

Marija Živković

KRITIČKA RECEPCIJA BALETNIH PREDSTAVA HRVATSKOGA NARODNOGA KAZALIŠTA U ZAGREBU OD 1995. DO 2002.

Sažetak

U radu se propituje relevantnost kritičke recepcije premijernih baletnih predstava Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu od 1995. do 2002., razdoblju u kojemu je ravnateljica Baleta bila Almira Osmanović. S obzirom na to da su kritike pretežno objavljene u novinama (dnevna, tjedna ili dvotjednoga ritma izlaženja), kao glavni metodski okvir njihove valorizacije upotrijebljena je klasifikacija kritike koja je, prema Radomiru Životiću, najefikasnija u kontekstu novinske kritike, a koja – ovisno o tome nalaze li se kriteriji za ocjenu unutar ili izvan kritiziranoga djela – može biti imanentna ili unutrašnja te transcendentna ili izvanjska; razlika između tih dviju kritika sastoji se od sličnih premisa kao između normativne i egzistencijalne kritike. Kritika, nadalje, prema Životiću, može biti impresionistička, dogmatska, znanstvena (eruditska), biografska, pozitivistička, tradicionalistička, psihološka, formalistička, simbolička i interpretativna. Analiza kritičke recepcije upućuje na zaključak da se većina kritičara na baletne predstave Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu u promatranom razdoblju osvrta impresionistički i sporadično, katkada i manje od toga – tekstovima koji bi se teško mogli nazvati kritikama u pravome smislu riječi. Troje se kritičara izdvojilo prevalentno formalističkim pristupom, ali i rijetkošću objavljivanja, dok se tek nekolicina kritičara izdvojila relevantnim i kontinuiranim prikazima repertoarnih izbora, koji su najčešće kombinacija normativnoga, impresionističkoga, dogmatskoga, eruditskoga, tradicionalističkoga, formalističkoga, simboličkoga i/ili interpretativnoga kritičarskog pristupa.

Ključne riječi: *svrha kritike, klasifikacija novinske kritike, karakteristike novinskog kritičara*

O novinskoj kritici

Svrha je kritike (kao jedne od varijanti recenzije) utvrđivanje vrijednosti nekoga djela, odnosno kulturno-umjetničkoga ostvarenja, što zahtijeva novinarsku stručnost i umjetničko obrazovanje (Biškup 1981: 110–111). Kritika ima propagandni i instruktivni smisao; njome se recipijentima sugerira da budu ili da ne budu sudionici određene manifestacije, te bi im kritički tekst trebao pomoći u vlastitoj orijentaciji, razumijevanju i dohvaćanju vrijednosti umjetničkoga djela (Biškup 1981: 110). Kritičar bi stoga trebao biti specijalizirani novinar koji izvrsno poznaje umjetnost o kojoj piše, publiku za koju piše, kao i strukturu i vrste kritika (Plenković 1993: 147–148). Usto bi ga trebali odlikovati poštenje, odnosno pisanje *sine ira et studio*, analitičnost, akribičnost, sposobnost uočavanja bitnoga, sposobnost kompariranja i percipiranja nedostataka (Plenković 1989: 115). Slavković (1988: 311) dodaje da je za pisanje relevantne kritike potrebna vremenska distancija, kao i sinteza emocionalnoga i racionalnoga.

Novinar-kritičar, kao i svaki drugi čovek, prvo doživi jedno umetničko delo (uzbuđuje se ili ostaje ravnodušan), a onda taj treptaj duše dobija svoje jasne oblike i formule u razumu (intelektu). Tako jedno čisto subjektivno osećanje mora da se pretvori u racionalne definicije, da se izrekne ocena jednom umetničkom stvaralaštvu, da se ono postavi na pravo mesto u društvu, odbacujući pritom lični odnos (ako je to uopšte moguće) kako bi to vrednovanje bilo objektivizirano, tačno

i precizno. Samo u sintezi ova dva čina (emocionalnog i racionalnog) može se presuditi! (Slavković 1988: 311).

Međutim, novinska je kritika po nuždi površinska, odnosno prostorno i vremenski ograničena (Životić 1988: 41). Objavljuje se neposredno nakon pojave djela, zbog čega kritičar nema vremena za sustavan pristup, kao ni za provjeru podataka i njihovo dublje ispitivanje. Zbog nedostatnoga vremena kritičar se neminovno oslanja na trenutačno nadahnuće (koje može rezultirati i pogrešnom prosudbom) te pribjegava improvizacijama; naime, s obzirom na to da nije u mogućnosti obuhvatiti sve što se odnosi na konkretno djelo, svjesno pribjegava selekciji, rukovodeći se pritom osobnim iskustvom, znanjem i ukusom (Životić 1988: 41–42). Usto je, dakako, usko vezana i etičnost kao novinarska moralna i profesionalna obveza, a ona podrazumijeva prije svega dobronamjernost: „Kritičar je dobronameran i kada zamera, kada je oštar, kada šiba nemilosrdno po društvenim manama – ali pod uslovom da je pravičan. Dobronameran je i kad ističe pozitivno, ali dobronamerno ne znači pisati idolopoklonički“ (Životić 1988: 43).

Doug Newsom i James A. Wollert (prema Malović 2005: 258) sugeriraju da autori pri pisanju prikaza najprije odlomak ili dva posvete prirodi, odnosno karakteru djela, zatim da jasno istaknu svoje mišljenje o djelu, to jest smatraju li da ono zaslužuje pozornost publike, te da naposljetku objasne svoje stajalište – što je najteži i najvažniji dio prikaza, jer se u njemu moraju pokazati znanje i sposobnost procjene.

U novinskoj kritici vrijede određena „pravila“, te su vrijednost ili značenje kritike ovisni o: potpunosti onoga što kritika izriče – njezinih istina, novina, morala, poticajnih elemenata, suglasja s čitateljima itd.; stupnju kritičke svijesti zajednice kojoj se kritičar obraća; intelektualnoj klimi; čitanju/shvaćanju/prezentiranju djela kao samostalnoga ili ovisnoga ostvarenja (to jest dijela opusa ili epohe), kao nečega lokalnoga ili univerzalnoga (to jest negdje već strukturiranoga ili viđenoga); kritičarevoj mogućnosti i vještini/tehnicima sintetiziranja percipiranih pojedinosti; orijentacijskoj vrijednosti kritike ili onoga o čemu kritičar piše; fondu humanih ideala koje kritičar zastupa u kritici, a koji se inače prenose iz epohe u epohu (Grbelja i Sapunar 1993: 153–154).

U novinskoj su kritici, prema Plenkoviću (1993: 147–148), izdvojene tri vrste: impresionistička, tranzeuntna i imanentna kritika. Impresionistička je kritika najčešća, a utemeljena je na kritičarevu doživljaju, zahvaljujući čemu je persuazivna (s obzirom na to da djeluje impresivno). Nedostatak je takve kritike subjektivnost u procjeni umjetničkoga djela; naime, ako kritičar nema dostatnu umjetničku naobrazbu, njegov će doživljaj umjetničkoga djela biti odviše nepouzdan i neadekvatan da bi mogao postati orijentiranjem brojnim potencijalnim konzumentima laicima. Tranzeuntna je kritika ideološka, doktrinarna kritika, koja ne polazi od novinareva doživljaja, nego od doktrine koju on dobrovoljno ili nedobrovoljno prihvaća, te je kao takva izrazit primjer pristranosti i uskoga shvaćanja funkcije umjetničkoga stvaranja. Imanentna pak kritika polazi od strukture i funkcije umjetničkoga djela, te joj je zadatak da djelo analizira po principu koherentnosti, maksimalne unutarnje umjetničke ekspresije i stupnja korespondencije s publikom. S obzirom na to da je takva kritika najdublji pokušaj poniranja u strukturu i funkciju umjetničkoga djela, danas je s pravom dominantan oblik novinske (i druge) kritike (*ibid.*).

Kao glavni metodski okvir valorizacije baletnih kritika objavljenih u gore spomenutom razdoblju upotrijebit će se klasifikacija kritike koja je, prema Životiću (1988: 23), najefikasnija u kontekstu novinske kritike, a koja – ovisno o tome nalaze li se kriteriji za ocjenu unutar ili izvan kritiziranoga djela – može biti imanentna ili unutrašnja te transcendentna ili izvanjska. Imanentna kritika smatra kako su svi bitni kriteriji za ocjenu djela u njemu već sadržani, samo ih treba otkriti, te zaključke zasnovati na međusobnoj povezanosti između predmeta i kriterija, na njihovo

funkcionalnoj suglasnosti. Transcendentna je kritika šira od imanentne, jer elemente za procjenu sadržaja nalazi i izvan kritiziranoga djela, obično polazeći od onoga što prelazi granice iskustva (pozivanja na autoritete, mišljenja drugih kritičara, širina različitih informacija i slično), a od autora može zahtijevati i ono što on sebi uopće nije postavio kao zadatak. Razlika između tih dviju kritika sastoji se od sličnih premisa kao između normativne i egzistencijalne kritike. Normativna kritika promatra djelo s obzirom na to kakvo bi ono trebalo biti, a egzistencijalna kritika prihvaća djelo onakvim kakvo jest. Kritika, dalje, prema Životiću, može biti:

- impresionistička – svoju prosudbu temelji na promjenjivim kriterijima (osobnomu raspoloženju, ukusu i doživljaju), te djelo ne sagledava u širem društvenome kontekstu, a objektivnost je prosudbe uvjetovana kritičarevom ličnošću: obrazovanjem, iskustvom, osjećajem za mjeru i ukus, opservacijom i slično
- dogmatska – zasniva se na prihvatanju nekoga učenja ili mišljenja koje ne podliježe provjeri ili sumnji, nego se smatra konačnom istinom, te polazi od unaprijed utvrđenih estetskih zahtjeva i pravila, procjenjujući djelo prema tome koliko ih ispunjava
- znanstvena (eruditska) kritika – pojavila se kao reakcija na impresionizam, zahtijevajući teorijsku interpretaciju, obzirnost, nepristranost te skupljanje građe i informacija koje mogu pojasniti djelo
- biografska – smatra da je djelo neodvojivo od njegova tvorca i zato ga nastoji razumjeti proučavajući individualne karakteristike njegova kreatora
- pozitivistička – smatra da umjetničko djelo, kao duhovni produkt, u osnovi nastaje kao i prirodni produkt, te je jednako tako stalno, stabilno i provjerljivo, a objašnjivo ponajviše na temelju autorova života, osobito njegove psihe
- tradicionalistička – nastoji dovesti u vezu prošlost i sadašnjost, služeći se pritom različitim usporedbama i analizama
- psihološka – nastala je pod utjecajem Freudova učenja o psihoanalizi, čija je bit utemeljena na ljudskoj svijesti i podsvijesti na temelju kojih se nastoji objasniti nečije stvaralaštvo (odnosno njegovi dubinski slojevi – često simbolički – a ne samo oni površinski)
- formalistička – u središte razmatranja stavlja formu, dakle umjetničko oblikovanje, odnosno estetsku stranu djela
- simbolička – nastoji otkriti simboliku djela, njegov lajtmotiv te objasniti simboličke radnje
- interpretativna – pažnju posvećuje komunikativnoj funkciji kritike i djela, dakle ne ocjenjivanju, nego tumačenju, komunikaciji s recipijentom i razvijanju njegovih emocija (Životić 1988: 23–32).¹

Analiza kritičke recepcije

Kritike Marije Barbieri (1999: 10) i Dalibora Paulika (1999: 22) baleta *Dom Bernarda Albe* gotovo da to uopće nisu, jer mnogo više prostora posvećuju jubilarnomu, 20. Muzičkom biennaleu Zagreb nego dotičnoj predstavi, o kojoj daju tek osnovne informacije i neadekvatno potkrijepljene prosudbe.

U kritici *Glazbe za ples* Nenad Turkalj (1995: 13) lapidarno se dotiče kostima i scene, nešto ekstenzivnije glazbenih partitura i plesača, a glavninu prostora posvećuje analizi predstave

¹ Uz navedene vrste kritika, Životić (1988: 32–35) izdvaja još filološku kritiku (koja ne pruža ocjenu o umjetničkoj vrijednosti djela, nego joj je svrha znanstveno utvrditi njegovu originalnost) i strukturalističku kritiku (koja se bavi strukturom književnoga djela, to jest odnosa dijelova od kojih je ono nastalo); one se u gornjoj klasifikaciji ne navode jer nisu adekvatan instrumentarij za kritičku analizu baletne produkcije.

u cjelini, no na prilično nejasan i neadekvatno argumentiran način, što kritici daje impresionistički predznak („plesna kretnja propituje samu sebe i traži vizuelnu estetiku isključivo na svome vlastitom području“; „To se potvrđuje i odnosom prema glazbenom predlošku koji u sva tri slučaja ima svoju vlastitu protočnost“; „svoju estetiku [apstraktna plesna radnja, op. a.] gradi na autohtonom plesnom izrazu s osnovnim elementima kretnje i grupacije“ [(Turkalj 1995: 13)]).

Tekst Gordane Bočkaj (1996: 29) o *Večeras plešemo* također je vrlo lapidaran, te ga se prije može smatrati osvrtom nego kritikom. Najmanje se dotiče same predstave, a mnogo više okolnosti njezinoga nastanka, predviđanja mogućega gostovanja u inozemstvu te mišljenja *drugih* („Plesači Hrvatskog narodnog kazališta [...] po mišljenju stranih stručnjaka, savršeno su se dobro snašli.“ [Bočkaj 1996: 29]). U vlastitu osvrtu na viđeno, Bočkaj odabire u biti impresionistički pristup: „Bila je to dinamična predstava u kojoj se moglo vidjeti mnogo vrhunskih plesnih pokreta, svjetlosnih efekata i vrlo dobrih kostima. Slobodan prostor koji je plesačima omogućio potpuni pokret bio je idealno scensko rješenje“ (Bočkaj 1996: 29).

Kritika baleta *Don Quijote* Sonje Zubović (1997: 10) također je vrlo lapidarna i bez dostatno prepoznatljiva profila da bi se mogla klasificirati kao više od impresionističke. Karakteristično je da donosi kategorične prosudbe o svakome segmentu predstave, no nedovoljno ili nimalo obrazložene, poput: „dominantno uspio izričaj koreografsko-redateljskog uratka“; „ljupka jednostavnost dovitljivog scenografskog rješenja“; „priča o vječnom snu čiste ljubavi impresivna je u liku Dulcinee i u gotovo eteričnoj izvedbi Mihaele Devald“ (Zubović 1997: 10) i slično.

Slična u pristupu prethodnoj jest i kritika *Kralja Edipa* Dubravke Lampalov Malešević (1998: 24), u kojoj navodi velik broj izvođača i suautora predstave, no ocjenjujući njihov obol najčešće odviše koncizno i značenjski prazno. Svoju konačnu prosudbu o *iznimnom estetskom doživljaju* predstave temelji također na *estetskim*, a ponegdje i na kontradiktornima pojmovima, odnosno konfuznima rečeničnim sklopovima („vrijeme radnje – antičko, suvremeno i sivevremeno“; „pomalo američko kombiniranje Glassove glazbe s originalnim grčkim pjesmama“ [Lampalov Malešević 1998: 24]), koji, međutim, čitateljima o stvarnoj estetskoj dimenziji djela – o drugima i pogotovo – uglavnom govore malo ili nimalo.

Kritika *Labuđeg jezera* Milice Jović (2001: 12) još je konciznija i općenitija (zbog čega je, kao i kritika G. Bočkaj, bliža osvrtu nego kritici); spominje sve važnije protagoniste baleta, ali na neodređen ili konfuzan način, poput: „Iskusne kostimografinje Ika Škomrlj i Diana Kosec-Bourek za iznimno veliki broj sudionika predstave našle su odgovarajuće kostime, od kojih su najdomljiviji oni fantastični i poetski“ (Jović 2001: 12).

Tekst Bosiljke Brajčić (2002: 33) o *Bajaderi* prilično je pak ekstenzivan, no i vrlo općenit te premalo impregniran vlastitim zapažanjima i uvidima, osim onima malobrojnima impresionističkima među njima („Irena Pasarić čija je graciozna figura gotovo lebdjela nad pozornicom“ [Brajčić 2002: 33]), a previše baletnim sadržajem, biografskim podacima o glavnim (iza)scenskim figurama, reakcijama publike i slično, da bi ga se moglo smatrati uistinu kritičkim.

Za razliku od toga, tekst Zrinke Radić (2002: 17) o baletu *Bajadera* pruža dovoljno informacija da bi ga se moglo smatrati kritičkim, no također i površnim i impresionističkim – uglavnom zbog deskripcije izvođača („Primabalerina Irena Pasarić bila je Nikija, senzualna i spiritualna u isto vrijeme, a dostojan joj je partner, kao živahni Solor, bio Ronald Savković“; „Primabalerina Almira Osmanović doista je herojski otplesala ulogu Gamzati“ (Radić 2002: 17).

Nina Ožegović (1997: 70) u kritici *Chopiniane / Baletnoga divertissementa* predstavu sagledava unutar dotadašnjega i budućega repertoara Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, s pretežitim naglaskom na koreografskim postavkama i plesачkim dosezima, no kod kojih ipak

prevladavaju impresionistički intonirane deskripcija i valorizacija, primjerice: „romantični doživljaj i opuštanje uz Chopinovu glazbu i lepršanje prozračnog tila“; „zanimljiv i dojmljiv je bio duet *Iza sjena*“ (Ožgović 1997: 70).

Kruno Petrinović (1998: 39) u kritici *Ne hodi po travi... padaju anđeli* ponajmanje se osvrće na ansambl – izdvaja tek nekolicinu plesača, uopćeno ih ocjenjujući *nadahnutima*. Nastoji, međutim, predstavu analitički obuhvatiti u cjelini, najprije kroz prezentaciju njezinih malobrojnih *mjerljivih* aspekata – poput činjenice da se sastoji od dvaju četrdesetominutnih dijelova – a potom i kroz vlastitu interpretaciju umjetničkoga koncepta, no pretežno impresionističkim i nedostatno kompetentnim pristupom.

Iz kritike *Kralja Edipa* Stijepa Mijovića Kočana (1998: 12) uočljiva je nekolicina uvida koji upućuju na normativni i formalistički tip kritike, odnosno na autorova prilično jasno artikulirana stajališta kako predstava u pojedinima segmentima izgleda i/ili kako bi trebala izgledati, primjerice:

Cocteauove verbalne upadice u baletnu interpretaciju kuge u Tebi, sfinge, proročanstva [...] pubertetski su naivne i ne pridonose bitno jasnoći ni tih ni kasnijih zbivanja. I odabrana glazba često je suviše revijalna, no ne izvan suvremena ukusa i navika. Ukratko, bila je to izvanredna baletna predstava, ali bila bi još izvanrednija da je dano više prostora i raznorodnije koreografske osnove Sfingi Irene Pasarić, a i Jokasti Milke Hribar (Mijović Kočan 1998: 12).

Kritika predstave *Tko je ugasio svjetlo?! – Večer mladih koreografa* Olivera Međugorac (2000: 29) donosi iscrpan prikaz svih njezinih poddjelina, kako kroz prizmu autorskih zamisli, tako i kroz prizmu njihovih kritičarskih opservacija. Premda su one nerijetko općenite, impresionističke, a mjestimice i konfuzne („vizualni balet bez mnogo dramaturgije, čiju ljepotu ostvaruje čist i jasan pokret koji izrasta sam iz sebe“; „autorica vrlo sigurno barata koreografskim štivom“ [Međugorac 2000: 29]), u dovoljnoj su mjeri elaborirane te stavljene u kontekst ondašnje općenito nezavidne situacije plesača, zbog čega se dotična kritika može okvalificirati kao spoj impresionističke i formalističke.

Pišući o istoj predstavi, Sanja Hrgetić (2000: 25) na svaku se podjelinu osvrće s po jednom rečenicom kojom nastoji iskazati srž autorskoga pristupa djelu, dok su autore predstave samo nabraja, a plesače i njihove izvedbene dosege potpuno izostavlja. Unatoč tomu, kritičarkino je pregnantno obrazlaganje prosudaba o umjetničkome oblikovanju predstave dostatno kompetentno i informativno da bi se kritika mogla svrstati u formalističku.

Branimir Pofuk (1999: 13, 2001: 24, 2002: 23) u kritikama *Četiri godišnja doba / Carmen, Johanna Fausta Passiona i Bajadere*, u pravilu, relativno velik dio teksta posvećuje sadržaju baleta, a relativno minoran i impresionistički u pristupu (su)autorskim i plesničkim obolima. Dojmove, obično, iznosi kroz nekolicinu nedovoljno obrazloženih opservacija garniranih kakvim općepoznatim biografskim podatkom ili tehnički deficijentnim baletnim znanjem, primjerice: „Špreamblek je [...] zavrijedio da ga smatramo hrvatskim Bėjartom, koji mu je bio i jedan od učitelja i uzora u dugoj i plodnoj karijeri“ (Pofuk 2001: 24); „Koliko je balet teška disciplina jasno se vidjelo po podrhtavanju gracioznih nožica balerina u posljednjim redovima pri samo naoko jednostavnim figurama“ (Pofuk 2002: 23). Pofukovi su tekstovi nedvojbeno impresionistički, no mjestimice je dvojbeno jesu li potpuno kritički, jer pristupom katkada imaju gotovo jednako dodirnih točaka s kozerijom (kao žanrom koji aktualnim događajima pristupa na zanimljiv, zabavan i katkada šaljiv način putem slobodnoga, prirodnoga, emocionalnoga i ekspresivnoga jezika [Silić 2008: 80]), koliko i s kritikom, primjerice:

Na premijeri „Bajadere“ prvi sam put glazbu osjetio zubnim živcima zahvaljujući povremenom cviljenju, grebanju i struganju iz rupe u kojoj se sa zapuštenim orkestrom HNK hrvao dirigent Davor Krnjak. [...] Iako je generalni sponzor predstave domaći proizvođač slavnog slatkiša, naslov baleta odnosi se na europski naziv za indijske plesačice. [...] Ratnik Solor potom odgovor na svoje dvojbe i jade traži u nargili opijuma. Štoviše, tako napušen odlazi i na svoje vjenčanje, no hram se sruši na krivokletnika. Takav rasplet svakako je značajan doprinos borbi protiv droge, no iz te iste nargile izašla je i jedna od najljepših scena klasičnog baleta... (Pofuk, 2002: 23).

Kritike Branka Magdića (1995: 21, 1996a: 15, 1996b: 51, 1997: 17, 1998a: 11, 1998b: 30, 1999a: 15, 1999b: 17) sa stručnog su aspekta uglavnom minorne, zato što kritičar validnoj analizi predstava – utemeljenoj na dostatnom znanju, iskustvu, senzibilitetu i, primjereno tomu, adekvatnima kriterijima – pretpostavlja odviše subjektivne, uopćene i impresionističke opservacije, primjerice: „Staša Zurovac posebnu je pozornost posvetio dinamici unutarnjeg gibanja, koja je [...] stvorila privid zanimljive dinamike tijela u vječnom obratu“; „lijepo linije manje modernističkih, a više tradicionalno baletnih konotacija“ (Magdić 1997: 17); „djevojke su [...] ko od šale vrtjele barem dosad u nas manje rabljene pokrete od struka naniže!“ (Magdić 1996: 15). Pritom su kritičareve primjedbe mjestimice iznesene deprecijativno i sarkastično (*nebulozni karneval životinja; dobri stari Erik s pariških kabaretskih proplanaka; stanovita gospođa Ivonice; nazovidjelce naivnoga gega i forsirane komike; stihoklepac Bossi*; „brbljav rad ruku“; „šarene loptice od kostima“; *supernevidljiva scenografija*) ([Magdić 1996: 15]). O sarkazmu su kao stilu pisanja plesnih kritika mišljenja plesnih kritičara podijeljena,² no kod Magdića je takav pristup nefunkcionalan zato što forma najčešće dominira sadržajem; to je naposljetku izazvalo i polemičke reakcije nekih kazališnih struktura, napose kritike *Večeras plešemo* i *Četiri godišnja doba*.³

Kritike Davora Schopfa (1997a: 28, 1997b: 28) *Don Quijotea* i *Chopiniane / Baletnog divertissementa* pružaju optimalan omjer važnijih povijesnih, biografskih i drugih informacija vezanih za dotična djela te vlastitih prosudaba o njima, iznesenih koncizno i argumentirano. Analizirajući koreografske postavke, kritičar relativno uspješno supstituira specifičan baletni vokabular načinom na koji donosi osobne impresije, kao i osjećajem za perceptivni fokus. Na temelju spomenutoga može se zaključiti kako su Schopfove kritike kombinacija impresionističkoga, eruditskoga, tradicionalističkoga i formalističkoga pristupa.

Kritike Jagode Martinčević (1997: 22, 2001: 15, 2002: 19) *Don Quijotea*, *Johannesa Fausta Passiona* i *Bajadere* informativne su i zaokružene cjeline koje pružaju relevantne uvide u repertoarne izbore. Neovisno o tome je li riječ o klasičnim djelima čiji su sadržaji dobro poznati ili o suvremenima kod kojih ih treba predočiti, Martinčević to redovito čini u osnovnim crtama, omogućujući time neupućenima čitateljima lakše povezivanje s djelima, ali i s kritičarkinima prosudbama o njima. Njih donosi na temelju sagledanih svih aspekata predstava, između kojih je onaj plesачki, napose kada piše o klasičnim baletnim djelima, jedini predstavljen deficitarnom – isključivo impresionistički – („Mihaela Devald utjelovljuje eteričnu Dulcineju“; „Mateja Pučko zrači ekspresivnom Cigankom“; „Milka Hribar lijepa je Mercedes“ [Martinčević 1997: 22]).

² Više u: K. Lydon, „Confessions of a Dance Critic“, 2011., na: <https://www.pointemagazine.com/issuesdecember-2011january-2012confessions-dance-critic-2412810982.html>, posjećeno: 1. 5. 2021.; B. Schaefer, „Snark Attack!“, 2012., na: <http://www.dancecritics.org/blog/?p=37>, posjećeno: 1. 5. 2021.

³ Više u: M. Živković, „Diskurs polemičkih odgovora na negativne kritike triju baleta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu od 1996. do 1999.“, 9. *Simpozij mladih slavistov Mejniki in prelomnice v slovanskih jezikih in literaturah* (ur. Kočnik, N., Mandić, L. i Mrvič, R), 2021., Ljubljana: Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije, 273–284.

Pišući, međutim, o svima drugim aspektima analiziranih djela, prezentira ih mnogo kompetentnije te u maniri iskusne i obrazovane gledateljice, koja cjelinu viđenoga redovito stavlja u nešto širi kontekst. Jedna je od najvećih odlika J. Martinčević dugotrajno praćenje i dobra upućenost u domaća baletna zbivanja, što funkcionalno inkorporira kao prilog općem dojmu o određenoj predstavi. Zahvaljujući tim kvalitetama Martinčević ima precizna očekivanja od pojedinoga naslova, kao i razrađene kriterije njegove valorizacije, što uz nedvojben senzibilitet za opservaciju i evaluaciju baletnih djela njezinim kritikama daje normativni, impresionistički, eruditski, tradicionalistički i formalistički karakter.

Kritike Maje Đurinović (1998a: 36, 1998b: 33, 1999a: 42, 1999b: 39, 2000: 29, 2001a: 29, 2001b: 29, 2002: 35) također predočuju veliko gledateljsko iskustvo. Predstave o kojima piše po potrebi stavlja u povijesni, autorski ili koji drugi adekvatan kontekst, određujući im tako preciznije stvarnu vrijednost i značenje. Iako je u njezinima kritikama primjetan izraženiji senzibilitet za suvremena nego za klasična djela, u kritikama i jednih i drugih primjerenu pažnju posvećuje svim dimenzijama predstava o kojima piše, a zatim ih strukturira s obzirom na odabrani primarni fokus. Stoga se može zaključiti da je kod Đurinović razvidna konzistencija u dogmatskome, tradicionalističkome, formalističkome i simboličkome kritičarskome pristupu.

Kritike Mladena Mordeja Vučkovića (1996a: 21, 1996b: 17, 1997a: 17, 1997b: 14, 1997c: 17, 1998a: 11, 1998b: 17, 1999: 17, 2000a: 11, 2000b: 13, 2001a: 41, 2001b: 43, 2002: 32) gotovo su uvijek zaokružene i informativne cjeline. Iz njih su, s jedne strane, razvidni baletna naobrazba i plesačko iskustvo, a, s druge, dar za analizu i sintezu. Mordej Vučković vrlo dobro poznaje baletni ansambl i repertoar središnjega hrvatskoga nacionalnog teatra, a time i njegove mogućnosti i ograničenja, baš kao i u tom kontekstu sagledan nečiji trenutačan obol ili njegov izostanak. Iako ograničen dnevno–novinskim formatom, na relativno malom prostoru uspijeva pružiti relativno velik broj relevantnih podataka o dotičnim predstavama, kao i o njima adekvatno argumentirane prosudbe. Kadar je određen balet sagledati u punini (plesачki dosezi, koreografija, dramaturgija, režija, scenografija, kostimografija, oblikovanje svjetla), pri čemu mu ne promiču ni različiti detalji. Osvrćući se na plesače, ne mora se oslanjati isključivo na vlastite impresije jer raspolaže s dovoljno znanja da bi ih nadogrudio validnim kriterijima uspjelosti tehničkih i ekspresivnih aspekata uloga. Uvidi su mu akribični i podjednako relevantni, neovisno o tome analizira li klasičnu ili suvremenu predstavu; kod svake je kadar proniknuti u njezinu bit i suvislo je artikulirati. Kritički pristup Mordeja Vučkovića može se stoga svrstati u normativni, dogmatski, eruditski, tradicionalistički, formalistički i interpretativni.

Zaključak

U promatranom se razdoblju mogu uočiti četiri grupe tekstova. Prvu grupu čine tekstovi M. Barbieri i Paulika, koji se ne mogu smatrati uistinu kritičkima jer im je u žarištu interesa manifestacija vezana za predstavu o kojoj pišu, ne i sama predstava. Drugu grupu čine tekstovi čiji su se autori (Bočkaj, Brajčić, Jović, Lampalov Malešević, Magdić, Ožegović, Petrinović, Pofuk, Radić, Turkalj, Zubović) na predstave osvrtni impresionistički i sporadično, katkada i manje od toga – pisanima priložima koji bi se također teško mogli nazvati kritikama u pravome smislu riječi jer iz njih nisu razvidni dostatna novinarska stručnost i obrazovanje u plesnoj domeni, što posljedično njihovu analizu i valorizaciju baletnih naslova čini nedovoljno plauzibilnima. Višom razinom kritičkoga pisanja izdvojili su se Hrgetić, Mijović Kočan i Međugorac, za koje je karakterističan prevalentno formalistički pristup; Međugorac sa spomenutim kombinira i impresionistički pristup, a Mijović Kočan normativni. Tek se nekolicina autora (Đurinović, Martinčević, Mordej Vučković, Schopf) izdvojila kompetentnim i (s iznimkom Schopfa)

kontinuiranim analizama viđenoga, koje su najčešće kombinacija normativnoga, impresionističkoga, dogmatskoga, eruditskoga, tradicionalističkoga, formalističkoga, simboličkoga i/ili interpretativnoga kritičarskog pristupa. Time se pokazalo da prostorni i vremenski čimbenik novinske kritike ne mora nužno negativno utjecati na njezinu relevantnost, kao i da su za relevantnost plesne kritike od primarne važnosti kritičarsko plesno znanje, gledateljsko iskustvo te razvijen ukus i kriteriji. Zahvaljujući tim odlikama potonje grupe kritičara recipijenti su na raspolaganju imali relativno mali, ali konzistentan broj imena koja su im u promatranom razdoblju mogla pružiti sigurno vodstvo u vlastitoj recepciji baletnoga repertoara Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu.

Izvori

1. Barbieri, M. (1999). „Sretan početak“. *Slobodna Dalmacija*, 18. 4. 1999., 10.
2. Bočkaj, G. (1996). „Večeras plešemo“. *Velebit*, br. 52., 29.
3. Brajčić, B. (2002). „Estetika romantičnoga baleta“. *Fokus*, br. 105., 33.
4. Đurinović, M. (1998a). „Anđeli nisu pali“. *Vijenac*, br. 116., 36.
5. Đurinović, M. (1998b). „Edip u papučicama“. *Vijenac*, br. 126., 33.
6. Đurinović, M. (1999a). „Proljetni ritmovi i pokreti“. *Vijenac*, br. 136., 42.
7. Đurinović, M. (1999b). „Kad zastor zadrhti“. *Vijenac*, br. 148., 39.
8. Đurinović, M. (2000). „Idilična ljepota romantizma“. *Vijenac*, br. 178–179., 29.
9. Đurinović, M. (2001a). „Ekspresivno i dinamično“. *Vijenac*, br. 181., 29.
10. Đurinović, M. (2001b). „Šparemblekov trijumf“. *Vijenac*, br. 199., 29.
11. Đurinović, M. (2002). „Mistična snaga ljubavi“. *Vijenac*, br. 214., 35.
12. Hrgetić, S. (2000). „Pomirba klasičnog i suvremenog“. *Jutarnji list*, 29. 4. 2000., 25.
13. Jović, M. (2001a). „Produhovljenost i snaga“. *Školske novine*, br. 236–2369., 12.
14. Lampalov Malešević, D. (1998). „Tragedija stopljena u plesu i riječi“. *Glas Istre*, 12. 11. 1998., 24.
15. Magdić, B. (1995). „Novo (baletno) jedinstvo stare Europe“. *Hrvatsko slovo*, br. 22., 21.
16. Magdić, B. (1996a). „I životinje plešu, zar ne?“. *Večernji list*, 17. 5. 1996., 15.
17. Magdić, B. (1996b). „Za gledanje i uživanje“. *Večernji list*, 21. 12. 1996., 51.
18. Magdić, B. (1997). „Samo naprijed“. *Večernji list*, 3. 7. 1997., 17.
19. Magdić, B. (1998a). „Crno-bijeli anđeli“. *Večernji list*, 18. 5. 1998., 11.
20. Magdić, B. (1998b). „Sirtaki iz Las Vegasa“. *Večernji list*, 12. 11. 1998., 30.
21. Magdić, B. (1999a). „Po koracima unatrag“. *Večernji list*, 18. 4. 1999., 15.
22. Magdić, B. (1999b). „Maštovita Carmen i tragikomični Vivaldi“. *Večernji list*, 25. 10. 1999., 17.
23. Martinčević, J. (1997). „Don Quijote u Zagrebu“. *Hrvatsko slovo*, br. 89., 22.
24. Martinčević, J. (2001). „Vrhunski domet hrvatskoga plesnoga kazališta“. *Hrvatsko slovo*, br. 339., 15.
25. Martinčević, J. (2002). „Sa šarmom i patinom tradicije“. *Hrvatsko slovo*, br. 369., 19.
26. Međugorac, O. (2000). „Prasak u HNK“. *Vijenac*, br. 161., 29.
27. Mijović Kočan, S. (1998). „Lijepo – usuprot ponekom faux pas“. *Školske novine*, br. 2279., 12.
28. Mordej Vučković, M. (1996a). „Večer raznolikih dosega“. *Vjesnik*, 3. 10. 1996., 21.
29. Mordej Vučković, M. (1996b). „Dobra koreografija, nepovezan libreto“. *Vjesnik*, 23. 12. 1996., 17.
30. Mordej Vučković, M. (1997a). „Draž staromodne koreografije“. *Vjesnik*, 20. 5. 1997., 17.

31. Mordej Vučković, M. (1997b). „Bajka bez čarolije“. *Vjesnik*, 22. 12. 1997., 14.
32. Mordej Vučković, M. (1997c). „Plesači kao koreografi“. *Vjesnik*, 1. 7. 1997., 17.
33. Mordej Vučković, M. (1998a). „Između dana i noći“. *Vjesnik*, 18. 5. 1998., 11.
34. Mordej Vučković, M. (1998b). „Kralj Edip u revijalnom tonu“. *Vjesnik*, 12. 11. 1998., 17.
35. Mordej Vučković, M. (1999). „Dva baleta kao nebo i zemlja“. *Vjesnik*, 25. 10. 1999., 17.
36. Mordej Vučković, M. (2000a). „Proživljena plesna poetika“. *Vjesnik*, 9. 5. 2000., 11.
37. Mordej Vučković, M. (2000b). „Raskošna plesna bajka“. *Vjesnik*, 23. 12. 2000., 13.
38. Mordej Vučković, M. (2001a). „Opsesivne žudnje Čudesnog mandarina“. *Vjesnik*, 27. 1. 2001., 41.
39. Mordej Vučković, M. (2001b). „Ples žrtvovan narativnosti“. *Vjesnik*, 12. 10. 2001., 43.
40. Mordej Vučković, M. (2002). „Oduševljenje kakvo se ne pamti“. *Vjesnik*, 10. 5. 2002., 32.
41. Ožegović, N. (1997). „Duet vrijedan čekanja“. *Hrvatski informativni tjednik*, br. 13., 70.
42. Paulik, D. (1999). „Balet i opera“. *Hrvatsko slovo*, br. 209., 22.
43. Petrinović, K. (1998). „Snaga krhkosti“. *Jutarnji list*, 18. 5. 1998., 39.
44. Pofuk, B. (1999). „Nakon fijaska s Vivaldijem, 'Carmen' spasila premijeru“. *Jutarnji list*, 24. 10. 1999., 13.
45. Pofuk, B. (2001). „Balet koji potvrđuje Šparemleka kao hrvatskog Béjarta“. *Jutarnji list*, 12. 10. 2001., 24.
46. Pofuk, B. (2002). „Veliki podvig Baleta HNK, usprkos nesavršenostima“. *Jutarnji list*, 10. 5. 2002., 23.
47. Radić, Z. (2002). „Između srca i dužnosti“. *Večernji list*, 10. 5. 2002., 17.
48. Schopf, D. (1997a). „Vitez zanesenjak Don Quijote“. *Velebit*, br. 85., 28.
49. Schopf, D. (1997b). „Sličica iz prošlosti i moderan okvir“. *Velebit*, br. 105., 28.
50. Turkalj, N. (1995). „Ljepota apstrakcije“. *Vjesnik*, 18. 9. 1995., 13.
51. Zubović, S. (1997). „Bravo Don Quijotu!“. *Kult*, br. 10., 10.

Literatura

1. Biškup, J. (1981). *Osnove javnog komuniciranja*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Grbelja, J. i Sapunar, M. (1993). „Kritika“. *Novinarstvo: teorija i praksa*. Zagreb: MGC. 147–154.
3. Lydon, K. (2011). „Confessions of a Dance Critic“. <https://www.pointemagazine.com/issuesdecember-2011january-2012confessions-dance-critic-2412810982.html>, posjećeno: 1. 5. 2021.
4. Malović, S. (2005). *Osnove novinarstva*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
5. Plenković, M. (1989). *Suvremena radiotelevizijska retorika: Teorijska i empirijska analiza*. Zagreb: Stvarnost.
6. Plenković, M. (1993). *Komunikologija masovnih medija*. Zagreb: Barbat.
7. Schaefer, B. (2012). „Snark Attack!“. <http://www.dancecritics.org/blog/?p=37>, posjećeno: 1. 5. 2021.
8. Silić, J. (2006). *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Disput.
9. Slavković, D. (1988). *Biti novinar*. Beograd: Naučna knjiga.
10. Živković, M. (2021). „Diskurs polemičkih odgovora na negativne kritike triju baleta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu od 1996. do 1999.“ 9. *Simpozij mladih slavistov Mejniki in prelomnice v slovanskih jezikih in literaturah* (ur. Kočnik, N.,

- Mandić, L. i Mrvić, R.), Ljubljana: Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije. 273–284.
11. Životić, R. (1988). *Novinska kritika: Studija s prilogama*. 2. dopunjeno izdanje. Beograd: Naučna knjiga.

CRITICAL RECEPTION OF BALLET PERFORMANCES OF THE CROATIAN NATIONAL THEATER IN ZAGREB FROM 1995 TO 2002

Abstract

The paper examines the relevance of the critical reception of premiere ballet performances of the Croatian National Theatre in Zagreb from 1995 to 2002, the period in which the director of the Ballet was Almira Osmanović. Since reviews are mostly published in newspapers (daily, weekly or biweekly), the main methodological framework for their valorisation is the classification of reviews, which, according to Radomir Životić, is the most effective in the context of newspaper review, and which – depending on whether the criteria for evaluation are within or outside the reviewed piece – can be immanent or internal and transcendental or external; the difference between these two reviews consists of similar premises as between normative and existential review. Furthermore, according to Životić, reviews can be impressionistic, dogmatic, scientific (erudite), biographical, positivistic, traditionalistic, psychological, formalistic, symbolic and interpretive. The analysis of critical reception points to the conclusion that most critics of ballet performances of the Croatian National Theatre in Zagreb in the observed period reviewed them impressionistically and sporadically, sometimes even less than that – in texts that could hardly be called reviews in the true sense of the word. Three critics stood out with their predominantly formalistic approach, but also with the rarity of their publications, while only a few critics stood out with relevant and continuous reviews of repertoire choices in which they usually combine normative, impressionistic, dogmatic, erudite, traditionalistic, formalistic, symbolic and/or interpretive approach.

Key words: *purpose of reviews, classification of newspaper reviews, characteristics of a newspaper critic.*