

Dječja recepcija kazališne predstave

Lisičić, Mara

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:234670>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-09**

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE

Mara Lisičić

DJEČJA RECEPCIJA KAZALIŠNE PREDSTAVE

Diplomski rad

Zagreb, srpanj, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE

Mara Lisičić

DJEČJA RECEPCIJA KAZALIŠNE PREDSTAVE

Diplomski rad

Mentorica rada: dr. sc. Maša Rimac Jurinović

Zagreb, srpanj, 2023.

SADRŽAJ

Sažetak.....	i
Summary	ii
1. Uvod.....	1
2. Kazalište	2
<i>2.1. Kazalište za djecu – povijesni pregled</i>	<i>3</i>
<i>2.2. Kazalište za djecu – izazovi i zablude</i>	<i>4</i>
3. Recepcija	7
<i>3.1. Istraživanja publika u kazalištu za odrasle</i>	<i>8</i>
<i>3.2. Istraživanja publika u kazalištu za djecu.....</i>	<i>9</i>
4. Metodologija	13
<i>4.1. Nacrt istraživanja</i>	<i>13</i>
<i>4.2. Uzorak</i>	<i>14</i>
<i>4.3. Prikupljanje podataka i instrumenti</i>	<i>14</i>
<i>4.4. Popis i opis odabranih predstava</i>	<i>15</i>
5. Rezultati	17
6. Rasprava	21
7. Zaključak	38
8. Literatura.....	40
9. Prilozi.....	42
<i>Prilog 1. – Suglasnost.....</i>	<i>42</i>
<i>Prilog 2. – Check lista opažanja</i>	<i>43</i>
<i>Prilog 3. – Pitanja za istraživanje recepcije</i>	<i>45</i>
10. Izjave	46
<i>Izjava o izvornosti diplomskog rada.....</i>	<i>46</i>

Sažetak

U diplomskom radu istražujem dječju recepciju kazališne predstave. Glas dječje publike rijetko se čuje, a budući da su upravo djeca ciljana publika kazališta za djecu mislim da je navedeno važno istražiti. U teorijskom dijelu rada predstavljam povijesni pregled kazališta, kao i povijesni pregled kazališta za djecu, objašnjavam brojne zablude koje se vežu uz isto, te pružam pregled provedenih istraživanja publika kako u kazalištu za odrasle tako i u kazalištu za djecu. U istraživanju koristim model koji je osmislila Rimac Jurinović (2022), a prikupljene podatke kvalitativno analiziram kako bih odgovorila na temeljno istraživačko pitanje *Kako ispitanici doživljavaju kazališnu predstavu namijenjenu djeci kao ciljanoj publici te što nakon gledanja pamte?* i dodatna istraživačka pitanja: *Što ispitanici očekuju od predstave (horizont očekivanja)?, Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se očituje?, Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole) razumiju?, Koje osobitosti ispitanici opisuju? i Koje informacije ispitanici primaju tijekom gledanja predstave?.*

Djeca u dobi od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole) razumiju kazalište kao sustav simbola te imaju potrebna znanja za sudjelovanje u procesu stvaranja predstave. Smatram kako je nužno da kazališni profesionalci uvažavaju ideje djece kao ciljane publike te stvaraju kazališni sadržaj prvenstveno namijenjen djeci.

Ovim diplomskim radom želim potaknuti kazališne, ali i pedagoške stručnjake na daljnja istraživanja dječjih publika te ukazati na važnost odgoja nove kazališne publike. U literaturi se dječje publike opisuje kao *otetu* ili *zarobljenu* publiku budući da djeca ovise o odlukama odraslih. U ovom radu naglasak je stavljen upravo na djecu i njihovu recepciju kazališnog događaja.

Ključne riječi: recepcija, kazalište za djecu, dječje publike

Summary

This master's thesis is focused on researching children's reception of theatre plays. The voice of children audience is rarely heard and, given the fact that children are the target audience of children's theatres, I believe that this subject is worth expanding on. In the theory section, I discuss a historical overview of both adult and children's theatre and explain many misconceptions related to it. I also create an overview of already conducted research of audiences, in both adult and children's theatres. In my own conducted research I use a model created by Rimac Jurinović (2022). By interpreting the results obtained by qualitative analysis I answer the main research question *How do the examinees experience a theatre play intended for children as the target audience and what do they recall after seeing the play?* and additional research questions *What do the examinees expect from a play (horizon of expectations)?, Do the examinees exhibit an aesthetic distance and how does it manifest?, Which theatre conventions do children at the age 10 and 11 (children in primary education) comprehend?, Which peculiarities do they describe? and Which information do the examinees receive during the play?.*

Children at the age 10 and 11 (children in primary education) understand theatre as a system of symbols and have the necessary knowledge to partake in the process of creating a play. I believe theatre professionals are obligated to recognize children's ideas and to create theatre related content that is first and foremost made with children in mind.

With the master's thesis, I wish to encourage theatre and education experts to further explore children audience and to point out the importance of raising new theatre audiences. The literature refers to children audiences as the *kidnapped or captive* audience since children depend on the adults decisions. The focus of the thesis is precisely on children and their reception of theatrical events.

Keywords: reception, children's theatre, children audience

1. Uvod

Kazalište je od svojih početaka bilo mjesto okupljanja. Od antičke Grčke pa do danas kazalište je pretrpjelo brojne izmjene, no ono ključno ostalo je nepromijenjeno, simbioza glumaca i publike. Iako je publika u kazalištu od presudne važnosti, fenomen kazališnih publika, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj nedovoljno je istražen.

Kazalište za djecu razvilo se usporedno diljem cijeloga svijeta tijekom 20. stoljeća i kao oblik umjetnosti često je podcjenjivan i nedovoljno istražen. Dječja publika je *zarobljena*¹ publika. Djeca često ne odabiru naslov koji žele gledati, no čak i kada samostalno odaberu, ona ne mogu samostalno doći u kazalište. Djeca u kazalište uvijek dolaze u pratnji odraslih, u svoje slobodno vrijeme (pratnja roditelja, susjeda, prijatelja) ili za vrijeme nastave u pratnji učitelja. Naslove u kazalištima za djecu na scenu postavljaju odrasli, odrasli priređuju kazališni repertoar, pišu kritike i sl. Ključno je istražiti recepciju djece i poslušati sve ono što djeca imaju za reći jer ciljana publika kazališta za djecu su upravo ona, djeca.

Diplomski rad sastoji se od teorijskog i istraživačkog dijela. Teorijski dio podijeljen je u dva poglavlja, a svako poglavlje na dva potpoglavlja. U poglavlju Kazalište osvrćem se na dugu i bogatu povijest kazališta za odrasle, a zatim i na kazalište za djecu tj. pružam povijesni pregled relativno kratkog razdoblja njegovog postojanja. Uz kazalište za djecu vežu se brojne zablude i miskoncepcije na koje se također osvrćem u ovom poglavlju. U sljedećem poglavlju rada govorim o recepciji te nudim pregled istraživanja publika u kazalištu za djecu, ali i odrasle.

Istraživački dio rada čine poglavlja Metodologija, Rezultati i Rasprava. Poglavlje Metodologija podijeljeno je na četiri dijela te se kroz potpoglavlja iznosi nacrt istraživanja, opis uzorka, način na koji su prikupljeni podatci te opis instrumenata uz pomoć kojih su isti i prikupljeni. Na kraju poglavlja kratko sam se osvrnula na odabrane predstave te ih ukratko predstavila. U poglavlju Rezultati izneseni su rezultati dobiveni kvalitativnim istraživanjem te su svi podatci zabilježeni tijekom istraživanja analizirani i organizirani u tablice. U Raspravi se osvrćem na dobivene rezultate, potkrepljujem ih primjerima te pružam obrazloženje istih.

Vjerujem da ću ovim diplomskim radom potaknuti buduća istraživanja dječjih publika, ukazati na važnost razgovora s djecom te aktivnog slušanja djece. Nadam se da je ovaj rad mali doprinos u istraživanju kazališta za djecu kao izuzetno zanimljivog fenomena.

¹ Schonmann (2006)

2. Kazalište

Kazalište se kao mjesto vjerskog i društvenog okupljanja pojavljuje još u antičkoj Grčkoj. Kako navodi Schonmann (2006) od tada pa do danas kazalište je pretrpjelo mnogobrojne promjene, a brojni teoretičari ne mogu ponuditi jednoznačan odgovor na pitanje *što je to kazalište*.

Aristotel, u svom djelu *Poetika*, kazalište opisuje kao imitaciju života na pozornici, no ono što Aristotel podrazumijeva pod pojmom imitacije nije „oponašanje vanjskog modela” već „ponovno stvaranje” (Schonmann, 2006). Puno kasnije Gogolj uspoređuje kazalište s javnim sveučilištem za široke mase, dok sasvim oprečno stajalište zauzima Bourdieu koji kazalište opisuje kao najvišu umjetnost, a samim time smatra ju rezerviranom isključivo za najviši društveni stalež (Schonmann, 2006). Levy (2005) za kazalište kaže kako ono predstavlja bit, srž ljudskog iskustva, pa će svaki pokušaj opisivanja kazališta riječima biti prijevod ili parafraza jer, kako navodi, snaga kazališta leži u ukupnom doživljaju kazališta prije nego um taj doživljaj pretvori u riječi.

Značajne promjene u kazalištu, kako navodi Rimac Jurinović (2022), događaju se u 17. stoljeću, pozornica se izdiže te odvaja od gledališta, a cijene ulaznica postaju više čime kazalište postaje dostupno isključivo predstavnicima društvene elite, stoga se ove promjene smatraju početkom razvoja elitnih i pasivnih publika. Nadalje autorica navodi kako podjele u kazalištu svoj vrhunac dosežu u 19. stoljeću kada se kazalište i arhitektonski dijeli. Lože su predviđene za publike iz visokog društva te su središta društvenih zbivanja dok su mjesta u parteru zauzimale publike nižeg društvenog statusa koje su za vrijeme predstave bile primorane mirno sjediti i u tišini pratiti predstavu (Rimac Jurinović, 2022).

Polovicom 20. stoljeća kazališta otvaraju svoja vrata širokim društvenim masama. Unatoč svim promjenama koje je kazalište proživjelo, od samih početaka ostalo je posebna vrsta užitka, a ostala su nepromijenjena i ključna dva čimbenika kazališta, glumac i publika (Schonmann, 2006).

Nadalje, drugom polovicom 20. stoljeća kazališta se diljem svijeta otvaraju i prema dječjoj publici. Javljaju se brojni pokušaji približavanja kazališta kao umjetnosti djeci i mladima, od kojih su jedni bili uspješniji od drugih no, kako navodi Schonmann (2006) navedeno nije detaljnije proučavano. Sljedeće potpoglavlje nudi povijesni pregled ovog relativno novog fenomena.

2.1. Kazalište za djecu – povijesni pregled

Djeca su kao glumci, ali i kao publika bila dijelom kazališta za odrasle sve do 19. stoljeća. Promjene se, navodi Schonmann (2006), počinju događati polovicom 19. stoljeća kada se razvijaju tzv. božićne predstave. Na božićnim predstavama izvodili su se popularni naslovi, uglavnom bajke, a događaj je predstavljao vrhunac kazališne sezone. Izniman interes publike rezultirao je značajnim povećanjem cijena ulaznica, a navedena praksa zadržala se i danas u brojnim kazalištima za djecu.

Od samih početaka kazališta za djecu, producenti i redatelji stvarali su predstave koje su se temeljile na pretpostavkama odraslih. Klein (2005) objašnjava kako su odrasli prema dobnim skupinama formirali pretpostavke o interesima djece, pa su se tako dugi niz godina u kazalištu za djecu uglavnom izvodile samo bajke.

Hrvatska ne zaostaje za ostatkom svijeta pa su tako na području Hrvatske osnovana dva nova kazališta, Zagrebačko pionirsko kazalište i Zagrebačko kazalište lutaka, osnovana su 1948. godine, a do tada su se dječje predstave u Hrvatskoj, kako navodi Rimac Jurinović (2022), održavale prigodno uz iznimku nekoliko projekata izvedenih u Dječjem carstvu Tita Strozija.

Kao što je ranije navedeno fenomen kazališta za djecu razvio se istovremeno diljem cijeloga svijeta, neovisno o društvenim, političkim i religioznim razlikama, no usprkos ubrzanom širenju kazališta za djecu položaj glumaca u istom, pa tako i položaj samog kazališta za djecu smatra se, kako objašnjava Schonmann (2006), najnižom profesionalnom razinom što za sobom povlači brojne predrasude i miskoncepcije. Autorica navodi kako je rašireno mišljenje da je kazalište za djecu nešto vrlo jednostavno i kako se svatko istim može baviti, no kazalište za djecu zapravo je vrlo složen fenomen modernog doba. U usporedbi s kazalištem za odrasle, kazalište za djecu još uvijek je poprilično nova i nedovoljno istraжена pojava, no ono što je ključno za uspješan razvoj kazališta za djecu je suradnja kazališnih profesionalaca i obrazovnih stručnjaka (Schonmann, 2006).

Situaciju u Hrvatskoj opisuje Božić (2017) te navodi kako kazalište za djecu i mlade djeluje na društvenim marginama. Autora smatra kako se kazališnom odgoju mlade publike ne pridaje dovoljno pažnje što rezultira nedostatkom kazališne publike. U kazalištima za djecu uglavnom se prikazuju lektirni naslovi kako bi se privukle učiteljice i ostvarila zarada, no navedeno je uzrok brojnim predrasudama prema ovom fenomenu kako od strane ciljane publike tako i od šire javnosti, ali i kazališnih profesionalaca jer kako navodi Gruić (2019) sve dok kazališta ovise o školama, prosudba vrijednosti predstave bit će obilježena pedagoškim

pogledom, nužno je, „razbiti“ zablude o kazalištu za djecu. Kazalište za djecu obilježeno je brojnim izazovima i zabludama o čemu detaljnije progovara sljedeće potpoglavlje.

2.2. Kazalište za djecu – izazovi i zablude

Potreba za definiranjem kazališta za djecu proizlazi iz činjenice da se uz navedeni pojam vežu brojne zablude. Kazalište za djecu moguće je definirati kao profesionalno kazalište u kojem odrasli pripremaju i izvode predstave za djecu (Schonmann, 2006). Gruić (2014) navodi kako se kazalište od srednjovjekovnih drama pa sve do Brechtovih „drama za učenje” smatralo medijem kroz koji se može oblikovati i mijenjati način razmišljanja publika pa tako ne čudi uvriježeno mišljenje široke javnosti kako kazalište za djecu treba podučavati. Reason (2010) smatra kako je „arogantno i diktatorski” percipirati kazalište za djecu kao kanal za odašiljanje moralnih pouka te objašnjava kako kazalište zapravo pruža modele za shvaćanje svijeta.

Schonmann (2006) navodi kako se kazalište za djecu još uvijek doživljava kao obrazovni alat, a navedeno se mnogo puta potvrdilo kroz relativno kratku povijest kazališta za djecu. Nažalost, veliki broj predstava za djecu temelji se isključivo na pedagoškim i didaktičkim načelima te se tako, kako pojašnjava autorica, gubi umjetnička i estetska vrijednost predstave. Nastavlja kako bi bilo pogrešno zaključiti da bi predstave za djecu trebala biti potpuno lišene pedagoških utjecaja, no svakako je potrebno zahtijevati prevlast umjetničkih i estetskih vrijednosti koje predstavljaju srž svakog kazališnog iskustva (Schonmann, 2006).

Ista autorica (2006) definira tri vrste kazališnih događaja za djecu koristeći vrijeme, mjesto i publiku kao odrednice istih: a) djeca posjećuju kazalište kao članovi razreda, u kazalište dolaze sa svojim učiteljima i prisustvuju predstavi s brojnim drugim učenicima, iz iste i/ili drugih škola, b) djeca u kazalište dolaze u pratnji roditelja ili druge odrasle osobe u svoje slobodno vrijeme i c) predstave koje se održavaju u školskim dvoranama kojim prisustvuju svi razredi te škole. Rimac Jurinović (2022) naglašava kako su i sama djeca svjesna promjena formata gledanja tj. grupe s kojom gledaju predstavu, bilo kao prijatelji, učenici ili neidentificirani dio publike.

Jedan od najvećih izazova kazališta za djecu, o kojem govori Schonmann (2006), vidljiv je u prethodnom odlomku. Kazalište za djecu istovremeno se obraća dvjema različitim publikama, djeci i odraslima. Publika se sastoji od dvije skupine koje imaju dodirnih točaka, no nalaze se i u sukobu interesa, odrasli su oni koji donose odluke, dok je ciljana publika kazališta za djecu upravo djeca. Autorica pojašnjava kako homogena ili heterogena struktura publike prisutne na izvedbi može utjecati na pojedine dijelove predstave. Autorski tim predstave

određene dijelove predstave može prilagoditi strukturi publike pa tako npr. ako je publika uglavnom homogena (učenici) dijelovi predstave bit će izvedeni drugačije nego kada je publika heterogena (djeca različite dobi u pratnji odraslih osoba također različite dobi) (Schonmann, 2006). Opisano je primijećeno u predstave *Pipi Duga Čarapa*, Gradskog kazališta Trešnja u Zagrebu. U dijelu predstave kada izbije požar glumac u slučaju da se u publici nalaze škole izgovara: *Prvo učitelji i profesori, a onda djeca!* Ako se u publici nalaze djeca u pratnji roditelja glumac će izgovoriti: *Prvo mame i tate, a onda djeca!*

Gruić (2018) navodi kako je još uvijek raširena pretpostavka da djeca razumiju i doživljavaju predstavu onako kako je to zamislio autorski tim tj. odrasli. Programske knjižice, najave pa čak i kritike predstava pišu isključivo odrasli, no istraživanja pokazuju da se dječji doživljaj razlikuje od doživljaja odraslih.

Na dva međunarodna dječja festivala u Izraelu provedeno je istraživanje za potrebe kojega su оформljena dva povjerenstva, povjerenstvo odraslih kazališnih profesionalaca i povjerenstvo dječjih kritičara, povjerenstva su zamoljena da ocijene svaku izvedbu, a zatim odaberu onu najbolju. Klein i Schonmann (2009) izdvajaju sljedeću zanimljivost, predstavu koju su djeca proglasila najboljom odrasli su smatrali najgorom na festival i obratno. Navedeno se ponovilo na oba festivala stoga autorice zaključuju kako je izvor dječjeg užitka bitno različit od užitka odraslih.

U prethodnom odlomku istaknuta je važnost uvažavanja dječjeg mišljenja prilikom stvaranja same predstave, no umjetnici uglavnom stvaraju predstave vođeni vlastitim nagađanjima. Maguire i Schuitema (2012) kao primjer dobre prakse izdvajaju Davida Holmana i Tonyja Grahama koji za vrijeme stvaranja predstave uvažavaju mišljenja i reakcije ciljane publike tj. djece, čime uspješno potvrđuju sve svoje umjetničke namjere prije nego sam komad postave na scenu.

Ono što autori, izvođači i svi oni koji su na bilo koji način uključeni u proces stvaranja predstave moraju imati na umu jest činjenica da djeca ne dolaze u kazalište kao *tabula rasae*², prazne ploče. Rimac Jurinović (2022) objašnjava kako djeca koja se nađu u kazalištu već imaju određeno životno iskustvo, ona aktivno razmišljaju o sadržaju predstave, a spremna su se i usprotiviti interpretaciji te ponuditi vlastitu. Istraživanje koje je proveo Reason (2010) pokazuje

² Klein (2005)

kako djeca posjeduju kazališnu kompetenciju, ona razumiju što kazalište jest, prepoznaju i razumiju različite kazališne tehnike, dakle ona razumiju kazališni jezik.

Djeca razumiju kazališni jezik, no isti je, pojašnjava Schonmann (2006), potrebno učiti od malih nogu. U nastavku navodi kako znakovni sustav kazališta prenosi značenja kroz skup simbola i konvencija. Dijete mora biti svjesno određenih simboličkih elemenata kao što su riječi, intonacija, geste, mimika, šminka, frizura, kostimi, rasvjeta i glazba, ali odlazak u kazalište zahtijeva i pripremu. Prvenstveno djecu je potrebno upoznati s osnovnim pravilima ponašanja u kazalištu, a zatim pripremiti za samo gledanje predstave upoznajući ih s kazališnim konvencijama (Schonmann, 2006).

Dakle, kazalište za djecu je jedinstven oblik umjetnosti koji posjeduje svoja pravila i paradigme. Schonmann (2006) smatra kako kazalište za djecu mora biti umjetnička cjelina u kojoj se umjetničke vrijednosti i obrazovne komponente nadopunjuju. Za bolje razumijevanje fenomena kazališta za djecu nužno je ispitati dječju recepciju kazališne predstave.

3. Recepcija

Kazalište tj. glumci stvaraju iluziju stvarnosti, a publika je spremna prihvatiti tu „laž“. Kao što je ranije navedeno kazalište posjeduje vlastiti sustav simbola, a Klein (1992) otvara pitanje kako djeca kao publika tumače taj sustav simbola te koje su kazališne konvencije najistaknutije u određenoj dobi. No prvo je potrebno odgovoriti na pitanje kada su djeca opće spremna razumjeti kazalište. Schonmann (2006) navodi kako djeca u dobi od 3 godine mogu aktivno sudjelovati i igrati „kao da“ igre. „Kao da“ igrama oponaša se stvarnost i svaki sudionik igre „igra“ određenu ulogu npr. trgovac i kupac. Ako djeca u dobi od 3 godine uspješno sudjeluju u navedenim igrama onda, u toj dobi, mogu promatrati „kao da“ situacije i na pozornici iz čega proizlazi kako su tada zadovoljeni preduvjeti za razumijevanje kazališta. Autorica zaključuje kako bi najranija dob u kojoj dijete može uživati u kazališnom iskustvu bila 3 godine.

Levy (2005) postavlja pitanje što ostaje kada kazališno iskustvo završi; kratkoročno ostaje zbirka senzacija, dojmova, djelića glume, jakih vizualnih slika, zvukova, atmosfere, raspoloženja...

Hans Robert Jauss 1967. godine svojim tezama mijenja razumijevanje same književnosti, ali i razumijevanje uloge samog čitatelja, ističe kako su iskustva čitatelja tj. publike presudna i da bez publike književnost ne bi imala svoju povijest (Rimac Jurinović, 2022). U istom radu autorica objašnjava kako teatrologija preuzima i prilagođava dijelove Jaussove teorije vlastitom predmetu izučavanja, publika u kazalište dolazi sa svojim horizontom očekivanja na koji utječe sve ono što gledatelj zna o djelu prije samog izvođenja.

Schonmann (2006) navodi kako Sauter povezuje percepciju s komunikacijskim aspektom prezentacije tj. ono što se komunicira s gledateljima tijekom same predstave, dok recepcija opisuje posljedicu, ona je rezultat percepcije. Oba pojma pomažu u razumijevanju kazališta za djecu, a Klein i Schonmann (2009) smatraju kako ih je potrebno ispitati da bismo utvrdili na koji način djeca sudjeluju u kazališnoj komunikaciji.

Djeca za razliku od odraslih lakše „uranjaju“ u iluziju kazališta, Gruić (2018) navodi kako djeca često događaj prikazan na sceni doživljavaju kao stvaran pa zato plaču kada se na sceni pojavi vještica ili pomažu Pipi pronaći nasilnika. Razvijanje sposobnosti estetskog distanciranja kod djece omogućit će im se sudjelovanje u kazališnom događaju bez da se izgube u iluziji, stoga Schonmann (2006) estetsku distanca smatra preduvjetom za estetski doživljaj.

U kazalištu je estetski doživljaj utemeljen na estetskoj distanci, točki s koje se gleda na predstavu, s koje se primaju podražaji, a ta udaljenost utječe konačno i na prosudbu gledatelja. Kako tvrde Klein i Schonmann (2009) moguće je opisati tri stupnja distanciranja: a) visoka distanca koja se razvija kod djece koja predstavu gledaju potpuno objektivno te su smanjila svoje emocije do točke u kojoj ne cijene umjetničku vrijednost izvedbe, nasuprot visokoj distanci moguće je razviti b) nizak stupanj distanciranja koji je češći kod mlađe djece koja događanja u predstavi doživljavaju subjektivno i potpuno se gube u iluziji i c) optimalnu ili idealnu distancu koju je moguće opisati kao najmanju moguću udaljenost bez njenog nestanka. Dakle, za vrijeme gledanje predstave djeca moraju cijelo vrijeme biti svjesna da je predstava zapravo iluzija, jer kako autorice navode dalje u tekstu, u trenutku kada nestane distanca nestaje i umjetnost.

Kazališne publike i recepcija nedovoljno su istražene kako u kazalištu za djecu tako i u kazalištu za odrasle. Sljedeća dva potpoglavlja nude pregled istraživanja publika u kazalištu za odrasle i u kazalištu za djecu.

3.1. Istraživanja publika u kazalištu za odrasle

Istraživanje kazališne publike tj. publika nova je pojava u istraživanju kazališta. Ovom se fenomenu sve do osamdesetih godina prošlog stoljeća pristupalo, kako navodi Lukić (2009), malo, usputno i rubno. Potrebno je naglasiti kako je „... o gledateljima nemoguće govoriti kao o skupini koje se može imenovati *jedninom riječi publika* i zbog toga je svagda nužno ustrajati *na množini te riječi*, na govorenju o publikama.“ (Lukić, 2009, 27) Značajan doprinos istraživanju kazališnih publika dao je Brecht upravo istraživanjem odnosa djelo-publika i pozornica-gledalište te se njegov rad smatra prvom smjernicom za sva daljnja istraživanja publika, dok je u Hrvatskoj na važnost publika među prvima ukazivao dr. Branko Gavella koji je u svojim radovima otvorio brojna pitanja o odnosu glumac-publike, recepciji i sl. (Lukić, 2009).

U Hrvatskoj je još uvijek mali broj provedenih istraživanja na temu kazališnih publika. Kako navodi Iveković (2009), kazališna publika se u hrvatskoj znanosti o kazalištu spominje samo posredno no ipak je uočena važnost publika kao sastavnog dijela kazališne komunikacije te nužnost proučavanja iste.

Čin gledanja predstave, kako pojašnjava Reason (2010) u isto vrijeme je vrlo javan, ali i vrlo privatan. Javan je zato što se odvija na javnome mjestu, kazalište okuplja brojne ljude sličnih ili različitih interesa koji u isto vrijeme na istom mjestu sudjeluju u kazališnom

doživljaju. Ipak sam čin gledanja, nastavlja autor, izuzetno je privatan, gledamo očima, a zatim i interpretiramo viđeno.

Rimac Jurinović (2022) smatra kako značajan utjecaj na razumijevanje predstave ima svijest o tome kako je gledanje dijelom javan čin. Ljudi brinu o tome kako će se njihovo mišljenje i ponašanje doživjeti u zajednici koja ih okružuje te nastavlja kako na razumijevanje predstave utječu svi pojedinci koje gledatelj zatekne u kazališnom foajeu te večeri, ali i predznanja i iskustva s kojima svaki gledatelj dolazi u kazalište.

Klein (2009) smatra kako ono što će publici *ostati u sjećanju* nakon pojedine izvedbe ovisi ponajprije o osobnim motivima za gledanje predstave te o očekivanjima koja želi zadovoljiti. Autorica opisuje *ritualnog gledatelja (ritualistic viewer)* koji u kazalište dolazi iz navike, a u predstavi traži bijeg od svakodnevice i zabavu. Takav gledatelj u kazališnom činu sudjeluje pasivno no njegov um aktivno obrađuje informacije. Nasuprot opisanome nalaze se gledatelji koje autorica naziva *instrumental viewers*, oni pristupaju predstavi s ciljem stjecanja informacija u polju njihova interesa te su spremni uložiti više mentalnog napora za vrijeme gledanja predstave.

Od nedavno, uloga publika u suvremenim izvedbama značajno se mijenja, publike od promatrača postaju aktivni sudionici umjetničkog procesa. Rimac Jurinović (2022) navodi primjer izvedbe *Make Better Please (Uninvited Guests)* te objašnjava pojam re-pozicioniranja publika: 1) Publike zauzimaju poziciju sukreatora fantazije što se ostvaruje tako što publika za vrijeme izvedbe pije čaj, jede kekse i čita novine. 2) Aktualizacija, publike se dijele u manje skupine koje iznose vlastite priče koje su zatim uprizorene na pozornici. 3) Publike zauzimaju ulogu svjedoka i 4) od publika se traži i očekuje izravan angažman kao npr. razgovor s glumcima ili gađanje čajem na zahtjev. Autorica zaključuje kako je u budućnosti moguće očekivati i razvoj novih modela.

3.2. Istraživanja publika u kazalištu za djecu

Gruić (2018) postavlja pitanje zašto djeca idu u kazalište. U istom radu autorica objašnjava kako djeca idu u kazalište uglavnom zato što su tako odlučili odrasli, kao što sama ne biraju koju će školu pohađati tako sama ne donose i brojne druge odluke, među kojima je i odluka o odlasku u kazalište ili odabiru predstave koju žele gledati. Djeca u kazalište dolaze u pratnji roditelja, baka i djedova, ali i učitelja. Kako navodi Rimac Jurinović (2022) odrasli vrše nadzor nad ponuđenim sadržajem, a navedeno se može povezati s „... porastom srednje klase i njezinim razumijevanjem djetinjstva kao ranjivog razdoblja koje ima potrebu za zaštitom.”

(Rimac Jurinović, 2022, 29). No zašto odrasli smatraju da je kazalište dobro za djecu? Kao što je ranije navedeno u društvu je uvriježeno mišljenje kako kazalište uči, oplemenjuje, zabavlja, razvija kreativnost, mišljenje i sl. Kako navodi Gruić (2018), teorija na ovo pitanje nudi poprilično sličan odgovor. Pa tako navodi tri cilja kazališta za djecu: a) kazalište za djecu treba biti vrijedna i prikladna zabava, b) kazalište za djecu treba obrazovati i odgajati gledatelja i c) kazalište treba poticati društveni rast kroz susret s dramskom umjetnošću.

Kako navodi Lončar (2009) glavna „boljka“ kazališta za djecu je podilaženje odrasloj publici tj. jasna namjera sviđanja odraslima pa čak i pod cijenu zbunjivanja dječje publike. Rimac Jurinović (2022) navodi kako se već 250 godina ponavlja i nastavlja sustavno isključivanje djece iz slaganja repertoara, procesa proba pa čak i zanemarivanje dječje recepcije, a upravo su djeca ciljane publika svakog kazališta za djecu. Poznavanje publika nužno je za uspješno osmišljavanje repertoara stoga Goldberg (2006) prema Rimac Jurinović (2022) nudi sljedeći model te razlikuje:

- Pretkazališnu fazu koja obuhvaća djeca od 3 godine, u kojoj prevladavaju igre igranja uloga pomoću kojih djeca oponašaju svoju okolinu.
- Drugu fazu tzv. zlatno doba koje obuhvaća razdoblje od 8 do 11 godina. Djeca u ovoj fazi snažno vjeruju pa im je dobro ponuditi raznolike kazališne stilove i žanrove kako bi produbila svoje znanje o kazalištu.
- Treću fazu, od 11 do 14 godina, koja se smatra vrlo osjetljivom fazom zato što će gledatelji u ovoj fazi početi odbacivati kazalište kako bi izbjegli pojam dječje. Preporučljivo je djeci u ovoj fazi ponuditi predstave u kojima se mogu prepoznati.
- Četvrtu fazu koja započinje od petnaeste godine života kada djeci više nije potrebno nuditi dječje naslove već mogu uživati u predstavama s repertoara za odrasle.

Schonmann (2006) pozivajući se na Piagetovu razvojnu teoriju navodi pak sljedeću podjelu:

- kazalište za bebe (3 – 5)
- kazalište za djecu (6 – 12)
- kazalište za mlade/tinejdžere (12 – 16)
- kazalište za odrasle (od 17 godina)
- obiteljsko kazalište.

Postojanje značajnih razlika u eksplicitnim oblicima recepcije djece i odraslih moguće je uočiti za vrijeme gledanja i uživanja u istoj kazališnoj izvedbi. Schonmann (2006) opisuje

pljesak kao jedan od najboljih pokazatelja razlika. Za odrasle pljesak je konvencionalni i kontrolirani signal poslan na pozornicu, dok je pljesak djeci intuitivan, djeca nemaju potrebu biti kao ostale osobe koje se nalaze u kazališnoj dvorani, njihove reakcije, pa tako i pljesak, su prirodne i spontane. Zato, pojašnjava autorica, djeca često plješću za vrijeme predstave, ali na kraju iste ona to ne čine osim ako ih odrasli tako ne upute.

Iako odrasli često misle kako je takvo ponašanje nedostatak pristojnosti i rezultat lošeg odgoja, *nepoželjno* ponašanje djece ne znači nužno da smatraju izvedbu lošom, no isto tako njihovo *poželjno* ili *lijepo* ponašanje ne znači da u izvedbi uživaju. Klein i Schonmann (2009) naglašavaju kako dječje spontane reakcije nisu nužno u vezi s onim što zapravo misle o kvaliteti same izvedbe. Autorice djecu opisuju kao *otetu* ili *zarobljenu* publika. Osim o odrasloj pratnji djeca su publika koja ovisi i o glumcima na sceni. Smatraju kako bi se glumci prema dječjoj publici trebali odnositi s poštovanjem te biti svjesni odgovornosti koju imaju prema dječjoj publici te zaključuju kako je upravo zadaća glumaca pomoći djeci u razvijanju vlastitog ukusa koji ne mora nužno biti u skladu s umjetničkim standardima (Klein i Schonmann, 2009).

U istom tekstu autorice su definirale i dječje kriterije za ocjenjivanje kazališnih događaja potvrđene kroz brojna istraživanja. Sedam glavnih kriterija poredanih po važnosti su: razumljivost, dramska akcija (*involving dramatic action*), duhovita zabava, informativni dječji likovi, realističnost (*realism*), bezazlenost/nasilje/romantika i estetske kvalitete. Navedeni kriteriji, kako navode Klein i Schonmann (2009), načela su uz pomoć kojih djeca odraslima daju povratnu informaciju o predstavi koju su za njih pripremili upravo odrasli. No na dječje razumijevanje predstave utječu i drugi čimbenici. Rimac Jurinović (2022) smatra kako razumljivost ovisi o mentalnom naporu koji je pojedinac spreman uložiti tijekom gledanja predstave, ali i očekivanjima djece, žele li se tijekom predstave zabaviti ili naučiti nešto novo.

Reason (2010) provodi istraživanje kojemu je cilj otkriti kako djeca reagiraju na kazalište, što nakon izvedbe pamte te prepoznaju li kazališne konvencije. Za potrebe istraživanja autor je razvio i prikladnu metodologiju, koja bi bila privlačna i primjerena djeci. Kako navodi primjerena metodologija vrlo je važna u svim istraživanjima u kojima sudjeluju ljudi, no u radu s djecom još je važnija. Osmislio je pristup, po uzoru na likovne radionice, u kojemu je dječji crtež poticaj za razgovor o nedavnom kazališnom iskustvu. Na početku istraživanja djecu je zamolilo da „nacrtaju nešto čega se sjećaju iz izvedbe“. Dok su djeca crtala ispitivači su se kretali po prostoriji, pristupali pojedincima i razgovarali s njima o crtežu. Razgovor bi započinjao otvorenim pitanjem *reci mi nešto o svom crtežu (tell me about your*

drawing). Crtež predstavlja alat za pokretanje razgovora, ali i usmjeravanje daljnjih pitanja. Djeca samostalno govore o svom crtežu te pridaju značenje vlastitom uratku, osjećaju se ugodno i opušteno stoga se kombinacija razgovora i crtanja smatra primjerenom metodologijom za ovakva istraživanja. Reason (2010) smatra kako je razgovor o kazalištu sastavni dio svakog kazališnog iskustva jer se tako proširuje i produbljuje izvorni doživljaj. Sudjelovanje u razgovoru, postavljanje pitanja te prisjećanje na promatrano su vještine te ih je, kako objašnjava autor, potrebno poučavati, poticati i njegovati.

4. Metodologija

4.1. Nacrt istraživanja

Nacrt istraživanja oblikujem po uzoru na istraživanje Rimac Jurinović (2022) koja polazi od ideje istraživanja koje je proveo Reason (2010) kojim istražuje dječje proživljeno iskustvo kazališta te se vodi pristupom Schonmann (2006) koja imenuje izazove s kojima se dječje publike susreću. Nadalje, oblikujem središnje istraživačko pitanje:

Kako ispitanici doživljavaju kazališnu predstavu namijenjenu djeci kao ciljanoj publici te što nakon gledanja pamte?

Postavljam i dodatna istraživačka pitanja:

- 1) *Što ispitanici očekuju od predstave (horizont očekivanja)?*
- 2) *Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se očituje?*
- 3) *Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole) razumiju?*
- 4) *Koje osobitosti ispitanici opisuju?*
- 5) *Koje informacije ispitanici primaju tijekom gledanja predstave?*

Podatci su prikupljeni kvalitativnom metodom prikupljanja podataka, opažanjem ispitanika te provođenjem razgovora uz crtanje. Recepcija je istraživana prije početka predstave, za vrijeme predstave te po samom završetku predstave. Ispitanici su promatrani u kazališnom foajeu te po ulasku u dvoranu prije početka predstave, a razgovor s ispitanicima obavljan je odmah po završetku predstave u prostorijama kazališta te je bilježen audiosnimačem.

Odabrala sam predstave koje su namijenjene dobi ispitanika, one koje ispitanici nisu ranije gledali te sam nastojala odabrati što tematski raznovrsnije predstave što je bilo uvjetovano kazališnim repertoarom za vrijeme provođenja istraživanja. Odabran je mali uzorak predstava (3 predstave) budući da su sve ostale primjerene predstave na kazališnim repertoarima za vrijeme provođenja istraživanja ispitanici ranije gledali, a smatram kako podatci prikupljeni u sljedećoj kazališnoj sezoni ne bi bili relevantni zbog dužeg vremenskog prekida u istraživanju.

Sve podatke prikupljene u obliku bilješki, check lista, audiosnimača i crteža organiziram, analiziram i uređujem za prikaz. U istraživanju sudjeluju dva ispitanika.

4.2. Uzorak

Ispitanici su dva dječaka u dobi od deset i jedanaest godina. Ispitanici se nalaze na prijelazu iz druge (zlatne) faze³ u treću fazu te su redovita kazališna publika. Ispitanici su odabrani budući da u ovoj dobi mogu jasno i sažeto izraziti svoje mišljenje te se zbog bogatog kazališnog iskustva mogu fokusirati na predmet istraživanja. Bilo mi je važno odabrati ispitanike koji redovito odlaze u kazalište, koji kazalište vole, kako bi aktivno i zainteresirano sudjelovali u istraživanju. Ono što je također važno napomenuti, ispitanici su ranije sudjelovali u istraživanju koje je provela Rimac Jurinović (2022) pa će biti zanimljivo usporediti dobivene rezultate. Uvid dobiven ovim istraživanjem prvenstveno se odnosi na redovitu dječju kazališnu publiku. Postupci i način na koji je istraživanje provedeno prilagođeni su dobi ispitanika, a u predstavljanju i obradi podataka koristim nadimke koje su ispitanici sami sebi nadjenuli.

4.3. Prikupljanje podataka i instrumenti

Ispitivanje je provedeno u nekoliko etapa:

- predstavljanje istraživanja roditeljima i definiranje prijedloga predstava
- definiranje popisa predstava i termina gledanja istih
- potpisivanje suglasnosti
- definiranje termina održavanja razgovora
- opažanje ispitanika tijekom gledanja predstave i razgovor s ispitanicima
- organiziranje prikupljenih podataka.

Definiranje prijedloga predstava započelo je 28. 4. 2023. putem e-pošte. Putem e-poruke predstavila sam se roditeljima te ih upoznala s temom diplomskog rada. Objasnila sam način na koji planiram provesti istraživanje i predstavila cilj samog istraživanja. Nadalje, predložen je popis predstava kako bismo utvrdili koje od predloženih predstava ispitanici nisu gledali. Uslijedilo je definiranje popisa predstava i termina gledanja, a roditelji su upoznati s mogućim promjenama termina iz objektivnih razloga te nadopunjavanjem popisa ovisno o naknadno objavljenim kazališnim programima.

³ Goldberg (2006) prema Rimac Jurinović (2022)

Ispitanicu su upoznati s načinom provođenja istraživanja te su pokazali veliku želju za sudjelovanjem što mi je bilo izuzetno bitno. Majke su zatim potpisale suglasnost te je dogovoreno kako će se razgovori održavati po završetku kazališne predstave.

Ispitanike se promatralo prilikom dolaska u kazalište. Ispitanici u kazalište dolaze u pratnji roditelja koje ispred kazališta pozdravljaju te u kazališni foaje ulaze uz pratnju istraživačice. Ispitanici se promatraju prije početka predstave za vrijeme neformalnog druženja u foajeu i dvorani, opažanja se bilježe u obliku bilješki koje kasnije uređujem i upisujem u check liste. Bilježim njihove razgovore o najavljenj predstavi, odabiru sjedala i sl.

Ponašanje ispitanika bilježila sam i za vrijeme predstave, promatrala sam njihove reakcije na zbivanja na sceni, komentiraju li ih međusobno, komentiraju li zbivanja na glas, kada plješću i sl. Opaženo ponašanje, također, je uvršteno u check liste.

Pitanja za razgovor s ispitanicima preuzeta su iz istraživanja Rimac Jurinović (2022) te su tijekom razgovora prilagođena i nadopunjena. Razgovor se odvijao nakon predstave u prostorijama kazališta. S ispitanicama sam razgovarala individualno, u trajanju najviše do 15 minuta. Pitanja za razgovor jednaka su za sve predstave, a predviđenu strukturu razgovora nadopunjavam pitanjima ovisno o tijeku samog razgovora i aktivnosti koju ispitanici pokazuju te ovisno o specifičnosti svake odabrane predstave. Posebno pažnju posvetila sam načinu na koji postavljam pitanja kako svojom formulacijom pitanja ili gestama ne bih sugerirala „poželjne“ odgovore.

Svi razgovori snimljeni su audiosnimačem, a zatim transkribirani kako bi se podatci mogli organizirati i analizirati.

4.4. Popis i opis odabranih predstava

Za istraživanje su odabrane niže navedene predstave, poredane redoslijedom gledanja:

- *Ježeva kućica*, Gradsko kazalište Trešnja, 6.5.2023.
- *Charlie i tvornica čokolade*, Gradsko kazalište Trešnja, 20.5.2023.
- *Bajka za van: Baka*, Teatar Poco Loco, 28.5.2023.

Predstava *Ježeva kućica*, Gradskog kazališta Trešnja, nastala je po istoimenoj basni u stihovima Branka Ćopića, u režiji Helene Petković, dok dramatizaciju potpisuje Filip Jurjević. Predstava je namijenjena, kako je navedeno na službenim mrežnim stranicama kazališta, djeci starijoj od 5 godina. Budući da sam prisustvovala na nekoliko izvedbi navedene predstave te

sam upoznata i s drugim dječjim naslovima u režiji Helene Petković, procijenila sam kako je predstava primjerena i za stariji uzrast djece. Riječ je o iznimno slojevitoj predstavi te sam mišljenja kako nešto starija djeca mogu primijetiti i razumjeti njenu slojevitost. Svima poznata priča nadopunjena je i „lansirala“ je cijelu šumsku družinu u šumu 21. stoljeća. Jež je „šumski celebrity“, svi stanovnici šume žele biti u njegovom društvu, a on svojim samozatajnim načinom života izaziva divljenje i poštovanje svih stanovnika. Predstava obiluje glazbenim brojevima, u kojima je uglazbljen svima poznati tekst popularne basne. Melodije su lako pamtljive, moderne i izrazito ritmične te ih izvode glumci, uživo na pozornici.

Charlie i tvornica čokolade najnovija je predstava Gradskog kazališta Trešnja za koju se redovito traži ulaznica više. Nastala je prema romanu Roalda Dahla u režiji Lee Anastazije Fleger. Willy Wonka po prvi put otvara vrata svoje tvornice čokolade i to za samo pet sretnika koji pronađu zlatne ulaznice. Zlatna ulaznica je skrivena u Wonkinoj čokoladi koja se može nalaziti u bilo kojoj trgovini, u bilo kojoj ulici, u bilo kojoj zemlji na svijetu. Nalaznici zlatnih ulaznica utjelovljenje su ljudskih mana, prikaz razmažene i neodgojene djece. Prikazom četvero djece i njihovih roditelja, na površinu izlaze problemi modernog društva kao što su proždrljivost, obijest, bahatost, pretjerana ambicioznost, opsjednutost gledanjem televizije tj. ovisnost o ekranima. Peti nalaznik zlatne ulaznice skromni je Charlie koji je na kraju, zbog svoje skromnosti i poštenja, pobijedio i tako osigurao bolji život za sebe i svoju obitelj. Uz vrlo važnu temu o kojoj progovara, predstava je obilježena izvrsnim glazbenim brojevima, zanimljivim videoprojekcijama, modularnom scenografijom te vrhunskom glumom.

Bajka za van Teatra Poco Loco interaktivna je šetnja šumom Parka Ribnjak u kojoj gledatelji predstavu prate uz pomoć slušalica. Gledatelji prilikom kupnje ulaznica odabiru jedan lik s kojim „odlaze u avanturu“. Moguće je kupiti ulaznicu za skupinu Crvenkapica, skupinu Baka i skupinu Vuk. Svaki lik publici priča svoju inačicu poznate priče o Crvenkapici na način na koji ju je on sam doživio, a kada se svi likovi nađu na istom mjestu morat će se odlučiti i publici ispričati pravu istinu. *Bajka za van* je predstava u kojoj publika aktivno sudjeluje, ispunjavajući brojne zadatke pa tako polaznici skupine Vuk vježbaju karate, polaznici skupine Crvenkapica bojažu cvijeće, a polaznici skupine Baka zajedno pričaju bajku o dugonosoj princezi i zmaju. Predstava od publike zahtjeva aktivno sudjelovanje te bez angažmana publike ovu predstavu ne bi bilo moguće izvesti.

5. Rezultati

Kvalitativnom analizom obuhvaćeni su transkribirani razgovori s ispitanicima, opažanja bilježena u check listama i crteži ispitanika. U razgovorima su označene ključne riječi i/ili odgovori koji ukazuju na prisutnost promatrane pojave. Primijećene pojave razvrstavam u tablice te ih brojučano iskazujem. Tablice formiram te prilagođavam postavljenom središnjem istraživačkom pitanju *Kako ispitanici doživljavaju kazališnu predstavu namijenjenu djeci kao ciljanoj publici te što nakon gledanja pamte?* i postavljenim dodatnim istraživačkim pitanjima:

- *Što ispitanici očekuju od predstave (horizont očekivanja)?*
- *Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se očituje?*
- *Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole) razumiju?*
- *Koje osobitosti ispitanici opisuju?*
- *Koje informacije ispitanici primaju tijekom gledanja predstave?*

Podatci bilježeni u check listama, dijelovi transkribiranih razgovora te crteži ispitanika koriste se u raspravi kao dodatno objašnjenje podataka prikazanih u tablicama.

Kako je ranije navedeno gledatelji u kazalište dolaze s horizontom očekivanja na koji utječu brojni faktori, stoga sam prvo promatrala utječe li poznavanje predloška predstave na horizont očekivanja ispitanika.

Tablica 1. Prikaz očekivanja s obzirom na poznavanje predloška.

	<i>Ne znam</i>	<i>Greninja</i>
Ježeva kućica	poznaje predložak	poznaje predložak
Charlie i tvornica čokolade	poznaje inačicu predloška	poznaje predložak neizravno
Bajka za van: Baka	poznaje predložak	poznaje predložak

Kako je vidljivo iz Tablice 1. sve odabrane predstave imaju literarni predložak. Predstave su u tablici poredane redoslijedom gledanja istih. Ispitanici poznaju sve predloške odabranih predstava te ispitanici poznaju jednak broj predložaka. Posebno bih istaknula predstavu *Charlie i tvornica čokolade*. Ispitanici poznaju predložak za predstavu, no ne poznaju literarni predložak, već filmsku inačicu (*Ne znam*), odnosno ispitaniku (*Greninja*) je majka

pričala o temi predstave. Osim na osnovu predloška ispitanici formiraju svoja očekivanja i s obzirom na određene kazališne elemente.

Tablica 2. Prikaz očekivanja s obzirom na odabrane kazališne elemente izdvojene tijekom analize razgovora s ispitanicima.

	<i>Ne znam</i>	<i>Greninja</i>
Iznenadenost/neobičnost	/	1 unos
Dramska akcija	1 unos	/
Kostimi	1 unos	/

U Tablici 2. navedeni su kazališni elementi koji su kroz razgovor prepoznati. Ispitanicima bih na početku svakog razgovora postavila pitanje o njihovim očekivanjima kada su saznali što će taj dan gledati. U Tablici 2. nisu prikazani svi definirani kazališni elementi već samo oni koje su ispitanici sami opisali. Očekivanja ispitanika detaljnije ću predstaviti u raspravi.

Postojanje estetske distance smatra se preduvjetom za ostvarivanje estetskog doživljaja stoga sam smatrala nužni ispitati stupanj iste kod ispitanika. Nedovoljno distanciranje često je kod mlađe djece, no budući da se ispitanici nalaze na prijelazu iz druge u treću fazu⁴ očekujem postojanje estetske distance.

Tablica 3. Postojanje estetske distance.

	<i>Ne znam</i>	<i>Greninja</i>
Postojanje distance	3 unosa	3 unosa
Nepostojana distanca	/	/
Nepostojanje distance	/	/

Kako bih prikazala stupanj postojanja estetske distance preuzela sam kategorizaciju koju je definirala Rimac Jurinović (2022). Postojanje distance podrazumijeva stalno prisutnu svijest ispitanika kako gledaju predstavu. Nepostojana distanca definirana je kao kratak i

⁴ Goldberg (2006) prema Rimac Jurinović (2022)

mjestimičan prekid u svijesti o gledanju predstave, dok se duži prekid u svijesti o gledanju predstave opisuje kao nepostojanje distance. Kako je vidljivo u Tablici 3. oba ispitanika imaju postojanu estetsku distancu.

Kazalište kroz sustav simbola i konvencija prenosi značenje, stoga sam željela utvrditi koje konvencije razumiju ispitanici u dobi od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole).

Tablica 4. Razumijevanje kazališnih konvencija.

	<i>Ne znam</i>	<i>Greninja</i>
Kao da konvencija	3 unosa	5 unosa
Izravno obraćanje glumaca publici	3 unosa	5 unosa
Kostim kao znak	6 unosa	11 unosa
Uloga rekvizita	/	1 unos
Jedan glumac-više likova	/	3 unosa

U Tablici 4. prikazane su one konvencije za koje je bilo moguće zaključiti, na temelju razgovora, da ih ispitanici razumiju. Kao da konvencija smatra se preduvjetom za uživanje u kazališnom iskustvu, ispitanici ovu konvenciju razumiju, a istu opisuju glagolom glumiti. Izravno obraćanje glumca publici podrazumijeva obraćanje glumca koji od publike treba savjet, pomoć ili aktivno sudjelovanje u predstavi. Ispitanici razumiju ulogu kostima i prepoznaju njihov značaj u prepoznavanju likova koji/koje glumac tumači. Također, zabilježen je jedan unos u kategoriji uloga rekvizita, ispitanik prepoznaje ulogu koju rekvizit ima na sceni te opisuje kako je konj za peglanje na sceni u službi stola. Zabilježeni su unosi i u kategoriji jedan glumac-više likova budući da ispitanik u razgovoru opisuje ovu konvenciju na nekoliko primjera.

U Tablici 5. izdvojene su osobitosti koje ispitanici opisuju kroz provedene razgovore. Opisi osobitosti se opsegom i kvalitetom razlikuju, no budući da se barem u osnovnom obliku pojavljuju gotovo u svakom razgovoru zabilježeni su kao unos u tablici.

Tablica 5. Osobitosti koje ispitanici opisuju.

	<i>Ne znam</i>	<i>Greninja</i>
Jednostavan opis likova	4 unosa	9 unosa
Osnovna analiza odnosa između likova	7 unosa	5 unosa
Osnovni opis kostima	6 unosa	3 unosa
Osnovni opis scene	3 unosa	4 unosa

Kako navodi Rimac Jurinović (2022) Barthes opisuje barem 7 vrsta informacija koje usporedo u jednoj sekundi primamo za vrijeme gledanja kazališne predstave. U Tablici 6. prikazane su one vrste informacija koje su ispitanici primili tijekom gledanja predstave te ih u razgovoru opisali.

Tablica 6. Vrste informacija koje ispitanici primaju tijekom gledanja predstave.

	<i>Ne znam</i>	<i>Greninja</i>
Tekst	/	2 unosa
Svjetlo	2 unosa	2 unosa
Glazba	7 unosa	3 unosa
Način igranja	2 unosa	4 unosa

U kategoriji tekst zabilježeni su unosi koji se odnose na odgovore u kojima ispitanik opisuje ono što su „govorili“ glumci. U kategoriji svjetlo zabilježeni su svi iskazi u kojima imenuju i opisuju scensku rasvjetu. Pod kategorijom glazba bilježila sam iskaze u kojima opisuju u kojim je dijelovima predstave bila prisutna glazba, a način igranja bilježi iskaze u kojima ispitanici opisuju način na koji su se glumci kretali po sceni ili općenito način na koji je predstava postavljena. U raspravi prikaz podataka u tablici potkrijepit ću vlastitim opažanjima ispitanika tijekom predstave.

6. Rasprava

Prvo analiziram istraživačko pitanje koje ispituje horizont očekivanja ispitanika. Na očekivanje utječe sve ono što gledatelj prije dolaska na predstavu o naslovu zna (literarni predložak, film, animirani film, usmena predaja, razgovor s drugim gledateljima i sl.). Sve odabrane predstave imaju predložak te ispitanici iste poznaju, što je vidljivo u Tablice 1.

Ne znam poznaje predložak predstave *Ježeva kućica*, navodi kako misli da mu je baka čitala priču kada je bio mali stoga je vrlo zanimljiv odgovor koji daje na pitanje o tome što je očekivao kada je saznao koju će predstavu gledati. Izjavljuje kako je mislio „... *da će stalno vuk naganjat neke ovce i da će onda jež spašavat te ovce.*“ *Greninja* također poznaje literarni predložak, kaže kako je sam čitao priču. Na pitanje što je očekivao kada je saznao što će gledati odgovara: *Pa očekivo sam da će ... odma početi priča i da neće baš bit samo cijelo vrijeme svi likovi i da, očekivo sam da će na drukčiji način bit izvedeno.*

Kako je vidljivo iz tablice *Ne znam* i *Greninja* poznaju predložak za predstavu *Charlie i tvornica čokolade*, no ne poznaju literarni predložak već inačice. *Ne znam* poznaje filmski predložak nastao prema istoimenom romanu, dok je *Greninji* majka pričala o predstavi i onome što će gledati.

Greninja: Pa i mislio sam da će, eh, mama mi je rekla da će predstava predstavljat djecu i četiri dječje mane ...

Ispitivačica: Mhmm ...

Greninja: i pa onda sam tako nešto i očekivao.

Kada sam *Ne znam* upitala za poznavanje predloška *Bajke za van* odgovorio je kako je priču čitao, predstavu po istom literarnom predlošku gledao je barem jedan put, a navodi kako je animirani film pogledao „barem 100 puta“. Dok je odgovarao na pitanje zamijetila sam izražen smijeh koji sam protumačila kao osjećaj ponos zbog *bogatoga iskustva*. *Greninja* navodi kako mu je priču čitala majka, ali da ju je i sam čitao. Ispitanike sam upoznala s činjenicom da se radi o interaktivnoj predstavi te sam ih zamolila da odaberu skupinu u kojoj žele gledati predstavu. S obzirom na navedeno *Ne znam* kada je upitan o očekivanjima navodi: *Mislio sam da će bit više hodanja, nego što je zapravo bilo.*

U istraživanja koje je provela Rimac Jurinović (2022) *Ne znam* ne poznaje niti jedan predložak, dok sada poznaje sve predloške odabranih predstava (dva literarna predloška i

filmsku inačicu romana). Opisano je moguće objasniti, naime Rimac Jurinović istraživanje je provela tijekom 2019. i 2020. godine kada su ispitanici pohađali prvi razred osnovne škole, a s većinom odabranih literarnih predložaka učenici se upoznaju u nešto starijim razredima (npr. *Družba Pere Kvržice* lektira je za 4. razred osnovne škole). *Ne znam* je sada učenik 4. razreda osnovne škole i poznaje sve odabrane predloške, budući da se radi o naslovima s kojima se većina djece susreće u najranijoj životnoj dobi (*Crvenkapica* i *Ježeva kućica*). *Greninja* tijekom istraživanja Rimac Jurinović (2022), dva predloška poznaje, dva ne poznaje, a s jednim predloškom upoznala ga je majka (videozapis kojim se najavljuje predstava). Zanimljivo je primijetiti kako i sada ispitanika navodi kako ga je majka upoznala s predloškom predstave koju odlazimo gledati te je iz razgovora vidljivo kako u oba slučaja razgovor s roditeljem utječe na očekivanja ispitanika. Smatram kako je izuzetno važno djecu pripremiti na odlazak u kazalište te je nužno s njima razgovarati prije, tijekom i nakon predstave no odrasli (roditelji i/ili učitelji) moraju biti oprezni kada to čine. Djecu je potrebno informirati o predstavi koju odlaze gledati kako bi im se olakšalo praćenje iste no svojim doživljajima ne bi smjeli utjecati na očekivanja djece.

U Tablici 2. navedena su očekivanja s obzirom na kazališne elemente. Kada sam *Greninju* upitala o očekivanjima vezanima za predstavu *Ježeva kućica* odgovorio je kako nije očekivao da će cijelo vrijeme svi glumci biti na sceni te je mislio da će predstava biti drugačije izvedene. Zatim je dodao:

Greninja: Pa iznenadilo me, tako da mi je bilo zanimljivo.

Ispitivačica: Bilo ti je zanimljivo?

Greninja: Da.

Ispitivačica: A je li ti nešto bilo posebno zanimljivo?

Greninja: Pa zato što je dosta onak kao mjuzikl se...

Iz iskaza je moguće zaključiti kako ispitanik poznaje i različite kazališne žanrove, što je primijetila i Rimac Jurinović (2022) budući da je on jedini ispitanik koji je bio upoznat s pojmom basna te je isti protumačio ostatku ispitanika. Budući da roditelji ispitanika pripremaju za svaki odlazak u kazalište pretpostavljam kako se kroz razgovore upoznao i s kazališnim žanrovima, a svakako opisanom pridonosi i bogato gledateljsko iskustvo ispitanika.

Ne znam, pak, od predstave *Ježeva kućica* očekuje dramsku akciju. Iako je upoznat s literarnim predloškom, opisuje kako je mislio da će vuk stalno loviti ovce, a da će ih jež spasiti. Budući da navodi kako mu je baka davno čitala predložak pretpostavljam kako se ne sjeća svih detalja, a dramska akcija jedno je od obilježja koje ističe kao vrlo važno, što je također zabilježila i Rimac Jurinović (2022). Kako ističu Klein i Schonmann (2009) dramska akcija drugi je po važnosti kriterij kojim djeca vrednuju kazališni događaj što se potvrdilo i kroz ova istraživanja.

Zabilježen je jedan unos u kategoriji kostimi, *Ne znam* tijekom razgovora provedenog po završetku predstave *Charlie i tvornica čokolade* kaže:

Ispitivačica: Što si očekivao kada si saznao što ćemo gledati?

Ne znam: Mmm... očekivo sam da će biti kao drugačiji kostimi i očekivo sam da će puno duže trajati.

Važno je napomenuti kako je *Ne znam* veliki „obožavatelj“ filma *Charlie i tvornica čokolade* te pretpostavljam kako je očekivao kostime slične onim filmskim. Kostimi u predstavi velikom većinom i jesu replika kostima iz filma, osim kostima Oompa Loompasa koje *Ne znam* nešto kasnije opisuje kao neobične.

Ispitivačica: A koji ti se kostim najviše svidio i zašto?

Ne znam: Od Oompa Loompasa zato što je dosta neobičan.

Ispitivačica: Dobro, možeš li to malo pojasniti, kako neobičan?

Ne znam: Pa neobičan je tipa ne vidim baš svaki dan nekoga sa zelenom kosom i takvim jaknama i to.

Prije početka predstave ispitanici su željeli znati koliko ista traje, a kada su saznali kako predstava traje 75 minuta zaključili su da je to dugo. Stoga je zanimljivo primijetiti kako po završetku predstave ispitanik *Ne znam* izjavljuje da je mislio da će *duže trajati*, iz čega zaključujem da im je predstava bila zanimljiva što se potvrdilo i kroz daljnji razgovor.

Ovdje bih izdvojila i sljedeći vrlo zanimljiv odgovor:

Ispitivačica: Za koji dio priče bi volio da ima nastavak?

Ne znam: Kraj.

Ispitivačica: Kraj. Kako bi nastavio kraj?

Ne znam: Tipa, da sada Baka, Crvenkapica i Vuk osnovaju tipa, šta ja znam, ... klub čitatelja ili tak nešto i onda kao da postanu najbolji prijatelji.

Ranije je navedeno kako na recepciju i očekivanja utječe sve ono što o predstavi znamo prije dolaska u kazalište, susreti, pojave, predmeti koje zateknemo na putu prema kazalištu i brojni drugi čimbenici. Pretpostavljam da je na oblikovanje opisanog nastavka utjecala činjenica kako se u isto vrijeme u Parku Ribnjak odvijala manifestacija Knjige u krošnjama. Ispitanici su cijelo vrijeme bili okruženi knjigama i iako sam stekla dojma kako su svjesni da iste nisu dio scenografije, podsvjesno taj prizor utjecao je na ispitanikov doživljaj. Navedeno je moguće objasniti i činjenicom kako je majka ispitanika uključena u nekoliko čitateljskih klubova što je, vrlo vjerojatno, također utjecalo na formiranje odgovora.

Nadalje, smatram vrlo važnim ispitati postojanost estetske distance kod ispitanika. Budući da su u istraživanju sudjelovali ispitanici od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole), pretpostavila sam kako je kod ispitanika razvijena optimalna estetska distanca te da je ista postojana. Rimac Jurinović (2022) također bilježi postojanu estetsku distancu kod oba ispitanika te se pretpostavlja kako jednom usvojene konvencija neće slabiti. Navedeno se, kako je prikazano u Tablici 3., potvrdilo. Kroz razgovor s ispitanicima utvrđujem postojanje estetske distance iako *Greninja* u dva navrata svoju ulogu opisuje na sljedeći način:

Ispitivačica: Dobro, a je li ti se možda nekad učinilo da nisi više samo u publici nego da si s njima u predstavi?

Greninja: Pa nije, zapravo koda gledam sa strane neku priču ili ...

Ispitivačica: Aha osjećao si se kao da si u publici, kao da si neki promatrač?

Greninja: Daaa! Mmm ...

Ispitivačica: Možeš li to s nečim usporediti?

Greninja: Pa ne.

Ispitivačica: Ali osjećao si se kao da nešto promatraš, kao da se na primjer voziš u tramvaju i onda nešto gledaš?

Greninja: Da, promatram što se događa.

...

Ispitivačica: Je li ti se ponekad učinilo kao da više nisi u publici nego kao da si u predstavi?

Greninja: Pa je zapravo kao, zapravo ja sam promatrač, ali da sam u toj cijeloj priči sa strane promatrača.

Ispitivačica: Mhm, jesu li glumci napravili nešto što je pridonijelo tome da se tako osjećaš?

Greninja: Paa zato što su onako ponašali su se normalno, nije se baš previše vidjelo da glume.

Ispitivačica: Mhm, dobro, izgledali su ti prirodno?

Greninja: Da.

Iako bi se navedeno, na prvi pogled, moglo shvatiti kao nepostojana distanca, na temelju razgovora i vlastitog opažanja zaključujem kako je riječ o optimalnoj distanci, ispitanik još uvijek ima jako razvijenu maštu, s lakoćom uranja u predstavu, no svjestan je činjenice da se radi o predstavi te poznaje i razumije kao da konvenciju.

Postojanje estetske distance zanimljivo je promotriti i na primjeru predstave *Bajka za van*. Radi se o interaktivnoj predstavi, kako je ranije i navedeno. Za uspješnu izvedbu predstave nužno je aktivno sudjelovanje publike, što i ispitanici prepoznaju. Kroz razgovor navode kako su kao publika morali ispunjavati zadatke te *Greninja* navodi kako su cijelo vrijeme bili dijelom predstave te da se predstava ne bi mogla održati bez njih. *Ne znam* pak navodi sljedeće:

Ispitivačica: Dobro. Je li ti se ponekad činilo da nisi više samo u publici nego da si u predstavi?

Ne znam: Da.

Ispitivačica: Da. Možeš mi navesti primjer?

Ne znam: Kad se Baka sakrivala iza mene.

Ispitivačica: Mhmm, dobro. Misliš li da bi ova predstava mogla funkcionirati da nije bilo vas?

Ne znam: Mislim da da.

Moguće je povući paralelu s iskazom koji je zabilježila Rimac Jurinović (2022), u kojemu ispitanik *Ne znam* pravi razliku između *misliti da si na sceni* i *zaista biti na sceni*. U predstavi *Bajka za van* publika je cijelo vrijeme na sceni i ne postoji jasna granica između glumaca i publike, dok na primjeru predstave *Basnoslovke* iz istraživanja Rimac Jurinović (2022), granica ipak postoji, pojedinci iz publike u predviđenom trenutku izlaze na scenu. Predstava *Bajka za van* pomiče granice odnosa (pasivne) publike i aktivne scene te se naslanja na dječju igru, publika se slobodno kreće po sceni (uz povremeno usmjeravanje), razgovara s glumcima, ali i međusobno.

Kroz razgovor istaknule su se brojne kazališne konvencije koje ispitanici razumiju i opisuju. Kao da konvenciju, kako navodi Schonmann (2006), moguće je razumjeti najranije u dobi od 3 godine. Ispitanici ovu konvenciju opisuju uglavnom uz pomoć glagola glumiti te je tijekom razgovora opisana nekoliko puta. Izdvojila bih odgovor koji je *Ne znam* dao na pitanje jesu li glumci stvarno svirali u predstavi *Ježeva kućica: A zato što ne vjerujem baš da bi glumci za predstavu probali naučiti, tak dobro naučili, kak se zove, svirat i kak se zove, mislim da im se jednostavno ne bi isplatilo to učiti. Da im se više isplati glumit koda sviraju*. Odgovor je vrlo zanimljiv i zato što većina profesionalnih glumaca, uz glumu, posjeduje vještine kao što su ples, pjevanje i sviranje jer su upravo te vještine potrebne i poželjne u kazališnom svijetu.

Ispitanici prepoznaju i opisuju konvenciju izravno obraćanje glumca publici. Glumci se obraćaju publici kada im je potrebna pomoć, savjet ili suradnja. Iako ispitanici u razgovorima opisuju gotovo sve ovakve situacije u manjem broju istih sudjeluju. Tako na primjer u razgovoru navode kako je vuk u *Ježevoj kućici* tražio od publike da ponavlja za njim, no ispitanici ne ponavljaju. Ovdje bih napomenula kako ispitanici imaju razvijenu svijest o ostatku publike pa kada sam ih pitala zašto nisu pomogli vuku odgovarali su kako oni *nisu jedini u publici* ili kako su se obratili *svima nama u množini*. Za vrijeme predstave *Bajka za van*, zanimljivo je istaknuti kako je *Ne znam* koristio svaku ponuđenu priliku za razgovor s Bakom, upoznaje ju s činjenicama iz vlastitog života, nudi pomoć, postavlja pitanja o sceni i sl. Naravno riječ je o predstavi koja to svojom formom dopušta, a za razliku od druge dvije pogledane predstave ispitanici su u navedenoj aktivno sudjelovali i izvršavali upute glumca.

Kostim kao znak opažen je i opisan najviše puta dok rekvizit kao znak samo jednom. *Ne znam* opisuje: *Aaa, vuk je on ima kao u kožnjaku kao neki, aaa neki, ne znam, kak bi to reko, neko ko je u bandi nekoj ili nešto.* Greninja kostim Willyja Wonke opisuje: *...vidjelo se da je on voditelj tvornice* te u istoj predstavi uočava kako je konj za peglanje zapravo stol.

Konvencija jedan glumac-više likova opažena je i opisana tri puta, također na primjeru predstave *Charlie i tvornica čokolade*.

Ispitivačica: O čemu si razmišljao kada je predstava završila?

Greninja: Eee, pa zašto se one vjeverice na kraju nisu naklonile, a onda sam mislio da su to isti ti likovi koji tad nisu bili na sceni da su ih onda glumili.

Ispitivačica: Izvrsno, jesi li primijetio možda još jednu takvu situaciju? Jesu li još neki glumci glumili više likova?

Greninja: Aaa, kad su oni, kad je on došao u dućan...

Ispitivačica: Ahaa...

Greninja: Daa iiii bake i djedovi.

Konvenciju opisuje *Greninja* i navodi gotovo sve slučaje pojavljivanja iste, okidač za prepoznavanje konvencije bio je poklon na kraju predstave. Zanimljivo je primijetiti kako *Ne znam* ovu konvenciju ne navodi, iako istu u istraživanju Rimac Jurinović (2022) opisuje. Pretpostavljam kako ispitanik konvenciju prepoznaje budući je ista već ranije usvojena, a mogući su brojni razlozi zbog kojih istu ovog puta ne izdvaja. Pretpostavljam kako ispitanik ima iskustvo igranja više likova u dramskom studiju pa mu konvencija nije neobična ili začudna, a moguće je kako istu smatra nebitnom.

Osvrnula bih se i na konvenciju pljeska, kao jedan od najboljih primjera razlike između dječje i odrasle publike. Kako je ranije u radu navedeno djeca spontano, neovisno o ostatku publike tijekom predstave plješću kao znak odobravanja. S druge strane odrasli plješću s ostatkom publike te obavezno na kraju predstave, što je zapravo određena društvena norma. Tijekom istraživanja opazila sam kako ispitanici na kraju predstave uglavnom ne plješću, a ne plješću ni za vrijeme predstave s ostatkom publike. Pa tako npr. ritam glazbe prate lupkanjem noge ili udaranjem o obraz, no ne nužno pljeskom kao ostatak publike. Kroz razgovore oba ispitanika navode kako im je većina predstava bila „fora i zanimljiva“ iako njihovo ponašanje

nije nužno ukazivalo na isto. Često su se tijekom predstava (*Ježeva kućica* i *Charlie i tvornica čokolade*) doimali nezainteresirani i umorni no te su predstave ocijenjene pozitivno dok je predstava *Bajka za van* ocijenjena „najlošije“ iako su ispitanici bili izuzetno aktivni i sudjelovali su u svim aktivnostima. Opisanim je potvrđena tvrdnja Klein i Schonmann (2009) kako dječje reakcije nisu nužno u vezi s onim što zapravo misle o kvaliteti predstave.

U Tablici 4. za konvencije kao da, izravno obraćanje glumca publici i kostim kao znak bilježim znatno veći broj unosa u usporedbi s istraživanjem Rimac Jurinović (2022) što pretpostavljam da je rezultat daljnjeg kognitivnog razvoja te većega gledateljskog iskustva, iako treba imati na umu kako je jedan vremenski period između istraživanja obilježen korona virusom te posjeti kazalištu u tom periodu nisu bili mogući.

Tijekom analize razgovora primijećeno je kako ispitanici osobitosti prikazane u Tablici 5. opisuju u većoj ili manjoj mjeri tijekom svih provedenih razgovora. Opis likova ponekad je sažet kao npr. opis koje je ponudio *Ne znam: Aaa, kada je vuk imao karakteristiku „sad ću pojest nekoga“, a ovaj svinja „da se uvalja u neko blato nešto“* ili složeniji kao npr.:

Ne znam: Aaa, Willy Wonku zato što je bio baš ono fora.

Ispitivačica: Mhmm...

Ne znam: I sprdo se ono cijelo vrijeme kada bi neko otišo u tunel kao...

Ispitivačica: Dobro, a možeš li mi malo pojasniti taj dio s tunelom, što ti je tu bilo baš fora?

Ne znam: A bilo mi je fora što se Willy Wonka smijo kao kak ta djeca odlaze u smeće.

Ispitivačica: Mhmm...

Ne znam: Koliko sam ja shvatio i to je to.

Ispitivačica: Dobro, a što onda misliš, kakav je on kao osoba?

Ne znam: Mislim da je dobar, al... aaa... kak se zove... da ako ne poštiva neko pravila njegova da ga boli briga.

Ispitivačica: I što misliš o takvom ponašanju?

Ne znam: Pa okej.

Ispitivačica: Misliš da je to pravedno?

Ne znam: Pa ne baš, al ak neko kaže neš tipa da to ne radiš da ne upropastiš čokoladu onda mislim ja bi poslušao to vjerojatno.

Klein (2005) navodi, a Rimac Jurinović (2022) potvrđuje kako je ispitanicima vrlo važna pravda. Navedeno je opaženo i u navedenom primjeru budući da *Ne znam* i dalje inzistira na pravednosti, a vidljiv je i pomak prilikom izražavanja što pripisujem starijem uzrastu ispitanika.

Opažam kako ispitanici često i crtaju lik iz predstava što je zamijetila i Rimac Jurinović (2022).



Slika 1. *Ne znam* – Zec, Ježeva kućica



Slika 2. *Greninja* – Vuk, Ježeva



Slika 3. *Ne znam* – Baka, Bajka za

Izuzetno je zanimljiv prikaz likova iz predstave *Ježeva kućica*. Kroz razgovor s oba ispitanika stekla sam dojam kako ispitanici razumiju da su na sceni glumci koji glume životinje, ispitanici su sami u nekoliko navrata istaknuli kako se radi o glumcima koji glume, a zaključila sam kako razumiju i pojam kostimografije. No ipak tijekom razgovora *Ne znam* crta zeca kao životinju, a zanimljivo je kako je poštarsko odijelo prikazano u zelenoj boji (u predstavi plavo) dok su boje na čarapama prikazane kao i na kostimu u predstavi. *Greninja* pak crta vuka te crtež jasno prikazuje glumca u vučjem kostimu. Crtež koji je nacrtao *Ne znam* još je neobičniji ako znamo da sam ispitanik tijekom razgovora ističe kako prepoznaje glumca (Luku Bulovića) koji glumi zeca, a zatim i tijekom gledanja sljedeće predstave komentira: *Gle, opet on glumi!* Pretpostavljam da je ovakav prikaz zeca nastao pod utjecajem ilustracija ove, ali i dječjih priča u kojima je zec poštari budući da i boja odjeća ne odgovara kostimu iz predstave. Kroz razgovore se pokazalo kako ispitanici jako dobro pamte boje vidljive u predstavi i u pravilu ih točno prikazuju, osim u ovom slučaju.

Izdvojila sam i crtež Bake koji je nacrtao *Ne znam*. Iako je na raspolaganju imao mnogo drvenih bojica, odlučuje se koristiti crnu, jer kao posebnost ističe ... *aa da, kod bake da je sve crno-bijelo*. Iako je Bakin kostim uistinu crno-bijeli, iz odgovora je moguće zaključiti kako ispitanik uočava i da su svi rekviziti i dijelovi scenografije koji okružuju Baku crno-bijeli. Kostimi i scenografija oblikovani su po uzoru na dječje bojanke. Pretpostavljam kako i ovim postupkom autorski tim želi naglasiti važnost publike. Publika je ključ za uspješno izvođenje, ona „boja“ predstavu i „udiše joj život“.

Ispitanici uočavaju i opisuju odnose među likovima, ali i nude objašnjenje za primijećeno ponašanje.

Ne znam: Obitelj od Charlieja.

Ispitivačica: Dobro...

Ne znam: Oni su se dobro slagali, a tipa svi ostali su se vrijeđali, tipa ova koja stalno žvače žvake i ovaj sa sto imena.

Ispitivačica: Mhm, oni su se vrijeđali, a što misliš zašto?

Ne znam: Ne znam, vjerojatno zato što je ovaj buckastiji.

Zanimljivo je istaknuti kako *Greninja* primjećuje i odnos ježa i lisice u *Ježevoj kućici* te kaže da *su se sviđali jedno drugome*. Odgovor iznenađuje budući da je Rimac Jurinović (2022)

opazila kako djevojčice češće komentiraju odnose i emocije dok pažnju dječaka zaokupljaju provokativni elementi. S obzirom na to da se ispitanici tijekom navedenog istraživanja (2022) zaista rijetko i vrlo kratko osvrću na odnose među likovima, iznenađuje čak tri puta veći broj unosa te puno detaljniji opisi. Razlog tome je veće životno iskustvo budući da su sada u nešto starijoj dobi uključeni u različite društvene odnose te imaju brojne društvene uloge (učenik, sin, brat, prijatelj, polaznik glazbene poduke i sl.).

Ispitanici tijekom razgovora opisuju kostime i scenu, a kako je i ranije navedeno, kada ih se upita o bojama u predstavi gotovo u potpunosti točno i detaljno navode sve boje primijećene na kostimima ili sceni pa tako *Ne znam* kaže: *Zelena na kosi, crvena na odijelu Willyja Wonke, aaa žuta kao cijevi i žuta kao svijetla i narančasta i plava kao onaj znak Tvornica Willyja Wonke. Greninja* u razgovoru kada navodi boje kojih se sjeća kaže: *... zapravo čarape su bile šarene sve, roze, smeđe i sive*. Opisano je moguće primijetiti i na temelju crteža ispitanika.



Slika 4. Greninja – Čokoladna rijeka, Charlie i tvornica čokolade



Slika 5. Greninja – Uže s čarapama, Bajka za van

Ne znam na pitanje koji mu se kostim najviše svidio i zašto odgovara:

Ne znam: Mmm, od ove, sove.

Ispitivačica: Zašto baš sovin?

Ne znam: A zato što je nije baš ono pripadao kao prava sova nego ima nešto neke različite stvari.

Ispitivačica: Dobro, možeš mi to možda još malo pojasniti?

Ne znam: Pa nije imo krila što tipa da većina ljudi radi taj kostim bi stavili krila sovi neka.

Greninja na pitanje što je sve bilo na pozornici daje sljedeći odgovor:

Greninja: Pa, um, glumci, rekviziti, aa oni drveni kao zidovi, onda se sve to okretalo i različite sobe s tim kretanjem.

Ispitivačica: Je li ti se to činilo kao zgodno rješenje?

Greninja: Pa je, da.

Greninja: I onaj tamo iza, desno je bio balkon, i ja bio sam sa školom i gledao sam Pipi Duga Čarapa i to je dio predstave, i to može služiti isto za svašta za ostale predstave.

Bogato gledateljsko iskustvo ispitanika vidljivo je u prethodno navedena dva odgovora. Ispitanici su upoznati s pojmovima kostimografija i scenografija, razumiju ulogu kostima i scene te navode vlastite ideje za poboljšanje istih.

Vrijedi istaknuti kako je i u kategoriji kostimi zabilježen tri puta veći broj unosa, a i opisi istih su puno kvalitetniji u odnosu na istraživanje Rimac Jurinović (2022). Ispitanici sada već imaju oblikovan vlastiti ukus, znaju što im se sviđa, a što ne. Prepoznaju stereotipe i imaju vlastito mišljenje o istima.

Prilikom opisa osobitosti, u Tablici 5. bilježim znatno veći broj unosa nego Rimac Jurinović (2022) iako se radi o manjem uzorku predstava. Ispitanici su kognitivno napredovali, imaju bogatije gledateljsko iskustvo, jasnije izražavaju vlastite misli te iste mogu i potkrijepiti stoga veći broj unosa pripisujem kognitivnom, emocionalnom i društvenom razvoju ispitanika.

Istaknula bih kako ispitanici vrednuju uređenje kazališne dvorane ili kazališta općenito pa tako *Ne znam* prije početka predstave komentira odabir sjedala i objašnjava kako je zadovoljan odabirom istih, kao preferira mjesto broj 9 budući da je to sredina i da je to mjesto puno bolje nego npr. lijevo na kraju reda. Također, zabrinut je hoće li mu smetati osoba koja će sjedati ispred, predlažem mu da koristi podizač što odbija, podizači su za mlađu djecu, te nakon nekog vremena zaključuje da mu djevojčica koja sjedi ispred neće smetati. Opisano ističe i Schonmann (2006) te objašnjava kako je dizajn kazališne dvorane ključan u određivanju kvalitete kazališnog doživljaja, a potvrđuje i Rimac Jurinović (2022). Djeca kao publika ne mogu adekvatno usmjeriti pažnju na predstavu ako doživljavaju fizičku nelagodu, ona imaju niži prag tolerancije nego odrasli pa tako ako im netko zaklanja pogled ona će izraziti svoje nezadovoljstvo (Schonmann, 2006).

Kako je ranije navedeno razgovori su se održavali po završetku predstave u kazališnim prostorijama pa su ispitanici dobili priliku upoznati i onaj dio kazališta koji publika inače ne vidi. *Greninja* je prilikom odlaska do Pokusne dvorane Kazališta Trešnja iznenađen veličinom istoga, postavlja pitanja te proučava urede i hodnike pokraj kojih prolazi.

Tablica 6. nudi odgovor na istraživačko pitanje *Koje informacije ispitanici primaju tijekom gledanja predstave?*. *Greninja* opisuje tekst kao ono što govore glumci, te objašnjava: *Pa kad se pripovijedalo, onaj dio iz stvarne priče i originala, kad se govorilo te riječi onda se pjevalo*. Primjećuje i dijelove teksta koji nisu dio literarnog predloška te zaključuje da su te dijelove predstave glumci sami „dodali“. Ispitanici opažaju i pamte elemente scenske rasvjete, a pojedine kreacije oblikovatelja rasvjete izdvajaju kao najuzbudljivije trenutke predstave.

Ispitivačica: ...možeš mi izdvojiti dva najuzbudljivija trenutka?

Ne znam: Kada je odjednom samo ono bijelo svjetlo po prvi put bilo.

Greninja opaža i rasvjetu u samoj kazališnoj dvorani te objašnjava:

Ispitivačica: Jesam li te zaboravila nešto pitati, želiš li još nešto podijeliti sa mnom, što ti je bilo čudno, zanimljivo?

Greninja: Pa bilo mi je zanimljivo kad smo gledali Ježevu kućicu ona svjetla gore zapravo su bili kao nekakve mrlje, ali tad sam zamišljao to kao lišće, a sad sam recimo kao neke čokolade.

Ispitanici primjećuju glazbu, o istoj razgovaraju te ju opisuju. Navode dijelove predstave u kojima je svirala glazba te govore o kvaliteti iste. U Tablici 6. je vidljiv veći broj unosa za ispitanika *Ne znam* što je moguće objasniti pohađanjem satova gitare, poznavanjem instrumenata i pokazivanjem većeg interesa za iste. Prilikom opažanja ispitanika za vrijeme predstave *Ježeva kućica* uočila sam kako ispitanik *Ne znam* na glas komentira instrumente na sceni, imenuje ih te s velikim interesom promatra način sviranja.

Kvalitetu glazbe *Ne znam* opisuje na sljedeći način:

Ispitivačica: Kakva ti je bila glazba?

Ne znam: Mmm, ovo vuk što je pjevo, nije mi bilo oke, dobro, ovo ostalo, ovaj rock i to, to mi je bilo ok.

Ispitanici prepoznaju i ritam pa tako *Greninja* kaže: *Pa mijenjao se ritam, a kada su pjevali se mijenjao ritam.*

Rimac Jurinović (2022) navodi kako ispitanici opisuju glazbu te govore o kvaliteti i funkcionalnosti iste. Autorica bilježi najviše unosa u kategoriji glazba te pretpostavlja kako pohađanje nastave Glazbene kulture rezultira konkretnijim iskazima i opisima iste. Navedeno je potvrđeno i ovim istraživanjem, ispitanici opisuju glazbene žanrove, prepoznaju sastavnice glazbenog djela te navode ulogu glazbe u predstavi.

Način igranja ispitanici opisuju kao ponašanje glumaca, ili način kako je određeni dio predstave bio izveden.

Ne znam: Najzanimljiviji mi je bio onaj dio s liftom.

Ispitivačica: Mhm, zašto?

Ne znam: Kak su stalno gubili gravitaciju, kad je išo prema gore onda su onak kao usporeni bili.

...

Greninja: Paa bilo mi je dobro i bilo mi je zanimljivo jer bila je predstava izvedena na nekakav drukčiji način..

Ispitivačica: Dobro..

Greninja: Nije klasično bilo.

Ovim istraživanjem potvrđeni su rezultati opisani u Rimac Jurinović (2022). Ispitanici razumiju kazališne konvencije, prepoznaju i razgovaraju o kazališnim elementima, a vidljiv je i napredak što je moguće objasniti bogatijim gledateljskim iskustvom te starijim uzrastom ispitanika. Tijekom razgovora primijećeno je kako ispitanici *analiziraju* predstavu fokusirajući se na predmet istraživanja, čemu sigurno doprinosi činjenica kako su već sudjelovali u istraživanju recepcije. To dovodi do zaključka da način i sadržaj razgovora, može neposredno usmjeriti pažnju publike na određene kazališne elemente. Opisano je tim više zanimljivo jer je od prvoga istraživanja u kojem su sudjelovali ispitanici prošlo tri godine. Svakako bi bilo važno ovakav pristup detaljnije istražiti i na temelju rezultata oblikovati metodičke pripreve za kazališnu analizu, ali i pripreve za gledanje predstave.

Napomenula bih još kako ispitanici opažaju, a zatim i traže objašnjenje za informacije, koje pretpostavljam, većina odraslih ne primjećuje. *Greninja* je tijekom predstave *Bajka za van* primijetio kako Crvenkapica ima male, neukrašene slušalice te tijekom razgovora traži pojašnjenje za isto.

Ispitivačica: Jesam li te zaboravila nešto pitati, je li bi želio još nešto sa mnom podijeliti?

Greninja: Pa bi zato, nisam razumio zašto Crvenkapica nije imala, ove za uši, zvučnike?

Istaknula bih još jednu zanimljivost, kada sam upitala *Greninju* za najzanimljiviji trenutak predstave *Charlie i tvornica čokolade*, on odgovara:

Greninja: Pa je Charlie izvukao, ne, kad je Charlie našao novčić na podu i bilo mi je zanimljivo kad je ušao i kad je mogao to sve kupiti s jedinim novčićem.

Ispitivačica: Mhm, je li ti to bilo čudno, zašto ti je baš taj dio bio zanimljiv?

Greninja: Pa nisam baš tako očekivo, zato što je prije rekao da će kupiti ili to ili sve te namjernice ili čokoladu, pa na kraju oboje.

Ispitivačica: Mhmm, znači iznenadila te vrijednost tog jednog novčića.

Greninja: Da!

Navedeno izdvajam kao još jedan primjer situacije o kojoj, vjerujem, odrasli ne promišljaju, a kod djece izaziva čuđenje te istu čak izdvajaju kao najzanimljiviji trenutak u predstavi.

7. Zaključak

Istraživanje je pokazalo kako djeca koja redovito odlaze u kazalište imaju bogato gledateljsko iskustvo, razumiju brojne kazališne konvencije i elemente, o predstavama promišljaju te uspješno verbalno izražavaju vlastita mišljenja, a vrijedno bi bilo provesti i istraživanje s djecom koja nisu redovita kazališna publika. Dječja publika u kazalište dolazi s formiranim horizontom očekivanja koji se uglavnom temelji na onome što im je poznato. Od predstave očekuju dramsku akciju, primjerene i zanimljive kostime, a često imaju i očekivanja vezana za način na koji je predstava postavljena na scenu.

Estetska distanca kao preduvjet za uživanje u kazališnom doživljaju razvijena je i postojana iako je mašta djece u dobi od 10 i 11 godina (učenici 4. razreda osnovne škole) još uvijek vrlo jaka te s lakoćom uranjaju u predstavu svjesni kako je ipak riječ o imitaciji stvarnosti. Brojne druge kazališne konvencije razumiju i uspješno opisuju, a zbog bogatog gledateljskog iskustva nude i drugačija ili bolja rješenja za pojedine elemente (kostim, scena). U kazalištu im je važna udobnost, a primjećuju i elemente kojima je dvorana uređena. Svjesni su publike koja se nalazi u kazališnoj dvorani no još uvijek izražavaju svoje mišljenje spontano i bez straha, nisu podložni utjecaju mase (ne plješću na kraju predstave). Tijekom predstave primaju brojne informacije kao što su glazba, kostimi, način igranja, boje, svjetlo pa čak i tekst.

Najveći pomak u odnosu na istraživanje Rimac Jurinović (2022) vidljiv je prilikom opisa osobitosti gdje je broj unosa i do tri puta veći za pojedine elemente. Smatram kako je to rezultat daljnjeg kognitivnog razvoja ispitanika, bogatijeg gledateljskog iskustva, bolje komunikacijske kompetencije te uključenosti u veći broj društvenih interakcija. Moguće je zaključiti kako djeca posjeduju potrebna znanja nužna za razumijevanje kazališnog događaja. Dječje publike imaju formirane stavove i ideje o onome što im se sviđa ili ne sviđa te iste uspješno argumentiraju. Djecom je potrebno pripremiti za odlazak u kazalište, a njihovo znanje razvijat će se samo kroz redovite posjete kazalištu i razgovore koji kazališno iskustvo čine potpunim.

Ključnu ulogu u odgoju publika imaju roditelji i učitelji koji svojim primjerom, ali i pristupom kod djece razvijaju ljubav prema ovakvom obliku umjetnosti. Uz roditelje i učitelje, vrlo važna je i uloga kazališnih profesionalaca koji bi trebali uvažiti dječje mišljenje te djecu uključiti u sam proces stvaranje predstave. Jedan od predloženih načina je organiziranje otvorenih proba. Kazališta za djecu trebala bi za vrijeme stvaranje predstave otvoriti probe za ciljani uzrast djece te njihovu pratnju. Za vrijeme proba bilo bi poželjno pratiti ponašanja djece,

a po završetku provesti strukturirani razgovor s ciljanom publikom te njihove ideje i prijedloge uvrstiti u predstavu. Jedan od oblik navedenog provodi se u Kazalištu Trešnja, gdje se na generalnu probu dan prije premijere pozivaju djeca kako bi se promatrale njihove reakcije. Vjerujem kako je ovaj pristup moguće unaprijediti i poboljšati tako da djeca te dječji komentari i reakcije zaista utječu na proces stvaranja predstave budući da je sličan projekt proveden u kazalištu za odrasle te se pokazao kao vrlo uspješan i zanimljiv pristup stvaranju predstave. Mišljenja sam kako bi bilo vrijedno ispitati recepciju djece i nakon predstave u čijem su stvaranju i sami sudjelovali, a svakako bi bilo vrijedno istražiti recepciju djece koja nisu stalna kazališna publika kako bismo dobili detaljan uvid i tome prilagodili metodički pristup ovoj temi u okviru odgojno-obrazovnih ustanova.

8. Literatura

- Božić, S. (2017). Kazalište za, sa i o mladima: kazalište kojeg nema. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 20 (69/70), 64 – 67.
- Gruić, I. (2019). O „umjetnosti sreće”: kič i kazalište za djecu i mlade. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 22 (79/80), 44 – 51.
- Gruić, I. (2018). Što može kazalište?. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 21 (75/76), 60 – 67.
- Gruić, I. (2014). The Structure of Perspective in TYA. *Libri et liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i kulture*, 3 (1), 27 – 42.
- Iveković, O. (2009). Od kazališne publike do kazališnog događaja. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 12 (39/40), 46 – 55.
- Klein, J. i Schonmann, S. (2009). Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Criterial Values in Theatre for Young Audiences. *Youth Theatre Journal*, 23 (1), 60 – 74.
- Klein, J. (2005). From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre. *The Journal of Aesthetic Education*, 39 (4), 40 – 57.
- Klein, J. (1992). A Developmental Comparasion of Percived Reality in Live Theatre. <https://eric.ed.gov/?id=ED347600>
- Levy, J. (2005). Reflections on How the Theatre Teaches. *The Journal of Aesthetic Education*, 39 (4), 20 – 30.
- Lončar, V. (2009). Publika u kazalištu za djecu. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 12 (39/40), 70 – 77.
- Lukić, D. (2009). Cijeli svijet su publike. Stanje istraživanja publika u suvremenoj zapadnjačkoj teatrologiji. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 12 (39/40), 24 – 45.
- Magurie, T. i Schuitema, K. (2012). *Theatre for young audiences: a critical handbook*. London: Institute of Education Press
- Reason, M. (2010). *The Young Audience: Exploring and Enhancing Children's Experiences of Theatre*. London: A Trentham Book – Institute of Education Press.

Rimac Jurinović, M. (2022). *Kako djeca opisuju svoje kazalište*. Zagreb: Učiteljski fakultet sveučilišta u Zagrebu.

Schonman, S. (2006). *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observations*. Dordrecht: Springer.

9. Prilozi

Prilog 1. – Suglasnost

Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Savska cesta 77

Mara Lisičić

SUGLASNOST

Suglasan/suglasna sam da moje dijete _____ sudjeluje u znanstvenom istraživanju Mare Lisičić, studentice na Integriranom preddiplomskom i diplomskom sveučilišnom učiteljskom studiju. Podatci dobiveni istraživanjem, nakon kvalitativne obrade i analize, bit će objavljeni u diplomskom radu *Dječja recepcija kazališne predstave*. (mentorica dr. sc. Maša Rimac Jurinović, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu).

Upoznat/upoznata sam s metodama prikupljanja podataka i svojim potpisom dajem privolu:

- da se moje dijete opaža prije, tijekom i nakon predstave te da Mara Lisičić bilježi opaženo ponašanje (reakcije na predstavu, komentare i pitanja)
- da se fotografije crteža moga djeteta objave u diplomskom radu
- da se razgovor s mojim djetetom o predstavi snimi audio – snimačem te da se podatci dobiveni snimanjem koriste u diplomskom radu.

Zagreb, 7. svibnja 2023.

IME I PREZIME RODITELJA

POTPIS RODITELJA

Prilog 2. – Check lista opažanja

NAZIV PREDSTAVE:

OPAŽIVAČICA:

DATUM:

OPAŽANJA VEZANA UZ SAMU PREDSTAVU, POČETAK I ZAVRŠETAK:

SMJERNICE	ISPITANIK	ISPITANIK
Ponašanje ispitanika tijekom izvedbe.		
Komentiraju li međusobno zbivanja na pozornici (vrednuju, upozoravaju jedan drugoga na akciju na pozornici i sl.)?		
Interpretiraju li tijekom predstave viđeno?		
Je li im sve jasno? Traže li pojašnjenje tijekom izvedbe? Od koga? Što im nije jasno?		
Iniciraju li razgovor o predstavi? Kada? S kim?		
Plješću li tijekom predstave, kada (u ritmu glazbe) i kako (spontano, sa svim ostalima u publici...)?		
Pomažu li likovima na sceni savjetom, akcijom i sl.?		
Imaju li jake emocionalne reakcije na predstavu (plač, strah, tuga, smijeh – iz nelagode ...)?		

Prilog 3. – Pitanja za istraživanje recepcije

1. Što si očekivao od kazališne predstave nakon što si saznao što ideš gledati?
2. O čemu si razmišljao kad je počela predstava?
3. Je li ti priča otprije poznata (netko ti je čitao priču, čitao si ju sam, gledao si crtić...)?
4. Jesi li nešto posebno primijetio kod likova?
5. Koji bi lik izdvojio i zašto?
6. Kako su se likovi ponašali jedni prema drugima?
7. Jesu li se likovi obraćali publici? Jesi li imao osjećaj da s tobom razgovaraju?
8. Je li te nešto u predstavi podsjetilo na nekoga koga poznaješ? Pojasni.
9. Što je sve bilo na pozornici?
10. Jesi li nešto posebno primijetio na kostimima?
11. Koji ti se kostim najviše svidio? Zašto?
12. Kojih se boja sjećaš?
13. Kakva je bila glazba? (uživo/snimka)
14. Kada je svirala glazba?
15. Je li ti se ponekad činilo da više nisi samo u publici nego kao da si u predstavi?
16. O čemu si razmišljao kada je predstava završila?
17. Kako si se osjećao tijekom predstave?
18. Kako si se osjećao nakon što je predstava završila?
19. Za koji dio priče bi volio da ima nastavak? Kakav nastavak bi ti se činio dobrim?
20. Jesam li te zaboravila nešto pitati o predstavi što bi volio podijeliti sa mnom?

10. Izjave

Izjava o izvornosti diplomskog rada

Izjavljujem da je moj diplomski rad izvorni rezultat mog rada te da se u izradi istog nisam koristila drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.

(vlastoručni potpis studenta)