

Iva Rosanda Žigo, prof., iva.rosanda@ri.t-com.hr

Prof.dr.sc. Adriana Car-Mihec, adriana.car-mihec@ri.t-com.hr

Kazališna kritika Ivana Jindre
(riječki tisak i tjednik „Hrvatsko slovo“)

Značajnije promjene u gospodarsko-političkoj, sociološkoj, odnosno demografskoj slici grada Rijeke (nakon stoljetne pripadnosti inozemnim državnim upravama), a uslijed kojih se ovaj grad i primiče hrvatskom ideološkom i geografskom teritoriju – nastupaju neposredno pred kraj, odnosno po završetku Drugoga svjetskoga rata. Riječ je o događajima koji su svoje eksplicitne posljedice očitovali u kulturološkom segmentu, pa samim time i u kazališnoj umjetnosti. Zakinuto, naime, tradicijom izvođenja na hrvatskom jeziku, riječko se nacionalno profesionalno glumište formiralo tek nakon 1946. godine što ga, dakako, istaknutom specifičnošću i izdvaja od ostalih teatarskih središta u zemlji. Ovom se prilikom, međutim, nećemo zaustavljati na problematici organizacije scenskoga izričaja na riječkom području, no činjenica jest kako je nepostojanje toga segmenta umjetničkoga djelovanja utjecalo i na onu tematiku kojom ćemo se u nastavu teksta pretežito interesirati, a odnosi se u prvome redu na kazališnu kritiku. Nepostojanje kontinuiteta kazališnoga predstavljanja na hrvatskom jeziku rezultiralo je i izostankom ove, za teatarski život, neizostavne djelatnosti koja (izuzev svoje analitičko-znanstvene i obavještajne dualnosti iz koje proističu teme brojnih rasprava i nesuglasica) svoje začetke bilježi usporedo s organizacijom teatarskoga života.¹

U razdoblju pak od 1957. do 1961. godine kazališna je kritika na riječkom području pretrpjela najteže godine od oslobođenja grada pa je, uskraćena i za onaj minimum teatrološkoga instrumentarija potrebitoga u analizi kazališnoga čina, bila svedena uglavnom na dnevne listove koji su objavljivali tekstove mahom informativnoga karaktera. U nedostatku osnovnoga analitičkoga instrumentarija te potrebitoga teatrološko-književnoga, odnosno

¹ Iz toga razloga, kako upozorava Rošić, na samom početku rada teatra u gradu dolazi do anomalne situacije. Jer, u razdoblju kada su bile savladane početne poteškoće administrativno-estetske prirode, riječka kazališna kritika većinom manifestira primjere dezadaptacije, nespremna da u sebi izmiri ono jučerašnje i današnje s onim sutrašnjim i da se ma u čemu otrhva načelima trenutno važećih društveno-estetskih postavki (1980: 59). Detaljnije o poratnoj riječkoj (dramskoj) kazališnoj kritici u Rošić 1980: 58 – 73.

kulturološkoga znanja kojim bi trebao operirati svaki osvrt na minuli teatarski čin – takvi su novinski napisi uglavnom bili usklađeni s temeljnim ideološkim stremljenjima koja su u to doba i bila osnovom za objavljivanje. Jednako tako, *osjećajući se imunima od svake zamjerke pod zaštitom tada vladajuće parole da „svatko može sve“*, ovi riječki kritičari-impresionisti brzo su zaboravljali na svoju nestručnost i prelazeći često u neosnovano i diletantsko kritikovanje opravdano su (Rošić 1980: 67) izazivali negodovanje riječkih intendantata i ravnatelja ansambala u prvom poratnom desetljeću.² Takav status kazališne kritike držimo odrazom onih ograničenja novinskoga pisma koji su, riječima Übersfeld, vezani za materijalne uvjete novina: *oblik izvještavanja kojeg su prostor i svrha a priori zadani* (1989: 675). S jedne, dakle, strane dužna, kako smo netom i istaknuli, podčiniti se ideološko-političkom opredjeljenju svojega izdavača, s druge, pak, ograničena recipijentovom kulturno-kazališnom kompetentnošću, riječka se poslijeratna kritika našla utoliko u nezavidnoj situaciji ukoliko i njoj samoj pridodamo nestručnost, nerijetko, upravo diletantizam.

Prve značajnije promjene bilježe se zapravo tek nakon 1961. godine kada se otvaraju mogućnosti objavljivanja prikaza predstava i u drugim časopisima, a evidentan je i progresivni stav redakcije „Novoga lista“ u koncipiranju kazališnih osvrta. Ovu je povoljnu klimu, kako upozorava Rošić, nastojao iskoristiti Ivan Jindra *surađujući najprije u „Riječkoj reviji“ (sezona 1963/64 i 1964/65), zatim u stalnim rubrikama (Scena, Kulturna zbivanja) „Novoga lista“ (svibanj 1967 – listopad 1968) i u „Prologu“ (1968)* (isto, 64) te je uskoro među riječkim kazališnim kritičarima zauzeo istaknuto mjesto. Uzgred spomenimo kako je u razdoblju od 1969. do 1972. godine bio i ravnateljem ansambla Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca. Godine su to zatvaranja kazališne zgrade u svrhu sanacije koje je poradi spekulacija i makinacija različitih naravi, prvenstveno političko-financijske prirode, ugrozilo opstanak riječke kazališne umjetnosti pa je tijekom punih dvanaest godina (1970. – 1982.) riječka drama funkcionirala na alternativnim lokacijama. U toj, u najmanju ruku nimalo zahvalnoj situaciji, podnio je glavninu tereta oko organizacije kazališnoga života, a za njegova su mandata režirala nekolicina tada najznačajnijih hrvatskih redateljskih imena – G. Paro, D. Radojević, V. Gerić (usp. Gašparović, 2011).³ Netom iznesena digresija u službi je situiranja

² Slučaj je to i s intendantom HNK Ivana pl. Zajca, Ferdom Delakom, koji je za 15. prosinca 1953. godine u „Vjesniku“ istaknuo: *Rijeka sve do danas još nije imala pravu i stručnu kazališnu kritiku. Mjestimična registriranja koja se nađu u lokalnoj štampi, svojom nestručnošću, a često i nekulturnim načinom pisanja nanose veliku štetu, tako da bi bilo bolje da ih nema* (u Rošić 1980: 67).

³ O težini je takve situacije i sam govorio u ondašnjem „Novom listu“:

Tko je nezadovoljan postignutim temeljno je u pravu jer od učinjenog uvijek treba i može biti učinjeno više. Ipak, kritičar koji tvrdi da vodstvo Hrvatske drame djeluje u pravcu razaranja samog smisla kazališta, možda,

Ivana Jindre u kulturološko-kazališnu klimu Rijeke, osobito specifičnu tijekom druge polovice šezdesetih, odnosno tijekom prve polovice sedamdesetih godina pa budući da njezina složenost zahtjeva poseban osvrt, ovoga smo je puta tek naznačili te ukazali na mogućnost nekoga idućega istraživanja.

Međutim, od neizmjernoga je značaja upozoriti na činjenicu kakao je kazališna kritika, izuzev determiniranosti ideološkim trenutkom i političkim opredjeljenjem tiska u kojem izlazi, uvjetovana i problemom primatelja i jezičnoga čina koji mu je upućen.⁴ Poradi ove njezine osobitosti, povijesno-političku, odnosno kulturološku specifičnost trenutka u kojem se formira i nastaje ne bi trebalo u potpunosti zanemariti. Specifičnost je, pak, Ivana Jindre kao kritičara u činjenici što su njegovi novinski osvrti u riječkoj povijesti ove djelatnosti, napokon, odavali rukopis dobroga poznavatelja kako komparativne književnosti, tako i za analizu kazališnoga čina neizostavnoga temeljnoga teatrološkoga aparata. Spomenuto poznavanje nacionalne i svjetske književnosti, sklonost polemičnom tonu što ga je mahom naslijedio od svojega učitelja Ive Hergešića,⁵ utjecalo je, između ostaloga, da se u svojim estetičkim opredjeljenjima prikloni *novim scenskim tendencijama* suvremenoga dramaturškoga kazivanja (usp. Rošić 1980: 64). Valja, pak, upozoriti kako među tekstovima u „Riječkoj reviji“ nalazimo i na književne osvrte, odnosno književne kritike mahom iz područja svjetske (ali i nacionalne) književnosti pa je i u tom segmentu moguće govoriti o Hergešićevu utjecaju. Ovi tekstovi (o npr., Josephu Conradu, Dragi Gervaisu) mahom esejističkoga karaktera, oslobođeni akademskoga/znanstvenoga diskurza zanimljivi su iz razloga što rasvjetljavaju neke, manje poznate činjenice o radu i djelovanju pojedinih književnika. Pišući, nadalje, primjerice o Kafki u svojem tekst objavljenom u „Riječkoj reviji“ (1963.) osobito naglašava dimenziju snova, fantastičnosti i apsurdnosti svijeta što, u dominaciji književno-povijesnoga diskurza, nagovješćuje i teorijsko propitivanje

pogrešno pristupa kazališnom fenomenu, a možda je, neopterećen problemima funkcioniranja kazališnog mehanizma, nestrpljiv. Međutim, nama u Kazalištu nije ništa lakše čekati. Osobno očekujem smjenu kojoj ni najzagrižljiviji zlonamjernik neće moći prišiti takvu objedu, čak ni u šali (I. Jindra, *Nije lako čekati. Dopis iz kazališta o kazalištu*, u: „Novi list“, travanj 1971).

⁴ Jer, prema Übersfeld, specifičnost je kazališne kritike u postojanju dvostrukoga primatelja – čitalac s jedne, odnosno kazališni stručnjak s druge strane (usp. 1989: 675). U odnosu na čitatelja djelovanje je kritičkoga jezika također dvostruke prirode, tj. *usmjeravajuće* i *ukazujuće*. *Usmjeravajući aspekt sastoji se u uputi: „pogledati ili ne pogledati ovu predstavu“; u tom je trenutku kritički diskurz u biti okrutan i odgovoran, ali je onakav kakav najviše odgovara očekivanju čitaoca. Ukazujući aspekt: „prikazujem vam, pokazujem vam različite aspekte onoga što ćete vidjeti (ili nećete vidjeti)“; jezični čin koji implicitno usmjerava: „pogledajte, shvatite“ (isto).*

⁵ O nekim temeljnim odrednicama Hergešićeve kazališne kritike s osobitim osvrtom na njegovu novinarsku djelatnost u „Obzoru“ (koja nastaje usporedo s formiranjem, riječima Batušića, Hergešića komparatiste u znanstveno-akademskom smislu), „Vjesniku“, „Borbi“, te prijelazu na mjesto ravnatelja zagrebačke Komedije, detaljnije u Batušić 1995: 198-203.

subjektiviteta, odnosno identiteta, a na temelju čega nam neće biti teško uočiti njegovu zaokupljenost upravo značenjskom dimenzijom književnoga djela.⁶

Vjerojatno se svi slažu u tome, da je Kafkin svijet siv i ukočen, izgrađen od ljudi. Događaji se odvijaju neumoljivo; po nekim krutim i neumoljivim zakonima: u tim kućama, sobama, na stepeništima, hodnicima i na tavanima, u dvorištima i na ulicama. Priroda ostaje neopisana „vani“, a odnos čovjeka i prirode je otuđenje (...) On je u njoj usamljen, upućen sam na sebe (...) Svuda samo konstrukcije, svuda samo kavezi, koji čekaju otvoreni, da zarobe čovjeka, izgubljenom u tom strašnom svijetu (...) Iza (Kafkinih) zagonetnih sadržaja osjeća se jedan smisao koji dira u sam bitak čovjeka (...) (I. Jindra, 1963: 762-763).

Na temelju iznesenoga zaključujemo kako u tekstovima ove vrsti nastoji otkriti cjelinu poruke književnoga teksta, *mjeru transcendencije koju ono dosiže* (Pavličić 1983: 100) pa na taj način i ograničava semantičku razinu u namjeri jednoznačnoga definiranja, tj. vrednovanja cjeline umjetničkoga djela (usp. isto). No, i iz ovih, književnom tematikom zaokupljenih esejističkih tekstova, prodire konstantno njegovo zanimanje upravo kazališnom problematikom. Izuzev, dakle, nekih poveznica koje donosi na relaciji Kafka – teatar, a koje nam i odaju njegovo poznavanje inozemnih kazališnih tijekova,⁷ kao i šire kulturološko znanje, u ovom nam je kontekstu zanimljivo spomenuti i prikaz Kottove knjige – *Shakespeare naš suvremenik* – objavljen u „Riječkoj reviji“ 1964. godine, a na temelju kojega zaključujemo kako su ipak najbolje stranice u Jindrinoj riječkoj novinarskoj povijesti one u kojima je čitateljstvo upoznao kako sa situacijom u teatru, tako i s nekim najznačajnijim dramskim predstavama igranim tijekom njegove aktivne djelatnosti u ovom gradu.

Valja, dakako, upozoriti kako sa sustavnim, iako doduše vrlo kratkim, izvještavanjem o kazališnom životu u Rijeci započinje tijekom po mnogo čemu prijelomne upravo šezdeset i osme godine prošloga stoljeća, pa ga i držimo prenositeljem onih događanja svojstvenih onodobnoj zagrebačkoj sredini. O nastojanjima je i specifičnostima autora iz kruga tzv.

⁶ Još nam jednom tako potvrđuje eksplicitno nasljedovanje Hergešićeva pristupa koji se, primjerice u feljtonu *Problemi Jamesa Joycea* (1929.), ističe Helena Peričić, zanima semantičkom razinom Joyceova književnoga stvaralaštva te se gotovo i ne dotiče *izražajnoga sustava djela* (1997: 142). No, za razliku od Jindre, Hergešić ipak pokazuje utjecanje teorijskom instrumentariju, prvenstveno psihoanalizi (u interpretaciji likova), odnosno ideologiji (primjerice u tumačenjima katolicističke komponente, povezanost s grčkom mitologijom, i sl. (usp. isto, 143).

⁷ Upozorava, primjerice, na Gideove, odnosno Barraultove dramatizacije i prerade *Procesa* (1950.), Brodova *Dvorca*, kao i na Wellesovu ekranizaciju *Procesa*. Jednako tako, zanimljiva je i interferencija narativnoga izričaja s onim tipičnim kazališnim, odnosno izvedbenim pa u tom kontekstu i zaključuje: *Mimikom i kretnjom nadao se izraziti više od unutarnjeg zbivanja, nego što bi to bilo najučenijom psihološkom raspravom (...) Kao što je glumcima potrebna pozornica tako je potrebna i Kafkinim junacima (...)* (Jindra 1963: 671).

hrvatske mlade kritike⁸ što se formirala upravo tijekom 1968. godine iscrpno pisala autorica Lada Čale-Feldman u tekstu *Kazalište šezdesetih* i „hrvatska mlada kritika“ pa nam nije ovdje namjera detaljno eksplicirati spomenutu problematiku. Poradi, pak, boljega razumijevanja Jindrine pozicije u kulturološko-kritičarskoj klimi Rijeke, osvrnut ćemo se tek na neke najznačajnije momente. Razdoblje je to specifično poradi svojih eksplicitnih zahtjeva za promjenom u promišljanju teatra pa je ugledanje u inozemne scenske tijekove i rezultiralo sve češćim spominjanjem tzv. *novokazališnih strujanja*. Doduše, ta potreba za novim i drugačijim očitovala se istodobno na svim razinama socijalnoga ustrojstva i djelovanja, samim time i u kontekstu kritičarske aktivnosti, prvotno, ipak one književne.⁹ Situacija je, nadalje, u nacionalnom glumištu pa i kritičarskoj djelatnosti tih godina, u najmanju ruku, paradoksalna. S jedne je strane nedostatak suvremenoga domaćega dramskoga teksta u repertoarnoj organizaciji hrvatskih teatarâ izazivao javno negodovanje gotovo svih značajnijih onodobnih tekstova o kazalištu, dok se s druge, pak, eksplicite govorilo o potrebi za promjenom, infiltracijom onih scenskih načela svojstvenih tzv. novoteatarskom valu, primjerice jednom Grotowskom, Brooku, kao i teorijskih postulata kakve su propagirali primjerice Melchinger, Sartre, Barthes, itd. Tih godina i u takvim okolnostima započinje s djelovanjem i časopis „Prolog“ kojega su tekstovi zapravo eksplicitni odraz kaotičnoga stanja hrvatskoga glumišta s kraja šezdesetih što se poradi direktnoga utjecaja ideoloških instanci nije uspjelo usredotočiti na repertoarnu organizaciju, a kamo li na prisvajanje teorijsko-praktičnih postulata karakterističnih europskom teatru toga doba. Iz toga razloga, složit ćemo se s Ladom Čale-Feldman, ni kazališno-kritički tekstovi nisu uspjeli razviti svjestan i *samobitan kritički odnos prema svojem predmetu* pa su se autori, sputani spomenutom problematikom, u svojim kritikama mahom i koncentrirali na analize u prvome redu dramskih tekstova.¹⁰ Međutim, koncem šezdesetih, odnosno početkom sedamdesetih godina, u vremenu

⁸ Detaljnije o navedenoj sintagmi u kontekstu istoimenoga Zbornika, a koju autorica Čale-Feldman koristi u kontekstu cjelokupnoga novoga kritičarskoga obzora formiranoga koncem šezdesetih godina prošloga stoljeća, prvenstveno iz rakursa značajnijih imena (Z. Mrkonjić, V. Zuppa, A. Stamać), predstavnika novih strujanja i koji ne progovaraju isključivo o kazališnoj kritici – u njezinu tekstu *Kazalište šezdesetih* i „hrvatska mlada kritika“ http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf.

⁹ Doba je to zaziva ne samo novog kazališta nego i formulacije ideja o novome društvu i novom mjestu javnog intelektualca u njemu, nakon što su se u Europi slegle poslijeratne neuralgije, a u Hrvatskoj, tj. onodobnoj Jugoslaviji, ne samo popustila stega socrealističkog poetičkog dictuma, nego i prvotna sreća nad oslobođenjem od njega i pukim „otvaranjem svijetu“ (http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

¹⁰ Tako je simptomatično da je i Mrkonjić, inače po profesiji dramaturg u kazalištu Gavella, svoje ponajbolje tadašnje kazališno-kritičke refleksije posvetio upravo dramskim djelima, pišući, primjerice – paradoksalno – o Držićevoj virtualnoj, dramaturški ugrađenoj, no ne i eventualno izvedbeno ostvarenoj ili ostvarivoj „teatralnosti“ (http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

u kojem hrvatska intelektualna scena prevodi značajnije teorijske tekstove (uglavnom je riječ o dekonstrukciji i poststrukturalizmu), javlja se grupa autora čije su kritike manje-više rabile popularne teorijske spoznaje. Imalo je to i svojih izravnih reperkusija na kazališno-kritičarsku djelatnost koja je nerijetko razvijala sasvim zasebni odjeljak kojega provizorno ovdje nazivamo svojevrsnim diskurzom o diskurzu. Na taj su način autori, poput primjerice Darka Suvina, Petra Brečića, Vjerana Zuppe, napokon i uspjeli aktualizirati komunikaciju na relaciji estetička djelatnost – ideologijska svijest. Kako nam nije namjera precizirati spomenutu problematiku, ovom prilikom tako ponovno upućujemo na spomenuti tekst autorice L. Čale-Feldman koja ovaj novi kritičarski diskurz komparira sa stajališta onih stavova što ih je u *Nultom stupnju jezika* proklamirao R. Barthes.

Ovaj vrlo kratko iznijeti sukus događanja što su obilježili konac šezdesetih godina u zemlji važan je iz toga razloga što je, doduše, znatno slabijih razmjera i u nedostatku eventualne teorijske komponente – svoje odjeke pokazivao i u riječkoj novinarskoj djelatnosti. Prije zapravo sljedbenik onih vizija o kazalištu kakve su zastupali tada novoformljeni *prologovci*, Ivan je Jindra, bez obzira na u principu maleni broj kazališnih kritika objavljenih u riječkom tisku, specifičan poradi svojega pogleda kako na teatar, tako i na zadaću, ulogu, odnosno uopće očekivanja što ih je postavljao pred kazališno-kritičke tekstove. Nadalje, iz bloka je tekstova, odnosno *Bilježaka o kazalištu* objavljenih u „Riječkoj reviji“ 1965. godine, razvidno i očito kritiziranje aktualne kazališne situacije u gradu. Članci su to potkrijepljeni aktualnom domaćom teatrološkom literaturom (prvenstveno tekstovima Petra Selema), a koji u esejističkoj intonaciji donose i osvrte na izvedene predstave. Riječ je o upravo za Jindru specifičnoj formi kojom će, nastojeći kazališni čin uvrstiti u širi teatarsko-kulturološki kompleks, nastaviti i (kako ćemo vidjeti) tijekom svoje izvjestiteljske aktivnosti u „Novom listu“. Usporedimo li ove tekstove s onim Hergešićevim stavovima kojih je potonji iznio primjerice u *O drami i kazalištu* (u Pavletić, 1965.) zaključujemo kako je riječ o gotovo identičnoj tradiciji koja njeguje, Batušićevim riječima rečeno, mirnoću i *akademske pedagoškičnost dobrohotno-superiorna promatrača* (1995: 201). Poput tekstova njegova učitelja, Jindrini su izvještaji vitalni i angažirani pa je u svojim intimnim istupima uvijek i bio djelotvornim teatarskim sugovornikom. Tako već 1965. godine kritizira repertoarsko zapostavljanje domaće dramske riječi, što će nakon Fabrijevih *Reformatora*, odnosno njegova mirakula *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* – potpunu stagnaciju,

osobito u riječkoj prikazivačkoj politici, doživjeti upravo tijekom 1972., odnosno 1973. godine.¹¹

Jednako tako, njegovom je esejističkom diskurzu specifično i jasno iznošenje vlastitih ideološko-politički stavova što se daje naslutiti već u onih tekstova objavljenih tijekom druge polovice šezdesetih godina prošloga stoljeća. Očito je to i iz završetka kritike Fabrijevih *Reformatora* objavljene u „Novom listu“, 8. ožujka 1968. godine koju je, nakon detaljnoga opisa i analize predstave, zaokružio ističući važnost *vlačićevskoga* elementa kao nositelja nacionalnoga, istinskoga pa kao takvoga i jedinoga prihvatljivoga momenta u aktualnoj društveno-političkoj situaciji. Primjeri su to koji pokazuju kako kazališna kritika ima sposobnost politizirati sebe samu, zajedno s kazalištem koje je analizirala, komentirala, odnosno promovirala (usp. Pfister 1999: 106).¹² Bez obzira, stoga, na osjetljivost ideološkoga pa i kulturološkoga trenutka u kojem nastaju (skorašnji događaji u kontekstu Hrvatskoga proljeća, zatvaranje zgrade HNK Ivana pl. Zajca), njegovi osvrti u „Novom listu“ usredotočeni su na scenski događaj, odnosno dramaturške osobitosti literarnoga teksta postavljenoga na sceni. Takav kritički diskurz odaje dimenziju znanja, preciznije, znanosti i to znanosti koja ne isključuje dozu subjektivnosti, što je, mišljenja smo, u kontekstu ovoga žanra¹³ ipak dopušteno. Prema tome, rekla bi Übersfeld, u slučaju primatelja-stručnjaka čija je profesija kazališno usmjerena, Jindrin bi rukopis mogli približiti sljedećim određenjem: *zahvaljujući mom diskurzu vidite ono što ste sami stvorili i kako smo mi (ja i moji čitatelji) shvatili smisao i učinkovitost rezultata vašeg rada (jezični čin: aksiološka tvrdnja i vrijednosni sud); stoga evo što treba da u budućnosti radite: usmjerite rad u tom smjeru, pažljivije izabrati tekst, suradnike ili glumce (usmjeravajući jezični čin)* (Übersfeld 1989:

¹¹ Izvadak iz *Bilježaka o kazalištu I* potvrđuje ove naše iznijete misli: *Na srcu nam je procvat domaće drame, a sezona bez ijednog našeg izvornog komada čini se žalosno pusta. Činjenica jest da naša suvremena literatura mnogo bolje stoji s pjesnicima i prozaistima nego s dramatičarima, ali i njih ima, pa ako to i nisu Shakespearei ipak im treba pružiti šansu, treba ih igrati. Samo takva repertoarna politika može donijeti ploda i samo se tako stvara jak nacionalni teatar* (1965: 41).

¹² Spomenimo u tom kontekstu i njegova zalaganja i konstantno ukazivanje na potrebu reorganizacije upravljačke politike kazališta. Jednako tako, osobito je podržavao i gostujuće izvedbe pa je u „Novom listu“ od 12. travnja 1968. godine zabilježio gostovanje splitskoga HNK predstavom *Kate Kapuralica*, odnosno Istarskoga narodnoga kazališta s izvedbom *Tko će spasiti orača?*

¹³ Kazališnu kritiku, bez obzira na specifičnost katkada i višeslojnoga njezina (meta)diskurzivna ustrojstva, smatramo (svjesni, pritom, činjenice kako je riječ o području koje interferira s teorijom i povijesti književnosti, teatrologijom, odnosno kulturalnim teorijama) – žanrom. U tom je kontekstu pripisujemo u manju skupinu djela, u našem slučaju književno-teorijski intoniranih, unutar vrsta koje u principu pripadaju odgovarajućoj struji, odnosno određenom razdoblju. Sadrži sve osobine njoj svojstvene te predstavlja, Pavličićevim riječima rečeno, interpretaciju vrste svojstvenu, u našem slučaju, nekoj književno-kazališnoj struji, odnosno nekom razdoblju (usp. 1983: 101). Podvrgava se svojim posebnim pravilima pa na njima i gradi vlastiti identitet (usp. isto). *Žanr je interpretacija vrste: ako su pravila vrste formula, onda su pravila žanra stvarne vrijednosti uvrštene u tu formulu* (isto).

676). Njegov je pristup ipak zahtijevao obrazovanoga čitatelja, istodobno, učinak mu je bio pedagoški te je upućivao glumce i redatelje na promišljanje vlastitih scenskih postupaka i eksplicite ukazivao na potrebu eventualnih korekcija. U spomenutom je i pronalazio svrhu kritike upozoravajući kako je *preduvjet kritike istina (pa) polazimo li od uvjerenja da je loša predstava nenadoknativa kulturna šteta* (kritika takvo stanje može popraviti i) *donekle ublažiti tu štetu ukazujući na nju, orijentirajući publiku i vršeći izvjestan pritisak na teatar* (I. Jindra, „Novi list“, 17. kolovoza 1968).

Specifičnost, nadalje, njegova kritičkoga diskurza karakterizira u principu vješto balansiranje između analize književnoga predloška s jedne, odnosno nekih temeljnih režijskih načela (u tom kontekstu i glumačkih ostvarenja) s druge strane. Slično je tako Hergešiću stvorio vlastiti izričaj, ne suviše kompliciran i opterećen teorijskim instrumentarijem, ali istodobno prikladan, u ocjeni književne i glumačko-redateljske, odnosno likovne komponente kazališnoga čina. Zanimanje scenografskim rješenjima osobito tako dolazi do izražaja u spomenutoj kritici *Reformatora* u kojoj je u potpunosti precizno iznio opis scene (iz kojega se dadu naslutiti i temeljna mizanscenska rješenja¹⁴), a što je, držimo, danas nadasve važan teatrološki podatak:

Scenski prostor polukružno je zatvoren masivnim zidom što se uspinje u nedovršeni svod, a donjim svojim lukom u dnu pozornice otvara novi prostor natkriljujući djelomice stepenice. U dnu, leđima nam okrenut stoji Matija Vlačić, a nad stalkom, u prvom planu, pored golemog globusa s kojeg svjetluca bakrom obilježeno kopno, zadubljen je u rad povjesničar Bugenhagen. Oko stola, prekrivenog knjigama i listovima, tiho razgovara grupa studenata s Melanchtonom ispunjavajući suprotnu stranu, nešto uvučeno ka dubini pozornice, dok se ispred nalazi crna izrezbarena stolica. Smeđi i zlatni tonovi. Crnina (I. Jindra, *Kazalište kao govornica. Nedjeljko Fabrio: „Reformatori“*, u: „Novi list“, 8. ožujka, 1968).¹⁵

Bilo kako bilo, baš poput svojega učitelja, bez *mnogo velikih fraza i učenoga okolišanja*, uspijevao (je) *izreći sva bitna obilježja problema što ih bijaše načinjao* (Batušić 1995: 200), a iz čega i proizlazi naše mišljenje kako njegova uloga (kao kritičara) nije bila isključivo izvjestiteljska. Razvio je vlastitu taktiku oslobođenu eksplicitnih poruga i napada te je, do u detalje analizirajući kazališni čin, zagovarao potrebne promjene u promišljanju strukturiranja događaja na pozornici. Kao primjer navedenom donosimo u nastavku izvadak iz kritike o

¹⁴ Redatelj: Tomislav Tanhofer.

¹⁵ Specifičnost je ove kritike do u tančine iznijeti opis scene i to za svaku fresku zasebno.

premijeri *Gorskih divova* L. Pirandella (režija: Vlado Vukmirović) izvedenih na sceni HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci 20. siječnja 1968. godine¹⁶:

Nesretnjakovići obitavaju vilu „Belaj“, odvojeni od svijeta, plašeći se svijeta njih sedmero pronašli su utočište među duhovima a na odmak gorskim divovima „gotovo na rubu života“. Ta su čudno nestvarna bića možda simboli, a možda samo propale egzistencije; režija ostaje neopredijeljena. Njihovu će tužnu idilu prekinuti pojava putujuće glumačke družine koja se putem osipa a i moralno raspada o čemu govori čitav prvi čin. Ima u tom činu neobjašnjivih replika, kao ona vraća i predvodnika Nesretnjakovića, Cotronea, o goloj ženi s „crvenom kosom prosutom kao krv u tragediji“, potpuno nespojiva s karakterom Cotronea pa se pitam treba li u tome tražiti neku simboliku ili se valja zadovoljiti s „mašta igra“ kao odgovorom... (I. Jindra, L. Pirandello: „Gorski divovi“, mit o umjetnosti, u: „Novi list“, siječanj 1968).¹⁷

Iznijeto otkriva i Jindrin temeljni kritički postupak – interferenciju narativnoga diskurza i opisa (metonomija) – koji nas navodi na činjenicu kako u prosudbi kazališnoga čina kreće od dramskoga teksta kao temeljnoga polazišta u rekonstrukciji scenskih događanja. Književni predložak drži, pritom, i uzročnikom onih dramaturško-redateljskih nastojanja koje nam njegova aktualizacija na sceni, napokon, i otkriva. Potvrđuje nam to i nastavak navedene kritike koja uočava pretjeranu režijsku usredotočenost na dramski predložak, a što je osobito došlo do izražaja u prvom činu kojega Pirandello donosi kao parabolu samoga izričaja, literarnu ekspoziciju dok se dramaturška okosnica iscrpljuje prije svega u irealnosti i iracionalnom, u nesputanom, ludističkom i nelogičnom, gotovo mitskom. Opisi, dakle, scenskih događanja odaju nam Jindrino izvrsno poznavanje Pirandellova teksta pa samim time i djeluju usmjerujuće upozoravajući pritom na režijske, odnosno glumačke nedostatke.¹⁸ Drugim riječima, njegov rad na kritici ocjenjujemo kao *rad na cjelini*, karakterizira ga

¹⁶ Dodajmo tek usput kako je riječ o prvom prikazivanju ove drame na prostoru ondašnje Jugoslavije. Spriječen smrću Pirandello *Divove* nije nikada dovršio, no pred kraj je života ispričao svoju viziju posljednjega, trećega čina kojega je zapisao njegov sin Stefano. U Rijeci su *Gorski divovi* izvedeni u prijevodu Nedjeljka Fabrija.

¹⁷ Kritiku ove predstave objavio je I. Jindra 26. siječnja 1968. godine u „Telegramu“, pod naslovom: *Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci – Gorski divovi Luigija Pirandella. Oporuka jednog diva*. Spomenimo ovdje i činjenicu kako je tada „Telegram“ kao novouspostavljeni list objavljivao, upozorava Čale-Feldman, ambicioznije kazališno-kritičke napise (usp. http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

¹⁸ *Konačno, čitav prvi čin jedna je krajnja monotona ekspozicija, nije bolje ni s drugim – moglo bi se drastično kazati da prava drama i ne počinje – a redatelj uvodnom i zaključnom nakalemljenom slikom potencira to nedogađanje a da ništa ne dobiva. Nesretno je rješenje i Pripovjedač nenapisanog čina, ne samo zato što smrtna ozbiljnost, crni frak, crna knjižurina i Ivan Bibalo ne idu zajedno (a najmanje svemu pristaje ležerno zaklapanje knjige, pa i knjiga uopće ako se radi o pripovjedaču a ne o čitaču!) nego i zato što je od devedeset i devet mogućih načina ovaj najotrcaniji* („Novi list“, siječanj, 1968).

totalizacija koja se sastoji u tome *da se dovedu u odnos tekst i scenska praksa, prostor i udio glumca, nastojeći „tipologizirati“ moduse i klasificirati predstavu* (Übersfeld 1980: 676). Postupak je to koji neće rezultirati bijegom u naraciju, a koji bi kao takav analizu teksta/predstave ostavio tek na površini. Iz toga razloga, njegov diskurz i pokazuje jasne naznake odmaka od dogmatičnosti i nikako ne pretendira usredotočenju na samo jedan element što bi u takvom slučaju prijetio narušiti ravnomjerno predstavljanje/prosudbu preostalih elemenata scenskoga znakovnoga sustava (usp. isto). Za razliku od književne kritike u kojoj se, kako smo vidjeli, nije usredotočivao na izražajnu/formalnu razinu strukturne komponente, u iskazima o kazalištu to nije slučaj. Opisom funkcioniranja gotovo svih aspekata scenskoga izražajnoga sistema, osvrtom na njihov odnos spram cjeline dolazi i do interpretacije značenjskoga sistema. Unatoč, pak, činjenici što se ne utječe niti jednoj teorijskoj, odnosno poetološkoj struji, njegovi su kritički iskazi značajni iz razloga što se vrednovanje temelji na uvjerljivosti koja proizlazi iz relevantnosti iznijetih podataka o određenom scenskom događaju.

Prema tome, kazališne su kritike iz ovoga Jindrina riječkoga razdoblja doista i značile nešto novo i drugačije. Erudicijom i sposobnošću analitičke prosudbe scenskoga čina često prožetoga polemičnim tonom i finom dozom ironije – ovoj je djelatnosti, konačno, i dodijelio dignitet kojega do tada, na riječkom području, nije imala. Njegova je kritička misao dala naslutiti odmak od utonulosti u sfere intelektualne logike pa kao takva ipak nije pripadala onom krugu autora čije bismo iskaze mogli okarakterizirati sintagmom *kritičke istinolikosti* (Barthesovim 2009: 12).¹⁹ I bez obzira što u ovim tekstovima ne nailazimo na utjecaj tzv. teorijskoga metajezika, njegovi iskazi otvaraju komunikaciju na nekolicini sasvim različitih razina. Razvidno je to i u *Bilješkama o kazalištu (1 – 3)* objavljenima u „Novom listu“ (15., 16., i 17. kolovoza 1967.), koje karakterizira istupanje protiv onodobne repertoarne politike; argumentiranje primjerice vlastitih stavova događanjima u svjetskom teatru te, istodobno, otkrivanje poznavanja nacionalne teatarske povijesti; otvoreno polemiziranje s režijom (netolerantnost osobito spram realističkim inscenatorskim rješenjima), glumcima pa i

¹⁹ Aristotel je, upozorava Barthes, tehniku hinjene riječi utemeljio na postojanju *istinolikosti* svojstvene tradicionalnim shvaćanjima, tradicionalnim društvima, općim mnijenjima i sl. *Istinoliko* u principu ne pretendira proturječiti tradiciji, niti autoritetima. Ono *se nužno ne podudara s onim što je bilo (to se tiče povijesti) niti s onim što mora biti (to se tiče znanosti), nego jednostavno s onim što publika misli da je moguće i što se može posve razlikovati od povijesne zbilje ili onoga što je znanstveno moguće* (Barthes 2009: 11). Na taj je način, nastavlja spomenuti autor, Aristotel stvorio neku vrstu estetike publike pa bi se u tako pojmljenom poretku kritika držala kao kritika za mase, kritikom koja *vлада na književnim stranicama nekoliko velikih časopisa i kreće se unutar intelektualne logike u kojoj se ne može proturječiti onome što nam pristiže iz tradicije, od Mudraca, općeg mnijenja, i tome sličnog. Ukratko, postoji neka kritička istinolikost* (isto, 12).

publikom; kompariranje, nadalje, situacije u zagrebačkom teatru s riječkim scenskim događanjima, itd. Nadalje, u *Bilješkama o kazalištu (II) (1 – 5)* u rujnu 1967. godine, u kojima izvještava o angažmanu Studentskoga centra oko međunarodnih susreta mladih kazališnih entuzijasta (IFSK), razvidno je i njegovo zalaganje u promociji novokazališnih tijekova, odnosno predstava eksperimentalnoga teatra svojstvenih zagrebačkoj klimi koncem šezdesetih godina prošloga stoljeća. Prožimajući tako svoje stavove znanjem i činjenicama iz povijesti, estetike, opće kulture, ovi iskazi nerijetko otkrivaju polemičan ton pa čitajući ih i nailazimo u principu na različitost smislova što je, držimo, tek nagovještaj onih specifičnosti na kojima će se temeljiti tzv. novokritički osvrti, aktualni nakon 1960. godine.

Osobitost je takvih tekstova, pa u tom kontekstu i ovih Jindrinih, odustajanje od konformizma što ih odvodi gotovo do pojma institucije, odnosno uporabe jezika ne u svrhu *sudjenja*, nego u nastojanju da se kritika *razlikuje, odvoji, udvoji* (isto, 11). Karakterizira je autoreferencijalna kategorija, drugim riječima, nastoji progovoriti o sebi samoj, postaviti si ciljeve i ostvariti učinke.²⁰ Nerijetko, ona upliće ideološku komponentu, izravno joj se obraća, dijalogizira i protestira, odnosno eksplicite iznosi svoju potvrdu ili negaciju establišmenta bez obzira na njegovu dominantnu orijentaciju. Inzistiranje tako na jasnom iznošenju vlastitih ideoloških stavova pratimo u Jindrinu novinarskom radu, konkretnije zapravo nakon druge polovice devedesetih godina prošloga, kao i tijekom prvih deset godina novoga stoljeća. Riječ je o godinama koje su obilježile novinarsku aktivnosti u „Hrvatskom slovu“ (od dvanaestoga broja surađuje kao kazališni kritičar, a od 2000. godine bio je i glavnim urednikom ovoga tjednika), a koje karakterizira interferencija netom spomenuta segmenta s promišljanjem kazališta, odnosno kulture uopće.²¹ No, njegova se preokupacija književnošću, odnosno teatrom bez obzira na, sada, izravno uplitanje ideološko-političke komponente, a iz koje će i nastati tekstovi sasvim drugačije prirode – ipak očituje dominantnom karakteristikom kritičarskih tekstova objavljenih u ovom tjedniku. Izvještavajući, mahom, o svim značajnijim predstavama iz zagrebačkoga profesionalnoga kazališnoga života, temeljne osobitosti njegova diskurza koje njeguje još iz riječkih dana, prepoznamo i u ovoj novoj fazi. No, budući da

²⁰ *Danas se novoj kritici ne prigovara toliko „novost“ koliko to što je u punom smislu „kritika“, što preraspodjeljuje uloge autora i komentatora te time napada poredak jezika* (Barthes 2009: 11). Jednako tako, ova autoreferencijalna komponenta potvrđuje činjenicu kako kritika procjenjuje vlastiti društveni status, i to, riječima Pavličića, njezin status kao žanra, njezin ugled, rezultate koje je dotada dala, popularnost, teme kojima se bavi i relevanciju tih tema, itd (usp. Pavličić 1983: 105).

²¹ O čemu je i sam svjedočio u intervjuu Gordana Dujića: *Čemu politiku sužavati (...)? Politiku doživljam kao sastavni dio kulture. Mogao bih štoviše reći da je danas u politici i pravo kazalište (...)* (Hrvatsko slovo ide dalje Ivan Jindra, glavni urednik Hrvatskog slova. *Pritisnuto jače, sve to više skače!*, „Dom i svijet“, 372, 4. veljače 2002).

političku komponentu u našem radu mahom ostavljamo po strani, važno nam je upozoriti na jednu drugu činjenicu. Naime, Jindrini su tekstovi signifikantni iz razloga što o kazalištu progovaraju otvoreno i bez susprezanja u ocjeni date situacije, pa Pfisterove tvrdnje kako dramatičari, kazalištarci, odnosno kritičari nerijetko dijele mišljenje kako je u svakom teatarskom događaju u pitanju mnogo više nego li samo kazalište, držimo u potpunosti ispravnima.

Svjestan, nadalje, činjenice kako kritika u principu nije znanost, nego u prvom redu stvaralačka djelatnost koja nastoji proizvesti smisao, Jindra plasira tekstove koji zauzimaju posrednički položaj u odnosu na znanost i čitanje. Namjera mu nije bila, kako bi to rekao Barthes, prevesti ili pak razjasniti djelo, nego u prvom redu pružiti čitatelju jedan od mogućih smislova koji prvenstveno izvodi iz forme, redateljskoga strukturiranja scenskoga čina. Udvostručuje smislove i to na taj način da *ponad prvotnog jezika (kazališnoga djela) lebdi drugotni jezik, naime suvisla povezanost znakova. Posrijedi je ukratko neka vrsta anamorfoze, s time da djelo, razumije se, s jedne strane nije moguće potpuno odraziti (nije to objekt podlozan zrcaljenju kao jabuka ili kutija), a s druge da je sama anamorfoza nadgledna preobrazba, podvrgnuta optičkim prisilama: ona mora preobraziti sve što odražava, te preobraziti isključivo prema nekim pravilima, i to preobraziti uvijek u istom smjeru* (Barthes 2009: 55). Iz navedenoga tako proizlazi općenito mišljenje kako kritika, pa u tom kontekstu i kazališna, nije djelatnost neograničena pravilima i formalnim ograničenjima vlastitoga jezičnoga, uopće stilističkoga ustrojstva. Upravo suprotno, njezina je zadaća obavještajna, pedagoška, a uz to još i služi struci kao važan izvor u produbljivanju vlastitih znanja i mogućnosti. Sve navedene elemente i nalazimo u Jindrinim tekstovima, no ovom prilikom moramo upozoriti i na uočene nedostatke koje, mišljenja smo, suvremena kritika ipak ne bi smjela ostavljati po strani.

Utvrdili smo kako u Jindrinu slučaju analiza kazališnoga čina ne zapostavlja formalnu stranu predstave pa u tom kontekstu, onim prethodno spomenutim postupcima kojima smo nastojali približiti neke temeljne specifičnosti njegova pisma, valja pridodati i naznake *aksiološko-vrijednosnoga*, odnosno *semiološkoga diskurza* (Übersfeld 1989: 676). Potonji podrazumijeva analizu kazališnoga znakovnoga sustav kojega se, držimo, ovaj kritičar manje-više ipak pridržavao. Postupak je to koji ne odvodi *a priori* do svojevrstne, riječima Übersfeld, igre kulturnim referencama, ali ga svako suvremeno promišljanje kazališne kritike ipak podrazumijeva. Izbjeći, naime, susret sa sadržajima koji, upozorava i Barthes, pristižu iz povijesti ili *psyché*, ukratko iz onoga „*onkraj*“ *djela samog* (2009: 30) i koji kao takav

podrazumijeva interpolaciju bilo psihoanalitičkoga, bilo feminističkoga, bilo intelektualističkoga ideološkoga, uopće kulturološkoga znanja – smatramo temeljnim nedostatkom svakoga suvremenoga kritičkoga čina.²² Uzmemo li u obzir činjenicu kako je svoju kritičarsku djelatnost nastavio i tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća, izostanak ovoga segmenta predstavljamo kao osnovni nedostatak Jindrine novinarske prakse. No, bez obzira na netom iznijetu digresiju njegova je važnost (posebice u riječkoj povijesti ove djelatnosti) značajna pa mu iz toga razloga, zaključujemo, i pripada istaknuto mjesto u historiji hrvatske književne, odnosno kazališne kritike.

LITERATURA:

- A. Bogner-Šaban, *Ivanu Jindri, prijatelju*, „Hrvatsko slovo“, XII/832, Zagreb, 2011., 21.
- A. Übersfeld, *Preobrazba kritike. Teorijske bilješke o metadiskurzu kazališne kritike*, „Quorum“, 5(28), Zagreb, 1989., 675 – 678.
- D. Gašparović, *In memoriam – Ivan Jindra (1940 – 2011). Odlazak kazališnoga pregaoca*, „Vijenac“, 7. travnja 2011.
- Đ. Rošić, *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*, Liburnija, Rijeka, 1980.
- G. Dujčić, *Hrvatsko slovo ide dalje Ivan Jindra, glavni urednik Hrvatskog slova. Pritisnuto jače, sve to više skače!*, „Dom i svijet“, 372, 4. veljače 2002.
- H. Peričić, *Ivo Hergešić – posrednik engleske književnosti u hrvatskoj kritici u razdoblju između dva rata*, „Glasje“, 7/8, Zadar, 1997., 132 – 154.
- Hrvatska književna kritika između dva rata*, urednik J. Ravlić, Matica hrvatska, Zagreb, 1966., 297 – 311.
- I. Hergešić, *O drami i kazalištu*, U: *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, priredio V. Pavletić, Stvarnost, Zagreb, 1965., 663 – 673.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu 1*, „Riječka revija“, 1 – 2, Rijeka, 1965., 38 – 46.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu 2*, „Riječka revija“, 3 – 4, Rijeka, 1965., 164 – 169.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu 3*, „Riječka revija“, 4 – 5, Rijeka, 1965., 260 – 265.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (1). Pitanje repertoara*, „Novi list“, 15. kolovoza 1967.

²² Što, dakako, aktualizira problematiku o potrebi i važnosti teorije u kazališnoj kritici, analogno, i o postavljanju nužne distinkcije između novinskih kritika od onih što se objavljuju u stručnim časopisima. Detaljnije o spomenutoj temi vidi primjerice Nikčević 2011., Pfister 1999: 104 – 112, Carlson 1999: 112 – 116. Mišljenja smo kako „Hrvatsko slovo“ kao tjednik koji diskutira kulturološke teme, ograničenost (prostor, prioritet svojevrsnoga izvjestiteljskoga diskurza, itd.) dnevnih novina ne bi trebao podrazumijevati.

- J. Jindra, *Bilješke o kazalištu (2). Umjetnici i oni drugi*, „Novi list“, 16. kolovoza 1967.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (3). Publika, kritika, teatar*, „Novi list“, 17. kolovoza 1967.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (II) (1). Ljubav, a ne rat! IFSK 7 (3. – 9. rujna 1967.)*, 6. rujna 1967.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (II) (2). Organizacija je zakazala. IFSK 7 (3. – 9. rujna 1967.)*, 8. rujna 1967.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (II) (3). Jedinstvena zvučna kulisa. IFSK 7 (3. – 9. rujna 1967.)*, 12. rujna 1967.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (II) (4). Kako oživjeti mrtvaca. IFSK 7 (3. – 9. rujna 1967.)*, 14. rujna 1967.
- I. Jindra, *Bilješke o kazalištu (II) (5). Odjeci. IFSK 7 (3. – 9. rujna 1967.)*, 20. rujna 1967.
- I. Jindra, *Đukić bez sjaja*, „Novi list“, 7. lipnja 1967.
- I. Jindra, *Fantazmagorija bez dovoljno fantazija*, „Novi list“, 23. siječnja 1968.
- I. Jindra, *Između mladosti i zrelosti*, „Riječka revija“, 12, Rijeka, 1963., 1032 – 1033.
- I. Jindra, *Kako utući vrijeme*, „Novi list“, 19. prosinca 1967.
- I. Jindra, *Kazalište kao govornica*, „Novi list“, 8. ožujka 1968.
- I. Jindra, *Knjižarski izlog*, „Novi list“, 3. i 4. lipnja 1967.
- I. Jindra, *L. Pirandello: „Gorski divovi“, mit o umjetnosti*, „Novi list“, siječanj 1968.
- I. Jindra, *Na domaku uspjeha*, „Novi list“,
- I. Jindra, *Nije lako čekati. Dopis iz kazališta o kazalištu*, „Novi list“, travanj 1971.
- I. Jindra, *Pet plodnih desetljeća*, „Novi list“, 6. i 7. svibnja 1967.
- I. Jindra, *Pismo mladiću s književne večeri. Da čitaju i drugi*, „Novi list“, 30. svibnja 1967.
- I. Jindra, *Portret komediografa Gervaisa*, „Riječka revija“, 1 – 2, Rijeka, 1964., 108. – 111.
- I. Jindra, *Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci – Gorski divovi Luigija Pirandella. Oporuka jednog diva*, „Telegram“, 26. siječnja 1968.
- I. Jindra, *Pristup Kafki*, „Riječka revija“, 10, Rijeka, 1963., 759 – 769.
- I. Jindra, *Uz gostovanje Crnog teatra iz Praga u Opatiji. Biseri na crnoj podlozi*, „Novi list“, 1. rujna 1967.
- I. Jindra, *Vrijeme prošlo u sadašnjem vremenu*, „Hrvatsko slovo“, 25. srpnja 2003.
- I. Jindra, *Za daljnje susrete*, „Novi list“, 12. travnja 1968.
- L. Čale-Feldman, *Kazalište šezdesetih i „hrvatska mlada kritika“*, U: http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

- M. Carlson, *Razmišljanja o ulozi kazališnoga kritičara*, Glumište“, ¾, Zagreb, 1999., 112 – 116.
- M. Pfister, *Koliko je teorije potrebno kazališnoj kritici?*, „Glumište“, ¾, Zagreb, 1999., 104 – 112.
- N. Batušić, *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*, Interpretacije i ogledi, Zagreb, 1995., 198 – 203.
- P. Pavličić, *Književna genologija*, SNL, Zagreb, 1983., 97 – 129.
- R. Barthes, *Kritika i istina*, Algoritam, Zagreb, 2009.
- S. Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Leykam international, Zagreb, 2011.