kako je riječ o nebuloznim umovanjima egzaltirana mladića. „Ne iskače iz sivog teatarskog prosjeka“. Ukratko, riječ je o „bujici histeričnog i ekshibicionističkog verbalizma i razbarušenim tekstom prepunim infantilnih kontroverzija“ (Isto: 221). Ovdje Kudrjavcev ujedno daje i svoju sliku Kamovljevog psihološkog profila, nazivajući njegov um usplahirenim i poremećenim. Kamov se, po Kudrjavcevljevim riječima, dotučen „užasnim saznanjem vlastita apsurdna nije tom istom apsurdnom uspio oduprijeti ljekovitom praktičnošću ili konstruktivnim cinizmom“ (Isto: 221). Ovaj zadnji citat bitan je iz razloga što se ovdje pojavljuje još jedan aspekt Kudrjavcevljeve kazališne kritike koji je više osobnoga karaktera i koji ni na kakav način nema veze s kazališnom predstavom koju kritizira. Kudrjavcev ovdje „razgovara“ s Kamovom, odnosno preuzima ulogu onoga koji zna kako liječiti „užasno saznanje vlastita apsurdna“. Ovdje je, dakako, riječ o njegovoj filozofiji, koja ne nudi neku sliku apokaliptičnoga, besmislenoga svijeta, kako smo mogli vidjeti u poglavlju *Filozofija u kritici*, već je usmjerena na konkretnu osobu.

Komentirajući Šenoino *Zlatarevo zlato*, o kojem je već bilo riječ, Kudrjavcev pozdravlja Štimčev (redatelj) pristup Šenoi koji se temelji na poštovanju autora. „Ostat je vjeran njegovoj riječi, leksički obilježjima, čak i kad se radi o sintaksičkim grubostima i barbarizmima“ (Isto: 211). Ovdje nećemo ulaziti u lingvistička istraživanja Šenoine sintakse, niti je to tema ovoga rada, no na ovom se mjestu potrebno osvrnuti na riječi Radoslava Katičića koje bi mogle objasniti Kudrjavcevljevu nesklonost Šenoinu jeziku. „I ne treba drugo da se pokaže kako nam je odnos prema književnom jeziku devetnaestoga stoljeća drugo vremena bio ozbiljno poremećen, nego da se upozori kako je zagrebačka filološka škola donedavna bila zabačena i zaboravljena, potisnuta iz naše povijesne svijesti, a Šenoa dotle prisutna i živa veličina, obilno vrela primjera i onim jezikoslovcima koji su najmanje od svih htjeli znati za zagrebačku školu“ (Katičić, 2011; 256). Katičić naglašava kako se „Šenoa tada navodi samo da se primjerima iz njega prikažu sintaktičke pojave, a karakteristični oblici po kojima se očituje njegova pripadnost toj školi, popravljani su i zamijenjeni drugima, u smislu današnje norme“ (Isto). Ne valja još jednom naglasiti kako je Kudrjavcev bio profesor hrvatskoga jezika i književnosti. Čitajući kritiku pod nazivom *Ugodna aroma* koja govori o Lucićevoj *Robinji* stječe se dojam da taj tekst ima više kulturološku i lingvističku nego li estetsku vrijednost. Taj tekst, piše Kudrjavcev „pruža svijest o prisustvovanju rađanja jedne kulture i najranijem

djetinjstvu teatarske i književne riječi“ (Kudrjavcev, 1983: 207). Nastavlja kako „postoji i ekskluzivan motiv zanošenja arhaizmima, prastarim i izumrlim oblicima izražavanja“ (Isto: 207). Pomalo se pejorativnim čini komentar o *Kralju Gordoganu* Radovana Ivšića kojeg naziva „recimo, drama“ (Isto: 261). Ne baš biranim riječima Kudrjavcev nastavlja: „Zloupotreba nevine, naivne i zdrave strukture bajke, s problematičnim ciljem da se nebulozno osudi neka konkretna i neka univerzalna tiranija, urodila je čudnim, degeneriranim, mazohističkim plodom čije su se sociološke aluzije pogubile u dodiru s oniričkim, mjesečarskim motivima jednog gotovo bolesnog senzibiliteta“ (Isto: 261). Primjećujemo kako Kudrjavcev veoma slično piše o Kamovu i Ivšiću, nazivajući ih poremećenima i bolesnima. Begoviću *Amerikansku jahtu u splitskoj luci* naziva limunadom (Isto: 196), dočim za *Hitlera u partizanima* Fadila Hadžića konstatira kako mu je literarna i teatarska vrijednost minimalna“ (Isto: 227). *Elektra 71* Danila Kiša je „nemoćan i loš tekst“ (Isto: 21). Onkraj ovih kritika koje bi se mogle nazvati pejorativnima, imamo i one koje postavljaju neka djela vrlo visoko na ljestvici vrijednosti. Prva je Marinkovićeva *Glorija* za koju piše da je to „naš nesumnjivo najbolji dramski tekst“ (Isto: 251), a druga je *Antigona, kraljica u Tebi* Tonča Petrasa Marovića za koju tvrdi da je „najbolje djelo dosad nastalo u Splitu“ (Isto: 33).

7. Kritika originalnosti

Jedno od općih mjesta u Kudrjavcevljevoj kazališnoj kritici jest kritika originalnosti. Ono se tiče kako teksta, tako i režije. Pojam originalnosti bit će izjednačen s pojmom inovativnosti. Inovativnost će biti izjednačena s novim idejama. Drugim riječima, u kritici Anatolija Kudrjavceva originalnost, ideje, inovativnost, invencija pa čak i iznenađenje često će biti sinonimi. Neovisno o tome gledamo li na ove pojmove u pluralu ili kao na jedan pojam, oni (on) će biti jedni (jedan) od najvažnijih estetskih kriterija Anatolija Kudrjavceva i često će biti kvalifikativ(i) za uspješan ili neuspješan tekst, odnosno predstavu. *Kralj Edip* Williama Gaskhilla s Dubrovačkih ljetnih igara 1976, osim problema tehničke prirode koje je Kudrjavcev naveo, no koji se ne tiču ovoga poglavlja, pati i od sljedećih problema. Prvo, Gaskhill je „lišio Edipa smjelijih zahvata i prevratničkih ideja“. Drugo, njegova dramaturgija nije „otkrila novi aspekt Sofoklove dramaturgije“ (Kudrjavcev, 1983: 17). Pomalo neargumentirana ostaje njegova kritika režije Ivice Kunčevića za Sofoklovu *Elektru* koja kaže da je Kunčević „zaista napravio velik posao, ne ponovivši ni sebe ni druge i obogativši teatar nizom svježih prijedloga“ (Isto: 25). Režiju Vlatka Perkovića *Elektre 71* Danila Kiša smatra neuspjelom, zato što nije,

među ostalim, ponudila „bogatstvo ideja“ (Isto: 22). *Mesar iz Abervillea* Marina Carića je „antologijski primjer teatarske inventivnosti“ (Isto: 40).

Koliko je Kudrjavcevu inovativnost i originalnost važna možda najbolje svjedoči kritika režije Dine Radivojevića za predstavu *Sunce zalazi*. On piše ovako: „sve je, doduše, izvedeno znalački vješto, ali bez titraja invencije kakvi elektriziraju atmosferu onih pravih predstava“ (Isto: 96). Takvo nešto je, izgleda, uspjelo Vlatku Perkoviću u njegovoj režiji *Rodendana* Harolda Pintera jer je „zaista s uočljivim afinitetom i dosljednošću provocirao ideje pazeći da mu se nijedna od njih ne utjelovi u likovima“ (Isto: 117). Očito mu to isto nije pošlo za rukom u režiji *Otvarača za konzerve* Victora Lanouxa, jer, iako je sve djelovalo „logično, nije bilo iznenađenja i lucidnih dvosmislica“ (Isto: 128). Čitajući kazališne kritike Anatolija Kudrjavceva saznajemo da je u Carićevoj režiji robinje bilo „inventivnih postupaka“ (1983: 207), no iščitavajući detaljnije, nažalost, ne saznajemo o kakvim se to redateljskim postupcima točno radilo, budući da se kritika rasplinula u apstrakcije pomoću riječi *smisao*, *suptilno*, *skladna partitura* itd. Branko Gavella je u svojoj *Teoriji glume* pisao o fenomenu takvog apstraktnog formuliranja kazališne kritike. Gavella piše kako je „čudno to užasavanje pred jednostavnošću i pregnantnom jasnoćom naših kazališnih arbitara“ (2005: 26). On se dalje prisjeća „jednog našeg starog kritičarskog prominenta, koji se uvijek upravo ponosio time da je svoju kritiku 'zapetljao'“. Gavella zaključuje kako „to njegovo petljanje, ta upravo tražena maglovitost nije bila izraz neke komplicirane kompleksnosti i prebujnog mišljenja, a isto tako, ta maglovitost nije bila izraz dubine, niti taktičkog skrivanja nekih oštrih misli, već naprotiv obični *mimicry* za potpunu nestašicu ikakvog mišljenja“ (2005: 26–27). *Rodendan* Harolda Pintera Kudrjavcev ocjenjuje afirmativno i to zbog toga što se njegova drama „ne da svesti na ioneskovsko prerusavanje smisla, ni na beketovski apsurdna ni na suvremene rituale“ (Kudrjavcev, 1983: 116).

Za Ivu Brešana, kojega namjerno nismo spomenuli u poglavlju koje se ticalo domaće drame, smatrajući da će mnogo više doprinijeti kontekstu ovoga rada ako ga smjestimo u ovo poglavlje, za Ivu Brešana, dakle, piše, referirajući se na njegova *Arheološka iskapanja u selu Dilj*, da je „zapravo, svojim Hamletom otkrio gotovo sve karte i sad kao da mu nedostaje neki jači iznenađujući adut. Najizravnije rečeno, situacije mu se bolno ponavljaju, a likovi povampiruju“ (Isto: 238). Čak mu zamjera i samu temu u kojoj se „vječite iluzije nepraktične pameti drobe pod maljem praktične bedastoće, što nije nikakva novost ni otkriće“ (Isto: 238). Oštro se osvrnuo i na monodramu *Ljubica, prvo lice množine* Milenka Vučetića kazavši da bi „bez satira, ova monodrama bila tek parada poznatih i manje – više dosadnih trivijalnosti

prisilno izrečenih banalnim jezikom, zbirka davno evidentiranih činjenica isprobiranih po sivkastoj svakdašnjici“ (Isto: 293).

U istu bi se kategoriju mogla ubrojiti i režija Ljubiše Georgijevskog za Kiševu *Grobnicu za Borisa Davidoviča* jer je bilo tehničkih ponavljanja uz shematične predodžbe povijesnih situacija. (Isto: 264). Kod Kudrjavceva, odnosno u njegovoj kritici može se naići na mjesta koja upućuju na to da se na planu neke partikularne teme nema više što za reći, odnosno napisati, tj. da je na određenu temu već sve rečeno. Primjer za to je Beckettov *Svršetak igre*. On piše da „inače relevantna tema devastiranja svijeta i potpune degradacije humaniteta već je prilično iscrpljeno vrelo literarne inspiracije i teško da se na tom planu može išta više naglasiti“ (Isto: 121). Kudrjavcev se pita da „Što nam zapravo ova Kiševa dramatizacija može značiti nakon svega što smo vidjeli, pročitali i čuli na zadanu temu?“ (Isto: 263) misleći, pritom, na *Grobnicu Borisa Davidoviča*.

8. Kritika vulgarnosti

U ovom ćemo poglavlju analizirati mjesta koja je Kudrjavcev ocjenjivao po ključu vulgarnosti. Njihova repetitivnost, koja s jedne strane nije tolika kolika je u onim primjerima koje smo naveli u prethodnim poglavljima, a s druge strane, nije ni zanemariva, kriterij je zbog kojeg smo se odlučili na posebno poglavlje. Ovdje će se naći primjeri koji će više sugerirati Kudrjavcevljev ukus nego što će otkriti njegov ustaljeni kriterij na temelju kojih vrednuje neko umjetničko djelo. Kad za Violičevu režiju Ben Johnsonova *Valponea* piše da je riječ o „spektakularnom scenskom zbivanju grandioznih navještaja ekspozicije prepuna čarobnih zrnaca redateljevih izmišljotina i iznenađenja“ (Kudrjavcev, 1983: 46) mi ne dobivamo uvid na što se to točno odnosi, odnosno, imamo kritiku koja se rastopila u apstrakciji pa je, stoga, ne možemo precizno kategorizirati. Također, kad Kudrjavcev za Carićevu adaptaciju *Renarda* piše da se „ulovila i vlastitu mrežu nagomilanih vulgarnosti i koncentrata groteskne erotičnosti, koje s jedne strane umnožavanje kroče prema monotoniji, a s druge strane vrijeđaju ukus“ (1983: 40), možda više saznajemo o Kudrjavcevljevoj averziji spram vulgarnosti i erotičnosti nego li o kontekstu tih ekspresivnih elemenata predstave. Pretpostavili bismo drukčije da Kudrjavcev u kritici *Pjera Mazuvijera* ne kaže sljedeće: „Ovako je, zapravo, namučio publiku, barem onu boljega ukusa, ponudivši joj doduše niz efektnih gegova od kojih su neki ipak prilično popabirčeni, a istodobno je osudivši na dosadu prouzročenu monotonijom i beznačajnošću pojedinih suvišnih prizora te na konsternaciju, izazvan upornim i grubim apostrofiranjem vulgarnosti“ (Isto: 166). Ovdje

vidimo da Kudrjavcev dovodi u korelaciju vulgarnost i dobar ukus, odnosno da je preduvjet dobrog ukusa manjak vulgarnosti.

Susljedno tomu, osvrnut ćemo se na još jedan element kojeg u kritici Anatolija Kudrjavceva možemo nazvati repetitivnim. Riječ je o pridjevu *frivolan* koji je sam po sebi pejorativan i koji se u 93 kazališne kritike objavljene pod nazivom *Gledalac sa zadatkom* pojavljuje na 28 različitih mjesta. Drugim riječima, u 30,1 % ukupnih predstava o kojima je Anatolij Kudrjavcev pisao kritiku, postoji neki element koji je frivolan, odnosno banalan, beznačajan, otrcan, površan. Na tom tragu ide i kritika splitskoj adaptaciji Pirandello-Kljakovićeve igre *Čovik, zvir i krepost*. Kudrjavcev piše da se to „pretvorilo u lakrdiju bez mjere, kao nesentimentalna koncesija prizemnom ukusu ili kao otvoren dosluh i suradnja s njime“ (Isto: 202). Iščitavajući ove primjere, moglo bi se zaključiti da za Kudrjavceva postoje visok s jedne strane, i nizak, s druge strane, ukus. Po istoj osnovi kritizira i Brešanovu dramu *Smrt predsjednika kućnog savjeta*. Brešan se, piše Kudrjavcev „gotovo ograničio na lakrdijaške postupke kod kojih se komizam oslonio na monotonu vulgarnost“ (Isto: 232). Vidimo, dakle, da u Kudrjavceva vulgarnost obično dolazi s monotonošću. Kudrjavcev teži otklonu od verbalne vulgarnosti kada piše o predstavi *Kamen za pod glavu* Milice Novković. U tom komadu „težnja za verbalnim naturalističkim efektima koja se već može shvatiti kao suvremeni manirizam scenskog afirmiranja psovke, ne uspinje autoricu previsoko na olimp dramskog pjesništva“ (Isto: 255). Slično je i s zvučnim elementom predstave. Ovo, dakako, ne treba miješati sa glazbenim, o kojem će biti riječ u zasebnom poglavlju. Minus režiji Georgija Para za Krležinog *Areteja* daje zbog „agresije akustičkih provokacija“ (Isto: 279). Na gotovo identičan način piše o „decibalskim agresijama“ iz predstave *Miss in A minor* Ljubiše Ristića. (Isto: 267). Kada Kudrjavcev piše o glumi Mire Banjac u monodrami Milenka Vučetića *Ljubica, prvo lice množine*, ističe kako „njena igra jest život pogođen u metu, ali ne i pokušaj da ga se nadmaši ili komentira“. Zaključuje kako je „valjda tu jezgra problema“. (Isto: 294).

9. Filozofija u kritici

Splitsko ljeto 1976. predstava *Mali trg*. Dramski tekst Milana Grgića. Anatolij Kudrjavcev objavljuje kritiku pod nazivom *Potresna himna očaja*. Oveći dio posvećen samome tekstu Kudrjavcev završava riječima: „Grgićeva slika je, dakle, mračna jer se u njoj dobrota identificira s besmislom. Ali to nije defetizam, nego radije udarac u samo srce tamne prašume našeg ljudskog jada. Grijeh je ne osjetiti u Grgićevoj poruci duboki jecaj nemoćne humanosti“

(1983: 245). Komentirajući likove čovjeka i žene iz predstave *Gle, kako je lijepo počeo dan* Zvonimira Bajsića, Kudrjavcev zaključuje kako su oni „ojađene personifikacije bespomoćne osamljenosti i uzaludne teže za uzajamnošću (...). Nisu, dakle, pojedinačan slučaj nego univerzalna sudbinska paradigma, amblem prokletstva otuđenosti u jednom neveselom svijetu“ (Isto: 259). Objašnjavajući smisao drame poljskog dramatičara Slawomira Mrożeka *Krojač i barbari* piše ovako: „Pa ako se baš želimo dohvatiti nekog čvrstog mjesta u tom morbidnom sustava ideja, onda je to u svakom slučaju vrhovno saznanje o besmislu i tiraniji univerzalne gluposti-zlobe, saznanje koje ne nudi nikakav djelotvorni model, već je definitivni, podrugljivi obračun sa svim postojećim uzorcima“ (Isto: 155–156).

Sličnim defetizmom komentira i *Žaka fatalista* Milana Kundere. On kaže kako je „tu bilo par tužnih akorda na modernu temu univerzalnog (be)smisla“. Nastavlja riječima da je tu „poetski iskazano kako su sve ljudske priče naprosto ponavljanje stalnim mjesta u prividu pomicanja, kako je uzajamno pravljenje budala bit društvenih stvari, kako ići naprijed znači ići bilo kamo, kako se zapravo sve dogodilo što se imalo dogoditi pa je sve zapravo kopija pod beskonačnim indigom životnog apsurd“ (Isto: 157). Gotovo istim riječima zaključuje uvod o Sofoklovo-Millerovom *Filoktetu*. „Ta vječnost“, kaže, „i neuništivost mračnih sila u čovjeku i među ljudima, matematička podudarnost postupaka u službi mitskog i povijesnog zla što se rasprostire milenijima – u tom sudaru optika pokrenutih istim povodom – biva i definitivna potresna osuda suvremene pseudocivilizacije i njezine bezdušnosti“ (Isto: 28). Završit ćemo ovo poglavlje njegovim komentarom teksta drame *Dan kada je Mary Shelley susrela Charlottu Bronte* Eduarda Maneta za koji kaže kako „nije bogzna što“ argumentirajući svoj stav sa: „stvar posve zasebna, bez moći i želje da se zabode u egzistencijalno i zadržka eventualnom općeljudskom porukom“ (Isto: 98).

10. Ruska književnost

Dva su razloga zašto uvrštavamo u posebno poglavlje Kudrjavcevljeve kritike o ruskim piscima i dramatičarima. Prvi je etničke naravi, odnosno taj što je Anatolij Kudrjavcev po ocu Rus, i prirodno je očekivati da će s posebnim sentimentom čitati, interpretirati i primiti djelo ruske provenijencije. Drugi je taj što njegova kritika komada ruskih pisaca sadržajno izrazito podudarna i divergira od matrice po kojoj je ispisivao svoju kritiku neruskih djela. Radi se o tetraptihu *Talenti i obožavatelji* Aleksandra Nikolajeviča Ostrovsčkog, *Višnjik* i *Ujak Vanja* Antona Pavloviča Čehova i *Idiot* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog.

Kudrjavcev u svojim kritikama inzistira da je ovdje riječ o izrazito ruskoj stvari. Pišući o *Talentu i obožavateljima* kako je riječ o ugođajima koji u znatnoj mjeri stoje s onu stranu zida duhovnog podneblja, misleći, naravno, pritom, na rusko podneblje (Kudrjavcev, 1983: 133). Također implicira da je ruski mentalitet u nas shvaćen kroz literarne i folklorne predodžbe, više-manje proizvoljne. Taj je ruski duh, piše Kudrjavcev, stran našem rafinirano-prefriganome mentalitetu jer taj duh, piše on, proizvode „stopostotni Rusi iz malograđanskog ambijenta polovice prošlog stoljeća“ (Isto: 133). Naš čovjek, nastavlja Kudrjavcev, ne može shvatiti i razumjeti razne Miškine, Karatajeve, Velikatove i Dulebove. Oni kod nas, zaokružuje Kudrjavcev, mogu egzistirati samo u smislu teoretskog paradoksa. Na isti problem naš čitatelj nailazi kad se susreće s Čehovljevim dramama koji u svojim djelima stvara „neponovljiv ambijent izvan kojega prezentirane sudbine naprosto ne mogu funkcionirati. To je fenomen Čehovljeve fatalno melankolične malograđanske Rusije, smiješne i tužne, s bolno kontrastnim mentalitetom koji se odražava u jedinstvenim psihološkim reakcijama, u specifičnom ritmu izričaja i pokreta“ (Isto: 137).

Kudrjavcev nudi i pomalo pesimistično viđenje čitave stvari kad konstatira kako se Čehov, istrgnut iz ovog konteksta, gasi, odnosno može postati i dosadnim. U nekom bezizlaznom tonu za neruske redatelje završava kako je za pravu adaptaciju Čehova „nije dovoljna samo teatarska i književna erudicija nego se hoće posebna sluha ili tako nečeg“ (Isto: 137). Autor ovih redaka zasada nije uspio odgonetnuti što bi to točno predstavljalo „tako nešto“. Kudrjavcev slično piše i za Čehovljevu *Višnjik*. Ono što Čehov opisuje u svom *Višnjiku*, kao „uostalom i ono što prikazuju gotovo svi ostali velikani klasične ruske literature, ograničeno je prostorom i (nešto manje) vremenom, kao neotuđiva ekskluzivnost i sustav zatvoren u sebi pa ne trpi ni falsificiranje ni otuđenje“ (Isto: 140). Komentar *Idiota* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog gotovo je podudaran sa prethodnima, jer „čitav taj čudni i čudesni vrtlog raspuštenih strasti i psihopatskih poticaja, kovitlac što se sunovraća u kaljuže ljigava samoponiženja i puzavosti ili uzvitlava prema ekstazama svirepe moći i sujete, koji čistu svetinje dobrote sparuje s demonijom mitskog zla“, piše Kudrjavcev, „taj dakle genetski i povijesni užas što se utjelovio u nevjerojatnim kontradikcijama mentaliteta i neslućenim obratima ponašanja jest miserere i de profundis neke tjeskobne i nesretne Rusije čija se duša na jednom polu širi u nepreglednu stepu, a na drugome sužava u zagušljivu kloaku“ (Isto: 144). Ne može, izgleda, naš čitatelj, pa i bilo koji drugi s neruskoga područja, doprijeti do srži razumijevanja tog romana jer „*Idiot* je specifično ruska stvar“. To je djelo koje ne prihvaća useljenje tuđih i zavrnutih gledišta, završava Kudrjavcev. S obzirom na to da se nije u njegovim

kritikama moglo pročitati kako je Plaut izrazito rimska stvar, Ariosto i Pirandello talijanska, Shakespeare engleska, itd., nameće se zaključak da je autor, samim time što je, ako ne kulturno, a ono barem po odgoju, djelomično Rus, ipak nacionalno-identitetski osjetljivi na ruske književne pojave.

11. Pejorativna kritika

Posebnu pozornost moglo bi se posvetiti Kudrjavcevljevoj kritici dramskog teksta *Otvarač za konzerve* francuskog dramatičara Victora Lanouxa. On piše da je to „scenska tričarija napisana između dva jogurta, beznadno frivolna i teatarski nedomišljena“ pa u sljedećem retku nastavlja kako se „pisac za ljubav šali odrekao slojevitih konteksta i dobio nešto nalik scenskoj limunadi sa sodom. Nešto, dakle, što se može popiti kao osvježavajuće piće i zatim malko podrignuti i točka“ (Kudrjavcev, 1983: 127). Ovo je možda najplastičniji primjer jednog nekritičkog osvrta Anatolija Kudrjavceva na neki dramski tekst, jer, limunade, jogurti i podrigivanje nisu najuvjerljiviji argument valja li neki tekst ili ne, a da ne govorimo o tome što se korištenjem tih pića i fizioloških pojava u metaforičke svrhe, s ciljem da pejorativno oslikaju neku pojavu, nimalo ne doprinosi konstruktivnosti kritike.

Na sličan način piše i o *Kralju Gordoganu* Radovana Ivšića ističući kako je „stvar napisana vješto i istančano, ali od takve vještine i istančanosti može se nekome i smučiti, nekome tko je nenavikao narkotike ili se osjeća uvjetno zdravim“ (Isto: 261). Ovaj triptih pejorativnih kritika spram dramskih tekstova i režije završit ćemo s *Pjacetom* Ante Jelaske po Goldonijevoj *Il Campiello*. Kudrjavcev piše ovako: „Trebalo je imati dobre živce i bogatu zalihu strpljivosti, neokaljanu dječju naivnost koja graniči s infantilnošću, da ne kažemo s glupošću, da se cijelo to zbivanje prihvati i doživi kao scenska činjenica“ (Isto: 185). Branko Gavella, pišući o pojavi sličnih kritika u njegovo vrijeme, smatra da njegovo (kritičarovo) „stajalište pred tuđom režijskom manifestacijom može biti subjektivno potpuno negativno, pa da ta negativnost ne mora biti kritička. Ona znači jednostavno da je izraz potpuno različitog i individualno drugačije određenog scenskog formiranja“ (2005: 27). Pišući o *Kurvama* Feđe Šehovića Kudrjavcev žali što se „u toj kitnjastoj paradi paradoksa nije složila ludo ozbiljna šala“ ističući da bi to bio u potpunosti uspješan komad da je „ispod svake floskule vrebao neki čupavi vrag“ (1983: 177).

Homologno prethodnom primjeru Kudrjavcev ovdje traži od šale da ne bude puka šale, već da ta šala bude naoružana primislima, značenjima i aluzijama. Slično piše i o *Hitleru u*

partizanima Fadila Hadžića za kojeg piše da je „očit primjer književnog pabirčenja po prastarima vicevima i prožvakanoj duhovitosti“ te da je posve sigurnost „da mu je literarna i teatarska vrijednost minimalna“. (Isto: 227). Slično zamjera i *Šjora Fili*, lokalizaciji drame *Filomena Marturano* Eduarda de Filippa. Kudrjavcev smatra da je riječ o „neposrednom teatru, površnih poteza i nejake misaonosti, teatru koji se obično označuje nazivom pučki“ (Isto: 191). Smijeh koji donosi predstava *Kralj Ubu* Alfreda Jarrya je onaj smijeh „koji je u obilatoj mjeri lišen svakog dubljeg intelektualnog povoda“ (Isto: 114). On, također, drži da je Plaut, odnosno njegov *Hvalisavi vojnik* prava laka razonoda za ljetno doba, kad i inače teško podnosimo mudrovanja i filozofske klistre. (Isto: 21). To je, izgleda, u potpunoj diskrepanciji sa prethodnim kritikama gdje frivolnost nije dobrodošla. Čini se, dakle, da je, po Kudrjavcevljevim riječima, tematski odabir predstave uvelike vezan za doba godine u kojem se ta predstava izvodi. Drugim riječima, „lagani“ komadi bi se trebali izvoditi ljeti, a „teški“ zimi, barem ako je suditi po njegove kritike Plauta.

12. Kritika glume

Ovo će poglavlje biti koncipirano u nekoliko tematskih cjelina. Osim što će se analizirati kako pozitivni, tako i negativni aspekti glume i glumačke izvedbe iz perspektive Anatolija Kudrjavceva, posvetit ćemo i jedan dio njegovoj stilistici, odnosno toposima na planu metafora koji se najčešće pojavljuju u njegovoj kritici glume, a koji su često povezani s glazbom ili slikarstvom. Razmatrat ćemo i izvedbenu usporedbu glume, odnosno navest ćemo primjere u kojima se jednog ili više glumaca uzdiže ili kritizira nauštrb drugih. Jednako važnim smatramo i dijelove koji se odnose na izvedbe inozemnih kazališnih skupina, gdje, razumije se, postoji jezična barijera. U konačnici, pokušat ćemo ustanoviti koji su to estetski kriteriji na temelju kojih je Anatolij Kudrjavcev vrednovao glumu.

Za ovo uvodno razmatranje stilistike u Kudrjavcevljevoj kritici glume poslužiti ćemo se riječima Branka Gavella. On kaže kako je „kazalište svu svoju terminologiju, sve svoje osnovne kategorije posuđivalo iz susjednih umjetničkih područja, bez dovoljne analize vlastitih specifičnih podloga, a time se stvarao još veći kaos“ (Gavella, 2005: 52). Gavella nastavlja riječima: „Naši su se stručnjaci pomagali time da su posuđivali analogne kategorije iz drugih umjetničkih grana, a ponajviše iz područja glazbe, jer se ono činilo u neku ruku najrodnijim kazalištu. I tako je nastao niz uobičajenih analogija, kao npr. uspoređivanje glazbenog izvođača, virtuoza s glumcem ili dirigenta s redateljem“ (Isto: 52). Gavelline riječi su nam bitne jer

dokazuju da primjeri koji ćemo navesti ne čine iznimku u kazališno-kritičarskome svijetu. Kudrjavcev se, naime, komentirajući (kritizirajući) glumu često služi usporedbama i metaforama koje pripadaju glazbenoj terminologiji. Glumca se uspoređuje s glazbenikom, glumu s ritmom, itd. Ovdje, dakle, nećemo ulaziti u semantičku analizu tih kritika, budući da takve metafore i analogije pripadaju drugoj vrsti umjetnosti i da samim time dovode do interpretacijske konfuzije. S tim se slaže i Gavella kad kaže da se „na žalost nitko nije potrudio da bi dubljom analizom tih analogija uvidio kako one zapravo ne samo da ništa ne objašnjaju, već naprotiv stvaraju još veću zbrku s najtežim konsekvencama“ (Isto: 53).

Marija Crnobori igrajući Jokastu iz Sofoklovoga *Kralja Edip* izvela je prijelaz iz lenta u furioso, a Ivo Kadić igrajući lika Svećenika u istoj predstavi, odsvirao je svoju melodiju na jednoj jedinjoj žici (Kudrjavcev, 1983: 18). Svaka kretnja i grimasa Jasne Ančić koja je utjelovila Euripidovu Klitemnestru, nosile su težak teret unutarnje napetosti i sukoba, što se u antologijskom prizoru s Elektrom uzburkalo i raspjevalo poput simfonije, a Elektra Dubravke Kunčević bila je neodmjerena ritma. (Isto: 25). Zoja Odak je igrajući Mladu Antigonu Petras-Marovićeve *Antigone kraljice u Tebi*, svoju ariju otpjevala strastveno, a Dara je Vukić, utjelovivši lik Antigone u istoj predstavi, pronašla nove registre i intonacije. (Isto: 35). Pero Jurčić igrajući Corvina u *Valponeu* Bena Johnsona svirao je na „guslama, umjesto na violini“ (Isto: 48). Komentirajući igru četvora glumaca u predstavi *Dan kada je Mary Shelley susrela Charlottu Bronte* Kudrjavcev piše da je to „bio, recimo, kvartet oduševljenih glazbenika fino ugođenih glazbala“ (Isto: 99). Naglašavajući igru Zdravke Krstulović (Charlottu Bronte) piše da je „povadila iz svojih tajnih pretinaca još neke nove, veoma čudne i veoma uzbudljive melodije“ (Isto: 100). Kudrjavcev zaključuje svoje poglavlje o glumi za predstavu *Svršetak igre* Samuela Becketta riječima: „Naprosto, cijeli glumački ansambl kao da je bio nekako nakrivo nasaden, nimalo upućen u partituru te disonantne scenske glazbe“ (Isto: 123). Gluma u predstavi *Talenti i obožavatelji* Ostrovsokoga bila je „razvučena tempa“ (Isto: 134), dočim je Niko Pavlović u ulozi Proždora u predstavi *Ljubovnici* bio „kolebljiv poput svirača koji nikako da pogodi pravu notu“ (Isto: 170).

Božena Kolničar (Hana) u predstavi *Kralj Bejtanove* „za ono nekoliko svojih replika ipak je pronašla par istančanih nota, a Seka Vrca Byrne ulogu Francke u istoj predstavi „odsvirala svoju čednu skladbicu u jednoličnom ritmu, bez oduševljenja i koristeći se jednim jedinim instrumentom“ (Isto: 219). Sljedeći aspekt Kudrjavcevljeve stilistike u kritici kazališne glume jest nešto što bismo mogli nazvati slikarsko-asocijativnom analogijom. Ovaj je aspekt primarno vezan uz vizualnu komponentu. Kudrjavcev se obilno služi metaforama vezanim za

slikarstvo, a još više usporedbama s pojedinim slikarima i njihovim djelima pri kritici ne samo glume, već, teksta i režije. Za Josipa Gendu, odnosno njegovog Filokteta, piše da je „leonardovski tajanstveno izražajan“ (Isto: 29) referirajući se na Leonarda da Vinci. Ovdje je izražaj talijanskog renesansnog majstora reduciran na jednu riječ, no to je već stvar imagologije. Na primjeru njegove kritike Božidara Bobana za ulogu Romea u predstavi *Ne zna se kako* Luigija Pirandella možemo čak vidjeti i sjedinjavanje glazbe i slikarstva. Taj je „teško prisposobivi glumac uspio gotovo naslikati, čak i obojiti svoje iskaze upotrebom čudesnih ritmičkih obrata“ (Isto: 94). Vrhunski realizam, „minuciozan poput Chardinovih platna“ krasi glumu Mire Banjac u monodrami *Ljubica, prvo lice množine*. Ovdje se misli na francuskog rokoko majstora Jean Baptiste Simeona Chardina. Ivica Kunčević, doduše redatelj je Držićevog *Dunda Maroja* patinirao „gustim i zagasitim, očajnički tmurnim, gotovo apokaliptički mračnim tonovima“. Na istom se mjestu spominje Longhijeva i Gojina ikonografija. (Isto: 175). Ovdje ćemo spomenuti i imena još nekoliko slikara koje Kudrjavcev spominje u svojoj kazališnoj kritici, no koji se ne tiču izravno glumačkog izražaja već pripadaju drugim elementima kazališne predstave. To su dakle platna Flamanaca, Giorgio de Chirico, el Greco i španjolski barokni slikar Francisco de Zurbaran. Sljedeća tematska cjelina koju ćemo analizirati jest ona koja se odnosi na Kudrjavcevljeve usporedbe glumačkih izvedbi. To se odnosi kako na makrousporedbe u kojima Kudrjavcev uspoređuje čitave kazališne ansamble i mikrousporedbe u kojima uspoređuje glumca s glumcem ili glumca s ostalim glumcima. Započnimo s makrousporedbama. Izvedbu Pinterovog *Nadstojnika* kazališne grupe *The New Shakespeare Company* iz Engleske Kudrjavcev opisuje sljedećim riječima: „I kako to gosti iz Velike Britanije ostvaruju? Recimo to odmah, posve glasno i bez skepse: oni to rade, za naše prilike čudesno“ (Isto: 120). Da jezična komponenta kazališta Kudrjavcevu ovdje nije bitna dokazuju i njegove riječi: „Pravi teatar, naime, posjeduje svoj osebujni scenski govori koji, kad je pravi, dopire do srca čak i onda kad su riječi nerazumljive“ (Isto: 119). Slično piše i o izvedbi Shakespearove *Mjere za mjeru* Slovenskoga narodnog gledališća iz Ljubljane. Kudrjavcev piše da je to „naprosto predstava majstorske, veoma ujednačene i čiste glume izvanredne profesionalne razine, kakvu Split nema baš često priliku vidjeti“ (Isto: 64). I nastup francuskog Jeune Theatre National iz Pariza, odnosno njihovu izvedbu Molierove farse *Silom liječnik* ocjenjuje na sličan način.

U uvodu svoje kritike pod nazivom *Urnebesna razigranost* Kudrjavcev piše kako „treba odati priznanje *Dalmacija-koncertu* i Francuskom institutu koji su priredili nastup pariško Jeune theatre national i splitskoj publici na taj način priuštiti izvanredan teatarski doživljaj,

kakvim naša sredina već dugo oskudijeva“ (Isto: 50). Upućuje čak i kritiku našem mentalitetu na jezičnom planu kada piše o odanosti francuskih umjetnika prema jeziku. „Dok se u našim prosječnim prilikama jezik nameće kao jedan od problema za rješavanje, pa se s njime najčešće mučimo, Francuzima je jezik sredstvo govornoga (i teatarskog) virtuoziteta, u čemu valja vidjeti ukorijenjenost zrele i temeljite kulture uz mentalitet i samosvijest“ (Isto: 51). S obzirom na to da Kudrjavcev nije poznavao Francuski, ostaje djelomično nejasnom ova formulacija o jeziku, isto kao što nejasnim ostaje zaključak *per inductionem* o francuskoj jezičnoj kulturi, odnosno našoj jezičnoj nekulturi. S ovim posljednjim primjerom možemo zaključiti kako su, iz perspektive Anatolija Kudrjavceva, izvedbe engleskih, francuskih i slovenskih umjetnika bile na mnogo većoj razini nego što su bile izvedbe domaćih kazališnih snaga. Iščitavajući Kudrjavcevljevu kazališnu kritiku, često nailazimo na glagol *dominirati*, što u sebi inherentno sadrži neku vrst kompetencije koju Kudrjavcev pretpostavlja glumcima. Tako piše za Darinku Vukić koja je utjelovila Petras-Marovićevu Antigonu da je „suvereno dominirala među glumcima“ (Isto: 34). Isti se glagol pojavljuje i u kritici glume Ratka Glavine u predstavi *Mesar iz Abervillea*. On piše kako je Glavina „zadirakivao granice spolova, a neobična lakoća i punoznačnost kretanja te čvrstina scenske fraze bili su rezultati zbog kojih je taj glumac dominirao među svojim uspješnim suradnicima“ (Isto: 41). A *propos* konkurencije, konkurentnosti i dominacije, spominje se i Josip Genda koji „teško da ima jačih konkurenata na našim scenama“ (Isto: 189). Slično je i s predstavom *Kafeterija* Carla Goldonija gdje su svi glumci „ostali u sjeni Miše Martinovića i Izeta Hajdarhodžića“ (Isto: 181). Na sličan iskaz nailazimo i u kritici *Teror humora* u kojoj je riječ o predstavi *Kralj Ubu* u izvedbi beogradskog Ateljea 212. Tamo piše da u „centru beogradske predstave postoji samo Zoran Radmilović, a svi ostali su duboko u njegovoj sjeni“ (Isto: 114). Pišući o Ristićevom Hamletu, Kudrjavcev piše za Radu Šerberdžiju kako je „struja koja iskri te da ostali nisu iznimne glumačke osobnosti (Isto: 84).

Sljedeća tematska cjelina ovoga poglavlja jest analiza onih kvaliteta koje Anatolij Kudrjavcev u glumi smatra poželjnima, i onih elemenata glumačke izvedbe koji na pozornici, prema Kudrjavcevu nisu dobrodošli. Na tom tragu započet ćemo s nijansiranjem kojeg Kudrjavcev smatra poželjnim. U ovu kategoriju ulaze suptilne nijanse (Isto: 19), psihološki ispunjene nijanse (Isto: 29), emotivno nijansiranje psiholoških situacija (Isto: 22), nijansiranje teksta (Isto: 61). Ovdje se, kao i u scenografiji pojavljuje čimbenik primisli. Tako je Drago Krča (Ben Johnson) u predstavi *prizor o smrti i novcu* bio glumac „suptilnih poteza, punih navještaja i mnogostrukih primisli“ (Isto: 100), a Bokčilo Zvonka Lepetića bio je „pun različitih

navještaja“ (Isto: 172). Navještaji kod Kudrjavceva predstavljaju ono što nije kazano i ono što nije vidljivo. Pretpostavljaju nešto što se glumac treba sugerirati, ali ne riječima i gestom već primisljima koje će dati naslutiti određenu radnju, smisao, otkrivanje. Ovaj kriterij je sam po sebi apstraktan i ne odnosi se, barem ne u konkretnoj mjeri, na vidljiva zbivanja na pozornici. Ovdje potpadaju sve one kritike glume koje u sebi sadrži fraze i riječi poput „unutarnjih naznaka“, „navještaji“, „punoća navještaja“, „primisli“.

Sljedeći kriterij kojeg Kudrjavcev njeguje u kritici glumačke izvedbe jest kriterij psihologije. U ovu kategoriju ulaze sve one kritike koje se referiraju na uspješno psihološko portretiranje junaka. Ostali kriteriji temelje se na stupnju glumčeve dosljednosti, intonaciji i sugestivnosti. Kudrjavcev se, također, često u svojim kritikama glumačkih izvedbi, upušta u deskriptivan pristup, što za posljedicu ima opisivanje i razumijevanje književnog lika, a ne kritiku glume. Često je, međutim, teško ustvrditi postojanje nekog kriterija jer se sama kritika pretvori u apstrakciju, odnosno mnoštvo metafora koje ne sugeriraju ništa konkretno osim kritičarevog uzbuđenja ili razočaranja koji na nekom stupnju emocija variraju od egzaltacije do srdžbe. Ne zna se točno što je Kudrjavcev mislio pod tim kad je napisao da je Ratko Glavina igrajući Jacquesa u *Otvaraču za konzerve* „nastojao ispaljivati rafale i kad mu je nestalo municije“ (Isto: 128). Jednako konfuznim doima se i komentar upućen glumi Save Komnenovića u predstavi *Popravljač svijeta* koji kaže da se glumac „našao pred hladnim pepelom iz kojeg je zajapureno nastojao ispuhati neku iskru žara“ (Isto: 130). Ostaje lebdjeti u zraku i komentar na glumu Božene Kolničar u predstavi *Dan kada je Mary Shelley...* u kojem piše da joj je riječ na trenutke bila „monumentalna i monolitna da čas zatim rasprsnje u iskre, u prašinu sazdanu od smijuljavih domišljatosti. Njezine replike zabadale su se u tišinu poput stileta i izmamljivale sitna zadovoljstva: u metaforičkoj tjeskobi naseljenoj utvarama ona je bila toplo i smjerno ognjište“ (Isto: 100). Izvukli smo iz kompendija *Gledalac sa zadatkom* ova 3 primjera kako bismo naglasili Kudrjavcevljevu sklonost metaforičkom i metonimijskom izražavanju u kritici, iako ne postoji u analizirane 93 kritike primjer gdje se Kudrjavcev ne služi metaforom. Onkraj navedenih poželjnih glumačkih elemenata nalaze se oni zbog kojih Kudrjavcev nečiju glumačku izvedbu, barem implicitno, ocjenjuje negativnom. Gotovo sve ih možemo svrstati u jednu kategoriju jer po svojoj sličnosti tamo i spadaju. Navest ćemo kronološki neke koje smatramo reprezentativnima. To su „plošnost“, „nezainteresiranost“, „intonacija“, „stereotipnost“, „bljedilo“, „stidljivost“, „prigušenost“, „prebučno i razmetljivo“, „monotonost“, „jednoličnost“, „intonacijska i glasovna neprikladnost“, „šablona“, „neuvjerljiva konvencionalna intonacija“, „površnost“, „stereotipne šablone“,

„neinventivnost“, „isforsiranost“, „plošne stilizacije“, „prebučnost“, „deklamacija“. itd. Sve ove pridjeve, od kojih smo naveli samo jedan maleni dio, jer su ostali varijacije na temu, možemo podijeliti u tri temeljne kategorije. Prva se tiče zanimljivosti glumačke izvedbe i u nju ulaze pridjevi poput „jednoličnost“, „monotonost“, „nezainteresiranost“, itd. Druga se tiče glumačke kreativnosti, odnosno glumčevog odudaranja od šablone i u ovu kategoriju spadaju „stereotipnost“, „šablona“ „neinventivnost“, pa čak i „plošnost“. Treća se tiče glumčeva izgovora i intonacije. Ovdje nailazimo na pridjeve „deklamacijski“ (u pejorativnom smislu), „prebučno“, itd. Gavella kritičarsko problematiziranje glumačke deklamacije komentira ovako: „Uzmimo kao primjer jedan od najuobičajenijih prigovora što se stavlja glumcu, prigovor da deklamira, drugim riječima da izopačuje u svoje glumačke svrhe svoj životni način govora. Pritom ostaje kao oznaka te proskribirane deklamacije samo do da se ona protivi običnom 'prirodnom' načinu govora“ (2005; 56).

13. Kudrjavcev i publika

U ovom ćemo poglavlju, na temelju kazališnih kritika Anatolija Kudrjavceva objavljenih u *Slobodnoj Dalmaciji* u razdoblju od 1970. do 1982. pokušati rekonstruirati profil i tip splitske kazališne publike tog razdoblja. Isto tako, pokušat ćemo komparativnom analizom doći do zaključka kakve su bile žanravsko-umjetničke preferencije splitske kazališne publike iz vizure kritičarskog pera Anatolija Kudrjavceva. Već u proslavu *Gledaoca sa zadatkom* Kudrjavcev radi distinkciju između kvalitete i načina recepcije kazališnog čina između kritičara i publike. On tako kaže kako „publika, naime, ne vrednuje scenski čin na temelju određenih parametara koji pretpostavljaju smisao stanovite objektivnosti nego ga ocjenjuje sa stajališta posve subjektivna i pristrana prijema“ (Kudrjavcev, 1983: 11). Onkraj publike on postavlja kazališnog kritičara za kojeg tvrdi da mu je „dosuđeno da se s izvedbom susreće analitički umjesto da se s njom emotivno identificira“ (Isto: 12). Pojmovna klasifikacija bi u ovome kontekstu bila ta da kritičar predstavlja objektivnost, dočim je publika utjelovljenje subjektivnosti. Kudrjavcev pišući o publici ističe kako je „glas (publike) egzaltirano površan, nepromišljeno blagonaklon ili svirepo pristran“.....te da mu „u pravilu nedostaje sposobnost usporedbe i provjere jer ne raspolaže sustavnošću empirije i discipline emocije“ (Isto: 11). Ovdje je razvidno kako Kudrjavcev na publiku gleda kao na homogeno tkivo koje, u pravilu, nije teatrološki obrazovano i koje na kazališnu predstavu dolazi kako bi se emocionalno uzbudilo. Sustavnost empirije, pak, nije spomenuta kao mentalni alat kritičara već isključivo kao „ono“ što u pravilu nedostaje publici. Kritičar je, za njega, taj koji ima prednost koja proizlazi iz posjedovanja

kriterija koji „nije dolutao s neba nego je ishod pažljivo biranih i njegovanih estetičkih i teatroloških parametara“ (Isto: 11).

Budući da se teatrologija ne bavi vrijednosnim aspektom pojedinog kazališnog djela već ga promatra iz znanstvene perspektive, ostaje pomalo nejasnim oblikovanje kriterija na temelju teatroloških parametara koji su egzaktni i mjerljivi. Ostaje, stoga, da je kritičarev kriterij iz Kudrjavcevljeve optike rezultat isključivo estetskih parametara, koji su sami po subjektivna kategorija, a upravo su to parametri koji su pripisani publici. Iako Kudrjavcev na više mjesta u svojim kritikama implicitno spominje publiku pišući o njoj u prvom licu množine, samo je 8 kritika gdje eksplicitno piše o publici i njenom ukusu relevantno za potrebe ove analize. Prva je iz *Slobodne Dalmacije* iz 1978. u kojoj piše kritiku predstave *Kafeterija* Carla Goldonija u adaptaciji Frana Čale i režiji Tomislava Radića koja je objavljena pod nazivom *Šarena panorama*. Pišući o predstavi izvedenoj na Dubrovačkim ljetnim igrama, Kudrjavcev ustanovljuje da se radi o još jednoj u nizu „onih scenskih atrakcija od koje se godinama dobro repertoarski živi na zadovoljstvo publike nepretenciozna ukusa, one koja od teatra prvenstveno traži rasonodu i sitne provokacije čula“ (Isto: 180). No, ne treba zaboraviti i na društveni aspekt odlaska u kazalište. Gavella piše da pojam kazališta uključuje u sebi po običnom shvaćanju mjesto umjetničkog nastupanja, ali zaboravlja se da je to mjesto u isto vrijeme vrlo blizu mjestu na kojem vlada princip zabave, princip zadovoljavanja želja za uživanjem u igri“ (Gavella, 2005; 60). Sljedeća kritika u kojoj se eksplicitno spominje publika jest ona o predstavi *Triptih o liscu* Slawomira Mrożeka u izvedbi varaždinskog kazališta *August Cesarec* izvedenoj na Splitskom ljetu 1979. Kudrjavcev ovdje piše kako „bi publika na Splitskom ljetu, htjela spektakularnih zabava i vjerojatno joj nije ni do takvih jadnih metafora rugobe ni do razbijanja glava oko svega toga“ (Isto: 152).

Sljedeću u nizu kritika koje je Kudrjavcev objavio između 1970. i 1982. i koja eksplicitno spominje publiku jest kritika s premijere Begovićeve komedije *Amerikanska jahta u splitskoj luci* iz 1976. u režiji Marina Carića. On započinje svoju kritiku sa sljedećim riječima: „Čudno je to kako splitska teatarska publika, i to ona takozvana premijerna, u većini slučajeva nema osjećaja za originalne scenske vrijednosti, kako robuje konvencionalnim mjerama i predodžbama i kako naprosto ne posjeduje kriterij“ pa nastavlja: „Jer da nije tako, a na žalost tako je, premijera *Amerikanske jahte u splitskoj luci* bila bi nagrađena ovacijama što ih je posve zaslužila. Međutim, umjesto toga – umjesto toga – osim uobičajena kurtoaznog aplauza – na premijeri su se mogli čuti komentari koji su izražavali široku skalu nepovoljnih dojmova i sudova, od nedoumice i sumnje do prave konsternacije“. (Isto: 195). U kritici pod nazivom

Svladani prostor, odnosno u kritici Shakespearove predstave *Mjera za mjeru* redatelja Georgija Para iz 1980., neugodno iznenađen polupraznim gledalištem Kudrjavcev piše kako je to „prilična sramota i neoprostiv promašaj splitske teatarske publike kojoj neproničnost relativno stranog jezičnog medija ne može biti isprika ni u šali“ (Isto: 63). U još jednoj kritici Shakespearova djela izvedenog iste godine, ovoga puta *Hamleta* Ljubiše Ristića, on piše ovako: „Razilazila se s predstave jednako lišena valjanih argumenata u slučaju kuđenja kao i pri hvaljenju, komentatori su lebdjeli u zraku bez padobrana“ (Isto: 81). Pomalo ljutito o publici piše u kritici premijerne izvedbe Manetove predstave *Dan kada je Mary Shelly susrela Charlottu Bronte* u režiji Želimira Mesarića 1980. On tako, pišući o predlošku, komentira kako je riječ o „preekskluzivnom tekstu za jednu perifernu kulturnu naseobinu kojoj je uglavnom do scenskih i drugih denotacija“ (Isto: 98).

Pišući o redatelju Vladimiru Geriću koji je 1971. režirao komediju *Pjero Mazuvijer*, Kudrjavcev zapravo piše i o publici, jer kaže da je redatelj „namučio publiku, baremu onu boljeg ukusa“ (Isto: 166) misleći na preveliku „opscenu gestu“, „obilje lascivnih izraza“ i „apostrofiranje vulgarnosti“. U sličnom tonu piše o publici koja je prisustvovala izvedbi *Dunda Maroja* iz 1975. u režiji Joška Juvančića. On, naime, piše da je publika „pothranjena predrasudama“, da „traži senzacije na koje je kod Držića navikla, navodeći tako i same glumce na tipizirane egzaltacije protiv kojih ustaje redateljeva koncepcija“ (Isto: 172).

Da sublimiramo, za Kudrjavcevu splitska publika čini „perifernu kulturnu naseobinu“, „ne posjeduje kriterij“, ne posjeduje kritičke argumente, robuje predrasudama, nije sposobna za recepciju „težih“ komada te od kazališta traži zabavu i razonodu. S tim se ne bi složio Ivan Bošković koji u zaključku svoga rada pod nazivom *Tko je splitska kazališna publika* apostrofira kako je splitska kazališna „kritična, njezina su mjerila 'vrlo visoka', zatvara se 'u sebe kad se prepušta umjetničkim užicima', daje 'burnog oduška svom oduševljenju', ali neće 'zatajiti ni svoje negodovanje'. Ona kazalište ne doživljava kao puko 'društveno sastajalište', nego i kao 'puni smisao duhovne kulturne potrebe“ (Bošković, 2016: 22). Iako analiziranje publike spada u domenu socioloških istraživanja, što nadilazi potrebe ovoga rada, važno nam je navesti primjere Kudrjavcevljeva *explicite* spominjanja publike jer nam to daje uvid o njegovim kriterijima temeljem kojih donosi pojedini vrijednosni sud.

14. Kritika glazbe

Komentar glazbe u kazališnoj kritici Anatolija Kudrjavceva može se svrstati u dvije kategorije: kategoriju afirmativnosti i kategoriju negacije. Budući da je Kudrjavcev glazbi, u usporedbi s drugim elementima kazališne predstave, posvetio mnogo manje prostora, podijelit ćemo ove dvije kategorije u još dvije potkategorije u kojima će biti naglasak na lingvističkoj komponenti. U prvoj kategoriji glazba u kazališnoj kritici Anatolija Kudrjavceva ima ulogu izvršitelja radnje, i lingvistički gledano, dolazi s glagolom. U drugoj kategoriji glazba će odgovarati na pitanje *kakav, kakvo* ili *kakva* te će biti opisnog karaktera, odnosno dolaziti će s pridjevom. U prvoj kategoriji, glazba za Kudrjavceva „asocira“ na nešto, „upućuje“ na nešto „sugerira“ nešto ili „pridonosi“ nečem. Dakle, u ovoj je kategoriji glazba instrument preko kojeg bi se trebao izoštriti fokus na nešto drugo, a što nije glazba. Funkcija je glazbe u ovome pogledu usmjeravajuća. U drugoj kategoriji glazba ne upućuje na nešto, već se nju opisuje, najčešće jednim ili dvama pridjevima. Ti pridjevi na semantičkoj razini u većini slučajeva označavaju funkcionalnost ili kategorije koje su u bliskoj srodnosti s njom od kojih valja, zbog učestalosti ponavljanja, istaknuti primjerenost, odnosno neprimjerenost. Tako Kudrjavcev kaže da je glazba bila „ugodna, koliko umjestna“ (Kudrjavcev, 1983: 109), „primjereni mistici zbivanja“ (Isto: 100), „prihvatljiva, primjereni i funkcionalni“ (Isto: 36), itd. To je posebno vidljivo u kritici glazbe koja nije afirmativna. Tako pronalazimo da je glazba bila „neprimjereni ugodaju“ (Isto: 29), da se u predstavi radilo o „neprimjerenom komadu po motivima i po duhu“ (Isto: 138), da je „izbor glazbe bio predirektan i prenametljivo izveden“ (Isto: 203), da je „glazbena kulisa bila nametljiva“ (Isto: 203).

S druge strane, ponudio nam je u ponekim kritikama i stanoviti odmak od funkcionalne kritike te se više približio estetskoj. On tako s ushićenjem piše da je „muzičku kulisu“ u *Leoneu Glembayu* iz Komnenovićeve izbora Krležine drame *Gospoda Glembayevi* „...za klavirom odsvirao Nikolaj Žličar nadahnuto i virtuozno i ta je plemeniti glazbena intervencija, posebno zbog načina na koji je ostvarena, pružila izvedbi dimenziju artistske ozbiljnosti“ (Isto: 296). U sličnom raspoloženju piše i o glazbi iz predstave *Prazor* redatelja Petra Selega iz 1976. On kaže da je „odlučujuću ulogu odigrala glazba Rubena Radice“ te da je bila „osebujan i autoritativan činilac koji zaslužuje poseban stručno osvrt“ (Isto: 244). Nailazimo i na pridjeve kao što su „frapirajuće“ „raspjevano“, te na sintagme kao što su „kraljevstvo zvukova“ ili „mnogo šarma“. Također, bez obzira na kritike upućene publici u vezi s artikuliranjem i argumentiranjem stavova o predstavi ili nekom njenom elementu, Kudrjavcev je upao u proturječnost nudeći neargumentirane kritike koje se temelje na ukusu. Primjer za to imamo i

u kritike Matavuljeva *Bakonje fra Brne* iz 1978. u režiji Jakše Zlodre. Kudrjavcev komentira Zlodrinu glazbu riječima: „neka o njoj govore glazbeni stručnjaci, a potpisanome se nije dopala“ (Isto: 217). Pišući o glazbi, Kudrjavcev često upotrebljava sintagme kao što su „udio glazbe“, „pomoć glazbe“, „prilog glazbe“ i „glazbena pratnja“ što razvidno sugerira njenu ulogu i položaj spram ostalih čimbenika predstave. Temeljitim iščitavanjem kazališnih kritika Anatolija Kudrjavceva koje su u sebi sadržavale komentar o glazbi, nudi se zaključak iz kojeg se vidi da je glazba za njega imala ulogu podržavanja ostalih elemenata predstave, ulogu kreatora atmosfere i ulogu podržavanja prirode teksta, režije i glume. Skladatelj i muzikolog Stanko Juzbašić nudi malo drukčiji pogled na tu problematiku. On „ne misli da je dobro glazbom ilustrirati nešto što je već igrom kazano, nego postaviti kontrapunkt koji u sinergiji s njom otvara novu dimenziju izričaja“ (Juzbašić, 2014: 58).

15. Kritika kostimografije

Od ostalih čimbenika kazališne predstave koji u kritici Anatolija Kudrjavceva zauzimaju sporedno mjesto, kostimografija uz scenografiju čini najveći udio. Tek nekoliko predstava od izabranih 93 nije popratio komentar kostimografije. Budući da Kudrjavcevljeva kritika na ovom planu nije jednoznačna ni šablonska, svrstali smo je u nekoliko tematskih kategorija – na razini odnosa spram ostalih čimbenika predstave imamo kategoriju funkcionalnosti, estetičnosti, maštovitosti, oznake te načinskih kategorija na razini opisa. Ovdje spada kategorija minimalizma, deskriptivnosti i posljednja u kojoj sadržaj nije najpreciznije artikuliran, pa smo je nazvali kategorijom neodređenosti.

15. 1. Kategorija funkcionalnosti

Iako Kudrjavcev spominje kostimografiju u gotovo svakoj kritici, to se najčešće svede na jednu rečenicu, odnosno riječ. Najčešće opisnu. To se najslikovitije vidi kada piše o kostimografiji na koju spram ostalih čimbenika kazališne predstave gleda funkcionalistički. Tako će se na razini funkcionalnosti, kostimografija dijeliti na uspjelu ili neuspjelu. Svoju će funkciju kostimografija ispuniti kada odgovara prostoru i(ili) vremenu dramsko-scenskog predloška. Kostime Alenke Bartl za predstavu *Ujak Vanja* zagrebačkog Teatra u gostima iz 1979. tako negativno ocjenjuje jer „su lišeni vremenske predodžbe“ (Kudrjavcev, 1983: 138), dočim s druge strane afirmativno piše o kostimima Maje Galasso za Goldonijevu *Kafeteriju* iz 1978. jer su „duhovito dočarali lokalni i vremenski faktor pruživši izvedbi likovnu živahnost i šarenu

raznolikost“ (Isto: 182), kao i kostimografiju Zlatka Boureka za predstavu *Gospon Lovac* Teatra u gostima iz 1978., koja je „uspješno pomirila pseudopovijesne okvire zbivanja s oscilacijama suvremenog ukusa“ (Isto: 109). Za Kostimografiju Ksenije Jeričević za predstavu *Hitler u partizanima* piše kako su bili „funkcijski precizni, nisu tražili samosvojnijem izrazu neke likovne ideje“ (Isto: 231). Ostali komentari koji spadaju u ovu kategoriju su veoma lapidarni: „funkcionalni“ (Isto: 41) te „prikladni“ (Isto: 198).

15. 2. Kategorija estetičnosti

U ovu kategoriju potpadaju svi oni komentari u kritici Anatolija Kudrjavceva koji na kostimografiju gledaju kao estetski element. U estetskoj kritici se naglašava vizualni dojam i razina ugone koju gledateljevu oku pruža kostimografija. Komentari većinom nisu afirmativni. Kao primjere navodimo: „kostimografija nije bila prijatna za oko“, „krasila ju je neestetičnost i neslikovitost“ (Kudrjavcev, 1983: 167), „kostimi uspjeli, ali vizualno neprivlačni“ (Isto: 187), „zasmatala odsutnost lake stilizacije“ (Isto: 161), „nije bila posebno slikovita“ (Isto: 143), „čudan stilski nesklad“ (Isto: 26), „ispala prilično ružna u svom bijegu od povijesnih određenja u stilizaciji bez značenja“ (Isto: 250) te „na pragu monotonije“ (Isto: 290). Od afirmativnih komentara koji spadaju u ovu kategoriju spomenut ćemo samo jedan, koji je ujedno i kvantitativno najvećeg obujma od svih komentara kostimografije. U kritici predstave *Antonije i Kleopatra* londonskog Prospect Theatre Company Kudrjavcev kostimografiju komentira riječima: „Magistralna likovna igra oblika i boja. Kostimograf se ni jednom digresijom nije ogriješio o odabrano pravilo stroge game; ni jedno jedino među svim tim čudesnim kostimografskim iznenađenjima nije nikakvim detaljem protuslovalo ni sebi ni drugome“ (Isto: 77). Kostimografiju Naide Kromić-Čakić za predstavu *Kralj Bejtanove* Kudrjavcev je opisao riječima: „svojim kolorističkim rješenjima, posebnim likovnim akcentima i variranjem linije nudili šansu psihološkoj gradaciji“ (Isto: 220).

15. 3. Kategorija maštovitosti

Iako ne bi bilo sasvim pogrešno sve primjere za koje smatramo da spadaju u ovu kategoriju premjestiti u kategoriju estetičnost, budući da se i u jednoj i drugoj kategoriji radi primarno o vizualnom dojmu, smatramo da je primjere koji se tiču maštovitost ipak prikladno svrstati u zasebnu kategoriju jer su bliže kognitivnoj i mentalnoj percepciji nego li onoj vizualnoj. Hrvatski jezični portal maštu definira kao „sposobnost stvaranja novih predodžbi neovisno o

izravnim opažanjima“ (HJP) i mi ćemo se poslužiti tom definicijom, s namjerom da napravimo distinkciju između estetičnosti koja je opisana u prethodnom poglavlju i maštovitosti. Riječ *maštovito* u Kudrjavcevljevoj kritici nije jedini preduvjet da pojedini komentar kostimografije potpadne u ovu kategoriju, što potvrđuju primjeri poput „dosjetljivi ahistorični kostimi“ (Kudrjavcev 1983: 58), „dosjetljivi“ (Isto: 32, 36, 175), „dosjetljivi i slikoviti“ (Isto: 159). Ostatak komentara je vezan isključivo i doslovno za *maštovitost*. Iščitavajući *Gledaoca sa zadatkom* nailazimo tako na: „maštoviti, ugodni za oko“ (Isto: 23), „nemaštoviti“ (Isto: 29), „puna maštovitih dosjetki“ (Isto: 272), „bogata i maštovita“ (Isto: 285), „maštoviti i prikladni“ (Isto: 247), „prihvatljivi, ali bez mašte“ (Isto: 128), „maštovit i dojmljiv vizualni činilac predstave“ (Isto: 156), „prihvatljivi, ali bez mašte“ (Isto: 128) te „kostimograf posve prepušten mašti koja ju (predstavu) je pvela na neku stranputicu“ (Isto: 179).

15. 4. Kategorija oznake

U ovu kategoriju spadaju svi oni komentari kostimografije u kritici Anatolija Kudrjavceva u kojima kostimi nešto predstavljaju ili upućuju na nešto. Riječ je o samo četiri kritike, a indikativno je da je u svima riječ o predstavama teatra situacije i teatra apsurdna. Za kostime predstave *Dan kada je Mary Shelley susrela Charlottu Bronte* iz 1980. u izradi Naide Kromić piše kako je riječ o „autonomnim sugestivnim znacima“ (Kudrjavcev 1983: 100). Nastavlja u sličnom tonu komentirajući kostime Diane Kosec Bourek za predstavu *More* Edwarda Bonda iz 1974. riječima da su „nosili uvjerljivu oznaku majstorstva“ (Isto: 102). Sličnim riječima piše i o kostimima Marije Žarak za predstavu *Prizor o smrti i novcu* iz 1975. On, naime, naglašava kako su „nosili pečat neke značajne izvornosti“ (Isto: 106). Konačno, za kostime Vladislava Lalickog napravljenih za predstavu *Kralj Ubu* Ateljea 212 izvedenu 1973. izrazio se riječima kako je „šokantno šarenilo kostima koji nisu značili ništa više od vizualne provokacije, pridonijelo dojmu najneobičnije likovne zbrke“ (Isto: 115). Do sada smo pisali o kritici kostimografije Anatolija Kudrjavceva u sklopu kazališne kritike na razini odnosa spram ostalih čimbenika predstave. U sljedećim recima bit će riječ o načinu na koji je pisana, na strukturnom i semantičkom planu.

15. 5. Minimalistički opis

Ova kategorija obuhvaća one opise kostimografije iz kritike Anatolija Kudrjavceva koji su lapidarni, odnosno, koji u sebi nemaju više od dvije riječi. Ovdje imamo čudesnu (Kudrjavcev

1983: 262), raskošnu (Isto: 287), izvanrednu (Isto: 51), posve irelevantnu (Isto: 151), u skladu sa standardima (Isto: 203) te kostimografiju koja se sačinjena od „kraljevstva boja“ (Isto: 78). Moglo bi se reći kako pridjevi poput *čudesno* ili *izvanredno* više skrivaju samu bit stvari nego što je otkrivaju, jer su na semantičkoj razini poprilično neodređeni, a samim time i podložniji mnogostrukim interpretacijama.

15. 6. Kategorija metafore i neodređenosti

Iz lingvističkog kuta gledanja, konkretnost se odnosi na stupanj opipljivosti nekoga koncepta koji stoji u pozadini leme. Predočivost kao obilježje s konceptualne razine definira se kao lakoća pobuđivanja mentalne slike neke riječi bilo vizualno, auditivno ili na nekoj drugoj senzornoj razini. (Paivio, 1965: 32). U ovu kategoriju ulaze oni opisi koji na lingvističkoj razini zadovoljavaju nisku razinu konkretnosti i predočivosti. Ovdje spadaju svi oni opisi čiji je sadržaj pomalo nejasan i neodređen. Tako npr. rečenica da su „kostimi pokupljeni zbrda – zdola“ (Kudrjavcev, 1983:: 62). Ista kritika pojavljuje se na još jednom mjestu „zbrda, zdola“ (Isto: 232) ne otkriva ništa do li autorov pejorativni stav o kostimima, a rečenica da su kostimi bili „artistički najrelevantniji aspekti izvedbe“ (Isto: 123) izražava neartikulirani i neargumentirani ukus. U istu kategoriju spada i „slabija strana izvedbe“ (Isto: 209) za koju vrijedi zaključak za prethodne dvije. Posebno prikladnom rečenicom za ovu kategoriju doima se: „kostimi Lica su, naime uspjeli izraziti indefinitnu i neuhvatljivu bit svojim ugašenim zelenim tonovima koji su nekonvencionalno sugerirali impliciranu korotnu simboliku“ (Isto: 92) iz kritike za predstavu *Šest lica traži autora* iz 1977.

16. Kritika scenografije

Anatolij je Kudrjavcev u svojim kazališnim kritikama, ako izuzmemo komentare o tekstu, režiji i glumi, najviše prostora posvetio upravo scenografiji. S obzirom na to da se radi, barem u kvantitativnom pogledu, o objektu kritike koji je zauzeo mnogo manje mjesta nego tekst, režija i gluma, ovdje ćemo se poslužiti modelom kategorizacije koja će voditi računa o stilskoj i sadržajnoj komponenti Kudrjavcevljeve kritike. Stilska će komponenta biti usmjerena na način na koji je izrečen sud o scenografiji i više će se baviti lingvističkom aspektom, dočim će sadržajna komponenta kategorizacije scenografske kritike u kazališnoj kritici Anatolija Kudrjavceva staviti težište svog interesa na scenografiju samu. Kako se stilska komponenta tiče samog načina opisivanja scenografije, nazvat ćemo je, kao i u slučaju s kostimografijom,

kategorijom minimalističkog opisa. Sadržajna komponenta će obuhvatiti sugestivno-simboličku kategoriju, likovnu i kategoriju funkcionalnosti.

16. 1. Minimalistički opis

Ova će kategorija, kao što je bilo i u slučaju s kostimografijom, obraditi način na koji su opisani pojedini scenografski elementi. Iako će i primjeri koje ćemo navesti ponuditi i vizualno-likovno-estetski aspekt same scenografije, smatramo ih nedovoljno jasnima, jer se pretežito radi o opisima od jedne do dvije riječi pa se samim time, za potrebe ovoga rada, bolje uklapaju u ovu kategoriju. Smatramo da je važno promatranje sintaktički lapidarne kritike scenografije jer nudi izvrstan komparativan uvid u to koliko pojedini čimbenici kazališne predstave vrijednosno kotiraju u Kudrjavceva. Minimalističkim opisom, koji se najčešće sastoji od jedne ili dvije riječi, odnosno pridjeva, koji rijetko kada izražavaju nešto konkretno i opipljivo, Kudrjavcev nastoji obuhvatiti čitavi element kazališne predstave. Češće je utemeljen na dojmu nego na kritičkom sudu. Kudrjavcev tako opisuje čitavu scenografiju s pridjevima kao što su „inventivno“ (1983: 23), „veličanstveno, smiješno, uzvišeno, jadno“ (Isto: 44), „pojednostavljena“ (Isto: 65), „pojednostavljena i indiferentna“ (Isto: 156), „lucidna i inventivna“ (Isto: 159), „kubistički koncipirana, deprimirajuća“ (Isto: 175), „podnošljivo sladunjava“ (Isto: 203), „čudesna“ (Isto: 262), „rutinsko rješenje“ (Isto: 217) i „raskošna“ (Isto: 287).

16. 2. Sugestivno-simbolička kritika

U ovu kategoriju ulaze oni opisi scenografije Anatolija Kudrjavceva koji su otkrivali njenu simboličku stranu. Drugim riječima, scenografiji su se ovakvim opisima dodavale apstraktne, odnosno asocijativne funkcije. U ovom slučaju scenografija nije promatrana kao zasebni element već element-spona između onoga vidljivoga što se događa na sceni i onoga nevidljivoga koje je moguće percipirati isključivo posredstvom scenografske simbolike. Tako su se megaliti u scenografiji Jagode Buić za predstavu *Antigona, kraljica u Tebi* „preobražavali u sve što je trebalo reći ili sugerirati“ (Kudrjavcev 1983: 36), a zbog „detaljima prenatrpene scenografije Miodraga Adžića za predstavu *Na tri kralja* se izgubilo, na ionako problematičnoj simboličnosti“ (Isto: 57). Nadalje nailazimo na „simbolično stepenište scenografije“ (Isto: 71), „simboličnu scenografiju“ (Isto: 114), na „kirikovski sugestivnu scenografiju“ (Isto: 130). Kudrjavcev piše da se scenografija Nike Matula za predstavu *Ujak Vanja* „činila naprosto

mrtvom i praznom, ne sugerirajući ništa ni u sebi ni iza sebe“ (Isto: 138), a scenografija Zlatka Kauzlarić-Atača za predstavu *Idiot* bila je „višeznačno spremna da navijesti niz tjeskobnih mogućnosti koje su međutim ostale nedovoljno iskorištene“ (Isto: 146). Scenografija Miodraga Adžića za predstavu *Kralj Bejtanove* bila je po riječima Anatolija Kudrjavceva „krcata asocijativnim detaljima. Pružena je prilika za ostvarenje atmosfere nabijene mračnim navještajima“ (Isto: 220). Nadalje imamo „simboličnu pozadinu zbivanja“ (Isto: 161), „dojmljive likovne asocijacije“ (Isto: 201). Također, saznajemo da je scenografija Krstomira Milovanovića za predstavu *Joakim Vujić* „ostvarila ugođaj mističnih navještaja“ (Isto: 256), a scenografija Miodraga Tabackog za predstavu *Michelangelo Buonarotti* u „psihološkom smislu djelovala asocijativno“ (Isto: 285). Isto tako, scenografija Radovana Marušića za predstavu *Grobnica za Borisa Davidovića* pružila je „sugestivan prostor“ (Isto: 265).

17. Kritika funkcionalnosti

Kudrjavcev je u svojim kritikama, pišući o scenografiji, glazbi i kostimografiji često znao upotrijebiti pridjev *funkcionalno* čime je višestruko potvrdio svoj stav o tome kako su ti čimbenici kazališne predstave u službi teksta, režije i glume. Rijetko se može naći komentar u Kudrjavcevljevoj kritici u kojem piše o spomenutim čimbenicima kao o autonomnim dijelovima. Iako je njegova optika funkcionalnosti najrazvidnija u scenografiji, vidjet ćemo da se scenografija kod njega, za razliku od glazbe i kostimografije, mnogo više pojavljuje kao likovna autonomija, iako u mnogo manjem omjeru nego li se pojavljuje kao funkcionalni element. Imamo tako „funkcionalnu“ (Kudrjavcev 1983: 42), „funkcionalnu i logičnu“ (Isto: 29). Bilo je „spretnih i funkcionalnih rješenja“ (Isto: 57) kao što su „funkcionalni argumenti bili jadni“ (Isto: 62). Scena je bila „funkcionalna i dekorativna“ (Isto: 51), kao što je činila „skladan spoj likovnosti i funkcionalnosti“ (Isto: 106). „Funkcionalna, skućila ionako tijesnu pozornicu“ (Isto: 234), a „nije značila ništa više od potrebnog funkcionalnog određenja ambijenta“ (Isto: 231), „Izvanredno mobilna i primjenljiva, sposobna da se razvije u bilo što“ (Isto: 128) podsjeća na scenografiju koja je pružila „sugestivan prostor s nizom manje ili više funkcionalnih objekata“ (Isto: 265). „Funkcionalna i neefektna za oko“ (Isto: 253), „snažna funkcionalnost“ (Isto: 285) i „funkcionalno simplificirana“ (Isto: 208) završavaju ovaj niz.

18. Kritika likovnosti

Ova kategorija sadržajno je kompleksnija nego li prethodne jer u sebi sadrži dvije komponente. Riječ je o komponenti estetičnosti i deskriptivnosti. Deskriptivna komponenta više otkriva neumjetnički aspekt, najčešće gabarite čitave scene ili nekih njenih elemenata, dočim se estetska komponenta bavi umjetničkim dijelom, i više se oslanja na autorov ukus. Saznajemo tako, na planu deskriptivnosti da je scenografija Miodraga Adžića za predstavu *Na tri kralja* „prenatrpna detaljima“ (Kudrjavcev 1983: 57) i da je „glavnu vrijednost činila grandiozna scenografija“ (Isto: 68). Scenografija je bila „prazna da ne ometa“ (Isto: 114) i „majstorski je zgusnula odnosni realitet“ (Isto: 161). Na estetskom planu je scenografija Dinke Jeričević za predstavu *Elektra* „duhovito adaptirala scenski prostor pokazavši oštrinu oka i lucidnost mašte“ (Isto: 26). Scenografska intervencija Drage Turine rađena za *Hamleta* „oduzela je autentičnu plemenitost kamenu“ (Isto: 74). U scenografiji Velimira Domitrovića za *Igru od pomora* sve je bilo „neinventivno, pomalo i ružno, gotovo kao suvišnost ili smetnja“ (Isto: 126), a u scenografiji Zvonka Šulera za predstavu *Kurve* „nazirala se stanovita likovna čistoća“ (Isto: 179). „Nije pomirena scenografska intervencija s izvornim ambijentskim datostima“ (Isto: 186) u scenografiji Miodraga Adžića za predstavu *Pjacetu*. „Likovno šutljiva“ (Isto: 290) i „likovno neutralna i neefektna za oko, rezervirana u vlastitom saopćenju“ (Isto: 254) za Kudrjavceva bile su scenografije Marina Gozze za *Golgotu* i *Gloriju*. „Likovno neinventivna“ (Isto: 211) bila je scenografija Aleksandra Augustinčića za predstavu *Zlatarevo Zlato*, piše Kudrjavcev kao što je, po njegovim riječima bila „likovno neinventivna, bez izgleda da ostvari atmosferu ili da sugerira prostorni iluzionizam“ (Isto: 211).

19. Zaključak

Cilj ovoga rada bio je otkriti na kojim estetskim parametrima se temelji kazališna kritika Anatolija Kudrjavceva. S obzirom na to da se kazališna kritika ne bazira isključivo na teatrološkoj znanosti, štoviše, ona je nerijetko nusproizvod kritičarevog estetskog senzibiliteta, u ovome smo radu, analizirajući opća mjesta kritike koja se ponavljaju, pronašli nekoliko ključeva po kojima Anatolij Kudrjavcev piše svoju kritiku. Strukturno, njegova se kritika sastoji od kritike samog književnog djela, režije, glume te ostalih parametara kazališne predstave kao što su scenografija, glazba i rasvjeta. Kvantitativno gledano, najviše mjesta u kritici Anatolija Kudrjavceva odlazi na kritiku teksta, režije i glume. Jedan od elemenata koji po Kudrjavcevu čini uspješni kazališni tekst je onaj anagogijski, drugim riječima, tekst, da bi bio pozitivno vrednovan mora sadržavati neku sublimnu poruku koja otkriva neki veći smisao. Također, za

Kudrjavceva je od izrazite važnosti psihološka komponenta, koja po njemu treba naginjati realizmu. Za adaptiranu predstavu bitno je da se ogleda u suvremenom sociološkom kontekstu, ali pritom nije poželjno da bude politički aluzivna. S druge strane, poželjno je da predstava bude angažirana i subverzivna, odnosno tendenciozna. Također možemo zaključiti da kritičarev vrijednosno-estetski sud umnogome ovisi u njegovoj životnoj filozofiji koja ekvilibrira na liniji defetizma i nihilizma. Općenito uzevši, Kudrjavcevu tragedija vrijednosno zauzima više mjesto u odnosu na komediju. Domaća drama kotira nešto slabije kod Kudrjavceva u odnosu na inozemnu, s izuzetkom drama Miroslava Krležje. Domaćim se autorima zamjera nedostatak originalnosti, ponavljanje te vulgarnost. Komentirajući publiku kao neumjetnički aspekt kazališne predstave, Kudrjavcev nerijetko spominje njen nizak i neprofinjen ukus koji teži k intelektualno nezahitjivijim komadima. On kritičara drži objektivnim, a ta se objektivnost, po njegovim riječima, temelji na empiriji i disciplini emocija. U kritici A. Kudrjavceva nerijetko se može naići na metaforu koja je najprisutnija u komentaru glumačke izvedbe. Metafore se kreću od koncepta glazbe do slikarstva. Nerijetko je jedan glumac pretpostavljen drugome, odnosno jedan dominira nad drugim. Pozitivni aspekti glumačke izvedbe su nijansiranje, navještaji, psihološka uvjerljivost, dočim negativni variraju od plošnosti, monotonosti do bučnosti. Glazba i scenografija po Kudrjavcevu imaju funkcionalnu ulogu, odnosno one trebaju nagovijestiti i sugerirati njima pretpostavljene elemente, poput glume i teksta. Estetski kriterij je prisutan, no rijetko izlazi iz okvira jednog do dva pridjeva.

Popis literature

1. Batušić 1991: Batušić, Nikola. 1991. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb. Grafički zavod Hrvatske.
2. Boko 2008: Boko, Jasen. 2008. Duhoviti cinik – Anatolij Kudrjavcev (1930. – 2008.). *Kazalište – časopis za kazališnu umjetnost*. Zagreb. XI (33/34): 200–201.
3. Frye 2000: Frye, Northrop. 2000. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb. Golden marketing.
4. Gavella 2005: Gavella, Branko. 2005. *Teorija glume*. Zagreb. CDU – Centar za dramsku umjetnost.
5. (HJP): <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (Pristupljeno 31. kolovoza 2021).
6. Juzbašić 2014: Juzbašić, Stanko. 2014. O važnosti glazbe u kazalištu. *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost*. XVII (57/58): 56–58.
7. Katičić 2011: Katičić, Radoslav. 2011. *Na kroatističkim raskrižjima*. Zagreb. Hrvatski studiji – Studia Croatica.
8. Krleža 1963: Krleža, Miroslav. 1963. O našem dramskom repertoaru. Povodom 400. godišnjice Držićeve 'Tirene'. *Eseji III*. Zagreb. Zora: 139–163.
9. Kudrjavcev 1983: Kudrjavcev, Anatolij. 1983. *Gledalac sa zadatkom*. Zagreb. Prolog.
10. Matvejević 2001: Matvejević, Predrag. 2001. *Razgovori s Krležom*. Zagreb. PROMETEJ.
11. Paivio 1965: Paivio, Allan. 1965. Abstractness, imagery, and meaningfulness in paired-associate learning. *Journal of Memory and Language*. 4 (1): 32–38.