

Postdramski kazališni elementi u predstavama za djecu

Crnčan, Barbara

Professional thesis / Završni specijalistički

2021

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:147:781669>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported/Imenovanje-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima 3.0](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-06**

Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

UČITELJSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI STUDIJ DRAMSKE PEDAGOGIJE

Barbara Crnčan

POSTDRAMSKI KAZALIŠNI ELEMENTI U PREDSTAVAMA ZA DJECU

ZAVRŠNI SPECIJALISTIČKI RAD

Zagreb, travanj 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

UČITELJSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI STUDIJ DRAMSKE PEDAGOGIJE

Barbara Crnčan

POSTDRAMSKI KAZALIŠNI ELEMENTI U PREDSTAVAMA ZA DJECU

ZAVRŠNI SPECIJALISTIČKI RAD

Mentorica: Dr. sc. Višnja Kačić Rogošić, Filozofski fakultet u Zagrebu

Studentica: Barbara Crnčan

Zagreb, travanj 2021.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. O postdramskom kazalištu	1
3. Postdramski kazališni elementi u predstavama za djecu	6
3. 1. Analizirani korpus kazališnih predstava za djecu	7
3. 2. Tekst	9
3. 2. 1. Poetika ometanja.....	9
3. 2. 2. Jezik.....	11
3. 2. 3. Modeli postdramske estetike glasa	12
3. 3. Prostor	14
3. 4. Vrijeme	15
3. 5. Tijelo	16
3. 6. Mediji.....	18
4. Uloga postdramskih elemenata u predstavama za djecu	19
4. 1. Poučna funkcija	22
4. 2. Poučno-estetska funkcija.....	25
4.3. Poučno-etička funkcija	29
5. Zaključak	31
6. Literatura	32

Sažetak

Ovaj rad, na temelju studije Hans-Thiesa Lehmana *Postdramsko kazalište*, istražuje pojavnost elemenata postdramskog kazališta u kazalištu za djecu. Analizom šest predstava za djecu opisuje postdramske elemente kroz kategorije: tekst, prostor, vrijeme, tijelo i mediji te ispituje u kojoj se mjeri oni pojavljuju i na koje načine utječu na predstavu u cjelini. Rad istražuje mogućnosti kazališne komunikacije s dječjom publikom uz korištenje postdramskih elemenata, pri čemu propituje konvencionalnost poučne funkcije predstava za djecu, koja se nameće i kao najvažnija funkcija postdramskih elemenata, u kojima se ostvaruje i kao poučno-estetska te poučno-etička funkcija.

Zaključuje se da su postdramski elementi u predstavama za djecu u odnosu na dramske elemente prisutni u malom postotku, a njihova se poučnost odmiče od tradicionalnog poimanja poučnosti predstava za djecu. Rad pokazuje da postdramski elementi proširuju izvedbene mogućnosti predstava za djecu čineći ih dinamičnijima, zanimljivijima, manje konvencionalnima te izazovnijima dječjoj publici, pri čemu ih potiču na samostalno oblikovanje značenja predstava.

Ključne riječi: predstave za djecu, postdramsko kazalište, poučna funkcija postdramskih elemenata, aktiviranje opažanja.

Abstract

This paper, based on a study by Hans-Thies Lehmann *Postdramatic Theater*, explores the emergence of elements of postdramatic theater in theatre for young audiences. By analyzing six performances for children, it describes postdramatic elements through categories: text, space, time, body and media, and examines the extent to which they appear and the ways in which they affect the performance as a whole. The paper explores the possibilities of theatrical communication with children's audiences using postdramatic elements, questioning the conventionality of the educational function of performances for children, which is imposed as the most important function of postdramatic elements, and it is realized as an educational-aesthetic and educational-ethical function.

It is concluded that postdramatic elements in performances for children are present in a small percentage in relation to dramatic elements, and their instructiveness deviates from the traditional notion of instructiveness of performances for children. The paper shows that postdramatic elements expand the performance possibilities, making them more dynamic, interesting, less conventional and challenging for children's audiences, encouraging them to independently shape the meaning of the plays.

Keywords: performances for children, postdramatic theater, educational function of postdramatic elements, activation of perception.

1. Uvod

Ovaj se rad bavi analizom postdramskih kazališnih elementa u predstavama za djecu. Iako se pojam *dječje kazalište* pojavljuje u nazivima kazališta u kojima profesionalni umjetnici stvaraju predstave namijenjene djeci, on može označavati i kazalište koje stvaraju djeca. Zbog toga će se u radu upotrebljavati pojmovi predstave za djecu i *kazalište za djecu*¹ koji se odnose na profesionalne izvedbe kazališnih predstava namijenjenih dječjoj publici (djeca od 4 do 16 godina starosti).

Rad obuhvaća analizu šest kazališnih predstava u kojima se pomoću *Postdramskog kazališta* Hans-Thiesa Lehmana opisuju postdramski kazališni elementi kategorizirani kroz: tekst, prostor, vrijeme, tijelo i medije. Cilj je rada ispitati pojavljuju li se postdramski kazališni elementi u predstavama za djecu i na koji način te kako se prilagođavaju i mijenjaju u odnosu na svoje pojavnosti u kazalištu za odrasle, a s obzirom na konvencionalnu poučnu, estetsku i etičku funkciju predstava za djecu. Rad istražuje mogućnosti kazališne komunikacije s dječjom publikom uz korištenje postdramskih elemenata.

U poglavlju *O postdramskom kazalištu* teorijski se opisuje i vremenski pokušava odrediti pojam postdramskog kazališta, njegove najvažnije karakteristike te odnos s pojmovima dramsko, postmoderno kazalište i performans. Sljedeće poglavlje *Postdramski kazališni elementi u predstavama za djecu* uvodno donosi popis analiziranih predstava te njihove priče i idejne okosnice, radi lakšeg razumijevanja daljnje analize. Analiza postdramskih kazališnih elemenata u predstavama za djecu dijeli se na poglavlja: tekst, prostor, vrijeme, tijelo i mediji. Četvrto poglavlje *Uloga postdramskih elemenata u predstavama za djecu* opisuje funkcije i zadaće koje se tradicionalno od predstava za djecu očekuju. U svojim potpoglavljima spaja teorijski opis poučne, poučno-estetske i poučno-etičke funkcije s analizom postdramskih elemenata iz predstava za djecu.

2. O postdramskom kazalištu

Pojam postdramskog kazališta uspostavljen je u studiji njemačkog teoretičara Hans-Thiesa Lehmana *Postdramsko kazalište (Postdramatisches Theater)* koja je objavljena 1999. godine. Prije Lehmana upotrijebio ga je Richard Schechner u svojoj *Performance Theory* (1988). Schechner govori o postdramskom kazalištu hepeninga (*postdramatic theatre of happenings*) i o postdramskoj drami (*postdramatic drama*) u kojima više ne prevladava priča (*story*), nego igra (*game*), ali unutar dramske strukture scenske fikcije (cit. prema Lehmann 2004: 26); dok Lehmann širi značenje pojma na

¹ Za upotrebu naziva kazalište za djecu zalaže se i Igor Mrduljaš u radu *Odgojna sastavnica glumišta za djecu* objavljenog 2007. u zborniku *Odgoj kazalištem*; ur. Ranka Javor.

mnoštvo kazališnih praksa čiju estetiku opisuje kao postdramsku, onu koja se ne temelji na drami i kojoj reprezentacija nekog fikcionalnog svijeta nije primarni cilj.

Postdramsko kazalište za Lehmana „...više nije jednostavno gledateljsko, nego je društvena situacija, izmiče objektivnom opisivanju, jer za svakog pojedinog sudionika predstavlja iskustvo koje nije identično s iskustvom drugih“ (2004: 135). Označava ga i kao „...rizično kazalište jer ono raskida s mnogim konvencijama. Tekstovi ne odgovaraju očekivanjima s kojima se prilazi dramskim tekstovima. Često je teško uopće utvrditi neki smisao, neko povezano značenje predstave. Slike nisu ilustracije neke fabule. Tome pridolazi i brisanje granica između žanrova...“ (2004: 31). Postdramsko kazalište, prema Lehmannu, vezano je za područje „eksperimentalno zamišljenih kazališta i kazališta spremnih na ulaženje u umjetnički rizik“ (2004: 30), a uključuje „mnogolike forme kazališnog diskursa koje se pojavljuju širenjem, a zatim i sveprisutnošću medija u svakodnevnome životu“ (2004: 22). One su odgovor kazališta na promijenjenu komunikaciju u društvu informacijske tehnologije. Komunikacija u postdramskom kazalištu nije više usmjerena na *konfrontaciju* s publikom, već na uspostavljanje situacija *samoispitivanja* i *samodoživljavanja* sudionika (Lehmann 2004: 134). Pozornica je u postdramskom kazalištu početak i mjesto djelovanja, a ne mjesto u kojem je „glumac samo agent redatelja koji pak ponavlja zadanu riječ autora“ (Lehmann 2004: 40).

Miško Šuvaković navodi da se postdramsko kazalište „odnosi na sve suvremene izvedbene prakse koje nastaju u prekoračivanju konvencionalnih propozicija logocentričnog, mimetičkog i narativnog dramskog kazališta“ (2005: 471). Elinor Fuchs postdramsko tumači kao „pokret“ u kome su objedinjeni svi najznačajniji kazališni autori iz druge polovice 20. stoljeća (2008: 179). Postdramsko se shvaća kao „jedna faza u povijesti kazališta i izvedbenih umjetnosti, ono se ne uspijeva opravdati kao paradigma, ali je važna teorijska platforma za razumijevanje kazališta i izvedbenih praksi izvan svake paradigme“ (Medenica 2011: 9-10). Promatrajući 20. stoljeće i godine nakon, Marco De Marinis uočava da postdramska perspektiva djeluje na tri nivoa: 1. na nivou dramske kompozicije, gdje se suočava s krizom dramske forme; 2. na nivou režije, gdje dolazi do odbacivanja ideologije kojoj je tekst u centru; 3. na nivou teatrologije (2011: 82).

U određivanju i definiranju postdramskog kazališta u literaturi ono se dovodi u vezu s pojmovima dramsko i postmoderno kazalište te performans, stoga će se u ostatku poglavlja pokušati prikazati odnos između navedenih pojmova. Oslanjajući se pri tome, uz Lehmannovo *Postdramsko kazalište*, na tvrdnje sljedećih teoretičara: Vande Božić, Richarda Schechnera, Ivana Medenice, Miška Šuvakovića te Elinor Fuchs.

Pojam *dramsko kazalište* može označavati jezgru europske kazališne tradicije, prema kojoj kazalište znači „...uprizorenje govora i činjenja na pozornici oponašalačkom dramskom igrom“ (Lehmann 2004: 21). Dramsko je kazalište pod prevlašću teksta; predstava je „uglavnom deklamacija i ilustracija napisane drame“ (Ibid.), tekst ostaje odrednica „u smislu razumljivog narativnog i

misaonog totaliteta“ (Ibid.). „Dramsko kazalište počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima“ (Božić 2018: 69). Ono je stvaranje iluzije s namjerom da mašta i uživljanje gledatelja sudjeluju u stvaranju te iluzije, a za njezino je stvaranje neophodno da se ono što se opaža u kazalištu može dovesti u odnos s realnošću. Radnja, karakteri i uzbudljiva pripovijest koja se pripovijeda zanimljivim dijalozima strukturirajući su elementi povezani s natuknicom „drama“ i ne određuju samo njezinu teoriju nego i očekivanja od kazališta (Lehmann 2004: 38). Riječi *drama* i *dramatično* upotrebljavaju se u svakodnevnoj jezičnoj komunikaciji, kaže se npr. „To je bila prava drama“ kada se misli na neku situaciju ili događaj koji je bio neobičan i pun uzbuđenja. Od zabavne priče u kazalištu očekuje se upravo ta neizvjesnost i napetost u kojoj se krije klasično razumijevanje drame kroz: ekspoziciju, pojačavanje, peripetiju i katastrofu (Lehmann 2004: 43). Otuda proizlaze teškoće koje velik dio tradicionalne kazališne publike ima s postdramskim kazalištem. Schechner govori o dva „modela dramske gradnje“, tradicionalnome dramskom modelu i postdramskom modelu (1988: 22). U tradicionalnom se modelu sukob između dvaju pojedinaca ili skupina razrješava u konačnom raspetu, dok u postdramskom modelu između dvaju sučeljenih strana postoji napetost pri kojoj izbijaju „eksplozije“, ali nema odlučujućega sukoba ni konačnog raspleta (Ibid.). Postdramsko se kazalište postavlja kao sastajalište umjetnosti te razvija i promiče opazajni potencijal koji se odvaja od dramske paradigme (i od književnosti uopće), navodi Lehmann (2004: 38). Zbog toga se s postdramskim kazalištem često bolje snalaze ljubitelji drugih umjetnosti (likovne umjetnosti, plesa, glazbe), nego gledatelj odan književnom narativnom kazalištu (Ibid.).

Postdramski se fenomeni opisuju kao negativ² dramskih: „...postdramski teatar, nova izvođačko umjetnička forma koja više ne usvaja klasičnu formu dramskog teatra (tekst, priču, likove, fabulu)“ (Božić 2018: 19); „...konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog“ (Božić 2018: 118); „...razgrađuje klasičnu dramsku formu (s pripadajućim joj pojmovima mimezisa, figuracije, naracije, likova...)“ (Medenica 2011: 10). „Glavna načela koja teorijski zastupa su: dekonstrukcija³ dramskih sastavnica, dramskog teksta, a naročito dramskih karaktera“ (Božić 2018: 117-118). „Statičnost na sceni, nepodnošljiva tišina, neprisustvo govornog teksta, jauci, krikovi, šapat“ i drugi pojavnici pronalaze se u predstavama postdramskog kazališta, ističe Božić (2018: 121). Postdramsko kazalište ne karakterizira odbacivanje dramskog teksta nego „odbacivanje kanonskog centriranja predstave oko dramskog teksta kao potpore teleološkoj scenskoj semantici“ (Šuvaković 2005: 471). I u dramskom i u postdramskom kazalištu stvara se tekst koji se potom uobličava u naraciju, međutim u postdramskom kazalištu tekst više nije jedini izvor smisla, nego

² „...umjetnost koja provocirajući niječe mora vlastitom snagom postavljati novo i samo iz toga može stjecati vlastiti identitet, a ne iz nijekanja klasičnih normi“ (Lehmann 2004: 28).

³ „Ono što na prvi pogled i u duhu postdramskog može djelovati kao razbijanje svijeta fikcije zapravo je njegovo *kompliciranje*: upotreba postdramskih postupaka može pokrenuti upravo onakve emocionalne i imaginativne procese kakve tradicionalno vežemo uz dramsko kazalište“ (Fuchs 2011: 63).

povod za stvaranje meta-teksta predstave; a i meta-tekst predstave je u suštini tekst predstave (Božić 2018: 121). Tekstovi više nisu predmet tumačenja, nego „...ostvaruju različite, netradicionalne i osamostaljene oblike scenske egzistencije...“ (Medenica 2011: 11). Tekst postaje jedan od segmenata izvedbe, a istovremeno se emancipiraju ostali izvedbeni segmenti: glazba, govor, tijelo, svjetlo, kostim, pokret, ponašanje ili scenografija, ranije shvaćani u službi predstavljanja dramskog teksta na sceni (Šuvaković 2005: 471). Lehmannovim riječima: „Postdramsko kazalište signalizira i dalje postojeću vezu između kazališta i teksta, premda je ovdje u središtu diskurs kazališta i stoga se o tekstu radi samo kao o elementu, sloju i materijalu scenskog oblikovanja, a ne njegovu vladaru“ (2004: 16). Pogrešan bi bio zaključak da postdramsko kazalište pokušava biti bez teksta, bez lika i da je izgubilo vezu s dramskim elementima. Već sam pojam *postdramsko* sadrži ono što se odnosi na pojam drame te na što se nastavlja i nadovezuje pojam *post*, *postdramsko*⁴ (Božić 2018: 122). „Pridjev *postdramsko* označava kazalište koje se osjeća ponukanim djelovati s one strane drame, u vremenu poslije važenja paradigme drame u kazalištu“ (Lehmann 2004: 27). Pri tome Lehmann ističe kako se „poslije“ ne odnosi na ignoriranje tradicije drame, već ono označava da drama „živi i dalje kao oslabljena, potrošna struktura 'normalnog' kazališta, kao očekivanje publike, kao osnova mnogih od njegovih načina prikazivanja“ (2004: 27-28).

Postmoderno kazalište uvriježeni je pojam za kazalište od 1970-ih do 1990-ih godina, a Lehmann ističe da „...riječ *postdramsko* ne indicira zbroj kazališnih estetika od 1970-ih do 1990-ih, već svo kazalište, i u ranijim i u budućim formama, kojim više ne dominira dramski model“ (2011: 43). Lehmann donosi popis značajki postmodernog kazališta: *fragmentiranje naracije, diskontinuitet, heterogenost, anti-mimetičnost, odupiranje interpretaciji...* Sve te značajke, prema njegovu mišljenju, u literaturi ostaju vrlo općenite i neprecizne (2004: 25). Postdramsko se kazalište počinje javljati sedamdesetih godina 20. stoljeća, s pojavom postmoderne, nakon 1968. godine; navodi Vanda Božić te dalje zaključuje kako postdramsko kazalište „na pozornicu postavlja mišljenja i vizije postmoderne teorije“ (2018: 118). „Termin postdramskog proizašao je iz postmoderne u smislu relativizacije spoznaje, sistema vrijednosti i odnosa prema smrti jezika. Postmoderna je relativizirala i pitanja morala, istine, dobra i zla. Upravo iz takvog filozofskog shvaćanja nastalo je postdramsko kazalište“ (Ibid.).

Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* navodi da se *postdramski teatar* „...odnosi na brojne umjetničke prakse nastale u okviru teatra i eksperimentalnih, neoavangardnih i postmodernih

⁴ „...valja izraziti zamjerku pojmu postdramskog teatra s aspekta njegove sveobuhvatnosti i područja koje pokriva. Naime, mogu li se svi ti oblici umjetnosti koji se navode kao dio postdramskog teatra sažeti i staviti pod pojam postdramskog teatra i je li ono što Lehman navodi kao postdramski teatar povijesno-politički utemeljena kategorija ili pak samo jedan od teatarskih oblika koje srećemo u povijesti teatra?“ (Božić 2018: 119). Lehmann smatra da je problematičnost prefiksa *post* opravdanija u slučaju pojma postmoderne koja želi značiti definiciju epohe u cjelini“ (2004: 26).

izvođačkih umjetnosti od 60-ih godina XX. stoljeća“ (2005: 471). Stilska heterogenost postdramskih kazališnih formi obuhvaća izvedbene umjetnosti poput performansa, hepeninga, suvremenog plesa i drugih, a one nastaju unutar postmoderne epohe⁵.

Postdramsko kazalište Lehmann vidi kao „područje na kojem se presjecaju kazalište i umjetnost performansa“ (2004: 180). Performans je „izvedbeni umjetnički oblik koji povezuje vizualne umjetnosti, kazalište, plesnu i glazbenu umjetnost, poeziju i film“ (Božić 2018: 129). Performans se „kao jedna stvarna akcija suprotstavlja kazalištu kao akciji fikcije“ (Božić 2018: 131). Suština performansa nije u umjetničkom djelu kao gotovoj izvedbi, već procesu koji se odvija. Šuvaković performans shvaća kao sveobuhvatnu kategoriju, kao „konstruiran široki spektar ili kontinuum akcija, od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvedbenih umjetnosti (u koji su uključeni kazalište, igra, glazba) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, liječenja (od šamanizma do suvremene kirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima“ (2005: 451).

Začetci performansa sežu u početak 20. st., u futurističkoj, dadaističkoj i nadrealističkoj sklonosti slučaju, fragmentaciji, kolažu, simultanosti i iznenađenju pa se ta umjetnička praksa, što ju je u Njemačkoj prihvatio i Bauhaus, širila preko Züricha do Moskve, Sankt Peterburga, Londona i New Yorka, posebice nakon emigracije europskih umjetnika 1930-ih u SAD, gdje će se doticati s hepeningom, povezujući se s M. Cunninghamom, J. Cageom i A. Kaprowom. U Francuskoj je performans prvi izvodio Y. Klein, u Njemačkoj J. Beuys, a u Engleskoj Gilbert i George. Napustivši odanost procesu za volju utrživa produkta, pretvara svoju disruptivnu poetiku u svojevrsnu normu te se pretapa s drugim kazališnim praksama, ali i opstaje kao live art ili body art. Posebno se u tome odvjetku suvremenoga kazališta ističu umjetnice koje propituju patrijarhalne kodove reprezentacije ženskoga tijela, pa je tako i u Hrvatskoj jedna od najznačajnijih predstavnica Vlasta Delimar.⁶

Postdramsko kazalište može se, „oslanjajući se na pojam 'konceptualne umjetnosti', razumjeti kao pokušaj da se umjetnost konceptualizira u smislu da ne pruža reprezentaciju, nego neposredno iskustvo realnoga (vremena, prostora, tijela)“; ističe Lehmann (2004: 176). Za postdramsko kazalište, kao i za umjetnost performansa, *uživost (liveness)*, provokativna prisutnost čovjeka važnija je od utjelovljavanja nekog lika (Lehmann 2004: 178).

⁵ „...pojam *postmoderna*... svoju snagu ne crpi, kao što bismo nasumce mogli pomisliti, iz pojedinačnih interesa, već iz nejasne, ali djelotvorne svijesti o epohalnoj promjeni na polju estetičke produkcije“ (Car-Mihec 1999: 50). „... pojam *postdramsko* – nasuprot 'epohalnoj' kategoriji 'postmoderna' – znači konkretno postavljanje problema estetike kazališta...“ (Lehmann 2004: 20).

⁶ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 12. 11. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47569>>

3. Postdramski kazališni elementi u predstavama za djecu

Hans-Thies Lehmann u svojoj studiji *Postdramsko kazalište* izdvaja nekoliko temeljnih postdramskih kazališnih znakova po kojima je postdramsko kazalište prepoznatljivo: *uskraćivanje sinteze, snoviđenja, sinestezija i tekst izvedbe*.

Uskraćivanje sinteze, prema Lehmannu, odnosi se na zahtjev postdramskog kazališta „da na mjesto sjedinjavajuće i zaključujuće percepcije mora stupiti otvorena i raspršena“ (2004: 108). Značenje nikada nije finalizirano, već je ostavljeno gledatelju na iščitavanje, stoga nema jednoznačnosti, već je značenje polivalentno. Umjesto sinteze ostvaruje se „zgušnjavanje u intenzivne momente“ (Ibid.). „Ako se iz djelomičnih struktura ipak razvije nešto poput cjeline, ona više nije organizirana po unaprijed danim uredbenim obrascima dramske koherentnosti..., ona ne realizira nikakvu sintezu“ (Lehmann 2004: 108-109).

U postdramskim predstavama sve su sastavnice jednako vrijedne (tijelo, pokret, glazba, ples, govor, scenografija...), žanrovi se miješaju te ne postoji logički tijek događaja; zbog toga ih Lehmann uspoređuje sa snoviđenjima. „Diskursi pozornice zaista se često približavaju strukturi sna i čini se kao da pripovijedaju o svijetu snova svojih stvaralaca“ (Lehmann 2004: 109). U snovima nema hijerarhije između slika, pokreta i riječi, nema logički strukturiranog tijeka događanja, već se tvori „tekstura koja sličići kolažu, montaži i fragmentu“ (Ibid.). U takvom raspršenom mnoštvu podražaja neizbježna je sinestezija. „Čovjekov osjetilni aparat samo teško može podnijeti nepovezanost“, zbog toga se aktivira i sam počinje tražiti sličnosti, veze i korespondencije (makar i daleke) (Lehmann 2004: 110). Sinesteziju u postdramskom kazalištu Lehmann opisuje kao aktivnost osjetilnog iskustva koja se intenzivira tako da se namjerno otežava, čime se kod gledatelja aktivira opažanje, jer on traži, razočarava se i ponovo pronalazi veze, a sve kao dio komunikacijskog procesa u kazalištu (Ibid.).

Tekst izvedbe koncept je koji uključuje cjelokupnu kazališnu situaciju: „način odnosa igre prema gledaocima, vremensko i prostorno situiranje, mjesto i funkciju kazališnog događanja na društvenom polju“ (Lehmann 2004: 111). Prema Lehmannu, u postdramskom kazalištu tekst izvedbe važniji je od *lingvističkog teksta* (pisanog) i *teksta inscenacije* („odnos svih značenjskih sustava upotrijebljenih u predstavi“⁷); on je proces u kojemu se „događa neko povezivanje i preplitanje elemenata koji (bar potencijalno) nose značenje“, on je dijeljeno iskustvo (Ibid.).

Nadalje u svojoj studiji Lehmann opisuje i analizira pojedinačne fenomene postdramskog kazališta unutar kategorija: tekst, prostor, vrijeme, tijelo i mediji. Tako i naslovljava poglavlja knjige koja je organizirana kao kakav dramski tekst s *prologom* na početku, *činovima* i *prizorima* (poput: *Drama: Drama i kazalište, Drama i dijalektika; Panorama postdramskog kazališta: Postdramski*

⁷Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus. str. 379.

kazališni znakovi...) te *epilogom* na kraju. U navedenim kategorijama Lehmann ističe distinkcije što ih je za sebe izborilo postdramsko kazalište. Slijedeći tu kategorizaciju u ovome ću radu analizirati snimke (dostupne na mreži) i žive izvedbe novijih i aktualnih hrvatskih kazališnih predstava za djecu. Kategorije tekst, prostor, vrijeme, tijelo i mediji zbog prirode predstava u analizi će se povremeno povezivati i ispreplitati.

3. 1. Analizirani korpus kazališnih predstava za djecu

Sljedeći popis opisuje predstave za djecu koje će se analizirati u radu, od ranije nastalih predstava prema novijima:

Iglica (4+), Kazalište Mala scena, Zagreb (premijera: 31. 1. 2013.)⁸. Predstava priča priču o djevojčici Iglici koja je drugačija jer su po cijelom njezinom tijelu zabodene iglice. Iglice je brane od svih onih koji bi joj htjeli učiniti nažao, ali joj i smetaju da se igra s drugom djecom. Dva klauna u početku odbijaju bilo kakvu mogućnost da prihvate Iglicu kao prijateljicu ili suučesnika u igri, jer se ne žele družiti s djevojčicom koja bode. Nakon niza pokušaja, uviđaju da je upravo Iglčina posebnost njezina prednost i da zbog svojih iglica može ostvariti veliki uspjeh. Cilj je predstave djecu motivirati na prihvaćanje različitosti, ali i na prihvaćanje vlastitih mana koje se trudom čak mogu pretvoriti i u vrline, u ono što ih čini posebnima, jedinstvenima.

A je to!, Nu:WriteTheatre Festival Zagreb i Gradsko kazalište Trešnja, Zagreb (premijera: 13. 5. 2016.)⁹. Predstava je inspirirana animiranom dječjom serijom o Patu i Matu. Oni su vrlo maštoviti i snalažljivi kućni majstori koji stvari popravljaju na neobičan i humorističan način. U predstavi kreću na ljetovanje na Jadran pri čemu se susreću s mnogim nevoljama i problemima koje treba riješiti, a kako je predstava interaktivna u tome im pomažu i djeca iz publike. Predstava poručuje kako je u životu važno pokušavati i truditi se, jer uloženi trud uvijek na kraju donese veselje.

Šporki Špiro i Neposlušna Tonka (4+), Gradsko kazalište lutaka Split (premijera: 7. 10. 2017.)¹⁰. Predstava je nastala prema slikovnici Olje Savičević Ivančević, a govori o djevojčici Tonki koju

⁸Autorica teksta: Lana Šarić; redatelj: Ivica Šimić; pomoćnica režije: Iva Peter Dragan; glume: Iva Peter Dragan, Nikolina Majdak, Mario Miličić; scenografkinja: Dinka Jeričević; kostimografkinja: Mirjana Zagorec; skladatelj: Igor Karlić; oblikovanje svjetla: Željka Fabijanić Šaravanja; likovno oblikovanje: Ivica Šimić; predstava je nastala u suradnji s Triko Cirkus Teatrom iz Zagreba.

Analizirana je izvedba dostupna na: vimeo.com/ondemand/iglicams; snimljena 19. 3. 2020. u kazalištu Mala scena u Zagrebu.

⁹Redatelj i dramaturg: Mario Kovač; glume: Asim Ugljen i Marko Cindrić; producenti: Marko Cindrić, Davor Prah, Rea Brčić; likovni identitet: Davor Prah; autor originalne glazbe i oblikovanje zvuka: Tomislav Babić; scenski pokret: JonnyHoskins; oblikovanje svjetla: Vesna Kolarec; grafičko oblikovanje: Rea Brčić; odnosi s javnošću (Nu:Write): Lana Brčić

Analizirana je izvedba prikazana 17.2.2018. u 17 sati u Gradskom kazalištu trešnja u Zagrebu.

¹⁰ Autorica: Olja Savičević Ivančević; redatelj: Ivan Plazibat; glume: Ana Marija Veselčić, Petar KonkojCailliau, Milana Buzolić Vučica, Ana UršulaNajev, Tvrtko Štajcer, Andrea Majica, Sanja Vidan, Franjo Đaković i Milena

smatraju neposlušnom jer se ne drži slijepo svih pravila grada Utorka u kojemu živi s roditeljima. Šporki Špiro je dječak „na zlu glasu“. Nakon što se sretnu njih dvoje postaju prijatelji i kreću u pustolovinu kojoj susreću Igrušu Plakušu koja se pred Utorčanima pretvara da je Tonka koristeći se njenim ukradenim glasom. Tonka uz Špirinu pomoć vraća svoj glas i vraća se zabrinutim roditeljima, tetkama i susjedima, a Špiro odlazi dalje u životnu pustolovinu. Predstava propituje suvremenu problematiku međusobnog neslušanja, ali i roditeljskog neslušanja djece te želi potaknuti djecu da se u životu ne drže slijepo besmislenih pravila društva, već da razmišljaju svojom glavom i mijenjaju svijet.

*Junaci Pavlove ulice, Zagrebačko kazalište mladih; (premijera: 6. 4. 2018.)*¹¹ Predstava je nastala prema dječjem pustolovnom romanu Ferenc Molnára. Na sceni se pojavljuju dvije skupine dječaka: Pavlovljani i Crvenokošuljaši. Njihove skupine organizirane su poput vojske u kojoj svaki član ima svoj čin, pripadajuće odgovornosti i zadatke. Hijerarhija je nepravedna pa se tako neki uvijek nalaze na dnu, nezasluženo. Pavlovljani i Crvenokošuljaši sukobljavaju se jer im u svakodnevici među visokim zgradama nedostaje prostora za igru. Slijedi rat u kojemu obje strane shvate nepravednost svojih postupaka, a najslabiji Pavlovljan Nemeček pokazuje se kao hrabri junak koji na kraju podliježe bolesti, koja najveće probleme dječjeg svijeta dječacima učini nevažnima. Predstava poručuje djeci da igru ne pretvaraju u rat vrijeđanja i netolerancije, već da u veselju iskoriste vrijeme djetinjstva jer život ionako nosi dovoljno problema.

*Bajka o ribaru i ribici (10+); Gradsko kazalište Zorin dom, Karlovac (premijera: 5. 4. 2019.)*¹² Predstava je nastala prema bajci A. S. Puškina. Govori o starici i starcu koji skromno žive na žalu sinjega mora. Starica prede pređu, a starac odlazi loviti ribe na morsku pučinu. Jednoga dana starac

Blažanović; suradnik za scenski pokret: Damir Klemenić ; skladateljica: Tamara Obrovac; scenograf: Ozren Bakotić ; kostimografkinja: Ana Marin; oblikovatelj svjetla: Lucijan Roki.

Analizira na je izvedba dostupna na: <https://vimeo.com/ondemand/spiroitonka>; snimljena 15. 5. 2020. u Gradskom kazalištu lutaka Split.

¹¹ Autor romana: Ferenc Molnár; dramaturgija romana i dramaturgija: Nikolina Rafaj; redateljica: Lea Anastazija Flegler; asistentica režije i dramska pedagoginja: Grozdana Lajić Horvat; asistentica pedagoginje: Sara Milavec; Scenografkinja: Marta Crnobrnja; kostimografkinja: Marta Žegura; autor glazbe: Milorad Stranić, oblikovateljica scenskog pokreta: Nikolina Medak; oblikovatelj svjetla: Alen Marin; glume: polaznici Učilišta ZKM-a (Boka: Antun Antolović/ Toma Serdarević, Nemeček: Branimir Bobinac/ Luka Vlastelica, Geréb: Matija Tin Klarin/ Dominik Rački, Csónakos: Borna Guzanić/ Jona Vrčec, Csele: Karlo Gagulić/ Jackson Matthew McConnell, Weisz: Omer Hasanbegović/ Jan Rešetnik, Barabás: Sven Babić/ Marko Kajić, Kolnay: Jean Beneta/ Leon Kesak/ Carlos Riko Bellante, Feri Áts.: Lav Novosel/ Timon Špalj, Pastor: Luka Bakonji/ Valent Majta, Leszik: Luka Miškić Domislić/ Fran Pavić, Richter: Mark Fejer/ Antonio Gilja.

Analizirana je izvedba dostupna na: <https://www.youtube.com/watch?v=xDWBPjZxHr8>., snimljena 23. 3. 2020.

¹² Autor: A. S. Puškin / Ana Prolić; glume: Lovorka Trdin i Andro Damiš; režija: Ana Prolić; asistent režije: Damir Klemenić; scenska igra: Damir Klemenić; scenografija: Zdravka Ivandija Kirigin; kostimografija: Morana Petrović; glazba: Matija Antolić, oblikovanje svjetla: Robert Pavlić; inspicijent: Miroslav Jakšić; operator tona: Bojan Blažević; tehničko vodstvo: Davor Trupac; tehnička podrška: Nikola Belavić, Milan Pavić; pomoć u izradi kostima: Marica Dizdarević.

Analizirana je izvedba prikazana 29. 2. 2020. u 11 sati u Gradskom kazalištu Žar ptica (Zagreb) na Naj, naj, naj festivalu.

upeca zlatnu ribu koja ispunjava sve želje, no staričnim željama nije bilo kraja, uzoholila se i više nije poštivala svoga muža sve dok jednoga dana ribica nije lupila repom i otplivala. Starac i starica opet su živjeli skromno, ali u slozi. Namjera je predstave upozoriti publiku kako sreću, zadovoljstvo i ispunjenje ne treba tražiti u materijalnome, već u stvaranju dobrih odnosa s drugima i svakodnevnim čudima koje život daruje.

Ako kažeš, gotov si! (10+), Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb (premijera: 27. 9. 2019.)¹³. U predstavi se prikazuju različiti oblici vršnjačkog nasilja, u školi i izvan nje. Svaki od likova ima neki problem: Eni se zbog psorijaze rugaju svi u školi, nema prijatelja i nitko se s njom ne želi družiti pa stalno mijenja škole. Tomica pokazuje da i dečki ponekad plaču, ali ga zbog toga osuđuje i otac i vršnjaci. Bela ljubav ne dobiva u obitelji pa svoju sreću traži u popularnosti i bezbrojnim *lajkovima*. Nika živi u stalnom strahu od popularnijih prijateljica. Cilj je predstave da se svi *bullyji* prepoznaju u likovima te shvate da čine nasilje nad vršnjacima.

Predstave su odabrane za analizu jer se u njima, iako su primarno dramske, uspješno izražavaju postdramski elementi. Osim temeljnog kriterija pojavnosti postdramskih elemenata, pri odabiru predstava za analizu uključen je i kriterij raznolikosti; kazališta i autorski timovi iz različitih su dijelova Hrvatske, predstave su namijenjene različitim dobnim skupinama djece, predstave su oblikovane prema starim bajkama, poznatim lektirnim naslovima i suvremenim tekstovima te se u različitoj mjeri vode poučnom zadaćom.

3. 2. Tekst

3. 2. 1. Poetika ometanja

Lehmann ističe kako se na prvi pogled čini da postdramsko kazalište „manje cijeni ulogu teksta od klasičnog kazališta fabule“; tekst za postdramsko kazalište predstavlja materijal, u kojemu „između teksta i scene ne vlada harmoničan odnos, nego sukob“ (2004: 194). Uzajamno ometanje teksta i pozornice Lehmann naziva *poetikom ometanja* (2004: 197).

U predstavi *Bajka o ribaru i ribici poetika ometanja* očituje se imenovanjem zbivanja na sceni. Likovi više puta imenuju što se zbiva na sceni, npr. starica u liku pripovjedača govori: „On pođe na more...“, starac se ogлуši na izrečenu pripovjednu rečenicu te mu ju pripovjedačica ponavlja potičući

¹³ Autorica teksta: Dina Vukelić; režija: Krešimir Dolencić; glume: Amanda Prenkaj, Nataša Kopeč, Lucia Stefania Glavich Mandarić, Marko Hergešić, Petar Atanasoski i Bogdan Ilić; asistent redatelja: Vedran Komerički; kostimografkinja: Tea Bašić Erceg; scenograf: Patricio Alejandro Aguero Marino; autor glazbe: Ivan Biondić Mirzaa; oblikovatelj svjetla: Ivan Štrok; oblikovatelj tona: Ivan Biondić Mirzaa; stručna suradnica/savjetnica: Mia Roje Đapić, mag. psihologije, Poliklinika za zaštitu djece i mladih Grada Zagreba. Analizirana je izvedba prikazana 8. 3. 2020. u 11 sati u Gradskom kazalištu Žar ptica (Zagreb).

ga gestama da počne glumiti što je ona ispriopovijedala. U tom su trenutku glumci izašli iz likova (uloga) i počeli predstavljati glumce koji rade na sceni u kazalištu. Dogodilo se ometanje zbivanja na sceni, sukob između izgovorenog teksta i radnje koja se fizički događa na sceni. Starac kao pripovjedač izgovara rečenicu: „... umoran i teška koraka...“, zastaje na sceni te ponavlja radnju jer kao glumac smatra da nije dobro utjelovio umor lika starca, starica gestama pokazuje da joj nije jasno što radi, a on opet ponavlja rečenicu: „...pa umoran i teška koraka“, na što pripovjedačica odmahne rukom. Ovaj primjer *poetike ometanja* može pripadati i kategoriji tijela jer se sukob događa u glumčevu tijelu, njegovim pokretima kojima utjelovljuje više likova. Lik starice u *Bajci o ribaru i ribici* često prelazi u pripovjedačicu, u tom prijelazu izravan govor prelazi u neizravan. Glumica koja glumi staricu u kostimu starice, ali u ulozi pripovjedačice ne kaže ribaru: „Pođi na more!“; već upotrebljava treće lice: „On pođe na more!“ U ispreplitanju lika i pripovjedača, govora i neizravnog prepričavanja u trećem licu tijek fabule lako se prati, no izražena postaje svijest gledatelja o dvije uloge koju nosi isto tijelo (jedna glumica): starica i pripovjedačica, što glumci iskorištavaju za trenutke izlaženja iz uloga i humor koji poruke predstave namijenjene djeci čini manje ozbiljnima i neočito poučnima, a „djeca vole učiti, ali ne vole da ih se podučava“ (Schonmann 2006: 42). Ovaj se primjer, iako je primarno dramski *poetikom ometanja* primiče postdramskom kazalištu. Sličan se postupak pojavljuje i u predstavi *Junaci Pavlove ulice* kada se svi članovi Pavlovljana slože u vrstu te jedan po jedan istupaju pred gledatelje, distanciraju se od lika kojeg predstavljaju, uzimaju ulogu pripovjedača te pripovijedaju o svome liku u trećem licu; time na jasan način upoznaju publiku s imenima i karakterom svakog lika čineći radnju razumljivom. U obje se predstave ispreplitanjem pripovijedanja i dramskog govora poigrava s načinom na koji se izvodi tekst predstave; ta igra predstavu može učiniti zanimljivijom dječjoj publici te ih poučiti o pripovjednim tehnikama zbog čega ima poučno-estetsku funkciju.

U predstave se uvodi pismo i čitanje kao rezultat traganja za autonomnim izlaganjem glasova koje djeluje unutar *poetike ometanja* (Lehmann 2004: 196). Npr., na kraju predstave *Ako kažeš, gotov si!* glumci izlaze iz svojih uloga te drže platno na kojemu se prikazuje video; na videu se prikazuju nijema tijela koja drže natpise u rukama te njima prekidaju svoja lica. Na natpisima su riječi koje asociraju na osjećaje povezane s vršnjačkim nasiljem, a na samome kraju videa prikazano je padanje papira na kojima su napisane riječi: *uznemirenost, beznađe, zbuđenost, nemir, strah, previše...* Tekst se materijalizira, pojavljuje se u drugom mediju (videu) te zahtijeva čitanje, ometajući dotadašnji način recepcije predstave slušanjem; postdramski je kazališni element koji pripada kategoriji teksta i kategoriji medija. Navedeni primjeri *poetike ometanja* stvaraju slojevitost predstava te nastoje aktivirati dječju koncentraciju dok opažaju predstavu, čineći ih složenim i zanimljivim dječjoj publici, čime ostvaruju svoju poučnu funkciju.

3. 2. 2. Jezik

U postdramskom kazalištu izlaže se tijelo, geste, glas i jezični materijal, kako navodi Lehmann, „zadire se u predstavljačku funkciju jezika na način da se umjesto jezičnog predstavljanja (imenovanja) stvari *postavljaju* glasovi, riječi i rečenice kojima manje upravlja neki *smisao*, a više scenska kompozicija“ (2004: 198).

Zvukovno poigravanje jezikom u predstavi *Bajka o ribaru i ribici* vidljivo je u replici koju izgovara starica: „Ne vraćaj se kući bez kuće.“ Ovom replikom manje upravlja značenje riječi, a pozornost slušatelja usmjerava se na zvukovnu igru u jeziku i potiče ga se na promišljanje o akustičnim svojstvima jezika. U takvom promišljanju o jeziku koje proizvodi predstava Lehmann jezik smatra *izloženim objektom* (2004: 197). U ovoj predstavi ne dolazi do raspadanja svake stilističke i logičke koherentnosti, do čega često dolazi u postdramskim predstavama za odrasle, kako navodi Lehmann. Jezik većinom u ovoj predstavi izvršava svoju komunikacijsku, tj. referencijalnu funkciju, prenosi smisao, a replika: „Ne vraćaj se kući bez kuće“ postdramski je kazališni element zbog jezične igre koja u njoj postoji. Jezična igra pojavljuje se u predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* kada Tonka teti Mafaldi i teti Roži daje nadimke Masna Safalada i Ježena Koža; kada one dozivaju Tonku: „Tonka, Tončice, Tonkice...“, a Tonka odgovara kao jeka: „...ice, ice, ice...“ Upotrebljavaju se različite varijacije iste riječi. U pragmatičnoj funkciji dozivanja izlaže se tvorba riječi te artikulacijska i akustična (jeka) svojstva riječi, njihova estetsku vrijednost, a ne značenje. To su primjeri poetske funkcije jezika u predstavi koja je postdramsko obilježje. U predstavi *Junaci Pavlove ulice* u sceni u kojoj Pavlovljani za kapetana biraju Nemečeka zbog njegovog junaštva, nekoliko Pavlovljana ponavlja rečenicu: „Nemeček je kapetan!“ Ponavljanjem se ističu govorne vrednote jezika, a ne značenje rečenice. Jezik ponavljanjem „gubi na imanentnoj teleološkoj smislenosti i vremenitosti“ te postaje *izloženi objekt* (Lehmann 2004: 198). U predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* ponavlja se izreka: „Toga u moje (naše) vrijeme nije bilo“; u predstavi *Junaci Pavlove ulice* Pavlovljani često ponavljaju sloj slogan: „Svi za grunt, grunt za ništa!“ Ritam i rima u jeziku predstava također čine da jezik postaje *izloženi objekt* te ističu njegovu poetsku funkciju. U predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka*: „Pojela bi čvarke gorke da ne trpi te utorke; Čarape nosimo cijele i čiste, nemamo gliste!“; u predstavi *Junaci Pavlove ulice*: „Grunt će uvijek biti naš, jer tako sviđa nam se baš.“ Rime su neobične i smiješne te zajedno s ponavljanjima u predstavama stvaraju ritam i privlače dječju pažnju. Djecu toliko ne zanima sadržaj, koliko ih zanima sama zvučnost jezika „pa uživaju u riječima koje mogu čuti“ (Schonmann 2006: 41) u predstavi. Rime djeca lako pamte i ponavljaju ih, što potiče komunikacijski i govorno – jezični razvoj djeteta.

Svakodnevnom trošenju i obezvređivanju jezika u *prazne ljuske riječi* u postdramskim predstavama suprotstavlja se *apstraktna estetika verbalnog materijala* (Lehmann 2004: 198).

Tematiziranje trošenja svakodnevnog jezika vidljivo je u predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* kada njezini roditelji počinju pričati na *bla-bla-bla* jeziku, jer ona ne može više slušati svakodnevna pravila i upute. Oni tako stvaraju vlastiti apstraktni jezik. Apstraktnim jezikom pričaju i šumnjaci, zelena bića koja žive u šumi. Njihov se jezik sastoji od glasova: š, č, ć. Apstraktna estetika verbalnog materijala prisutna je u cijeloj predstavi *Iglica*. Likovi najmanje upotrebljavaju razumljive riječi, a češće se sporazumijevaju različitim glasanjem i jezikom sklopljenim od neobičnih glasova koji ne tvore nikakve poznate riječi: „Čikibu, čikibu, čikibu, bu, bu...” Upotreba apstraktnih jezika jedan je od oblika *autonomizacije* jezika i govorenja, tj. prema Lehmannu, postdramski kazališni element. Apstraktni jezici, u navedenim primjerima, potpomažu stvaranje novih kompleksnih svjetova, zanimljivih djeci koja su i sama često sklona izmišljanju vlastitoga jezika i značenja. Oni naglašavaju poetsku funkciju jezika kojoj je važna estetska dimenzija komunikacije, a ne prenošenje značenja.

U predstavi *Iglica* prisutna je *poliglosija*, važan princip postdramskog kazališta, prisutna je kada klaunica uči klauna u njihovoj klaunovskoj školi desnu i lijevu stranu, ona govori: „Desno, *right*, *recht*; lijevo, *left*, *links*.” Ovim se elementom u predstavi postiže komičnost, a namjera može biti i poučnost, jer višejezičnost ne stvara *jezične prepreke* (Lehmann 2004: 200), već jezično bogatstvo predstave iz kojega djeca mogu učiti.

U predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* pojavljuje se simultan govor kada Tonkini roditelji provjeravaju je li spremila krevet, počešljala kosu i slijedi li sva druga pravila ponašanja. Njihove se rečenice preklapaju i Tonka ih djelomično čuje, kao i gledatelji predstave, ali ih zna napamet jer ih je toliko puta čula, kao što su ih i djeca u publici (pretpostavlja se) čula od svojih roditelja, stoga *segmentarnost opažanja* ne utječe na razumljivost radnje, nego potiče razvoj kritičkog mišljenja djece prema pravilima ponašanja koje donosi društvo i roditelji. Simultani glasovi nalaze se i u Belinom košmaru u glavi kada razmišlja na koji način skupiti još *lajkova* (predstava *Ako kažeš, gotov si!*). Simultani glasovi u oba navedena primjera postdramski su kazališni elementi *igre s gustoćom znakova* (Lehmann 2004: 115), pri čemu se krši norma gustoće znakova jer ih je previše. Uvjerljivost situacije na sceni i suosjećanje publike s likovima postiže se simultanošću glasova koji čine da publika Belin košmar i buku naredbi koju čuje Neposlušna Tonka doživi na jednak način kao i likovi. U opisanim primjerima simultanosti govora uz postdramski element jezika prisutna je i deformacija tijeka vremena, zbog toga oni mogu pripadati i poglavlju 3. 4. koje se odnosi na vrijeme.

3. 2. 3. Modeli postdramske estetike glasa

U *Bajci o ribaru i ribici*, u pretposljednjoj sceni gdje se urušavaju sve ispunjene želje starice te glumci sve sa scene stavljaju na jednu veliku hrpu i pri tome izgovaraju riječi i rečenice koje su se u predstavi već izgovorile u drugim scenama („Zlato moje crno može biti...”; „Što zaželiš, to ću ti i

dati!“) ostvaruje se postdramski model estetike glasa koji Lehmann imenuje *tekst mašinom* (2004: 207). *Tekst mašina* sastoji se od ponavljanja i preklapanja riječi i rečenica iz kojih se mogu razabrati fragmenti radnje. *Tekst mašina* u ovoj predstavi oblikuje neobičnu scenu, koja prikazuje različite vremenske isječke i ponavlja dijelove radnje, čineći prikazivanje radnje na sceni nekronološkim, no vrlo efektivnim i začudnim zbog čega lako privlači pažnju publike. Zbog nekronološkog vremenskog slijeda ovaj element pripada i postdramskoj kategoriji vremena. *Tekst mašina* zbog svoje simultanosti, tj. istovremenog izgovaranja rečenica i riječi dio je postdramske estetike vremena. Istovremenost dovodi do preopterećenja opažajnog aparata mnoštvom signala (ostvaruje se postdramska *igra s gustoćom znakova*¹⁴), prilikom kojega se samo dio izgovorenog teksta razumije. Prema Lehmannu simultanost rezultira *segmentarnošću opažanja*, na taj je način razumijevanje koje treba proizaći iz opažanja otežano te opisana scena iz *Bajke o ribaru i ribici* dobiva *fragmentarni karakter* (2004: 114). U postdramskom kazalištu za odrasle (u primjerima koje opisuje Lehmann) cijele se predstave temelje upravo na fragmentarnosti i simultanosti više radnji koje preopterećuju gledateljevu sposobnost opažanja i razumijevanja; cjelina radnje u njima ne postoji već ostaje *estetika uskraćivanja smisla* (Ibid.). Budući da publika iz *tekst mašine* u *Bajci o ribaru i ribici* pokušava iz preklapljenih i djelomičnih rečenica razabrati što se događa i prepoznati neki dio radnje koji je već vidjela ovaj postdramski element svojom fragmentarnošću ne uskraćuje smisao, niti umanjuje mogućnost razumijevanja predstave u cjelini, već potiče aktivnu recepciju predstave.

U predstavi *Ako kažeš, gotov si!* ostvaruje se još jedan postdramski model estetike glasa: *elektronski glas* (Lehmann 2004: 204). Važnu ulogu u predstavi ima glas voditelja *reality showa* koji je mikrofonom pojačan elektronski glas i na taj način umjetno promijenjen. Takvo posredovanje „ljudski glas koji se uživo čuje čini sve više nečim osobitim“ (Ibid.). Svaki udah se čuje pojačano ističući proces nastajanja glasa i *physis glasa*¹⁵. Riječi i zvukovi koje proizvodi govornik (glumac, voditelj *reality showa*) postaju strano tijelo, odvajaju se od govornika jer su posredovane mikrofonom i zvučnikom. Upotreba bežičnog mikrofona (gotovo nevidljivog na glumčevu licu) omogućava da se gledatelju čini kako glas dolazi iz kazališnog prostora, a glumac na sceni pojava je odvojena od tog glasa. Takvo tehničko izoliranje glasa, daje mu autonomiju i stvara *goli glas*, a „Upravo udaljavanje glasa od tijela pomoću tehničkih sredstava može slušaoca približiti tijelu, a tijelo slušaocu“ (Lehmann 2004: 199 cit. prema Meyer 1997: 120). Na početku se gledatelj dvoumi govori li glumac uživo ili se glas reproducira, jer se dobiva dojam da glas kasni za otvaranjem usta glumca. Ta neizvjesnost kod gledatelja razotkriva iluziju kazališta, tj. pokazuje njegovo funkcioniranje, proces nastanka pomoću tehničkih efekata istovremeno poučavajući dječju publiku o načinima nastanka i estetskom oblikovanju predstave. Odvajanje lika (tijela) od glasa događa se u predstavi *Šporiki Špiro i Neposlušna*

¹⁴ Lehmann 2004: 115

¹⁵ *Physis glasa* jedan je od modela postdramske estetike glasa prema Lehmannu (2004: 204).

Tonka, kada Igruša Plakuša krade Tonkin glas, ona postaje nijemo tijelo koje pantomimom oponaša govor, a iz zvučnika se čuje Tonkin glas. U istoj predstavi pojavljuje se i tehnički izmijenjen glas (*elektronski glas*) kada Tonka začepi uši kako ne bi morala slušati roditelje, reproducira se roditeljski razgovor koji zvuči kao kada nekoga slušaš sa začepljenim ušima. Takav „elektronski otuđen glas raskida s povlasticom identiteta“ (Lehmann 2004: 205). Odnos glasa i tijela postao je posebno područje elektronske estetike kazališta. U predstavi *Ako kažeš, gotov si!* u sceni Belinog košmara u glavi čuju se glasovi bez tijela, glasovi u *offu*, koji su ravnopravni i interferiraju sa živim glasovima glumaca, prema Lehmannu, to je postdramski kazališni element. U navedenim se primjerima glas otuđuje od tijela posredstvom tehnike, što obogaćuje komunikacijsku dimenziju predstave s djecom u publici. Govornici koji šalju komunikacijske poruke nisu svedeni samo na glumce, već se umnažaju tehničkim sredstvima, a s dječjom publikom počinju razgovarati i *goli*, elektronski i glasovi iz *offa*, time se obogaćuju načini na koji predstava prenosi značenja, što se može ubrojiti pod poučno-estetsku funkciju predstava.

3. 3. Prostor

Za postdramsko kazalište, prema Lehmannu, karakteristično je da se prostor na kojemu se glumi proteže u gledalište, dok „dinamika prostora iz dubine pozornice teče prema publici“ (2004: 222). Igre s prostorom scene oskudne su u analiziranim predstavama, pojavljuje se tek poneko zalaženje u prostor publike u *Junacima Pavlove ulice* kada likovi izlaze na vrata kroz koja je publika ušla u gledalište ili u predstavi *Iglica* kada glumci po gledalištu traže obruče koje su im se otkotrljali u cirkuskoj igri. Ovakvo kretanje glumaca propituje granicu prostora izvođenja i prostora u kojem publika gleda izvođenje. Kako bi došlo do identifikacije gledatelja s predstavom nužna je „sigurnost granice između emisije i recepcije znakova“ (Lehmann 2004: 210). U predstavi *A je to!* glumci pozivaju djecu iz publike da im se pridruže na sceni te im pomognu u rješavanju problema (čamac ne može proći vodoravno kroz vrata). Iz realnog svijeta u kojemu su djeca gledatelji ulaze u fiktionalni svijet likova (Pat i Mat), tj. postaju *su-akteri* (Lehmann 2004: 212). Tako neodređena granica između realnog i fiktivnog doživljaja čini kazališni prostor *metonimijskim prostorom* (Ibid.). Ovaj postdramski postupak ne aktivira samo dječje opažanje, već i djelovanje, a djeca postaju dijelom fiktionalnog svijeta, što mijenja njihov doživljaj predstave iz pasivnog gledatelja u sudionika; zbog toga ovaj postdramski element ima poučnu funkciju.

Mediji u postdramskom kazalištu omogućavaju multipliciranje prostora (Lehmann 2004: 220), tj. omogućavaju gledateljima da s pozornice gledaju događanja iz drugih prostora. U predstavi *Ako kažeš, gotov si!* video o žrtvama vršnjačkog nasilja koji se pojavljuje na kraju predstave omogućava gledateljima da s pozornice gledaju prostor Trga žrtava fašizma u Zagrebu i Meštrovićev paviljon. Na

taj način video postaje postdramskim elementom, koji ima estetsku funkciju jer proširuje kazališni prostor te ima poučnu funkciju jer „potiče nepredvidiva spajanja i veze opažanja“ (Ibid.).

U predstavi *Junaci Pavlove ulice* vidljiva je kazališna mašinerija (vide se žice, reflektori, znak za izlaz sa scene), scena je ogoljena te se tehničko funkcioniranje izvedbe otvoreno izlaže pogledima gledatelja; što je prema Lehmannu postdramski kazališni element (Lehmann 2004: 310), koji u ovoj predstavi trodimenzionalno proširuje prostor scene. Na sceni ne postoje tradicionalni zastori i ulice, a vidljivost načina na koji se proizvode kazališni efekti (osobito svjetlosni) razbija fikcionalni prostor miješajući ga s realnim prostorom kazališta. Ovaj postdramski element ima poučno-estetsku funkciju, jer oblikuje estetiku predstave na nekonvencionalan način istovremeno poučavajući o tome kako mehanički funkcionira predstava u kazalištu.

3. 4. Vrijeme

Postdramske predstave karakterizira gubitak *vremenskog okvira*, kako navodi Lehmann, „One stavljaju izvan snage jedinstvo vremena s početkom i krajem kao *zaključni okvir* kazališne fikcije...“ te na različite načine iskrivljuju vrijeme (2004: 241).

Predstava *Junaci Pavlove ulice* tijekom vremena iskrivljava na sljedeći način: dok dva Crvenokošuljaša stoje u zamrznutom prizoru Boka oko njih hoda, gleda u smjeru gdje oni gledaju, ostavlja znak da su Pavlovljani bili na njihovom teritoriju. Potom se radnja ponovo pokreće, ali od trenutka kada Crvenokošuljaši shvaćaju da je netko bio na njihovom teritoriju, a ne od trenutka kada se njihova radnja zaustavila; dio tijeka vremena je preskočen. Drugi primjer iskrivljavanja tijeka vremena u istoj predstavi događa se u potjeri Crvenokošuljaša za Pavlovljanima. Crvenokošuljaši kreću se u potjeri za Pavlovljanima, potom zaustavljaju tijela u prizoru (raspoređeni su po cijeloj sceni), Pavlovljani nisu u zamrznutom prizoru već se nastavljaju kretati, bježe nekoliko trenutaka potom se zaustavljaju u prizoru, u tome se trenutku Crvenokošuljaši nastavljaju kretati, izlaze iz zamrznutog prizora. Ovakva izmjena zamrznutih i pokrenutih prizora ponavlja se nekoliko puta. Na taj način glumci naizmjenično prikazuju dvije istovremene radnje u dva različita fikcionalna prostora, a u jednom prostoru scene, dok je vrijeme iskrivljeno. Prizori rata, tj. tučnjave za teritorij također se zaustavljaju pa pokreću i tako naizmjenično. Ovim se postupkom razbija linearni tijek vremena, karakterističan za tradicionalno oblikovano kazalište, povećava iščekivanje gledatelja i raste napetost radnje predstave. Iskrivljavanje vremenskog tijeka uvodi postdramske elemente u strukturu predstave čime se istražuju i proširuju mogućnosti oblikovanja predstava za djecu, usmjerene prema „razvoju estetske i umjetničke dimenzije njihovih života“ (Schonmann 2006: 2).

Iskrivljavanje vremena *slow motionom* i simultanošću radnji pojavljuje se u predstavi *Junaci Pavlove ulice* u sceni kada se tri Pavlovljana skrivaju na teritoriju Crvenokošuljaša. Dok Crvenokošuljaši razgovaraju kretnje Pavlovljana su u *slow motionu* i obrnuto. Na taj se način tijela preobražavaju u *kinetičke skulpture* te se neprirodnom ritmičnošću izaziva dojam vlastitog vremena (Lehmann 2004: 244). Osim što je *slow motion* vremenski postdramski kazališni element, vezan je i uz postdramsku estetiku tijela. Usporeno tijelo u fokusu je gledatelja te se „kao umjetnički objekt *izrezuje* iz kontinuuma prostora i vremena“ (Lehmann 2004: 275). U tom procesu pojavljuju se dvije napetosti, prva je tjelesna i mentalna napetost glumca koji kretnje izvodi vrlo sporo, a druga je napetost gledatelja koji te kretnje opaža. „Obje napetosti zajedno tijelo čine *pojavom*“ (Ibid.). *Slow motionom* glumci u spomenutoj sceni u fokus gledatelja stavljaju strah, napetost, uzbuđenje i fokusiranost koju likovi proživljavaju i pokazuju svojim usporenim tijelom i gestama. *Slow motion* čini predstavu napetom za opažanje te osvještava gledatelje o utjelovljenju emocija, odnosno važnosti govora tijela u svakodnevnoj komunikaciji, jer nas sugovornici doživljavaju i opažaju kao gledatelji glumce u predstavi. Poučna se funkcija (poučavanje o neverbalnoj komunikaciji i utjelovljenju emocija) u navedenom primjeru ostvaruje aktiviranjem opažanja gledatelja te se postdramskom estetikom odmiče od tradicionalnog poimanja poučnosti predstave.

Lehmann izdvaja *estetiku ponavljanja* kao vremenski postdramski kazališni element (2004: 246). *Estetika ponavljanja* podrazumijeva da u predstavi dolazi do ponavljanja: radnje, glazbe, teksta... Ponavljanje u predstavi *Bajka o ribaru i ribici* proizlazi iz fabule: starica zaželi želju, starac odlazi na more, starac susreće ribicu, starac se vraća kući. Kako se ponavlja radnja tako se ponavljaju i replike, npr. „Zlato moje crno može biti, onom tko gospodar želji nije“. Ne može se reći da ponavljanja u *Bajci o ribaru i ribici* služe *destrukturiranju* i *dekonstruiranju* fabule i značenja, kao što je slučaj s nekim postdramskim predstavama koje opisuje Lehmann u *Postdramskom kazalištu*, ali ponavljanja mogu proizvesti i novu pozornost, *pozornost za sitne razlike* (2004: 247). Ponavljanjem dijelova radnje, npr. ribarev razgovor s ribicom, pozornost gledatelja usmjerava se na uočavanje i traženje sitnih razlika u izvedbi. *Estetika ponavljanja* kao postdramski element u ovoj predstavi ima poučno-estetsku funkciju jer potiče gledatelje da samostalno pronađu razlike prilikom ponovljenog gledanja, tj. razvija njihovu sposobnost analiziranja i uživanja u predstavi.

3. 5. Tijelo

„Postdramsko tijelo tijelo je geste...“ (Lehmann 2004: 276). U predstavi *Iglica*, njezino se tijelo kreće na poseban način, nešto kao nespretna balerina. Svaki je pokret pažljiva gesta, geste se ne iscrpljuju, nego traju u njezinom tijelu do kraja predstave. „Postdramsko kazalište nanovo oživljava uzajamno djelovanje ljudskog tijela i svijeta objekata, srodnost lutke, marionete i tijela...“ (Lehman

2004: 281) Upravo je Iglučino tijelo tijelo na granici između lutke i ljudskog tijela, a postojanje na toj granici evocira problematiku brisanja granica između oživljenog i neoživljenog koja, prema Lehmannu, karakterizira postdramsko kazalište. Postdramski odnos tijela i stvari vidljiv je i u Iglučinim iglicama koje strše iz njenoga tijela, produžetak su njezinih ruku, predmeti su koji su srasli s ljudskim tijelom. Igluca je dio fikcijskog svijeta predstave, nije potpuno jasno što je ona, no svakako je jedinstveno biće, različito od drugih. Iglučine očiđene i gestualne kretnje postdramski su elementi čija je funkcija poučna, jer „zorno prenose informaciju“ (Levy 2005: 23) da je Igluca drugačija, s ciljem poticanja dječje publike na toleranciju drugih i drugačijih.

Tanka granica između živog i neživog naglašava se i živim skulpturama, „preobrazbom aktera u čovjeka-objekt“, što je prema Lehmannu poseban način postdramske prisutnosti tijela (2004: 276). Žive skulpture u postdramskom kazalištu odnose se na „...povezivanje *vitalističke* ideje plesa, koncentrirane na *dinamiku* kretanja, s primarno statičkom slikom tijela koja se povodi za *antičkom plastikom*“ (Lehmann 2004: 276 cit. prema Brandstetter 1995: 69). Tijela se nalaze između živog (dinamičnog) stanja i nežive skulpture koja poput antičkih ističe ljepotu tijela i njegovu posebnost. Dvojnost dinamike plesa i statike živih skulptura vidljiva je u predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* gdje se plesne scene prekidaju živim skulpturama građana Utorka; šumnjaci (vrsta bića koja živi u šumi Igruše Plakuše) se kreću dinamičnim pokretima pa potom naglo zaustavljaju u žive skulpture. Takvo kretanje ističe tijelo kao sredstvo izražavanja u kazalištu, kao njegov znakovni materijal te obogaćuje estetiku predstave i ima poučno-estetsku funkciju.

Lehmann ističe kako serijalnost, ponavljanje i simetrija u kretanju „bude kod gledatelja osjećaj za sitne razlike u tijelu glumaca, za glumce kao pojave i njihove načine kretanja“ (2004: 284). U predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* građani Utorka u prvoj sceni čine serijski jednake pokrete kada izlaze na pozornicu, njihovo kretanje više aludira na stupanje, nego na koreografiju. Kada opisuju Tonkino ponašanje, stupaju i izgovaraju parole odraslih: „Ha, baš neprilično!“; „Ha, ha, to je tako nedolično!“; „Ha, ha, ha, to je loše!“ te dok svojim naglim pokretima glave lijevo-desno, naprijed-nazad traže pogledima Špiru. Ta mehanizacija i serijalnost pokreta upućuje pažnju gledatelja na tijelo i njegove kretnje, a ne na radnju predstave, pri tome se razbija fikcija predstave.

U analiziranim predstavama ne pojavljuju se opasna fizička djelovanja glumaca koja bi vidljivom iscrpljenošću tijela glumaca razorila simetriju i automatiziranu formu kretanja i šokirala pa možda i uplašila dječju publiku, što je u skladu s poučno-etičkom funkcijom predstava za djecu. Tijela se glumaca u dječjim predstavama, u opisanim primjerima, zbog svog serijalnog, simetričnog i ponavljalnog kretanja opažaju kao estetska tijela, kao specifične pojave unutar kazališne umjetnosti. Opisani postdramski elementi pripadaju poučno-estetskoj funkciji predstava za djecu, jer upotrebljavajući postdramsku estetiku tijela proširuju načine izvedbe predstava za djecu bogateći estetsko iskustvo dječje publike.

3. 6. Mediji

Mediji se u postdramskom kazalištu, kako navodi Lehmann, mogu povremeno upotrebljavati, služiti kao izvor inspiracije, pojavljivati se u obliku *video instalacija*; no da bi mijenjali kazališnu zbilju moraju utjecati na proces komunikacije i prenošenja poruka publici. „Tek ondje gdje video slika stupa u složen odnos s tjelesnom realnošću počinje vlastita medijska estetika kazališta“ (Lehmann 2004: 305).

U analiziranim predstavama ne pojavljuje se složen odnos s medijima, ali postoje dijelovi predstava „inspirirani estetikom medija, koja se može prepoznati u estetici inscenacije“ (Lehmann 2004: 306). U predstavi *Ako kažeš, gotov si!* inscenira se cijeli niz digitalnih medija koji oblikuju stvarnost likova: *YouTube, Instagram, Facebook*. Ti se mediji ne pojavljuju u izvornoj varijanti, upotrebom medijske tehnologije. Oni u svakodnevnom životu likova određuju njihov govor, ponašanje, geste i emocionalne obrasce, osobito kod Bele koja je potpuno ovisna o *lajkovima* i sve bi za njih učinila. Iza *cool* objava nazire se Belina praznina i tuga. Njezino „...*autentično ja* ne može se odvojiti od diskursa određenog medijskom svakodnevicom i uobičajenim maskama u ponašanju“ (Lehmann 2004: 308). Inspiriranost estetikom medija i tematiziranje ovisnosti o njima u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* postdramski su elementi koji imaju poučnu funkciju buđenja svijesti o ovisnosti o medijima.

U analiziranim predstavama nisu prisutni *konstitutivni mediji*, kao u primjerima koje navodi Lehmann; u smislu pojavljivanja glumaca putem videa koji ravnopravno sudjeluju u predstavi kao i živi glumci na sceni (2004: 310).

Tehnologija medija može se *teatralizirati*, tj. „Ono mehaničko, reprodukcija i reproduktibilnost postaju materijalom igre i moraju služiti prisutnosti kazališta, igri, životu“ (Lehmann 2004: 310). U predstavi *Ako kažeš, gotov si!* *teatraliziran* je video o žrtvama vršnjačkog nasilja, a prikazuje se na kraju predstave dok glumci drže platno, izlaze iz svojih uloga i gledaju video kao gledatelji. Taj video o stvarnom životu (onom izvan kazališta) stavljen je u teatar te služi igri u kazalištu i predstavlja postdramski kazališni element. Video se svjesno igra s *prisutnošću* stvarnih žrtava vršnjačkog nasilja u kazalištu, postaje njezino *umjetno proširenje* (Lehmann 2004: 311). Funkcija je toga elementa da upozori publiku na postojanje problema vršnjačkog nasilja, poučava jer pripada *kazalištu kao pozivu na buđenje* (Jackson, 2007: 15).

U *teatraliziranju medija* Lehmann ubraja i posebnu upotrebu mikrofona koji „...istodobno naglašava autentičnu prisutnost i njezino tehnološko potkapanje“ (2004: 310). Mikrofonom se barata kao što to čine rock pjevači (Ibid.). Na taj se način mikrofonom koristi Franka, rock pjevačica u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* Njezina pozicija za mikrofonom na stalku isturena je i posebno

istaknuta svjetlom, vidljivost mikrofona naglašava da ona govori publici i da se ne kreće potpuno prostorom fikcije. U istoj predstavi voditelj *reality showa* obraća se direktno publici, njegov glas se reproducira na zvučnicima, posredovan je mikrofonom, a on zauzima poziciju *entertainera*, koja je prema Lehmannu karakteristična za postdramsko kazalište (2004: 311). Postdramska upotreba mikrofona u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* ima poučno-estetsku funkciju, jer oblikujući estetiku predstave pomoću postdramskih elemenata zabavlja publiku, proširuje načine na koji predstava prenosi značenja te stvara postdramsko estetsko iskustvo.

Opisana upotreba medija u predstavama pomoću postdramskih elemenata pronalazi nove načine umjetničkog izražavanja u kazalištu za djecu, pridonosi bogaćenju njegove estetike kao odgovora „na pritisak koji na tradicionalno kazalište ima sve veća moć masmedija“ (Schonmann 2006: 19).

4. Uloga postdramskih elemenata u predstavama za djecu

Kazalište za djecu nosi se sa stavovima da je „jednostavno“ i da ga svatko može stvarati i razumjeti, da nije jednako važno kao kazalište za odrasle, a „glumac koji glumi u predstavama za djecu većinom je manje cijenjen od glumca u predstavi namijenjenoj odrasloj publici“ (Schonmann 2006: 2). S druge strane osjeća se „odgovornost za značenja koja prenose predstave namijenjene djeci“ (Schonmann 2006: 14) te je zbog toga osnovna tendencija kazališta za djecu poučnost. Prevlast te funkcije u odnosu na umjetnička i estetska mjerila proteže se od njegovih početaka do suvremenog doba. Zbog tradicije oblikovane u prosvjetiteljstvu u Hrvatskoj i danas kazališta za djecu nose odgojnu zadaću, zbog toga su „pisci za djecu u svoje igrokaze unosili jasne i izravne moralne poučke koje su pak glumci s pozornice trebali razgovijetno i ozbiljnim glasom prenositi dječjem gledateljstvu“ (Mrduljaš 2007: 7).

Kazalištu za djecu pripisuju se mnoge funkcije „i zadaće koje nije ni lako ni jednostavno ispuniti; pomiriti skrivene modele utjecanja na oblikovanje svijesti za Dobro i Lijepo, s estetskim odgojem i stvaranjem kulturnih navika, a sve to uz jaku i neophodnu zabavljačku sastavnicu“ (Mrduljaš 2007: 10). Kako bi predstave za djecu ispunile sve zahtjeve i očekivanja „kazalište za djecu kao umjetnost treba razviti vlastite karakteristike i estetski jezik te izmisliti vlastite umjetničke forme kako bi stvaralo i prenosilo značenja“ (Schonmann 2006: 42). Pri tome treba uzeti u obzir kazališne, umjetničke elemente, povezati ih s kulturalnim aspektima te razumjeti psihološke i poučne aspekte (Ibid.). Dakle, kazalište za djecu treba usmjeriti pažnju i na pedagoške ciljeve, ali „se mora riješiti tiranije didaktičkog korištenja kazališta za djecu te razvijati kazalište za djecu kao umjetnički i kulturološki fenomen“ (Schonmann 2006: 10). Kako Nataša Govedić piše: „Vrijedilo bi u samim

kazališnim kućama pokrenuti niz kontinuiranih radionica koje bi spajale pedagojska, psiholojska i umjetnička iskustva oslobađanja dječje kreativnosti te uopće uvažavanja specifičnih dječjih potreba s obzirom na umjetničke sadržaje“ (2008: 28).

Vitomira Lončar imenuje nekoliko fenomena koji su se pojavili u kazalištu za djecu, a kojima bi ono „trebalo posvetiti pažnju ne bi li se prema njima moglo postaviti na pravi način“ (2006: 12-13). To su: *fenomen „crtanog filma“*, *„glasne didaskalije“*, *okretanja sa slušnog na vizualno*, *poremećenog praga čujnosti*, *konzumiranja jela i pića u kazalištu*, *izlaska iz kazališta prije kraja predstave i ne pljeskanja te ne prihvaćanja i ne pokazivanja emocija* (Ibid.). Postdramski elementi iz analiziranih predstava uzimaju u obzir neke od navedenih fenomena te se s njima suočavaju, unoseći u estetiku kazališta za djecu postdramska obilježja:

1. *fenomen „crtanog filma“*, odnosi se na skraćenu koncentraciju djece novih generacija, koja je rezultat utjecaja crtanih filmova i TV reklama (Ibid.). Postdramski elementi poput tekst mašine, autonomizacije glasova, poetike ometanja, *slow motiona* nastoje aktivirati dječje opažanje te potaknuti održavanje koncentracije.
2. *fenomen okretanja sa slušnog na vizualno*, rezultat je utjecaja vizualnih medija, zbog kojega se slušanje kao osjet sve manje upotrebljava (Ibid.). Postdramski element teatraliziranja videa o žrtvama vršnjačkog nasilja u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* vizualni medij videa uvodi u kazališnu igru kako bi se prilagodio vizualnom tipu djece u publici i na taj način prenio značenja predstave.
3. *fenomen poremećenog praga čujnosti* djece i mladih nastaje zbog sve glasnijeg slušanja glazbe slušalicama (Ibid.) Postdramski elementi ne uvode mikrofon kao tehničko pomagalo, nego kao dio estetike kazališta za djecu pa se mikrofonom u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* barata poput rock pjevača i zabavljača (*entertainer*, Lehmann 2004: 311). Iako se upotrebom mikrofona u predstavi, tj. pojačavanjem glasova podilazi *fenomenu poremećenog praga čujnosti* predstava se poigrava različitim razinama čujnosti te na taj način gledatelje potiče da ih uočavaju, razvija kod gledatelja osjetljivost prema različitoj glasnoći zvuka.
4. *fenomen ne prihvaćanja i ne pokazivanja emocija*, koji nastaje pod utjecajem gledanja televizije, videa i ostalih elektronskih medija, a rezultira djecom koja nisu navikla pokazivati emocije niti ih primati s pozornice (Lončar 2006: 13). Simultanost glasova, kao postdramski element, u predstavama *Ako kažeš, gotov si!* te *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* iskorištena je kako bi se pojačao dojam pritiska koji likovi osjećaju, što rezultira realističnim efektom pa proizvodi prepoznavanje i empatiju kod gledatelja.

Kako bi se razvili novi oblici umjetničke izvedbe pogodni za dječju publiku te novi žanrovi unutar kazališnog izražavanja namijenjenog djeci, „kazalište za djecu mora prestati definirati svoju

legitimnost kroz edukacijsku funkciju predstava“; zalaže se Shifra Schonmann (2006: 10). Poučna je tendencija spriječila kazalište za djecu da se razvije kao izvedbena umjetnost, smatra Schonmann (2006: 3). Nellie McCaslin ukazuje na potrebu da se dječje predstave temelje na suvremenim temama, da njeguju estetske i intelektualne potrebe djece (1978: 8), ali ne opisuje izvedbene načine na koje se predstave trebaju oblikovati kako bi postale suvremenije. Filozofske ideje kazališta za odrasle nisu uvijek pogodne za djecu jer su ona još u razvoju, no u njima je moguće tražiti inspiraciju za nove umjetničke i estetske forme izvedbe. Schonmann kao primjer navodi Boalove¹⁶ izvedbene forme, kao mogućnost novog kazališnog iskustva u kazalištu za djecu. Upotrebom postdramskih elemenata u analiziranim predstavama za djecu „posuđene su umjetničke i estetske forme“ (Schonmann 2006: 13) postdramskog kazališta za odrasle, ali se one prilagođavaju dječjoj publici te uspješno funkcioniraju unutar poučne, poučno-estetske i poučno-etičke funkcije kazališta za djecu; što se opisuje u sljedećim poglavljima.

Saša Božić u članku *Kazalište za, sa i o mladima: kazalište kojeg nema* ističe kako škole, pedagoške akademije niti kazališta u Hrvatskoj nisu razvila inovativne i spoznajne domete kazališta u kasnijem razvoju djece, što rezultira konzervativnim i reprezentacijski usmjerenim ponudama kazališta (2017: 64). Ovaj rad istražuje izvedbene mogućnosti za predstave namijenjene djeci koje nudi postdramsko kazalište, propituje mogu li postdramski elementi učiniti da predstave za djecu budu suvremenije i nekonzervativne te mogu li „razbiti zid edukacijskog instrumentalizma“ kazališta za djecu (Schonmann 2006: 4); ne u smislu da predstave više ne budu poučne, nego da budu poučne na drugačiji način. Schonmann smatra da „još uvijek treba prevaliti dug put kako bi nestale pretpostavke o kazalištu za djecu poput one da predstava za djecu ne treba eksperimentirati“ (2006: 2). Eksperimentalnost i spremnost na ulaženje u umjetnički rizik, važno je obilježje postdramskog kazališta, prema Lehmannu (2004: 30). Temeljna je uloga postdramskih elemenata „pomicati granice izvedbenosti“ (Zajec 2017: 35) koje u analiziranim predstavama za djecu ostaju unutar poučne, poučno-estetske i poučno-etičke funkcije.

Pri odabiru načina izvedbe predstave (npr. upotrebi postdramskih elemenata u predstavi) „...nikako ne bismo smjeli podcijeniti, ali ni precijeniti niti jednu dobnu skupinu!“ (Lupi Alvir 2017: 42). Svaka predstava novi je svijet koji funkcionira na svoj način koji može, ali i ne mora biti otprije poznat djeci. Kao što „u ranoj dječjoj dobi od dvije ili tri godine, djeca sama pokušavaju sastaviti svoje *puzzle* i na asocijativnome nivou stvoriti sliku cjeline, ispituju svijet oko sebe...“ (Lupi Alvir 2017: 44), tako će i dječja publika percipirati predstavu s postdramskim kazališnim elementima.

¹⁶Augusto Boal, brazilski glumac, redatelj i kazališni teoretičar (16. 3. 1931. – 2. 5. 2009.) Načela svojih kazališnih istraživanja izlagao je u teorijskim esejima (Igre za glumce i ne-glumce – *Jogos para atores e não-atores*, 1977; Kazalište potlačenih – *Teatro do oprimido*, 1979; Duga želje – *O arco-íris do desejo*, 1990; Legislativno kazalište – *Teatro legislativo*, 1996). Izvor: Boal, Augusto. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 3. 1. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=8252>>.

4. 1. Poučna funkcija

Kazalište za djecu od svojih je početaka više vezano uz pedagoške ciljeve, nego uz umjetničke (Ladika 1970: 6). Poučna funkcija naziva se još i didaktičnom (Schonmann 2006: 3), a toj se tendenciji kazališta za djecu pridružuje i odgojna zadaća, koja osim stjecanja znanja i razvijanja sposobnosti uključuje i „izgrađivanje osobnosti njegovanjem pozitivnih ljudskih odlika“¹⁷. Pa se tako za kazalište za djecu može pročitati da ima „velike i važne odgojne mogućnosti“ (Mrduljaš 2007: 10); da „treba ispuniti svoj cilj: odgajati djecu“ (Lupi Alvir 2017: 45) da „mu je dužnost da u omladine odgoji plemenite osjećaje, da im razvije inteligenciju i maštu, da ih navodi na razmišljanje o sebi samima i svijetu oko njih“ (Ladika 1970: 12).

S obzirom na to da se kazalište „stvara, traje i nastaje istodobno i isključivo tijekom susreta s gledateljem, to mu daje veliku moć izravnog utjecaja, napose među mladim ljudima čija se svijest istom oblikuje i koji su otvoreni svakoj novosti s pomoću koje usvajaju svijet“ (Mrduljaš 2007: 8). Zbog te moći kazališta da izravno utječe na djecu, osjeća se odgovornost prema „materijalu koji propituje, njegovim temeljnim motivima, ali i onima kojima je namijenjen“ (Zajec 2017: 36). Ipak taj osjećaj odgovornosti odraslih (autorskih timova) koji stvaraju predstave za djecu kazalište za djecu često čini „pedagoškim oruđem za poučavanje dobrih građana te kao pomoć za stvaranje osjećaja samopouzdanja kod djece i razvoja sposobnosti rješavanja problema“, smatra Schonmann (2006: 26). Pri tome dolazi i do pojave *deklarativne poučnosti*, one koja je površna i dodana tek toliko da ispuni očekivanja pedagoške javnosti pa se „didaktičnost ne shvaća dovoljno ozbiljno, a poučni se motivi ne povezuju pažljivo s pričom i predstavom“ (Gruić 2012: 61). Za predstave takve poučnosti Zvezdana Ladika navodi da su „više ilustracije pedagoških savjeta“ (1970: 6).

Tekst za kazalište za djecu ne treba biti isključivo poučan, ali treba postavljati određena pitanja i probleme, od onih najstarijih s klasičnom podjelom dobra i zla do ovodobnih koji muče gledatelje našeg vremena, navodi Magdalena Lupi Alvir (2017: 45). Upotreba postdramskih kazališnih elemenata u predstavama za djecu ne utječe na to postavlja li predstava određena pitanja ili probleme i je li ona poučna ili nije, nego mijenja način izvedbe poučnosti. U analiziranim predstavama postdramski elementi poučavaju na sljedeće načine:

1. „poučavaju jer istovremeno zabavljaju“ što je povezano sa stvaranjem zadovoljstva (Levy 2005: 22). Riječi i rečenice u kojima rima i ponavljanja stvaraju ritam jezika u predstavi, zabavljaju dječju publiku koja uživa u zvučnosti jezika i jezičnoj igri, dok istovremeno sadržaj rečenica prenosi smisao i poučne poruke predstave. Isticanje akustičnih svojstava čini jezik izloženim objektom, tj.

¹⁷Izvor: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44727>; pristupljeno 5. 4. 2021.

postdramskim elementom. *Poetika ometanja* i humor koji glumci razvijaju izlazeći iz svojih uloga i komentirajući radnju na sceni, u predstavi *Bajka o ribaru i ribici*, čini poučne poruke zabavnima.

2. poučavaju jer potiču komunikacijski i govorno-jezični razvoj djeteta; s obzirom na to da djeca rime lako pamte pa i ponavljaju, jezik kao izloženi objekt potiče govorno-jezični razvoj djeteta. Poliglosija je postdramski kazališni element prisutan u predstavi *Iglica* kada klaunica uči klauna u njihovoj klaunovskoj školi desnu i lijevu stranu, ona govori: „Desno, *right, recht*; lijevo, *left, links*.“. Ovim se elementom u predstavi postiže komičnost, dakle poučan je jer istovremeno zabavlja, a poučan je i jer potiče razvoj višejezičnosti u govorno-jezičnom razvoju djeteta.

3. poučavaju jer „educiraju emocije pojačavajući iskustvo nekog osjećaja kod publike“ (Levy 2005: 23-4). Postdramskim elementom igre s gustoćom znakova koja se ostvaruje kao simultanost glasova u predstavama *Ako kažeš, gotov si! te Šporiki Špiro i Neposlušna Tonka* postiže se uvjerljivost situacije na sceni i suosjećanje publike s likovima jer publika njihove životne situacije (košmar u Belinoj glavi uzrokovan nesigurnošću te buku roditeljskih naredbi koje čuje Neposlušna Tonka) pomoću postdramskog elementa simultanosti glasova doživljava kao vlastito iskustvo koje onda stvara iste emocije kod likova i publike.

4. poučavaju jer „zorno prenose informaciju te pozivaju na akciju kao poticaj za promjenu u ponašanju“ (Levy 2005: 23). Iglučino tijelo na granici je između lutke i ljudskog tijela, a njezine očučene geste i kretanje tijela postdramski su elementi čija je funkcija poučna, jer „zorno prenose informaciju“ (Ibid.) da je *Iglica* drugačija, s ciljem poticanja dječje publike na promjenu u ponašanju, tj. na toleranciju drugih i drugačijih. Ta namjera eksplicitna je jer klaunovi prihvaćaju njezine neobične osobine riječima: „Igllice, dođi s nama!“, pozivajući ju da s njima izvede cirkusku predstavu. Zbog promjene u ponašanju i/ili u načinu razmišljanja kao cilju te zbog eksplicitnosti te namjere, navedeni primjer poučan je i pripada *kazalištu intervencije* (Jackson 2007: 16).

5. poučavaju jer su „poziv na buđenje“ (Jackson 2007: 15), kao što je teatralizirani video o žrtvama vršnjačkog nasilja u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* Funkcija je toga postdramskog elementa da upozori publiku na postojanje problema vršnjačkog nasilja. Inscenacija digitalnih medija, inspiriranost njihovom estetikom i tematiziranje ovisnosti o njima postdramski su elementi koji žele probuditi svijest o ovisnosti o medijima, ne nude publici rješenje na koji se način može suprotstaviti toj ovisnosti, već

6. „poučavaju primjerom koji potiče da ga se nadiđe“ (Levy 2007: 21). Estetika digitalnih medija koji su inscenirani (*YouTube, Instagram, Facebook*) oblikuje stvarnost likova pa je tako Bela djevojčica koja je ovisna o *lajkovima*. Iza njezinih *cool* objava nazire se praznina i tuga. Njezino

„...*autentično* ja ne može se odvojiti od diskursa određenog medijskom svakodnevicom i uobičajenim maskama u ponašanju“ (Lehmann 2004: 308). Bela je primjer koji, pomoću postdramskih elemenata, pokazuje do kakvih posljedica dovodi ovisnost o medijima te primjer koji želi potaknuti dječju publiku da ne budu takvi.

7. poučavaju jer održavaju koncentraciju i aktiviraju opažanje. Djeca imaju kratku koncentraciju, koju Vitomira Lončar imenuje kao *fenomen „crtanog filma“* (2006: 12), i vrlo se lako distrahiraju, zbog toga je važno da ono što se prikazuje na sceni „pomaže djeci da održavaju koncentraciju“ (Schonmann 2006: 22). Tim se postupkom koriste sljedeći postdramski elementi iz analiziranih predstava:

- *poetika ometanja* koja uvođenjem pisma (koje je rezultat traganja za autonomnim izlaganjem glasova) u video predstave *Ako kažeš, gotov si!* mijenja način recepcije od slušanja predstave prema čitanju, čime aktivira opažanje i održava koncentraciju.
- *tekst mašina* kao postdramski model estetike glasa koji u *Bajci o ribaru i ribici* pokušava aktivirati opažanje publike jer ju navodi da iz preklapljenih i djelomičnih rečenica razabere što se događa te prepozna neki dio radnje koji je već vidjela, pri tome se služi fragmentarnošću, simultanošću glasova i igrom s gustoćom znakova, a ne umanjuje mogućnost razumijevanja predstave u cjelini.
- *slow motion*, vremenski postdramski kazališni element koji se u predstavi *Junaci Pavlove ulice* ostvaruje na sljedeći način: dok Crvenokošuljaši razgovaraju kretnje Pavlovljana su u *slow motionu* i obrnuto. Usporene kretnje glumaca u toj sceni u fokus gledatelja stavljaju tijelo i geste, čine predstavu napetom za opažanje čime održavaju koncentraciju te osvještavaju gledatelje o utjelovljenju emocija, odnosno važnosti govora tijela u svakodnevnoj komunikaciji; jer nas sugovornici doživljavaju i opažaju kao gledatelji glumce u predstavi.
- *metonimijski prostor* koji se stvara u predstavi *A je to!* kada djeca iz publike postaju sudionici u predstavi, tj. ulaze u fiktionalni svijet pomažući Patu i Matu. U ovom primjeru postdramskog elementa ne aktivira se samo opažanje, nego i djelovanje, pri čemu se mijenja doživljaj predstave.

Lorenz navodi da kazalište za djecu kontrolira tekstove, strukturu i estetiku te zbog toga ostaje tradicionalno, odnosno postaje oruđe enkulturacije¹⁸ koja odražava filozofiju, ideje i estetiku dominantnih institucija u društvu; stvarajući na taj način buduće generacije čiji će umovi odražavati stavove i ideje sadašnje generacije (2002: 96), a ne vlastite, nove stavove i ideje. *Dijaloško kazalište* kao tip poučavanja u kazalištu, prema Jacksonu, želi utjeloviti višeglasni dijalog između likova i pogleda na svijet, ravnopravno predstavljajući različite, pa i suprotstavljene glasove (2007: 16). Dijaloško se kazalište „bavi poticanjem kritičkog promišljanja“ (Gruić 2012: 56), sposobnosti pomoću koje su novi naraštaji u mogućnosti stvarati vlastite ideje i predodžbe o svijetu s kritičkim pogledom na postojeće i tradicionalno. Postdramski elementi aktiviranjem opažanja razvijaju kritičko mišljenje. Na primjer, u predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* postdramski kazališni element simultanog govora njezinih roditelja koji je podsjećaju na pravila ponašanja, rezultira segmentarnim opažanjem publike, ali ne utječe na razumljivost radnje, već potiče razvoj kritičkog mišljenja djece prema pravilima ponašanja koje donosi društvo i roditelji, pomažući im u „borbi za pravedan status u društvu“ (Schonmann 2006: 2).

Postdramskom kazalištu važno je aktivirati opažanje i potaknuti razmišljanja publike o predstavi, zbog toga ono ne isporučuje gotove priče, slike i doslovne znakove već drugačijim izvedbenim oblikom ostavlja prostor publici da sama izvodi značenja predstava. Upravo samostalnu interpretaciju Schonmann ističe kao „čin procesiranja znanja na njegovoj najvišoj razini“ (2006: 43). Upotrebom navedenih postdramskih elemenata u predstavama potiče se aktivnija uloga gledatelja, što je, prema Ivi Gruić, nesumnjivo poučno, „ali naša sredina još to nije spremna prepoznati“ (2012: 61). To je mogući razlog zbog kojega se postdramski elementi pojavljuju u malom broju u analiziranim predstavama. Prema Schonmann predstava „uvijek treba biti izazovna za publiku“ (2006: 85), tome pridonose postdramski elementi koji ju nastoje aktivirati.

4. 2. Poučno-estetska funkcija

Razmišljanje o kazalištu i predstavama za djecu uvijek uključuje komunikacijsku dimenziju predstava, tj. pitanja: koja značenja i poruke predstava želi prenijeti dječjoj publici te jesu li njen tekst, tema i način izvedbe primjereni dječjoj dobi za koju je namijenjena. Lupi Alvir u članku *Za koga pišemo? Za koga stvaramo?* kao glavnu zamjerku dječjim predstavama navodi da se predstave češće

¹⁸ „Enkulturacion je proces učenja kojim pojedinac iskustvom, opažanjem i podukom preuzima obrasce ponašanja, sustav vrijednosti i sve druge sadržaje kulture zajednice u kojoj živi.“ Izvor: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 4. 1. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=17994>>

bave izvanjskom formom, lijepim slikama i ispraznim efektima umjesto idejom priče i porukom (2017: 42).

Od predstava za djecu očekuje se dobra ravnoteža između teksta, teme i načina izvedbe. Pri tome treba imati na umu mogu li djeca (s obzirom na svoju dob) pratiti fabulu priče u potpunosti ili samo njezine segmente te u kojoj mjeri je potrebna redukcija priče, trajanja, glazbe ili vizualnog oblikovanja predstave. „Kazalište za djecu mora odgovarati dječjoj percepciji: verbalnim i mentalnim sposobnostima, kao i senzornim i intelektualnim mogućnostima“ (Schonmann 2006: 43). „Razumijevanje kazališta i mogućnost uživanja u kazalištu aktivni su procesi koji se ostvaruju razvojem osnovnih sposobnosti djeteta...“ (Schonmann 2006: 22). Schonmann pretpostavlja da, „ako dijete od tri godine može aktivno igrati *kao da*¹⁹ igru, zacijelo može promatrati i *kao da* situacije na sceni“ (2006: 23) te zaključuje da je najranija dob u kojoj djeca mogu uživati u kazalištu tri godine (Ibid.). „Suština kazališta leži u zadovoljstvu koje izvođači mogu pružiti svojoj publici... To nije samo zadovoljstvo prepoznavanja već oduševljenje koje proizlazi iz emocionalnog, intelektualnog i estetskog iskustva“ (Schonmann 2006: 52). Dijete percipira svijet svojim osjetilima od vrlo rane dobi, a estetsko iskustvo temeljno je u njegovu razvoju (Schonmann 2006: 44). Estetsko iskustvo povezano je s konceptom lijepoga i stvaranjem užitka (Schonmann 2006: 134).

Primjenom postdramskih postupaka u predstavama za djecu proširuje se spektar izvedbenih mogućnosti predstave, a time i estetsko iskustvo dječjih gledatelja koje za cilj ima utjecati na razvoj *estetske zrelosti* (Schonmann 2006: 26) kod dječje publike. Gruić zaključuje da suvremeno kazalište za djecu trajno i na različite načine propituje napetost između poučne i estetske vrijednosti te da ono „uz (ili kroz) umjetnički efekt i zabavu u pravilu želi utjecati na razvoj mladih ljudi u publici i tako intervenirati u stvarni svijet (dakle, poučavati)“ (2012: 55). Zastupnici kazališta estetske funkcije ne odriču se poučavateljske dimenzije, ističe Gruić (2012: 55) pozivajući se na Wolfganga Schneidera koji od kazališta za djecu traži da bude „društveno odgovorna umjetnost“ (2002: 112) te na Ivicu Šimića koji tvrdi da kazalište za djecu treba biti dijalog „između umjetnika i djece u kojem će se djeci pomoći da bolje razumiju sebe same i svijet oko sebe, jer najljepši i najlakši način učenja života je učenje kroz umjetnost“ (2008: 50). Na taj način estetska funkcija predstava postaje poučno-estetskom koja za cilj ima „razviti putem scenske umjetnosti u djeci smisao za ljepotu i plemenitost u životu, pomoći im da shvate u čemu je bit umjetnosti, bit života i da razviju svoje kreativne snage u zanosu za stvaranje sutrašnjice koja ih očekuje“ (Ladika 1970: 4).

¹⁹ U „kao da“ igri djeca preuzimaju uloge i igraju se kao da su netko ili nešto drugo. Preuzimaju uloge iz obiteljskog života (npr., otac, majka, dijete) te uloge bića iz priča ili iz vlastite mašte (npr. čudovišta ili životinje) (Schonmann 2006:23). „Dijete stvara sliku nečega drugačijeg, ljepšeg ili uzvišenijeg ili opasnijeg, nego što je inače“ (Schonmann 2006:23; cit. prema Huizinga *Homo Ludens*, 1955:14).

Da bi djeca mogla doživjeti predstavu kao estetski čin moraju moći uspostaviti „optimalnu estetsku distancu“ (Schonmann 2006: 134). Koja je, prema Schonmann, psihološki mehanizam gledatelja koji se uključuje kada gleda umjetnički čin koji pobuđuje emocije zbog svoje sličnosti s nečim iz gledateljeve stvarnosti, pri čemu gledatelj zna da taj čin nije stvaran (Ibid.) Slijede primjeri postdramskih elemenata iz analiziranih predstava čija je funkcija poučno-estetska te koji uz preduvjet razvijene sposobnosti uspostavljanja estetske distance kod djece stvaraju estetsko iskustvo, oblikujući estetski ukus i razvijajući *estetsku zrelost*, omogućuju djeci uživanje u kazalištu kao umjetnosti:

1. Poetska funkcija jezika

Referencijalna funkcija jezika u prvom planu ima prenošenje poruke, dok je poetska funkcija usmjerena na estetsko doživljavanje komuniciranja. Referencijalna funkcija jezika u analiziranim kazališnim predstavama za djecu očituje se u dominaciji fabule koja je glavni nositelj sadržaj. Fabula u postdramskom kazalištu ne predstavlja dominantan sadržaj, već njega nosi i sam način izvedbe. Uključivanje poetske funkcije jezika u analiziranim kazališnim predstavama za djecu preoblikuje način izvedbe, postdramsko je obilježje te stavlja naglasak na estetsku funkciju predstava. Poetska je funkcija jezika u analiziranim predstavama vidljiva u postdramskom kazališnom elementu izlaganja jezika kao objekta ritmom i rimom te njegovoj *autonomizaciji* upotrebom apstraktnih jezika u predstavama *Iglica* te *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka*. Tim se postdramskim elementima ne prenosi fabula (sadržaj), nego se poetskom funkcijom jezika naglašava estetska dimenzija komunikacije.

2. Stvaranje iluzije u kazalištu

Na početku predstave *Ako kažeš, gotov si!* gledatelj se dvoumi govori li glumac (voditelj *reality showa*) uživo ili se glas reproducira, jer se dobiva dojam da glas posredovan mikrofonom kasni za otvaranjem usta glumca. Dolazi do tehničkog izoliranja glasa i stvaranja njegove autonomije koja kao postdramski element izaziva neizvjesnost kod gledatelja, razotkriva iluziju kazališta, tj. pokazuje njegovo funkcioniranje, proces nastanka pomoću tehničkih efekata istovremeno poučavajući dječju publiku o načinima nastanka i estetskom oblikovanju predstave.

U predstavi *Junaci Pavlove ulice* vidljiva je kazališna mašinerija (vide se žice, reflektori, znak za izlaz sa scene), scena je ogoljena te se tehničko funkcioniranje izvedbe otvoreno izlaže pogledima gledatelja; što je prema Lehmannu postdramski kazališni element (2004: 310), koji u ovoj predstavi trodimenzionalno proširuje prostor scene, proširujući i način izvedbe predstave te estetsko iskustvo gledatelja.

3. Estetika glasa

U predstavama govornici koji šalju komunikacijske poruke nisu svedeni samo na glumce, već se umnažaju tehničkim sredstvima, a s dječjom publikom razgovaraju *goli glas*: glas voditelja *reality showa* u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* koji se odvaja od njegova tijela te posredstvom mikrofona ističe *physis glasa* (Lehmann 2004: 204); elektronski glas: Tonkinih roditelja koji se čuju kao da su publici začepljene uši te glasovi iz *offa*: u sceni Belinog košmara u glavi u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* koji su ravnopravni i interferiraju sa živim glasovima glumaca. Navedenim primjerima postdramske estetike glasa obogaćuju se načini na koji predstava prenosi značenja, što obogaćuje estetsko iskustvo gledatelja.

4. Estetika iskrivljenog vremena

Prizori rata, tj. tučnjave za teritorij u predstavi *Junaci Pavlove ulice* zaustavljaju se pa se pokreću i tako naizmjenično. Ovim se postdramskim elementom iskrivljava vremenski okvir te se razbija jedinstvo vremena karakteristično za tradicionalno oblikovano kazalište. U istoj se predstavi vrijeme iskrivljava i *slow motionom* u sceni kada se tri Pavlovljana skrivaju na teritoriju Crvenokošuljaša, dok Crvenokošuljaši razgovaraju kretnje Pavlovljana su u *slow motionu* i obrnuto. Iskrivljavanje vremenskog tijeka uvodi postdramske elemente u strukturu predstave čime se istražuju i otvaraju mogućnosti oblikovanja predstava za djecu, usmjerene prema „razvoju estetske i umjetničke dimenzije njihovih života“ (Schonmann 2006: 2).

5. Estetika ponavljanja

U predstavi *Bajka o ribaru i ribici* zbog ponavljanja radnje gledateljima se daje prilika za ponovljeno opažanje, pri čemu se stvara mogućnost za uočavanje drugačijih riječi i promjena u scenografiji, a na važnosti dobivaju detalji pokreta (npr. animacija ribe). Tim se postupkom naglašava da se ponovnim i detaljnim opažanjem može doći do novih otkrića i spoznaja, a radnje koje se ponavljaju svaki se puta iznova mogu doživjeti kao nešto zanimljivo i lijepo. *Estetika ponavljanja* (Lehmann 2004: 246) kod dječje publike „potiče sposobnost uživanja u kazališnoj predstavi kao obliku umjetnosti“ (Schonmann 2006: 2), time se uklapa u poučno-estetsku funkciju kazališta za djecu. Ako se postupak iskuša u svakodnevnom životu može doprinijeti kvalitetnijem doživljavanju svakodnevnice; „može obogatiti umove mladih i otvoriti ih prema raznolikim i temeljitim načinima uživanja u predstavama, i pomoći im da uživaju u životu“ (Schonmann 2006: 53).

6. Estetika tijela

Estetika tijela kao postdramski element ostvaruje se kroz: 1. dvojnost dinamike plesa i statike živih skulptura, u predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka* gdje se plesne scene građana Utorka

naglo prekidaju njihovim živim skulpturama; kao i kretanje šumnjaka koje je vrlo dinamično u jednom trenutku, a u drugom se naglo zaustavljaju u žive skulpture; 2. serijski jednake pokrete koje čine građani Utorka pri izlasku na pozornicu izvodeći kretanje koje više aludira na stupanje, nego na koreografiju; 3. automatizirane pokrete Crvenokošuljaša dok kimaju glavom kao znak odobravanja plana napada na teritorij Pavlovljana koji iznosi Feri Ač (u predstavi *Junaci Pavlove ulice*). Takva kretanja ističu tijelo kao sredstvo izražavanja u kazalištu, kao njegov znakovni materijal te obogaćuju estetiku predstave. Tijela se glumaca u analiziranim predstavama, zbog svog serijskog, simetričnog i ponavljano kretanja opažaju kao estetska tijela, kao specifične pojave unutar kazališne umjetnosti. U predstavi *Ako kažeš, gotov si! slow motionom*, u kojemu se nalaze tijela glumaca kada njima u jednoj sceni upravlja voditelj *reality showa*, tijela se preobražavaju u *kinetičke skulpture* (Lehmann 2004: 244). U navedenim primjerima postdramska estetika tijela ima poučno-estetsku funkciju u predstavama za djecu jer nastoji razviti njihov osjećaj prema tijelu kao kazališnom sredstvu izražavanja i time utjecati na razvoj njihove estetske zrelosti.

„Poučnim se često percipira samo ono van-kazališno, ono što direktno korelira sa stvarnim svijetom“ u smislu poruka (npr. *budi dobar, ne tuci drugu djecu*) i poduka (npr. *dan ima 24 sata*) te se od kazališta za djecu „očekuju izravno i nedvosmisleno poučne predstave“ (Gruić 2012: 60), dok su postdramski elementi prije svega kazališni način oblikovanja stvarnosti, a njihova se poučna funkcija izražava estetikom koja je svojom formom različita od onoga što se tradicionalno smatra poučnim. To je mogući razlog zbog kojega su postdramski elementi slabo zastupljeni u analiziranim kazališnim predstavama. Ipak, upotreba postdramskih kazališnih elemenata u analiziranim predstavama za djecu ne utječe na njihovu poučnost, već obogaćuje način na koji se priča i ideja predstave može percipirati kao kazališno umjetničko iskustvo, unutar poučno-estetske funkcije; tj. kao *edukacijsko-needukacijsko iskustvo* (Schonmann 2006: 42); ono koje djecu poučava neizravno, estetskim iskustvom.

4.3. Poučno-etička funkcija

Lupi Alvir ističe kako djeci treba „ponuditi kvalitetan estetski užitak uvijek imajući na umu i etičnost“ (2017: 45). Etika je u enciklopediji definirana kao: „skup načela moralnoga (čudorednog) ponašanja nekoga društva ili društvene skupine koja se zasnivaju na temeljnim društvenim vrijednostima kao što su: dobrota, poštenje, dužnost, istina, ljudskost itd.“²⁰ Etička se funkcija predstava za djecu ogleda u tvrdnji da je kazalište za djecu dužno „Zlo i Dobro odvojiti jasnom crtom i ne dopustiti miješanje pojmova, jer dijete upija poruke s pozornice i u svakom času mora znati tko je

²⁰ Izvor: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18496>; pristupljeno 12. 11. 2020.

dobar, a tko zao i da će svako zlo biti kažnjeno, a dobro nagrađeno“ (Mrduljaš 2007: 9). Dakle, etička funkcija predstave odnosi se na oblikovanje percepcije dobra i zla te morala; Ladikinim riječima: „Kazališna umjetnost pomaže (djetetu) da dobije povjerenje u slobodno opredjeljenje čovjeka za dobro“ (1970: 9). Zbog svoje želje da utječe na razvoj moralnih načela djece etičku funkciju može se nazvati poučno-etičkom, što potkrepljuje tvrdnja Jonathana Levyja da kazalište „poučava kroz igranje moralnih pouka i pripadajućih osjećaja“ (2005: 22). Moralna se poduka ističe u predstavi *Bajka o ribaru i ribici* kada starica biva kažnjena zbog svoje oholosti i pohlepe te gubi svo bogatstvo koje je stekla zahvaljujući zlatnoj ribici, ta priča naglašava i da ono materijalno ne donosi sreću te da se sreća ne postiže čudesnim rješenjima, već vlastitim radom. Poučno-etička funkcija u toj se predstavi ostvaruje postdramskim elementom *tekst mašine* koja realistično verbalizira moralne dvojbe starice, potičući istovremeno publiku na razmišljanje o moralnosti staričinih postupaka.

Teatralizirani video o žrtvama vršnjačkog nasilja u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* primjer je postdramskog elemenata koji ima poučno-etičku funkciju. Poučava jer je *poziv na buđenje* (Jackson 2007: 15), tj. upozorava publiku na postojanje problema vršnjačkog nasilja, dok etičku funkciju ostvaruje isticanjem potrebe za moralnim ponašanjem među vršnjacima. Ipak, ne nudi jasno rješenje prikazanog problema, što prema Jacksonu nije ni važno u *kazalištu kao pozivu na buđenje* (Ibid.). Schonmann pak navodi da je „mladom gledatelju nužno ponuditi rješenje problema na pozornici ili način kako se odnositi prema problemu prikazanom u predstavi, zbog njegova malog životnog iskustva“ (2006: 26). U istoj se predstavi ostvaruju postdramski elementi: inscenacija digitalnih medija, inspiriranost njihovom estetikom i tematiziranje ovisnosti o njima. Ovi postdramski elementi imaju poučnu funkciju jer kod dječjih gledatelja žele probuditi svijest o ovisnosti o medijima, no ne nude im rješenje na koji se način mogu oduprijeti toj ovisnosti, tj. zanemaruju etičku funkciju koja se zalaže za to da se djeci u predstavi treba prikazati „optimističan pogled na život“ te da im „ne treba davati čudesna rješenja, ali je obvezno dati im iskru optimizma“ (Schonmann 2006: 27). Optimizam i rješenja problema nude se u predstavi *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka*, jer građani Utorka mijenjaju svoje nemoralno i osuđujuće ponašanje prema Šporkom Špiri zahvaljujući njegovom i Tonkinom prijateljstvu te činjenici da je Tonku nagovorio da se vrati kući, tj. potaknuo ju na moralno ponašanje. Moraliziranje roditelja u istoj se predstavi ostvaruje postdramskim elementom, tj. simultanošću roditeljskih glasova dok Tonki ponavljaju pravila lijepog ponašanja, pri čemu nastaje buka koja aktivira dječje opažanje i samosvijest o moralnim pravilima ponašanja koja već poznaju; stoga ovaj postdramski element ima poučno-etičku funkciju.

Poučno-etička funkcija uključuje ideju kontrole u kazalištu za djecu koja se odnosi na kontrolu „nad sadržajem (a ponekad i nad formom)“ predstava namijenjenih djeci (Gruić 2012: 207). Schonmann ističe „da mora postojati neka kontrola nad materijalima korištenim u produkciji jer djeca, osobito najmlađa, još nemaju životnog iskustva“ (2006: 27). Pančo Pančev upozorava da se „djeci ne

smiju prikazivati strašne scene i nasilje, koje (iako je osnovno obilježje loših junaka) može inspirirati mališane da ih oponašaju“ (2012: 132). S druge strane ističe se kako je „kazalište dokazalo da može biti umjetnički vrijedno kada ne pokazuje čovjekove dobre strane, nego one loše“ (Schneider 2002: 109) Prema tome, ideja kontrole proizlazi iz pretpostavke da kazalište može utjecati na djecu, pri čemu se nadmeću dva pristupa, navodi Schonmann, „jedan koji smatra da dijete treba biti zaštićeno od stvarnosti i drugi koji se zalaže da dijete treba biti pripremljeno za stvarni život“ (2006: 83). U ideju kontrole pripadaju i *dobre laži*, koje Levy opisuje kao „cenzuru materijala kojeg djeca još ne bi trebala biti svjesna“ (2005: 27). Kao rezultat ideje kontrole i primjerenosti dječjoj dobi koja djeluje unutar poučno-etičke funkcije neki se postdramski elementi u analiziranim predstavama za djecu (karakteristični u postdramskom kazalištu za odrasle) ne pojavljuju:

- deformirana, monstrozna tijela koja odstupaju od norme i izazivaju nemoralnu fascinaciju, neugodu ili strah.
- opasna fizička djelovanja glumaca koja izazivaju stvarnu bol i vidljivu iscrpljenost glumaca te mogu izazvati strah publike za zdravlje glumaca, zbog čega u predstavi *Ako kažeš, gotov si!* u sceni kada otac tuče Tomicu kaišem ostaje glumljena bol, a ne stvarna, dok otac kaišem udara po daskama scene.

5. Zaključak

U istraživanju postdramskih elemenata u predstavama za djecu, uz oslanjanja na tumačenje postdramskih karakteristika prema studiji Hansa-Thiesa Lehmana, a s obzirom na dokidanje služenja dramskome tekstu i reprezentaciji fikcionalnog svijeta, uočeno je da se postdramski elementi ostvaruju unutar nekoliko kategorija: tekst, prostor, vrijeme, tijelo i mediji; što dokazuje da je postdramska estetika prodrla u kazalište za djecu. Detaljnom analizom šest predstava (*Iglica*, Kazalište Mala scena, Zagreb; *A je to!*, Nu: Write Theatre Festival Zagreb i Gradsko kazalište Trešnja, Zagreb; *Šporki Špiro i Neposlušna Tonka*, Gradsko kazalište lutaka, Split; *Junaci Pavlove ulice*, Zagrebačko kazalište mladih; *Bajka o ribaru i ribici*, Gradsko kazalište Zorin dom, Karlovac; *Ako kažeš, gotov si!*, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb) utvrđuje se da postdramski elementi s obzirom na cjelinu predstava nisu naglašeni te su u odnosu na dramske elemente prisutni u malom postotku.

Uloga postdramskih elemenata u analiziranim predstavama za djecu očituje se ponajviše u njihovoj poučnoj funkciji koja se ostvaruje i kao poučno-estetska te poučno-etička funkcija. Pri čemu se u poučnoj funkciji ističe poticanje komunikacijskog i govorno-jezičnog razvoja djeteta, educiranje emocija te poticanje na promjene u ponašanju. Postdramskom estetikom glasa, tijela, iskrivljenog

vremena te ponavljanja proširuju se izvedbene mogućnosti predstava za djecu, a time i estetsko iskustvo dječjih gledatelja koje za cilj ima utjecati na razvoj estetske zrelosti.

Upotreba postdramskih elemenata u analiziranim predstavama poput poetike ometanja, tekst mašine, *slow motiona*, a osobito stvaranje metonimijskog prostora (namjesto metaforičnog) mijenja način izvedbe poučne funkcije koji se najviše očituje u aktivaciji opažanja, tj. davanju slobode publici da sama stvara značenja predstava. Pri tome se djecu potiče da aktiviraju osjetila, održavaju koncentraciju, aktivno sudjeluju u predstavi i samostalno razmišljaju o svijetu predstave i njegovim korespondencijama sa stvarnošću, bez da im se nude gotove poučne poruke. Na taj se način postdramski elementi odmiču od tradicionalnog poimanja poučnosti predstava. U analiziranim predstavama prevladava izlaganje fabule, a postdramski se elementi ne pojavljuju često i funkcioniraju unutar dramske strukture predstava za djecu. Pitanje postojanja povezanosti između učestalosti pojavljivanja postdramskih elemenata i načina na koji se u njima ostvaruje poučna funkcija mogući je pravac budućih istraživanja.

Budući da je samostalna interpretacija najviša razina procesuiranja znanja, smatram da postdramske elemente treba još više uključivati u predstave za djecu, osobito jer djeca vole učiti, ali ne vole biti podučavana te jer predstave upotrebom postdramskih elemenata postaju zanimljivije, manje konvencionalne te izazovne dječjoj publici. Osobito pogodnom za primjenu u predstavama za djecu smatram postdramsku upotrebu medija koja se svojim načinom komunikacije približava virtualnoj suvremenosti svijeta u kojem današnja djeca žive.

6. Literatura

1. Božić, Saša. 2017. „Kazalište za, sa i o mladima: kazalište kojeg nema“. *Kazalište*. 17(69/70):64-67.
2. Božić, Vanda. 2018. *Gluma i dramskom i gluma u postdramskom teatru*: doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
3. Car-Mihec, Adriana. „Postmoderna drama“. *Fluminensia*. 99 (1/2):49-72
4. De Marinis, Marco. 2011. „La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre“. U: *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle*, ur. Ivan Medenica, 73-82. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju. Zbornik radova.
5. Fuchs, Elinor. 2008. „Bez naslova (prikaz knjige Postdramsko kazalište)“. *TDR: The Drama Review* 08(2): 179-180.
6. Fuchs, Elinor. 2011. „Postdramatic theatre and the Persistence of the *Fictive Cosmos*: A View from America“. U: *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle*, ur. Ivan Medenica,

- 63-72. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju. Zbornik radova.
7. Govedić, Nataša. 2008. „Odgovornost kazališta za djecu i odgovornost uključivanja djece u kazališne procese“. U: *Zbornik stručnog skupa: Društvena odgovornost kazališta za djecu i lutkarskog kazališta*, ur. Zrinka Kolak Fabijan, 21-30. Rijeka: Gradsko kazalište lutaka Rijeka. Zbornik radova.
 8. Gruć, Iva. 2016. „Suvremeni izazovi u kazalištu za djecu i mlade: svjetski kontekst i situacija u Hrvatskoj“. U: *Umjetnik kao pedagog pred izazovima suvremenog odgoja i obrazovanja*, ur. Berislav Jerković i Tihana Škojo, 203-218. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku. Zbornik radova. 1. Međunarodni znanstveni i umjetnički simpozij o pedagogiji u umjetnosti. Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku. Osijek, Hrvatska, 17.-18. listopada 2014.
 9. Gruić, Iva. 2007. „Što pričaju priče zagrebačkih dječjih kazališta?“ U: *Odgoj kazalištem*, ur. Ranka Javor, 58-65. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba. Zbornik radova.
 10. Gruić, Iva. 2012. „O mudrosti ili kako hrvatsko kazalište poučava djecu i mlade?“. U: *Theatre for children – Artistic Phenomenon*, ur. Henryk Jurkowsky i Miroslav Radonjić, 51-74. Subotica: Open University Subotica, International Festival of Children's Theatres, Theatre museum of Vojvodina. A collection of papers. International Festival of Children's Theatres. International Research College of Theatre Arts, Subotica, Srbija, 2012.
 11. Jackson, Anthony. 2007. *Theatre, education and the making of meanings: Art or instrument?*. Manchester-New York: Manchester University Press.
 12. Ladika, Zvezdana. 1970. *Dijete i scenska umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga.
 13. Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb-Beograd: Centar za dramsku umjetnost.
 14. Lehmann, Hans-Thies. 2011. „*Postdramatic Theatre, a decade later*“. U: *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle*, ur. Ivan Medenica, 31-46. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju. Zbornik radova.
 15. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. *Hrvatska enciklopedija*. <https://www.enciklopedija.hr/> (pristup: 6. 4. 2020.)
 16. Levy, Jonathan. „Reflections on how the Theatre teaches“. *Journal of Aesthetic Education*, 05(4):20-30.
 17. Lončar, Vitomira. 2006. *Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950 – 2007)*. www.mala-scena.hr. http://www.mala-scena.hr/media/79870/kazaliste_u_hrvatskoj_i_mladi.pdf (pristup 6. veljače 2021.).

18. Lorenz, Carol. 2002. „The Rhetoric of Theatre for Young Audiences and Its Construction of the Idea of the Child“. *Youth Theatre Journal*. 16: 96-111.
19. Lupi Alvir, Magdalena. 2017. „Za koga pišemo? Za koga stvaramo?“. *Kazalište*. 17(69/70):42-45.
20. McCaslin, Nellie. 1978. *Theatre for Young Audiences*. New York: Longman.
21. Medenica, Ivan. 2011. „Uvodnik: Postdramsko pozorište – globalne dileme i lokalna recepcija“. U: *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle*, ur. Ivan Medenica, 7-17. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju. Zbornik radova.
22. Meyer, Petra Maria. 1997. *Gedächtniskultur des Hörens: Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf-Bonn: Parerga Verlag.
23. Mrduljaš, Igor. 2007. „Odgojna sastavnica glumišta za djecu“. U: *Odgoj kazalištem*, ur. Ranka Javor, 7-10. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba. Zbornik radova.
24. Pančev, Pančo. 2012. „Postmodernizam i pozorište za decu“. U: *Theatre for children – Artistic Phenomenon*, ur. Henryk Jurkowsky i Miroslav Radonjić, 129. - 133. Subotica: Open University Subotica, International Festival of Children's Theatres, Theatre museum of Vojvodina. A collection of papers. International Festival of Children's Theatres. International Research College of Theatre Arts, Subotica, Srbija, 2012.
25. Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
26. Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. London-New York: Routledge.
27. Schneider, Wolfgang. 2002. *Kazalište za djecu: aspekti diskusije, utisci iz Europe, modeli za budućnost* Zagreb: Kazalište Mala scena.
28. Schonmann, Shifra. 2006. *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observation*. Dordrecht: Springer.
29. Šimić, Ivica. 2008. „O odgovornosti kazališta za djecu, o odgovornosti za kazalište za djecu, o odgovornosti za djecu u kazalištu za djecu“. U: *Zbornik stručnog skupa: Društvena odgovornost kazališta za djecu i lutkarskog kazališta*, ur. Zrinka Kolak Fabijan, 42-52. Rijeka: Gradsko kazalište lutaka Rijeka. Zbornik radova.
30. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb-Ghent: Horetzky, Vlees& Beton.
31. Zajec, Tomislav. „Dramski tekst za djecu i mlade i njegovi izvedbeni oblici“. *Kazalište*. 17(69/70):32-36.

Životopis autorice

Barbara Crnčan rođena je 1990. godine u Osijeku. U mladosti pohađa dramski studio Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku. 2014. diplomira na Filozofskom fakultetu u Osijeku s radom „Tijelo u poeziji Josipa Stošića i performansima Toma Gotovca“, koji je objavljen u časopisu za književnost i kulturu Književna revija (54/1-2, 2014., str. 195.-231.) te stječe zvanje magistre edukacije hrvatskoga jezika i književnosti. Radi u Zagrebu kao nastavnica hrvatskoga jezika u obrazovanju odraslih te u srednjoj školi gdje primjenjuje dramske metode u nastavi i izvannastavnoj aktivnosti dramskog odgoja koju je pokrenula. Članica je udruge Traumatic arts u kojoj se dugi niz godina bavi plesom na svili. 2017. pohađa dramski studio Centra za kulturu KNAP. 2018. upisuje poslijediplomski sveučilišni studij dramske pedagogije na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu. 2019. u sklopu 15. Kazališnog kampa Teatra Tirene vodi radionicu pripovijedanja, a na 3. Znanstveno-umjetničkom simpoziju Dramske pedagogije drži radionicu „Storytelling i dramske tehnike u interpretaciji književnih djela“ namijenjenu voditeljima dramskih aktivnosti. Tijekom 2019. surađuje s Centrom mladih „Ribnjak“ gdje vodi dramsku skupinu srednjoškolaca te na manifestaciji Zvezda(ni)ne staze održava radionicu „Izvodim i gledam, dakle (su)djelujem“, u suradnji s Hrvatskim centrom za dramski odgoj čija je članica. Od 2020. vodi dramsku skupinu u Kreativnom centru „Košnica“.