

FUNKCIONALNOST KRITIČKIH PRIKAZA PREDSTAVA ZA DJECU NA PRIMJERU PREMIJERNIH NASLOVA KAZALIŠTA *MALA SCENA* OD 2016. DO 2020. GODINE

Marija ŽIVKOVIĆ
marija.zivkovic01@gmail.com

UDK 792.01:792.09-053.2“2016/2020“
Prethodno priopćenje

Sažetak

Radom se nastoje utvrditi razine kritičarskih kompetencija u domeni predstava za djecu na odabranom primjeru premijernih naslova Kazališta *Mala scena* od 2016. do 2020. U prvom se dijelu rada donosi teorijski okvir za izabranu perspektivu: obilježja, postulati, pristupi i funkcije relevantne kazališne kritike, odnosno kritičara. U drugom se dijelu rada donosi analiza kritičarskih pristupa vezano uz 16 premijerno postavljenih predstava u Kazalištu *Mala scena* od 2016. do 2020. Kao metodski okvir uzete su funkcije kazališne kritike prema Richardu H. Palmeru, odnosno uloge kazališnoga kritičara prema Marku Fisheru – s naglaskom na onima koje apostrofiraju obojica: meritorna analiza i prosudba uspješnosti predstave, služenje gledatelju kao pouzdan vodič te educiranje potencijalne kazališne publike. Analizom kritičkih prikaza izdvojene su četiri grupe kritičarskih pristupa, no kod većine se, zbog relativno rijetkog objavljivanja, nije moglo sa sigurnošću utvrditi jesu li odabrani pristupi efemerne ili permanentne prirode.

KLJUČNE RIJEČI: *Kazalište Mala scena, 2016. – 2020., kritički prikazi, analitički postupci, funkcije kazališne kritike*

Obilježja, postulati, pristupi i funkcije relevantne kazališne kritike, odnosno kritičara

Idealna kazališna kritika, prema Sanji Nikčević (2011), izvedena je iz suprotstavljanja američkog i europskog pristupa. Za američki su pristup karakteristični: novinarska kritičarska pozicija; čitatelji i kazališna publika kao ciljane publika; prodaja novina i privlačenje čitatelja kao osnovni cilj; savjetovanje čitateljima kao osnovna funkcija; informativan, osoban i zanimljiv način pisanja u formi izvještaja s nepristranom prosudbom; moć stvaranja *zvijezda*, kao i skidanja predstava s repertoara; duhovita i razumljiva, ali i uvredljiva i oštra artikulacija stavova; nedostatak teatrološkoga pristupa; u konačnici,

impresionistička kritika. Za europski su pristup karakteristični: pozicija profesora ili novinara; kazališni umjetnici, drugi kritičari i čitatelji novina kao ciljana publika; obrazovna i usmjerujuća funkcija; obrazovan, pametan i intuitivan način vrednovanja; forma eseja s analizom; analitički, neosoban, teorijski i bez konačne ocjene stil; moć utjecaja na repertoar i prepoznavanja novih trendova; prepoznavanje strukture djela, traženje novog i vrednovanje u kontekstu; u konačnici, akademska, kontekstualna, repertoarna i ozbiljna kritika. Idealna bi stoga kazališna kritika, prema Nikčević (2011), bila srednji put između opisanih dvaju (njihovih samo dobrih strana), dakle kritika koja ima jasan stav, dinamičnost i duhovitost američkog stila, te znanje, teoriju i kontekst europskoga.

Richard H. Palmer (1988) apostrofira pet obilježja dobre kritike.

1. Ispunjava odgovarajuće funkcije – služi kao vodič potencijalnom kazališnom gledatelju, dokumentira umjetnički događaj, komentira efektivnost produkcije, educira i zabavlja publiku, potiče umjetnike da se poboljšaju te poziva na veću podršku zajednice kazalištu.
2. Udovoljava novinarskim zahtjevima – materijal je predstavljen silaznim redom važnosti, u kratkim odlomcima te živopisnim i pristupačnim jezikom, imajući u vidu jedinstvena obilježja predstave.
3. Koristi se razboritim kriterijima – promišljeno raspravlja o aspektima koji znatno utječu na uspjeh predstave: gluma, scenarij, režija, scena, kostimi, koreografija i glazba.
4. Pošteno tretira predstavu – um drži otvorenim i distanciranim od osobnih upletanja, izbjegava pretjerivanje i nepoštene usporedbe.
5. Usredotočena je na izvedbu, a ne na kritičara ili predstavu kao književni artefakt.

Kazališna kritika ima sasvim određenu društvenu funkciju, kako ističe Jernej Novak (1986), a ta je formiranje nedvosmislenoga stava koji treba proizlaziti iz logično uređene refleksije doživljaja oblikovana kazališnom predstavom, što je ne samo primarni zadatak kazališne kritike nego i konstanta koja je određuje kao književnu vrstu. Pritom je ukus ključan pojam kojim se ostvaruje misija kritičara između kazališta i publike, no potrebno je zadržati punu svjesnost o relativnosti tog pojma. Stoga bi od procjene formirane na principu dobrog ukusa, kazališna kritika trebala prijeći na interpretaciju kazališne predstave; s obzirom na to da kazališnu publiku ne karakterizira jedinstven sloj obrazovanja, nego različitost pogleda i interesa, za razumijevanje predstave potrebna joj je pomoć poznavatelja. Da bi ispunila svoju društvenu funkciju, kazališna se kritika mora ozbiljno baviti analizom i upoznavanjem svojeg predmeta, jer samo na taj način može ostvariti ono što od nje očekuju i kazalište i publika – otvaranje kazališnim posjetiteljima novih dimenzija te proširivanje njihove estetske svijesti.

Heino Byrgesen (2001) smatra da znatan dio talenta i kompetencije kazališnoga kritičara ima veze s njegovom otvorenošću i osjetljivošću na opći dojam, ali da također ima i barem jednako toliko veze s njegovim talentom te iskustvom u razvrstavanju viđenoga. Kritičar mora biti informativan; mora razumjeti i biti kadar objasniti; te mora imati precizan osjećaj za ono što je najvažnije u konkretnome slučaju. Međutim, ako na sebe gleda kao na nedostižni autoritet – osobu koja je uvijek u pravu – neće se održati kao kritičar. Byrgesen trima glavnim zadacima kritičara smatra opis, analizu i evaluaciju; no, dok prema njegovu uvjerenju publika na evaluaciju, nažalost, gleda kao na ono najvažnije, ističe da je analiza mnogo zabavnija, i to ne samo za kritičara nego i za publiku, koja vrlo vjerojatno želi prosudbu, ali bi možda željela i kompetentno predočen kontekst.

Marvin Carlson (1999) također smatra da su zbog razlika u ukusima redovitih posjetitelja kazališta, pomni i inteligentni opisi te analize nekog djela mnogo korisniji od vrijednosnih sudova, čak i kad su naizgled dobro argumentirani. Možda je najvažniji doprinos kritičara promišljen opis predstave, kojim čitatelja obavješćuje o kakvoj je vrsti iskustva riječ, kako je to iskustvo organizirano, kako izvedba pristupa temi, kakvim se pitanjima bavi te, eventualno, s kojim je kazališnim ili nekazališnim doživljajima u najbliskijoj vezi. Što je predstava originalnija u pogledu sadržaja ili interpretacije, to kritičareva moguća odgovornost – ne samo da jasno opiše iskustvo nego i da čitatelje „oboruža“ strategijom za razumijevanje toga kazališnog doživljaja – postaje veća. Bila ona pozitivna, negativna ili samo opisna, kritika svakako mora biti i selektivna, a selektivnost je također ono što često djeluje na recepciju. Naime, kada kritičar određene scene, glumce ili trenutke posebno izdvoji kako bi ih komentirao – bilo pozitivno bilo negativno – tada te scene, glumci i trenutci dolaze u prvi plan čitateljeva sjećanja, te izrazito utječu na njegovu recepciju.

Da bi kritičar čitateljima mogao dati nešto više od „tankih“ opisa onoga što je doživio u kazalištu, odnosno da bi mogao konceptualizirati osnovna načela onoga što se odigralo na pozornici, morao bi se, prema Manfredu Pfisteru (1999), poslužiti semiotikom, teorijom medija, teorijama izvedbe ili teorijama stapanja umjetnosti (interart), interkulturalnim teorijama, kao i postkolonijalnim teorijama ili teorijama spola.

Kazališna predstava kao predmet istraživanja teatrologije nužno uključuje i subjektivnost svake ocjene, odnosno prosudbe, kako naglašuje Nikola Batušić (1991). Iako ne postoji *opći* ili *zajednički* smisao, odnosno značenje nekoga kazališnog čina, za razliku od subjektivnosti donesenog suda, instrumentarij s pomoću kojega se do njega dolazi gotovo je krajnje objektivna. Batušić usto ističe kako su i sekundarni, ili čak posve zastavljeni aspekti kazališne kritike, također vrlo važan faktor u proučavanju recepcije scenske umjetnosti; primjerice, likovni aspekt predstave, reakcije publike na izvedbu, izvan-kazališna zbivanja koja su neposredno utjecala na događaje u teatru i drugo.

Od kazališnog se kritičara, dalje, očekuje, kako smatra Radomir Životić (1988), izoštren smisao za selekciju, razvijena moć zapažanja, sposobnost osjetilnog doživljavanja, ali i nepristranoga, racionalnog prosuđivanja, poznavanje stručnih termina, informiranost o izvođačkim alternacijama i gostovanjima, dakako, uz snažnu rječitost kojom je kadar objektivno prikazati ključne elemente djela (tematiku, idejnost, izražajna sredstva, interpretaciju i drugo). Jezik je pri tome izrazito bitan, jer nije samo u funkciji običnoga sporazumijevanja nego i u informativnoj i estetskoj funkciji. Etičnost je također od kritike neotuđiva kategorija, baš kao i znanje, talent, poštenje, smjelost, smisao za odabir, entuzijazam, nemiran i radoznao duh, humanost, ustrajnost u utvrđivanju istine, samokritičnost, otpornost na klanovske utjecaje, objektivnost, senzibilnost, osjećaj za mjeru i ukus te iskustvo, zahvaljujući kojima kritičar može težiti sintezi, kao i biti vizionar, a ne tek kroničar ili bilježnik.

Među najčešće *grijehe* kazališne kritike, barem kad je u pitanju način popunjavanja mjesta direktnog objekta u rečenici, Boris Senker (1999) ubraja tri: prvi je gledanje kroz tekst i predstavu (kritičaru je najvažnije dokazati svoju pronicavost i oštrinu pogleda, koja kroz akcidentalnu površinu dijaloga, mizanscene, glume i dekora prodire u jezgru kazališnog čina te dopire do supstancije dramskoga, dramatskog i teatarskog); drugi je tendenciozno suzivanje vidnog polja (kritičar postupa poput tužitelja ili odvjetnika, naglašujući svaku potankost koja mu ide u prilog, a prešućuje čak i krupne stvari koje mu ne idu u prilog); treći je gledanje mimo teksta i predstave (kritičar predstavu uzima kao povod za razglabavanje o ne-kazališnim temama koje ga zaokupljaju, ali pritom nerijetko objekt vlastita interesa podmeće drugom subjektu).

Palmer (1988) uobičajenim pogreškama u kritičkome pisanju smatra: egoizam; cjeplidlačenje; unaprijed definiran stav; neutemeljenost pohvale ili pokude; međusobno uspoređivanje produkcija koje raspolažu različitim sredstvima ili imaju različite svrhe; prosuđivanje prema imaginarnom idealu; pogrešno pripisivanje krivice ili zasluge; ignoriranje diskrepancije između reakcije publike i kritičara; prenaplašivanje pozitivnih ili negativnih strana; nepotrebno podlijevanje duhovitostima na račun izvođača; i drugo.

Svaka kritika, pa tako i kazališna, prema Nikčević (2011), ima nekoliko funkcija:

1. vrednovanje i određivanje paradigme – vrednovanje svojeg doba, odnosno ocjenjivanje i biranje koje će djelo ući u povijest,
2. najava novoga – prepoznavanje važnih djela i pravaca koji još nisu ušli u paradigmu, ali imaju sve izgleda za to,
3. otkrivanje strukture – analiza i sistematizacija strukture umjetničkoga djela, skupine djela ili pravaca (ovome dnevna kritika ne može udovoljiti).

Henning Rishbiter (1988) iznosi tri polazišta, funkcije i strategije kazališne kritike:

žurnalističku, tržišnu i literarnu. Kazališna je kritika oblik novinarstva, nastaloga kao oruđe za stvaranje građanskoga javnog mnijenja, te se kazalištem bavi kao drugim oblikom toga javnog mnijenja (što je, doduše, ideal, kojemu je suprotstavljena stvarnost novinarstva – njegovi privatni, kapitalistički i politički idealni uvjeti). U vezi s tržišnim faktorom, u kazališnom sistemu u kojemu vlada komercijalnost, kazalište je roba koja se mora dokazati na tržištu zabave, a kazališna kritika za kupce, to jest za publiku, testira teatar kao robu u smislu njegove zabavljачke vrijednosti; pritom se i sama pretvara u robu koju kritičar nudi na tržištu mišljenja. Literarna funkcija podrazumijeva kazališnu kritiku shvaćenu kao stvaranje literature; s literaturom kritičar dijeli napor i zadovoljstvo baratanja riječima te stvaranja umjetnosti riječi, pri čemu kazališna kritika – kao oblik umjetnosti – djeluje na kazališnu umjetnost u svojem mediju – jeziku. No Rishbiter ističe kako se ta tri navedena polazišta, funkcije, odnosno strategije kazališne kritike, nikada ne pojavljuju u čistom obliku, nego se kod većine kritičara isprepleću te miješaju primjereno situaciji i načinu nastanka.

Palmer (1988) uočava osam funkcija kazališne kritike.

1. Služenje gledatelju kao vodič – kritika pridonosi ukupnoj procjeni potencijalnog gledatelja te može utjecati na njegovo prisustvovanje sljedećim predstavama.
2. Dokumentiranje umjetničkog događaja – kritike mogu postati važni dokumenti za kasnije generacije povjesničara.
3. Prosuđivanje stupnja uspješnosti predstave – da bi ocijenio neku predstavu, kritičaru su potrebni skup standarda i određeni temelji za usporedbu koji su rezultat proučavanja te izloženosti dobrom kazalištu.
4. Omogućivanje komentara – publika koja je vidjela predstavu voli usporediti svoje prosudbe s kritičarevima, dok publici koja nije vidjela predstavu kritika pruža relevantne informacije i ujedno proširuje njezino znanje o kazalištu.
5. Educiranje potencijalne kazališne publike – kritika ima važnu edukativnu ulogu za manjeiskusnu i/ili manje educiranu publiku.
6. Zabavljanje – način na koji kritičar nešto kaže gotovo je jednako važan kao i ono što kaže, u čemu su mu od pomoći igre riječima, oštroumne usporedbe, slikovit opisni jezik i slično.
7. Nuđenje sugestija izvođačima i producentima – kritika može pomoći izvođačima da poboljšaju svoje nastupe, odnosno savjetovati autorski tim kako da ukloni neke nedostatke.
8. Zagovaranje podrške kazalištu – podupiranje dobrog kazališta u samoj je osnovi kritičkoga procesa.

Mark Fisher (2015) pri procjenjivanju kazališnoga djela ključnim smatra postavljanje

triju pitanja, koja je – ponešto preoblikovana i drukčijeg redoslijeda – preuzeo od književnika Alessandra Manzonia: Što su kazališni stvaratelji pokušavali učiniti? Koliko su to dobro učinili? Je li to vrijedilo? Temeljeći ih na tim pitanjima, Fisher razlikuje 13 kritičarskih pristupa, napominjući da većina kritičara upotrebljuje nekoliko njih istodobno.

1. Kritičar kao izvjestitelj – ima zadatak komunicirati jasno, točno i neutralno, bez osobnog mišljenja i pristranosti, držeći se prvospomenutog pitanja „Što su kazališni stvaratelji pokušavali učiniti?“, te ne ide dalje od toga.
2. Kritičar kao sudac – najprije postavlja pitanje „Koliko su to dobro učinili?“, a zatim „Je li to vrijedilo?“. Na navedena je pitanja nemoguće odgovoriti bez sposobnosti razlikovanja. S čitateljeve točke gledišta kritičko je pisanje često najuvjerljivije kada su kritičareve prosudbe jasne.
3. Kritičar kao vodič – u funkciji je onog dijela publike koja se ne bavi dubljim značenjima, sociološkim odjecima ili povijesnim kontekstom, nego, jednostavno, želi vidjeti nešto dobro i treba stručnjaka koji će je voditi, odnosno savjetovati joj koja je predstava za nju najbolja.
4. Kritičar kao kazališni analitičar – usredotočuje se isključivo na tehničku vještinu i umjetničke odlike izvođača, pri čemu ga drugo pitanje „Koliko su to dobro učinili?“ upućuje na gotovo beskonačno istraživanje.
5. Kritičar kao pobornik – nezadovoljan kazalištem, na sebe preuzima zadatak da se izbori za nešto bolje; vidi širu sliku te pokušava educirati čitatelje o onome što bi moglo biti novo, nepoznato i nepostavljeno.
6. Kritičar kao odgojitelj – čitatelju pruža uvide koji mu mogu pomoći u razumijevanju te obogatiti kazališni doživljaj; kritičaru su za to potrebni veliko znanje i senzibilnost te pristup koji se temelji na analizi, opisu, eksplikaciji, interpretaciji, kontekstualizaciji, klasifikaciji i evaluaciji.
7. Kritičar kao arbitar ukusa – vjeruje da kritika postoji kako bi se očuvali visoki kritički standardi; takav je kritičar *čuvar ulaza*, propuštajući ono što nailazi na njegovo odobravanje, a odbijajući sve drugo; što je utjecajnije, to više može utjecati na uspjeh predstava.
8. Kritičar kao reformator – voli kazalište i želi ga poboljšati; nakon što vidi ili samo zamisli ono vrhunsko, na sebe preuzima zauzimanje za više standarde, te sa svakom negativnom kritikom izaziva kazalište da ih podigne.
9. Kritičar kao kulturni komentator – iskorištavajući svoje poznavanje kazališne scene i pretresajući mišljenja *insidera*, kritičar može voditi civiliziranu raspravu na način koji je informativan, strastven i mnogo elegantniji od rutinskog izvješćivanja o vijestima.
10. Kritičar kao društveni komentator – nadilazi prva dva pitanja o tome je li pred-

stava dobra ili loša prema njezinim mjerilima, kako bi ispitao što ona znači u kontekstu svijeta izvan kazališta.

11. Kritičar kao *insider* – zanimljivo piše o onome što se događalo na probama, kako bi mogao preuzeti ulogu kritičara kao odgojitelja, uvećavajući poštovanje publike prema kazališnom događaju putem privilegiranog uvida u njegovo stvaranje.
12. Kritičar kao ego – svaki kritički čin uključuje određen stupanj egotizma, no, što je taj stupanj u kritičara veći, to će nepravedniji biti prema predstavi.
13. Kritičar kao vizionar – u kritici ne reagira samo na neposredni kazališni komad nego vidi i mogućnosti izvan njega.

Kao metodski okvir analize kritičkih prikaza u promatranom razdoblju uzete su funkcije kazališne kritike prema Palmeru, odnosno uloge kazališnoga kritičara prema Fisheru – s naglaskom na onima koje apostrofiraju obojica: meritorna analiza i prosudba uspješnosti predstave, služenje gledatelju kao pouzdan vodič te educiranje potencijalne kazališne publike.

Analiza kritičkih prikaza

Boris Ličina Borja (2019) *Priči o velikom i malom* prilazi s naglašenoga osobnog aspekta, pri kojemu su jednako važni razlozi dolaska na predstavu, dojmovi o kazalištu i društvo s kojim je stigao, kao i sama predstava. Na nju se osvrće ponajprije iz dječjega interesnog kuta (navodeći duljinu trajanja i mogućnost interakcije), a potom i iz odraslog (navodeći cijenu ulaznice). Koncizan opis radnje ne prati i pokušaj analize njezina uobličjenja, pa je stoga prosudba o predstavi, iskazana najprije direktno („**Gledali smo Priča o velikom i malom, koja je [da odmah skratim čitanje], najbolja dječja predstava koju smo do sada gledali.**“), a zatim i indirektno (kroz spominjanje nagrada koje je dobila autorica priče te kroz usporedbu te predstave i druge, kojoj je prisustvovao sutradan), odviše impresionistička i nevjerodostojno utemeljena da bi se mogla smatrati relevantnom.

Ada Jukić (2019) u kritici *Leptirovih pjesmama* glavninu teksta posvećuje autorskim intencijama, radnji predstave i predstavljanju mozaika umjetničkih izraza, dok nerazmjerno mali dio teksta posvećuje analizi viđenog. Taj je pokušaj sveden na relativno općenite opservacije o glavnoj glumici i glazbenoj podlozi te na ukupan sud o predstavi, koji je također relativno površan i neodređen te temeljen prije svega na potencijalu predstave; usto je iznesen na način koji ostavlja dojam da je formiran više u skladu s intencijama autorskog tima iznesenima u programskoj knjižici nego sukladno kritičarkinim kriterijima i prosudbama.

Suvremena i univerzalna priča praćena je romantičnom glazbom Dore Pejačević (1885.–1923.). U izvedbi nekoliko njenih vokalnih djela (pjesama, Lieder) ističe se glazbeni talent Buge Marije Šimić. Mlada pjevačica glasom s operne pozornice ispunjava prostor Male scene, a glumačkom interpretacijom sugerira potencijal za pune operne uloge. Zanimljivi su efekti glumačke plesne suradnje, a i samostalne klavirske dionice doprinose melodijskom ugođaju predstave. [...] U premijernom entuzijazmu vidim potencijale razvoja predstave, napose u edukacijskoj dimenziji. Uz faktografiju o autorici glazbe i opusu koji je korišten u predstavi (primjerenu uzrastu ciljane publike), mogla bi se vezati za glazbenu nastavu i otvorene glazbene teme. Otvorena je i mogućnost uključivanja drugih glazbenih predložaka u nastavku ove ili drugoj kazališnoj priči. ‘Kompozicija’ klasične glazbe i suvremenog plesa predstavlja resurs za neograničene umjetničke varijacije (Jukić, 2019).

Sara Livljanić (2016) najveći dio kritike *Puža* posvećuje prepričavanju njegove radnje, dok vlastitu analizu predstave iznosi samo kroz impresionistički doživljaj glumačkih izvedbi („Paško Vukasović izvrsno je uprizorio radoznalo dijete“; „Sanja Milardović i Mateja Majerle vješto izmjenjuju različite uloge“) te šture i uopćene opise kostima i scene („Glumci su, na oduševljenje najmlađe publike, izmjenjivali brojne kostime“; „Scenografija za koju je bio zadužen Žorž Draušnik sastavljena je od pomičnih paleta“). Konačnu prosudbu o viđenom izostavlja, podastirući umjesto toga didaktičnu ulogu predstave, ali na način koji ostavlja dojam da je vođen više smjernicama iz programske knjižice nego osobnom valorizacijom.

“Puž” je predstava koja u vrlo kratkom intervalu trajanja alegorijski prikazuje nedostatke odraslog svijeta te podsjeća djecu, kao i odrasle, da treba biti dijete sve dok se to može te da žurba općenito, ne samo žurba u svijet odraslih, nije nužna. Štoviše, ona može biti i loša zbog svih propuštenih stvari na koje se nismo obazirali prilikom traganja za nekim većim ciljem (Livljanić, 2016).

Slično je koncipirana i kritika *Sportskog života letećeg Martina* Nataše Vuk (2016), koja se također u najvećem dijelu sastoji od prepričavanja radnje, potom oskudne analize – samo glumačkog segmenta predstave, a i njega općenito („Glumačka postava koju čine Jan Novosel, Mirel Huskić, Paško Vukasović, te Dubravka Lelas odlično se snašla u ovoj jednosatnoj predstavi.“) – dok na kraju kritike ne donosi evaluaciju produkcije, već vrijednost same priče.

“Sportski život letećeg Martina” predstava je namijenjena **djeci starijoj od deset godina, ali i odraslima**. Riječ je o bezvremenskoj priči s kojom se svatko može poistovjetiti. [...] Ova priča nosi poruku kako se svatko može naći u teškoj situaciji u kojoj će morati birati do čega mu je zaista stalo. Činjenica je kako se djeca danas sve ranije susreću sa situacijama koje bi trebale biti „rezervirane“ samo za odrasle. Možda će im upravo ova interpretacija bezvremenskog romana pomoći u suočavanju s njima (Vuk, 2016).

Denis Derk (2019) u kritici *Huligana* sažeto predstavlja njegovu radnju te uspostavlja paralele tekstualnoga predloška i aktualne stvarnosti. Usput se dotiče glumačkih izvedbi, izgleda scene i glazbenih izbora, a druge segmente inscenacije analitički zanemaruje. Vrijednosnu prosudbu izriče o određenim segmentima predstave, no ne i o njoj kao cjelini, prepuštajući čitatelju da ga razazna iz prethodno napisanoga.

Vukasovićev “Huligan” u impresivnoj glumačkoj interpretaciji Šakoronje imponira dokumentarnošću i ozbiljnošću. Navijački život odlično je rekonstruiran na više nego jednostavnoj sceni pa je “Huligan” pravi mali vodič kroz navijačke labirinte, prepun brutalnosti, apsurdna i nasilja, ali i neke gotovo idealistične pravdoljubivosti i buntovništva koje je urođeno mladim ljudima kojima je teško živjeti po tuđim pravilima. [...] Popravni dom očito je pomogao Zrksu da skinje huliganski kostim koji vrlo vjerojatno čak i nije sašiven prema njegovim mjerama. Ali što je sa svim onim Zrksima kojima represija nije od pomoći nego samo raspiruje vatru pobune i izgubljenosti? (Derk, 2019).

Za kritike “Crne Petre, Puža, Pimpinonea, Čudaka Šumeka, Priče o glasu, Huligana, Plačka i Sunca djevera i Neve Nevičice” Olge Vujović (2016a, 2016b, 2017, 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2021) karakteristični su plastični opisi radnje, scene i kostima te znalačke interpretacije redateljskih izbora, odnosno intervencija u tekstualne predloške. Glumačke izvedbe te glazbene i druge izbore ne analizira detaljno, nego ih predočuje strogo funkcionalno, dozirajući ih kao bitne ili izražajne onoliko koliko smatra da to mogu biti iz dječje perspektive. Fokus joj je, u pravilu, na elementu koji smatra ključnim za uspjeh ili neuspjeh dotične predstave te na naglašavanju onoga što smatra korisnim ili vrijednim za ciljanu publiku, pri čemu se ne ustručava otvoreno upozoriti i na propuste. Stil pisanja također je vrlo jednostavan i otvoren, povremeno obogaćen usuglašavanjem načina izražavanja s likovima i radnjom određene bajke („Uglavnom, čini mi se da je jednu zgodnu zamisao na putu do realizacije pojeo zli vuk, jer je skrenula sa staze i zalutala u šumi“ [Vujović, 2019a]). Ako smatra potrebnim, prenosi prosječnu dob posjetitelja i njihove reakcije. Prosudbe o predstavama

iznosi jasno, koncizno i neuvijeno, vodeći se objektivnim kriterijima i prvenstveno dječjima mogućim interesima, a samo iznimno sudove intonira osobno, procjenjujući vrijednost predstave kroz osjećaje koje je u njoj pobudila. Iz kritika Olge Vujović razvidna je upućenost u aktualna kazališna događanja, kao i širina odgledanoga dječjeg repertoara – što čitateljima nenametljivo daje na znanje – no primjetno je također i da ta učestalost gledanja katkad ide na štetu dubine opažanja.

Maja Ležaić (2017a, 2017b) *Pazi.Mazi.Voli* i *Priču o velikom i malom* valorizira prije svega kroz procjenu adekvatnosti njihovih uobličjenja s obzirom na kategoriju publike kojima su namijenjene. Ključne sadržajne točke i didaktične funkcije predstava iznosi usporedno s opisima te mjestimičnim interpretacijama i valorizacijama njihovih scenskih opredmećenja (scena, kostimi, gluma i drugo). U analizi se validno dotiče svih aspekata inscenacije – razmjerno njihovu doprinosu sveukupnom rezultatu – pri čemu one od naizgled sekundarne važnosti, poput prostora izvedbe, stavlja u prvi plan ako ocijeni da su na ukupni dojam imali znatan ili presudan utjecaj.

Leon Žganec Brajša (2016, 2020) u kritikama *Plaćka* i *Puža* ukratko iznosi sadržaj radnje, na što nadovezuje glavninu teksta posvećenu eksplikaciji sadržaja, promotrenoga kroz prizmu onoga što se njime željelo postići, poučiti ili poručiti. Analizirajući režijsku razradu, fokus mu je prije svega na kompoziciji i ritmu predstave, a manje na glumačkim ostvarenjima. Opisi sporednih scenskih segmenata (scena i kostimi) uglavnom su lapidarni, a ekstenzivni su samo kada ih se smatra važnim čimbenicima za razvoj sadržaja, procjenjujući u tom slučaju kombinaciju pojavnosti i funkcionalnosti. O videonom donosi adekvatno utemeljenu i decidiranu ocjenu, koju iznosi na kraju kritike kao zbroj ključnih točaka predstave iznesenih prilagođeno naslovu, odnosno temi, primjerice: „Poruka je odaslana, glumci su se dobro snašli u promjenama izvedbenih registara, ali predstava i dalje djeluje neujednačeno i previše epizodično. Ipak, ne za plakanje, jer plač nije odgovor, kako se u njoj može naučiti“ (Žganec Brajša, 2020).

Kritika Nataše Govedić (2016) *Sportskog života letećeg Martina* prenosi njegovu radnju te se dostatno, premda ne i iscrpno, osvrće na sve segmente produkcije – razmjerno njihovu objektivnom značenju – u okviru čega ne izostavlja ni reakcije mlađe publike. No predstavu općenito sagledava ponajviše iz perspektive odraslih, u prilično širokom kontekstu: od literarnih komparacija tekstualnog predloška, preko mjesta i značenja tog naslova u autorskom opusu i kazališnom repertoaru, do njezina potencijala i smisla u aktualnome društvenom trenutku.

Iva Gruić (2019) u kritici *Muke malog vuka* svim segmentima produkcije prilazi detaljno, donoseći potanke opise scenografije i funkcionalnost njezinih transformacija s obzirom na razvoj radnje, zatim ekspresivno iznesene ocjene glumačkih izvedaba, uspjelost režije te procjenu kongruencije ideje i realizacije. Svojevrni susus cjelokupnog osvrta i evaluaciju predstave donosi u posljednjem odlomku.

Režijski koncept inovativno spaja lutkarsku igru kazališta predmeta i igru živog glumca, uz brojna simpatična, jednostavna i duhovita scenska rješenja. Namjera je jasna i dosljedno provedena, tako da publika, premda suočena sa scenskim događanjem koje treba vrlo koncentrirano pratiti, ni u kojem času ne ostaje zbunjena. Emocionalno sudjelovanje u avanturi suočavanja sa svijetom mladoj publici omogućuje bliskost s malim vukom koji se ponaša poput djeteta koje se nađe u situaciji koju slabo razumije, pa malo bježi, malo se junači. Goran Guksić malog vuka igra s puno dječje otvorenosti i naivnosti, čime lako potiče identifikaciju. Ukratko, predstava je pravo osvježjenje na repertoaru kazališta za djecu. Savjet: svakako pogledati (Gruić, 2019).

Kritika Jasne Čižmek Tarbuk (2019) *Leptirovih pjesama* donosi njihovu sveobuhvatnu i kompetentnu analizu, u kojoj su optimalno zastupljeni glavni i sporedni scenski segmenti, te jasno i uvjerljivo elaboriran sumarni dojam, donesen prije svega na temelju moguće važnosti predstave za dob kojoj je namijenjena, a s tom svrhom prenosi i reakcije mladih gledatelja. Nakon uvodnog dijela, u kojemu ukratko iznosi okosnicu radnje kroz odnose i karaktere glavnih likova, središnji dio kritike strukturira kao uspješnu fuziju preciznih opisa i vješte interpretacije koreografskih i glazbenih rješenja te ekspresivno iznesenih ocjena pjevačkih dometa.

Koreografija nenametljivo prati nit priče ispreplićući na početku jasne naznake neverbalnog teatra i stiliziranog dječjeg pokreta i plesa. Strogi ulazak pijanistica (Ana Krajnović) označava prijelaz iz nevinog i dječjeg zabavnog svijeta u svijet odraslih, prepun odlazaka i rasanaka, razdvajanja i ponovnih susreta. Sve to pokriva klavirska pratnja koja se osim u djelu predstave u kojem pijanistica improvizacijom prati ples Une Matije Štalcar-Furač kroz publiku, bazira na kompozicijama Dore Pejačević. Drugi dio predstave obilježen je sjetnim tonom solo pjesama kojim je skladateljica uglazbila tekstove Karla Henckella i pjesnika bečke moderne. Na scenski dojmljiv i glasovno ekspresivan način otpjevala ih je Buga Marija Šimić, a samozatajni repetitivni pokreti Une Matija Štalcar-Furač za to vrijeme naglašavaju protok vremena, zarobljen u stalno istoj, pomalo tužnoj svakodnevnici (Čižmek Tarbuk, 2019).

Iz kritika Igora Tretinjaka (2017a, 2017b, 2017c, 2017d) *Puža*, *Muke malog vuka*, *Pazi.Mazi.Voli.* i *Priče o velikom i malom* razvidni su ponajprije veliko iskustvo gledanja i pisanja, kao i plauzibilni kriteriji prosuđivanja. U osnovnim crtama predočuje priču, a njezino uobličjenje procjenjuje prije svega kroz redateljski i dramaturški aspekt. Ostalim elementima inscenacije – glumačkim, scenografskim, kostimografskim,

glazbenim, rasvjetnim – posvećuje manju pažnju, osim ako ih iz zbog nekog razloga ne smatra bitnim čimbenicima uspjelosti ili neuspjelosti produkcije. Ne cjepidlači, također, u traženju nedostataka, naglašujući samo one koji neprijeporno nagrízaju scen-sko tkivo. Predstave, u pravilu, sagledava u širem kontekstu (autorski opus, kazališni repertoar, edukativni potencijal) te o njima donosi utemeljene i valjano argumentirane prosudbe. Usto, Tretinjakov se stil pisanja odlikuje jezičnom plastičnošću i domišlja-tošću, kao i naglašenim zauzimanjem dječjeg očišta, pokatkad toliko da ga humorom gotovo preuzima, kao u sljedećemu primjeru.

Promotrimo li priču odraslim očima, zamjerili bismo pokojem prenaglom rezu, preoštrim škarama ili nemotiviranim trenucima poput potrage za svjetlom u mrač-nom šatoru (čiji mrak nije prikazan kao negativac, već zabavni prostor igre sje-nama pa svjetlo gubi ulogu super spasitelja). No mi ljuto odbacujemo te staračke naočale, svjesni da ciljanoj publici ovi problemi neće smetati (Tretinjak, 2017c).

Zaključak

Analizom kritičkih prikaza izdvojile su se četiri grupe pristupa. Prva grupa dono-si isključivo impresionistički intonirane sudove o predstavi, iznesene bez prethodne analize i objektivnih procjenjivačkih kriterija (Ličina Borja). Druga grupa predstava-ma prilazi analitički, ali površno, subjektivno i fragmentarno, zbog čega procjena vri-jednosti viđenog i preporuka gledateljima nisu dovoljno plauzibilne (Jukić, Livljanić, Vuk, Derk). Treća grupa donosi adekvatnu analizu i plauzibilnu evaluaciju predstava, te je svojom kompetencijom i kontinuitetom objavljivanja pouzdan i kontinuiran vo-dič potencijalnim gledateljima (Vujović, Ležaić, Žganec Brajša). Četvrta se grupa odlikuje čvrstim kriterijima i visoko kompetentnom primjenom analitičkih postupaka – opisom, interpretacijom, evaluacijom i kontekstualnim sagledavanjem djela – za-hvaljujući čemu je vjerodostojan vodič i ujedno edukator slabije informiranoj, od-nosno obrazovanoj publici (Govedić, Gruić, Čižmek Tarbuk, Tretinjak). Iako je ta grupa najbrojnija, većina njezinih kritičara u promatranom je razdoblju pisala samo o jednoj ili dvjema predstavama Kazališta *Mala scena*, zbog čega čitatelji i potencijalni gledatelji nisu mogli imati kontinuiran pristup kritičkim uvidima najkompetentnijih autora. Očekivano, predstave za djecu medijski su se pokazale manje atraktivnima od predstava za odrasle, te je većina kritičara o kazališnom repertoaru u spomenutom razdoblju pisala tek sporadično; iako se tako mogla utvrditi pojedinačna kvaliteta kri-tičkih tekstova, u većine kritičara nije se moglo sa sigurnošću utvrditi jesu li odabrani kritički pristupi efemerne ili permanentne prirode.

LITERATURA

- BATUŠIĆ, N. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- BYRGESEN, H. (2001). The Role of the Critic – The Role of the Critique. U: S. Nikčević (ur.), *Theatre Criticism Today: Pula 1998, Pula 1999, Zagreb 2000: a selection of papers from three years of international Theatre Forum in Croatia*. (87–91). Zagreb: Croatian Centre ITI – UNESCO.
- CARLSON, M. (1999). Razmišljanja o ulozi novinskog kritičara. Prev. V. Zupanič. *Glumište*, 2 (3–4), 112–115.
- FISHER, M. (2015). *How to Write about Theatre: A Manual for Critics, Students and Bloggers*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury.
- NIKČEVIĆ, S. (2011). *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Zagreb: Leykam International.
- NOVAK, J. (1986). Pozorišna kritika – od ukusa ka prosuđivanju. U: N. Koljević (ur.), *Kritika u pozorištu – kritika izvan pozorišta: 6. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa*. (136–138). Novi Sad: Sterijino pozorje/Međunarodna asocijacija pozorišnih kritičara.
- PALMER, R. H. (1988). *The Critics' Canon: Standards of Theatrical Reviewing in America*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- PFISTER, M. (1999). Koliko je teorije potrebno kazališnoj kritici? Ili: što možemo naučiti od Iheringa i Kerra?. Prev. V. Zupanič. *Glumište*, 2 (3–4), 104–111.
- RISHBITER, H. (1988). Polazišta, funkcije i strategije pozorišne kritike. Prev. L. Palucz. U: N. Koljević (ur.), *Kritika i budućnost pozorišta: 7. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa*. (167–168). Novi Sad: Sterijino pozorje/Međunarodna asocijacija pozorišnih kritičara.
- SENKER, B. (1999). Kako odgojiti kazališnoga kritičara?. *Glumište*, 2 (3–4), 120–125.
- ŽIVOTIĆ, R. (1988). *Novinska kritika: Studija s prilogima*. Beograd: Naučna knjiga.

IZVORI

- ČIŽMEK, TARBUK, J. (2019). *Topla i dirljiva priča*. Plesna scena. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2279>
- DERK, D. (2019). *Navijačka inicijacija uz tuču i cugu*. Večernji list. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.vecernji.hr/kultura/navijacka-inicijacija-uz-tucu-i-cugu-1305953>

- GOVEDIĆ, N. (2016). *Uz predstavu „Sportski život letećeg Martina” u režiji Ivice Šimića: Domovina ili imovina?*. Novi list. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/uz-predstavu-sportski-zivot-leteceg-martina-u-reziji-ivice-simica-domovina-ili-imovina/>
- GRUIĆ, I. (2017). *Vrhunska kazališna poslastica*. Kazalište. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2371>
- JUKIĆ, A. (2019). *Kazalište: predstava ‘Leptirove pjesme’ [osvrt Ada Jukić]*. FILM-mag.net. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <http://film-mag.net/wp/?p=38184>
- LEŽAIĆ, M. (2017a). *Nedovoljno maštovit pristup*. Kazalište. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2410>
- LEŽAIĆ, M. (2017b). *Tavanska pustolovina*. Kazalište. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2431>
- LIČINA BORJA, B. (2019). *Recenzija: Priča o velikom i malom, Mala scena*. JaTata. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <http://jatata.borja.org/recenzija-prica-o-velikom-i-malom-mala-scena/>
- LIVLJANIĆ, S. (2016). *“Puž” (Mala scena): alegorija o odrastanju*. Ziher. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.ziher.hr/puz-mala-scena-alegorija-o-odrastanju/>
- TRETINJAK, I. (2017a). *Brzinski autogol u zadnjoj minuti*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://kritikaz.com/vijesti/kritike/28473/Brzinski-autogol-u-zadnoj-minuti>
- TRETINJAK, I. (2017b). *Nimalo suptilno poučavanje*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/32524/Nimalo_suptilno_pou%C4%8Davanje
- TRETINJAK, I. (2017c). *Strogo kontrolirani... gledatelji*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://kritikaz.com/vijesti/kritike/34570/Strogo-kontrolirani...-gledatelji>
- TRETINJAK, I. (2017d). *Zabavni uzlet u apstrakciju*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://kritikaz.com/vijesti/kritike/31483/Zabavni-uzlet-u-apstrakciju>
- VUJOVIĆ, O. (2016a). *Kad prava krv poteče u virtualnom svijetu...* Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/26370/Kad_prava_krv_pote%C4%8De_u_virtualnom_svijetu...
- VUJOVIĆ, O. (2016b). *Pužu, mužu, vadi roge van*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/10185/Pu%C5%BEu_mu%C5%BEu_vadi_roge_van
- VUJOVIĆ, O. (2017). *E moj nesretni Pimpinone!*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/32495/E_moj_nesretni_Pimpinone!
- VUJOVIĆ, O. (2018). *Čudni Veljko*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/39826/%C4%8Cudni_Veljko_

VUJOVIĆ, O. (2019a). *Mnogo htjele, mnogo započele*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/48025/Mnogo_htjele,_mnogo_zapo%C4%8Dele

VUJOVIĆ, O. (2019b). *Okolo za oko i cijeli bi svijet bio slijep*. Kritikaz. (pristupljeno 18. siječnja 2021.)

https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/45909/Okolo_za_oko_i_cijeli_bi_svijet_bio_slijep

VUJOVIĆ, O. (2020). *Pláč kao moć*. Wish mama. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.wishmama.hr/preporuke/plac-kao-moc/>

VUJOVIĆ, O. (2021). *Sunce sudi, a zemlja pokapa*. Kritikaz. (pristupljeno 27. veljače 2021.) https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/51276/Sunce_sudi,_a_zemlja_pokapa

VUK, N. (2016). "*Sportski život letećeg Martina*" – velika predstava Male scene. Žena. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://zena.rtl.hr/bolja-ja/trudnoca-i-majcinstvo/sportski-zivot-leteceg-martina-velika-predstava-male-scene-6b01c1ec-1410-11ec-8e15-8ad9c3860310>

ŽGANEC BRAJŠA, L. (2016). *Mašta može svašta*. Kazalište. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2264>

ŽGANEC BRAJŠA, L. (2020). *Neujednačena i odveć epizodična predstava*. Kazalište. (pristupljeno 18. siječnja 2021.) <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2876>

FUNCTIONALITY OF REVIEWS OF PERFORMANCES FOR CHILDREN ON THE EXAMPLE OF THE PREMIERE TITLES OF THE MALA SCENA THEATRE FROM 2016 TO 2020

Abstract

The paper seeks to determine the levels of critical competencies in the field of performances for children on a selected example of the premiere titles of the Mala Scena Theatre from 2016 to 2020. As a methodological framework, the functions of theatre reviews according to Richard H. Palmer were taken, i.e., the roles of the theatre critic according to Mark Fisher – with emphasis on those pointed out by both: meritorious analysis and evaluation of the success of the performance, serving the audience as a reliable guide and educating potential theatre audience. Four groups of approaches emerged from the analysis of reviews. The first group brings exclusively impressionistically intoned opinions about the performance, presented without prior analysis and objective evaluation criteria (Ličina Borja). The second group approaches the performances analytically, but superficially, subjectively and fragmentarily, which is why the assessment of the value of what is seen and the recommendations to the audience are not plausible enough (Jukić, Livljanić, Vuk, Derk). The third group brings adequate analysis and plausible evaluation of performances, and with its competence and continuity of publishing, it is a reliable and continuous guide to potential viewers (Vujović, Ležaić, Žganec Brajša). The fourth group is characterised by strict criteria and highly competent application of analytical procedures – description, interpretation, evaluation and contextual perception of the work – making it a credible guide and educator to less informed and educated audience (Govedić, Gruić, Čižmek Tarbuk, Tretnjak).

KEYWORDS: *Mala Scena Theatre, 2016 – 2020, reviews, analytical procedures, functions of theatre reviews*