

Kako djeca opisuju svoje kazalište

Rimac Jurinović, Maša

Professional thesis / Završni specijalistički

2020

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:147:157194>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-04**

Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

UČITELJSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI STUDIJ DRAMSKE PEDAGOGIJE

Maša Rimac Jurinović

KAKO DJECA OPISUJU SVOJE KAZALIŠTE

ZAVRŠNI SPECIJALISTIČKI RAD

Zagreb, siječanj, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

UČITELJSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI STUDIJ DRAMSKE PEDAGOGIJE

Maša Rimac Jurinović

KAKO DJECA OPISUJU SVOJE KAZALIŠTE

ZAVRŠNI SPECIJALISTIČKI RAD

**Mentorica: doc dr. sc. Nataša Govedić, Akademija dramske umjetnosti
Studentica: Maša Rimac Jurinović**

Zagreb, siječanj, 2020.

ZAHVALE

Hvala mojoj mentorici doc. dr. sc. Nataši Govedić na mnogim kazališnim i životnim razgovorima, savjetima i podršci.

Hvala kolegici Ines Matić na velikoj pomoći u provođenju istraživanja, svim razmjenama dojmova i zajedničkome oduševljenju koje je pratilo ovo istraživanje (čak i tijekom transkribiranja).

Hvala Hani Lukas Midžić, Gradskome kazalištu *Žar ptica* i Gradskome kazalištu Dubrava na poklonjenim predstavama.

Hvala majkama ispitanika koje su na sve moguće načine podržale i olakšale provedbu ovoga istraživanja.

Hvala mojoj obitelji koja se još uvijek oduševljava sa svakim mojim položenim ispitom.

Najveće, najglasnije i najšarenije hvala ispitanicima na svim tumačenjima njihovoga kazališta i užitku zajedničkoga gledanja.

SAŽETAK

U radu istražujem dječje publike i njihov doživljaj kazališta koji se oslanja na teoriju recepcije. Teorija recepcije i kulturalni studiji nastoje čuti i uvažiti publike. Upravo se pojmovima publike, dječje publike i recepcije detaljnije bavim na teorijskoj razini, dok kvalitativnim istraživanjem nastojim doprinijeti praksi nudeći jedan od mogućih modela istraživanja dječje recepcije kazališnih predstava. Model uvažava dosadašnje istraživačke spoznaje te se uz opažanje i razgovor strukturiran otvorenim pitanjima (Schonmann 2006) koristim i metodom dječjega crteža (Reason 2010). Interpretacijom podataka dobivenih kvalitativnom analizom odgovaram na središnje istraživačko pitanje (*Na koji način ispitanici doživljavaju predstave namijenjene njihovom uzrastu, što najviše/najčešće do njih dopire, odnosno što nakon gledanja ostaje u sjećanju ispitanika*) i specifična istraživačka pitanja: 1.) *Što od predstave očekuju (horizont očekivanja) i uz koje se elemente njihova očekivanja vežu?*, 2.) *Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se ona očituje?*, 3.) *Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 7 do 9 godina razumiju?*, 4.) *Koje kazališne elemente preferiraju djevojčice, a koje dječaci?* i 5.) *Kako se i na koji način ideja o dvostrukom djelovanju izvedbe na pojedinca i na kolektiv odnosi na ispitanu uzrast?* Iako se ovim istraživanjem daje glas dječjoj publici, ne zanemaruje se važnost odraslih u procesu kazališnoga opismenjavanja pa u diskusiji i zaključnim promišljanjima naglašavam potrebu te dajem nekoliko konkretnih smjernica za lakše uključivanja dječjih publika u kreiranje kazališne politike. Ispreplitanjem teorijskih promišljanja, znanstvenoga istraživanja i praktičnih smjernica u radu nastojim doprinijeti unapređenju ovoga područja.

Ključne riječi: dječje publike, kazalište za djecu, recepcija

SUMMARY

In this paper, I explore children's audience and their experience of theater that relies on the reception theory. Reception theory and cultural studies seek to hear and respect audience. I deal with the notions of audience, children's audience and reception in more detail on a theoretical level while I try to contribute to practice with qualitative research by offering one of the possible models of research on children's reception of theater plays. The model takes into account previous research findings and in addition to observation, conversation structured with open-ended questions (Schonmann 2006). I also use the method of children's drawing (Reason 2010). By interpreting the data obtained by qualitative analysis I answer the central research question (*How do respondents perceive performances intended for their age, what reaches them the most/most often, i.e. what remains in the respondents' memory after watching the play*) and specific research questions: 1.) *What do they expect from the play? (horizon of expectations) and to which elements are their expectations related?*, 2.) *Do the respondents have an aesthetic distance and how does it manifest?*, 3.) *What theatrical conventions do children aged 7 to 9 understand?*, 4.) *Which theatrical elements do girls prefer and which do boys prefer?* and 5.) *How and in what way does the idea of the double impact of performance on the individual and on the collective relate to the examined age group?*

Although this research gives a voice to children's audience, the importance of adults in the process of theater literacy is not neglected. In the discussion and concluding remarks I emphasize the need and I give some concrete guidelines for easier involvement of children's audiences in creating theater policy. By intertwining theoretical considerations, scientific research and practical guidelines in my work I try to contribute to the improvement of this area.

Keywords: children's audience, children's theater, reception

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. TEORIJSKI OKVIR.....	3
2.1. Što se od publika očekuje tijekom izvedbe?.....	3
2.2. Dječje publike	7
2.3. Recepcija	12
2.3.1. Pregled istraživanja recepcije publika	15
2.3.2. O istraživanju recepcije u kazalištu za djecu	19
3. METODOLOGIJA.....	24
3.1. Nacrt istraživanja.....	24
3.2. Uzorak	25
3.3. Prikupljanje podataka i instrumenti.....	26
3.4. Popis i kratki osvrt na gledane predstave	28
4. REZULTATI KVALITATIVNE ANALIZE.....	30
5. RASPRAVA	36
6. ZAKLJUČAK.....	57
7. POPIS LITERATURE	63
8. PRILOZI.....	67
PRILOG A: Suglasnost roditelja	67
PRILOG B: Čeklista opažanja ispitanika/ispitanica	68
PRILOG C: Pitanja za razgovor s ispitanicima/ispitanicama	69
9. ŽIVOTOPIS AUTORICE	70
10. IZJAVE.....	71

1. UVOD

Publike su zanimljiv i nedovoljno istražen fenomen, pogotovo dječje publike. U drugoj polovini 20. stoljeća znatno raste broj tekstova koji izučavaju izvedbu i izvedbenu teoriju da bi se krajem istoga provela najznačajnija istraživanja publika (Bennett 2005). U tom se razdoblju diljem svijeta, gotovo paralelno, razvija i kazalište za djecu (Schonmann 2006). Pa iako su od tada prošla desetljeća, još uvijek ne znamo dovoljno o tome kako kazalište utječe na dijete. Stoga, ovim radom nastojim pridonijeti poznavanju fenomena dječjih publika.

Teorijski okvir uspostavljam poglavljem u kojemu analiziram pojam publike te promjene u shvaćanju pojma koje su se dogodile tijekom kazališnih stoljeća. Također, ističem i jedinu dosljednost. Naime, pojam publike dugo je obuhvaćao isključivo odrasle posjetitelje kazališta. U kratkom povijesnom pregledu izdvajam najvažnije praktičare i teoretičare kazališta, koji su svojim radom znatno utjecali na razumijevanje fenomena publike. U poglavlju *Dječje publike* razmatram poziciju dječjih publika te dajem kratki povijesni pregled razvoja kazališta za djecu s pomnim osvrtom na obrazovne ciljeve toga razvoja.

U sljedećem poglavlju definiram pojam *repcija* te dajem kratki pregled filozofskih i književnoteorijskih razumijevanja pojma jer su ona bitno odredila i teatrološku konceptualizaciju istoga. U potpoglavljima *Pregled istraživanja publike* i *O istraživanju repcije u kazalištu za djecu* dajem prikaz relevantnih istraživanja koja su znatno produbila uvide u razumijevanje publike, načina na koje publika *prima* i obrađuje kazališne znakove i konvencije te interpretirajući stvara osobna značenja i vrijednosne sudove o gledanoj/doživljenoj predstavi.

Treće poglavlje *Metodologija* sastoji se od četiri manja poglavlja: *Nacrta istraživanja*, *Opis uzorka*, *Prikupljanje podataka i instrumenti* te *Popis i kratki osvrt na gledane predstave*. U poglavljima kako slijedi dajem opis nacrtu kvalitativnoga istraživanja dječje repcije predstave. U konceptu istraživanja polazim od pristupa S. Schonmann (2006) koja u razgovorima s ispitanicima detektira i imenuje važna pitanja, odnosno izazove s kojima se dječje publike susreću u svome kazalištu. Osim tema koje *otvaraju* ispitanici, postavljam i središnje istraživačko pitanje: *Na koji način ispitanici doživljavaju predstave namijenjene njihovom uzrastu, što najviše/najčešće do njih dopire, odnosno što nakon gledanja ostaje¹?* Da bih dobila i uopćila odgovor na središnje istraživačko pitanje artikuliram i specifična istraživačka pitanja: 1.) *Što od predstave očekuju (horizont očekivanja) i uz koje se elemente njihova očekivanja vežu?*; 2.) *Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se ona očituje?*; 3.) *Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 7 do 9 godina razumiju?*; 4.) *Koje kazališne elemente preferiraju*

¹ analiza polifonoga sustava informacija R. Barthesa

djevojčice, a koje dječaci? i 5.) *Kako se i na koji način ideja o dvostrukom djelovanju izvedbe na pojedinca i na kolektiv odnosi na ispitanu uzrast?* Detaljnom analizom specifičnih istraživačkih pitanja, ostvaruju se preduvjeti za dobivanje odgovora na središnje istraživačko pitanje. U istraživanju sudjeluje četvero ispitanika u dobi od 7 do 9 godina. S obzirom na to da su redovita kazališna publika, njihov doživljaj i opis kazališta omogućava zanimljive spoznaje o istraživanim fenomenima. U potpoglavlju *Prikupljanje podataka i instrumenti* opisujem načine prikupljanja podataka i njihovu obradu. Nakon kodiranja, podatke analiziram i uređujem za prikaz. U posljednjem potpoglavlju popisujem i ukratko opisujem gledane predstave, kako bi se lakše moglo kontekstualizirati reakcije i komentare ispitanika.

U poglavlju *Rezultati kvalitativne analize* predstavljam rezultate dobivene obradom specifičnih pitanja, kratko ih opisujem i oslanjajući se na te rezultate dajem odgovor na središnje istraživačko pitanje.

U sljedećem poglavlju naslovljenom *Rasprava* analiziram dobivene rezultate, teorijski ih i iskustveno kontekstualiziram te ističem sličnosti, odnosno razlike u odnosu na dosadašnja, uglavnom svjetska, istraživanja da bih u okviru poglavlja *Zaključci* uopćila rezultate istraživanja te ponudila smjernice za daljnja promišljanja i unapređenje ovoga područja. Kao jedan od mogućih doprinosa području razmatram i predlažem osmišljavanje nacionalne strategije kazališnoga opismenjavanja djece i mladih te poticanja gledanja iz užitka.

Važno je još jednom napomenuti da se u teorijskome i praktičnome promišljanju dječjih publika oslanjam na teorije kulturalnih studija i teorija recepcije, koje (za razliku od primjerice retorike koja je usmjerena na kontrolu doživljaja primatelja) mijenjaju fokus jer publike žele saslušati, razumjeti i što je najvažnije uvažiti. Namjera mi je ovim radom uključiti u znanstvena istraživanja dječje publike, koje su zanemareni aspekt istraživačkoga fenomena publika iz (barem) dvaju razloga.

Prvi je što se istraživanjima dječje publike bavi relativno malen broj znanstvenika u Hrvatskoj i svijetu. Drugi je razlog još i važniji. Naime, dječje su publike one čiji se glas rijetko čuje. O tome što trebaju gledati, kada trebaju gledati i što bi iz gledane predstave trebali *dobiti* ili točnije naučiti, odlučuju odrasli u najboljoj namjeri. Međutim, dječje su publike sposobne odabrati i doživjeti predstavu te o svom autentičnom doživljaju razgovarati. Stoga, neophodno je ponuditi modele koji dječjim publikama omogućuju da same govore o svojem kazalištu. Promjena paradigme zahtijeva i neke prilagodbe odraslih osoba koje omogućavaju dječjim publikama susret s kazališnom umjetnošću. Ovaj je rad, nadam se, korak u tom smjeru.

2. TEORIJSKI OKVIR

2.1. Što se od publika očekuje tijekom izvedbe?

Istraživanje publika novija je pojava u europskim kazališnim istraživanjima. Ta se istraživanja kreću u različitim smjerovima te će o poteškoćama pregleda toga fenomena biti više riječi u poglavljima koja slijede. No, u istraživanju publika postoji konsenzus i od njega bi trebalo krenuti – nemoguće je o *publici* govoriti u jednini, štoviše nužno je ustrajavati na množini (Lukić 2010). Kao jedan od razloga za uporabu množine D. Lukić ističe i kulturalnu narav pojma jer u suvremenom svijetu ne možemo više govoriti o pojmu javnosti u jednini i u značenju *kompaktne i monolitne mase, kakav je donedavno bio u optjecaju* (Lukić 2010: 235-236). Štoviše, pojam javnost se razumijeva kao pluralistička koncepcija s mnoštvom različitih javnosti pa samim time i publika (Lukić 2010: 236).

No, unatoč suglasju oko uporabe množine, mnogi teatrolozi upozoravaju na značenjsku i pragmatičnu ograničenost raznih pojmova kojima se imenuju oni koji u kazalište dolaze gledati predstavu. Međutim, gledatelj² je, osim što gleda, i na mnoge druge načine angažiran u stvaranju neposrednoga doživljaja, stava i razumijevanja predstave. P. Pavis napominje da *je teško sagledati sve što implicira činjenica da gledatelja kao pojedinca ne možemo odvojiti od publike kao kolektivnoga čimbenika* te nastavlja kako je gledatelj-pojedinac prožet *ideološkim i psihološkim kodovima raznih grupa, dok dvorana ponekad tvori jedinstven entitet, jedno tijelo koje reagira kao kompaktna cjelina* (Pavis 2004: 117). Pa iako gledatelj gleda, sluša, zamišlja, interpretira, razumijeva i sl., sve te složene radnje provodi u isti čas, uvjetovan svojim predznanjem i gledateljskim iskustvom, a na njega nesumnjivo utječu pojedinci u čijem je društvu došao i publike s kojima se tu večer zatekao u predvorju kazališta i gledalištu te na kraju krajeva i sami glumci. Složen je to proces o kojem u ovome trenutku znamo premalo.

Iako danas interesantne istraživačima različitih područja, publike nisu oduvijek zanimale teoretičare i praktičare kazališne umjetnosti. Primjerice Aristotel *tom fenomenu uopće ne posvećuje pozornost; usput napominje kako je publika potrebna kao potvrda za pretpostavljene učinke tragedije*, a Horacije ju označuje kao *primatelja pjesnikova djela* (Lukić 2009: 25). Zanimljive povijesne spoznaje o promjenama u statusu, sastavu i ponašanju publika nudi S. Bennett. Autorica ističe da je u antičkoj Grčkoj 14 000 ljudi dolazilo na Dionizijske svečanosti i kako publike sasvim sigurno nisu u većini predstavljale obrazovane građane. Antička grčka publika je moćna, a drama kao dio religijskoga festivala uspostavlja nerazrješive poveznice s religijskim iskustvom uključenoga gledatelja (Bennett 2005: 2).

² D. Lukić pojašnjava da je hrvatska riječ gledatelj bitno ograničena na osjetilo vida i presudni značaj (pasivnoga) gledanja, kao i u svim jezicima kojima je korijen u latinskoj riječi *spectator* (Lukić 2009: 26).

D. Lukić govori i o kulturalnoj uvjetnosti publika pa navodi primjer Terencijeve bilješke o publici koja dva puta napušta predstavu *Svekrve*. Naime, Rimljanima je grčka kultura bila strana i *kao takva mogla je istinski animirati tek visoke klase, intelektualne krugove i duhovne skorojeviće* (Lukić 2009: 34). Upravo kulturalnom uvjetovanošću D. Lukić (2009) pojašnjava zašto Seneka u svoje komade uvodi nasilne scene³.

S. Bennett (2005) napominje da srednjovjekovne i renesansne publike nemaju istu moć kao grčke, ali da svejedno zadržavaju aktivnu ulogu. Značajne promjene događaju se u 17. stoljeću - odvajaju se gledalište i pozornica, a više cijene ulaznica uvjetuju i publike koje imaju bolju platežnu moć. Te promjene autorica povezuje s početcima pasivnosti publika i razvojem elitističkih publika s drugačijim konvencijama ponašanja. Ovaj smjer ranoga razvoja pasivnosti publika doživljava svoj vrhunac u 2. polovici 19. stoljeća⁴ (Bennett 2005). No, ovo stoljeće uključuje i nove publike u kazališnu zabavu. Kako bi privukli žene i djecu, upravitelji muzeja proširuju program izložbi s predavaonicama (*lecture rooms*) odnosno dvoranama u kojima se od jutra do večeri izvode drame s moralnom tematikom (Dennett 1997 prema Klein i Schonmann 2011).

Kazališta uskoro i arhitektonski postaju refleksija društvenih podijeljenosti publika. U ložama i dalje buja društveni život, dok publike nižeg statusa nemaju mogućnost kretanja tijekom predstave te su primorane mirno pratiti izvedbu. Građanska Europa 19. stoljeća počinje gledati predstave *mirno i pokorno* (Lukić 2009: 35). Štoviše, od publika u mraku gledališta odvojenoga od pozornice ne očekuje se više od prihvaćanja uloge nijemoga i nevidljivoga gledatelja koji je upućen isključivo na zbivanja na sceni, a nikako na ostale publike (Škopljanac 2009).

Promjene u statusu publika odražavale su se na izvedbu, arhitekturu i/ili društvene rituale vezane uz odlazak u kazalište. Međutim, na percipiranje složenosti fenomena publika i prvih pokušaja rasvjetljavanja toga fenomena čekat ćemo sve do 20. stoljeća i pojave B. Brechta, A. Artauda, futurista, u prvom redu F. T. Marinettija, a zatim i V. E. Mejerholjda (Lukić 2009: 25). S. Bennett u svome pregledu razvoja publika izdvaja upravo Brechta, koji svojim praktičnim i teorijskim promišljanjima o publikama usmjerava daljnji razvoj istraživanja (Bennett 2005).

Bitno drugačijim preispitivanjem uloge gledatelja bavi se A. Boal u svojem *kazalištu potlačenoga* pa tako drama više nema *jedno rješenje ili jedan ishod; drama postaje model konflikta na kojem gledalište vježba mogućnost uspostave dijaloga (...)* Boalovo je kazalište osmišljeno tako da bude **inkluzivno i svima dostupno** (autoričino isticanje)... (Govedić 2005: 25). Od sporedne i zanemarivane uloge, publike dobivaju glavnu rolu u *siromašnom kazalištu* J. Grotowskoga, koji smatra da je za kazalište bitan samo kontakt između glumca i gledatelja, a sve je ostalo suvišno i nepotrebno (Dabo

³ Rimljani su masovno odgajani na gladijatorskim igrama te su za njih scene nasilja dobrodošla zabava (usp. Lukić 2009).

⁴ Izuzev prvih 40 godina toga stoljeća u kojima radnička publika ometa ovu liniju razvoja (Bennett 2005)

2015). J. Grotowsky ne zahtijeva samo od glumaca da se u potpunosti otvore i da se bez lažnih dodataka ponude publici, već isto traži i od gledatelja zahtijevajući da zanemare svoj svakodnevni poriv za igranjem socijalnih uloga (Kovač 2009)⁵. Upravo je 1970. godina prijelomna godina jer znatno raste broj tekstova koji se bave izvedbom i teorijom, a najznačajnija teorijska istraživanja publika možemo vremenski smjestiti u 90.-te godine 20. stoljeća. Među značajne teoretičare ubrajamo U. Ecce, P. Pavisa i M. De Marinisa. Sasvim sigurno, među ova zvučna imena treba dodati i R. Barthesa koji recepciju publike smatra krucijalnom, a nove mogućnosti bitno drugačijega čitanja kazališta otvaraju i J. Derrida, J. Lacan i M. Foucault (Bennett 2005: 61).

Osim otvaranja novih mogućnosti čitanja, mijenja se poimanje gledatelja. Od generičke ideje publike i *tipičnoga* gledatelja *mainstream* kazališta dolazimo do spoznaje da različite publike imaju različite *horizonte očekivanja*⁶. Sve učestaliji izazovi *mainstream* kazalištima, istraživanje alternativnih prostora igranja i otvaranje *off*-kazališnih kuća počinju privlačiti različite tipove publika (Bennett 2005). Uloga gledatelja podrazumijeva društveni i individualni kontekst, ali se izdvojene uloge ne pojavljuju u trenutku kada počne predstava jer važnu ulogu igra kulturno zaleđe i odabir predstave u tim konstruktima (Bennett 2005). Međutim, na ponašanje publika utječe i svijest da je gledanje predstave javni čin.

E. Goffman začetnik je dramaturške analize u istraživanju interakcija u svakodnevnome životu. Pojmovima ispred pozornice ili prvi plan (*front stage*) i iza pozornice ili drugi plan (*back stage*) definira različite obrasce ponašanja ljudi, odnosno načina na koje se ljudi predstavljaju u javnosti. Napominje da su ljudi više fokusirani na to kako će se njihovo ponašanje doživjeti u određenim okolnostima, nego na vlastite preferencije. No, ono što je još zanimljivije, u kontekstu proučavanja odnosa pojedinac – publike, jest tvrdnja da će zapadnjaci u svakoj javnoj situaciji povezivati s drugim ljudima (*focused interaction*), čak i kada svijest o drugim ljudima nije vidljivo prisutna (*unfocused interaction*), s tim da je ova potonja usmjerena na uklapanje u društvo i zapravo većinu javnoga vremena upravo to činimo (Goffman 1974).

Suvremena kazališna praksa promišlja o mogućim načinima uključivanja i angažiranja publike te je u stalnoj potrazi za novim modelima, publikama⁷ i sustavima dekodiranja. Jedan od takvih modela,

⁵ Da bi to omogućio, u njegovim su produkcijama glumci *ponekad igrali među publikom, izravno je kontaktirali i davali joj manje uloge i zadatke (kao npr. u predstavama Kain ili Shakuntala); ponekad bi izgradili scenografske strukture na kojima bi smjestili gledatelje te ih na taj način smjestili u samo središte zbivanja (Akropolis); katkad bi ih smjestili na čudno mjesto i time promijenili uobičajenu perspektivu kao npr. u produkciji The Constant Prince koju su gledatelji promatrali iza visoke ograde naprežući se da vide što se događa druge strane dok bi u nekim drugim slučajevima (Faust) gledatelje posjeli za veliki stol na pozornicu i poslužili im bogatu gozbu koja bi bila kativan dio kazališne radnje* (Kovač 2009: 68).

⁶Termin H. R. Jausa opisan u knjizi *Estetika recepcije* i u poglavlju ovoga rada naslovljenom *Recepcija*.

⁷ Feministice, primjerice, u kazalištu traže nove načine rada, nove kazališne prostore i iznad svega novu kazališnu publiku (usp. Bennett 2005: 57-58).

opisuje E. Swift (2016) a koristi se digitalnim teorijama i različitim primjenama teorije mogućih svjetova (*Possible Worlds Theory*⁸). Više o modelima u kojima se pozicija publika mijenja ili u kojima publika simultano djeluje iz 3 paralelne uloge, bit će riječi u pregledu istraživanja publika.

Situacija u hrvatskoj teatrologiji podjednaka je stanju u europskoj teatrologiji, konkretno *problemu istraživanja publika i fenomenu gledatelja u kazalištu pristupa se malo, usputno i rubno* (Lukić 2009: 24). Štoviše, toliko *usputno, malo i rubno* da u uvodnome dijelu citiranoga teksta autor uspijeva napraviti pregled hrvatskih istraživača publika. Ističe da B. Gavella *vizionarski otvara sva pitanja vezana uz kazališne publike*, a nakon njega istraživačkim problemom bave se N. Batušić (1989. i 1992.), B. Senker (1996.), L. Čale Feldman (1997.), N. Govedić, kao urednica i autorica, (2005. i 2007.), S. Petlevski (2007.), M. Blažević i časopisi *Krležini dani* i *Frakcija* (Lukić 2009: 24-25). Dakako, proučavanjem publika bavio se i D. Lukić, a na popis časopisa možemo dodati i časopise *Kazalište, Prolog* i *Hrvatsko glumište*.

Jednom kad su publike došle u središte znanstvenih istraživanja, ta su istraživanja krenula u raznovrsnim smjerovima, a u novije vrijeme i kombinirajući različita područja, međutim *rezultate istraživanja nemoguće je razumjeti u svoj širini i kompleksnosti jer bi to zahtijevalo poznavanje svih disciplina i znanosti i pristojno vladanje njihovim protokolima i metodama istraživanja* (Lukić 2009: 27). S obzirom na istraživački fokus rada, u nastavku ću detaljnije analizirati istraživanja recepcije u kazalištu i, još važnije, u kazalištu za djecu. Međutim, prije pregleda istraživanja recepcije u kazalištu, u poglavlju koje slijedi analizirat ću pojam dječjih publika. S obzirom na to koliko su istraživanja publike marginalno zastupljena u povijesti istraživanja, bit će zanimljivo vidjeti koliko znamo o publici čija je povijest kazališta znatno kraća.

⁸ Teoriju je razvio metafizičar G. Leibniz u 18. stoljeću i prema njoj je Bog osmislio više beskonačnih svjetova da bi potom odabrao najbolji i nastanio ljude. Kasnije je vezana uz čitatelje i čitateljsku interakciju s narativom uz pomoć hiperteksta te svako pojedinačno čitanje postaje samo jedna od mogućih aktualizacija te se razvija koncept ergodičke tekstualnosti (prema Swift 2016).

2. 2. Dječje publike

O dječjim publikama ne možemo govoriti sve do početka 20. stoljeća⁹, a kazališta za djecu osnivaju se s jasno određenim odgojno-obrazovnim ciljevima. Tako je primjerice u SAD-u¹⁰ 1903. osnovano prvo kazalište za djecu. Osnovala ga je socijalna radnica A. M. Herts, a polaznici njezina kazališta bili su ruski imigranti te im je kazalište služilo za integraciju u zajednicu (Goldberg 1974). U SSSR-u nakon Ruske revolucije (1917.) vođe žele društvenu promjenu. Da bi odgojili mlade komuniste oslanjaju se na obrazovanje, ali znatno investiraju i u umjetnost (Goldberg 2006). Ne možemo reći da zaostajemo za svjetskim kazališnim trendovima. Dva su kazališta, *Zagrebačko pionirsko kazalište* i *Zagrebačko kazalište lutaka*, osnovana 1948. godine. Sve do tada, predstave za djecu su se u Hrvatskoj održavale prigodno, uz jedinu iznimku i nekoliko predstava u *Dječjem carstvu Tita Strozija* (Lončar 2009). Godine 1964. osnovan je ASSITEJ i još je uvijek jedina profesionalna organizacija u području kazališta za djecu i mlade. Iako osnovano početkom 20. stoljeća, kazalište za djecu legitimnost dobiva u zadnjim dekadama istoga (Schonmann 2006: 4).

Na razvoj kazališta za djecu utjecao je koncept P. Sladea, koji je smatrao da je cilj *dječje drame* omogućiti sudionicima emocionalno i estetsko iskustvo (Slade 1954). To je određenje bitno utjecalo na područje, desetljećima je njime dominiralo, ali ga je i ograničilo na mnogo godina (Schonmann 2006). Kao važnu promicateljicu područja S. Schonmann izdvaja N. McCaslin, koja je povećala svijest roditelja i edukatora o važnosti odlaska djece u kazalište naglašavajući njihove estetske i intelektualne potrebe (Schonmann 2006). Kasnije, 70.-ih godina 20. stoljeća pojavljuju se termini poput *kazalište za mlade*, *kazalište za bebe*, *kazalište za djecu* i sl., a ono što je važno uočiti jest da ti nazivi razdvajaju dva kazališta – ono za djecu i ono za odrasle.

No, unatoč tome odvajanju, značenjska određenja kazališta za djecu i mlade proizišla su iz određenja kazališta za odrasle. S. Schonmann (2006) smatra da novi oblici kazališta za djecu trebaju proizići iz dječjih/mladenačkih preokupacija i iz njihovih viđenja te razumijevanja svijeta. Dakako, ta tvrdnja bila bi sama po sebi razumljiva kada se ne bismo morali suočiti s činjenicom da kazalište za djecu u potpunosti stvaraju odrasli: odrasli pišu/adaptiraju tekstove, odrasli glume i režiraju, odrasli u konačnici i biraju što će djeca gledati. Sve te akcije odrasli poduzimaju motivirani svojom percepcijom *najboljega za dijete*, no na taj način ujedno i kontroliraju sadržaje koji se nude.

Kontrolu ponuđenih sadržaja možemo povezati s porastom srednje klase i njihovim razumijevanjem djetinjstva kao ranjivoga razdoblja koje ima potrebu za zaštitom (Schonmann 2006).

⁹ U 19. stoljeću djeca su sudjelovala u kazališnom životu odraslih, i kao glumci i kao publika. Sredinom 19. stoljeća uočljiv je porast predstava s božićnom tematikom, između ostaloga i zato što su se dobro prodavale (Schonmann 2006).

¹⁰ New York

U odrasle koji kontroliraju kazališni repertoar svakako treba ubrojiti i one koji dovode djecu u kazalište i njihove ciljeve. Odrasli vode djecu u kazalište jer je kazalište dobro, jer djeca imaju dobrobit od kazališta¹¹ i zato jer je kazalište sredstvo za poučavanje (Reason 2010). Da kazalište poučava, često je tijekom povijesti isticano i kao argument za u raspravama o kazalištu za djecu (i mlade). J. Levy (2005) analizira niz zapisa o poučnosti kazališta¹² i izdvaja *11 opravdanja (Eleven Rationales)*¹³ i *3 mogućnosti (Three Possibilities)*. U kontekstu kazališta za djecu te su mogućnosti posebno zanimljive. Naime, kazalište poučava buđenjem i prisjećanjem na naše emocije; ono što ostaje nakon izvedbe je sjenoviti trag svježih emocija koje s onima u nama stvaraju mrežu *miješanih* osjećaja (Levy 2005). Pa iako opisuje i štetnost koja se tijekom povijesti pripisivala kazalištu za djecu, on ističe da je jedina stvarna šteta kada kazalište *smanjuje opseg i dubinu naših emocija* (Levy 2005: 28). Kako emocije dovode do razumijevanja, a razumijevanje i do doživljaja kazališta, važno je da kazalište za djecu bude stimulativno dječjim publikama. No, to nije uvijek tako. Katkad određeni kazališni koncepti u želji da zabave odrasle, zaboravljaju na svoje publike.

Kao takav kazališni koncept (također 70.-ih godina 20. stoljeća) pojavljuju se *obiteljsko kazalište* i ono u istoj predstavi nudi više značenjskih slojeva pa njihove publike s obzirom na dob mogu dobiti različite emocionalne i intelektualne poruke (Goldberg 2006). S. Schonmann (2006) piše o dvostrukosti publike u kazalištu za djecu i pritom ih dijeli, prema interesima a katkad i konfliktnim težnjama, na djecu i odrasle te napominje da je od svoga osnutka ovo kazalište refleksija odraslih o djetinjstvu i poučnosti, a J. Klein oštro kritizira ideju dječjega kazališta u kojem dječje publike ne razumiju čemu se smiju ostale publike. Kazalište za djecu i mlade prvenstveno mora biti prilagođeno svojim publikama (Klein 2005).

U malo više od stotinjak godina postojanja kazalište za djecu prošlo je transformaciju od didaktičkoga kazališta s integrirajućom propagandom do dijalektičkoga kazališta ideje (Lorenz 2002 prema Schonmann 2006). Međutim, unatoč tom zaokretu, još uvijek premalo znamo o samome kazalištu, ali i o njegovoj pravoj publici.

¹¹ zalog za budućnost, odgajamo buduću publiku

¹² iako napominje da cilj njegove istrage nije povijesni pregled

¹³ 11 opravdanja su: kazalište poučava primjerom (Seneka); kazalište poučava dok zabavlja, a instrukcija je dublja i dugotrajnija jer je povezana sa zadovoljstvom; kazalište poučava i glumce i publiku izvedbom moralnih aforizama i sentimenata; kazalište poučava jer ljudi postali sumnjičavi na upute, a u mraku gledališta njihov je racionalni um utišan, a srca su im otvorena; prava vrsta kazališta može poučavati i dovođenjem publike u stanje nezainteresiranosti pa su sposobni racionalno razmatrati; kazalište poučava prenošenjem informacija uživo; kazalište poučava zvanjem na akciju, posebice u represivnim društvima jer kazališna izvedba, za razliku od knjige ili filma, ne ostavlja trag; poučava posebice mlade glumce kako *pozvati* neko iskustvo, koje postaje prva instanca fizičke paradigme za buduće akcije; komedija poučava ruganjem, izlaže budalasta i pakosna ponašanja; kazalište poučava zastrašivanjem jer pokazuje što će se publici dogoditi ako se nastave loše ponašati i kazalište poučava educirajući o emocijama (Levy 2005).

M. Goldberg (2006) razlikuje dvije vrste dječjih publika: javnu publiku i školsku publiku. Javna publika su djeca koju dovode u kazališta članovi i prijatelji obitelji. Školska je publika dio Goldbergova programa *100 % publike*. Taj program dakako ima komercijalne ciljeve, ali i plemenitu ideju da se svakom djetetu¹⁴ omogući susret s kazališnom umjetnošću organiziranjem školskih posjeta kazalištu. Međutim, te dvije publike podrazumijevaju i različite ciljeve s kojima se djecu dovodi na predstave. Obitelj djecu dovodi u kazalište s ciljem kvalitetnoga provođenja slobodnoga vremena (prisjetimo se, kazalište je dobro za djecu), a učitelji, kako tvrdi autor, djecu dovode u kazalište kako bi gledali predstave sadržajno vezane uz nastavne kurikule. Goldberg zaključuje kako umjetnici u kazalištu za djecu i mlade moraju pronaći ravnotežu između umjetnosti i obrazovanja.

O vrstama kazališnih publika s obzirom na vrijeme i mjesto promišlja i S. Schonmann (2006) te definira tri tipa kazališnih događanja za djecu:

1. U vrijeme nastave na predstavu dolazi cijeli razred, štoviše nekoliko razreda iz više različitih škola.
2. Djeca dolaze u kazalište u pratnji roditelja ili drugih odraslih pratitelja u slobodno vrijeme.
3. Djeca sličnoga uzrasta (više razreda odjednom) gledaju predstavu u školskoj dvorani.

Pa iako je ideja u podlozi školskih publika plemenita i ima niz odgojno-obrazovnih prednosti, ona ima i svoje nedostatke koji se odražavaju na umjetnički aspekt gledanja i doživljaja predstave. Takvi izleti u kazalište obično su jednako organizirani pa iako M. Goldberg (2006) daje praktične savjete kako smanjiti čekanja i nervozu, takvi su događaji protkani pedagoškim intervencijama¹⁵, a sve to bitno utječe na dječji doživljaj kazališta i, neosporno, takva praksa unosi dozu dosade u cijelo iskustvo (Schonmann 2006). Opisani aranžman odlaska u kazalište može utjecati i na očekivanja publike koja su usko povezana s doživljajem škole (Klein 2005) pa suvremena teorija sugerira da bismo trebali *promisliti o oslobođenju djece od ove tiranije* (Schonmann 2006: 159).

Poznavanje publike važno je i za osmišljavanje kazališnih repertoara. Kako autor navodi, njegova podjela faza u estetskom razvoju publike nije nastala znanstvenim istraživanjem, već promatranjem i uopćavanjem opažanja (Goldberg 2006: 85-91). On razlikuje:

- Predkazališnu fazu (djeca od 3 godine¹⁶) – djeca uče oponašajući svoju okolinu. Dominantno je obilježje njihovih igara igranje uloga. U dobi od 4 godine spremni su za kazalište jer razumiju koncept igranja uloga, koncept slika koje pričaju priče i koncept

¹⁴ Naime, svako dijete ide u školu pa samim time i djeca čiji roditelji nemaju želju ili ekonomsku mogućnost za odvesti dijete u kazalište.

¹⁵ Djecu se opominje i upozorava na pristojno ponašanje, stišava ih se, upućuje na to kada treba pljeskati, organiziraju se razgovori o predstavi u formi frontalne nastave i sl.

¹⁶ Iako autor ne navodi kad završava predkazališna faza, vjerujem da ju možemo ograničiti na uzrast do 8 godina (jer tada počinje, prema autorovoj podjeli, sljedeća faza u estetskom razvoju publike).

zapleta, koji vode do vrhunca i zaključka. U ovoj fazi preporuča participativne predstave koje olakšavaju tranziciju u sljedeću fazu.

- 2. faza ili *zlatno doba* (od 8 do 11 godina) otvara mnoštvo mogućnosti jer je dječje vjerovanje snažno i živo. U ovoj je fazi uputno dječjim publikama ponuditi različite kazališne stilove i žanrove jer na taj način produbljuju svoje znanje o kazalištu te uočavaju da postoje različiti načini na koje se u kazalištu može ispričati priča.
- 3. faza (od 11 do 14 godina) je osjetljiva faza u razvoju publike jer je obilježena promjenama u samopoimanju i promjenama u odnosu moći između mladih i odraslih, ali i među vršnjacima. Ovaj će uzrast početi odbacivati kazalište ako ono ostane isto kao do te faze kako bi izbjegli etiketu *dječje*. Preporuča ponudu predstava koje ti mladi ljudi prepoznaju kao predstave o sebi ili nekome koga poznaju.
- U 4. fazi odgoja kazališne publike nije potrebno nuditi specifične predstave jer većinu predstava s repertoara za odrasle mladi od 15 godina mogu gledati.

S. Schonmann (2006) se u svojoj podjeli poziva na Piagetovu teoriju razvoja i donekle se razlikuje od ranije spomenute Goldbergove:

- Kazalište za bebe (od 3 do 5 godina)
- Kazalište za djecu (od 6 do 12 godina)
- Kazalište za mlade/tinejdžere (od 12 do 16 godina)
- Kazalište za odrasle (17 +)
- Obiteljsko kazalište (svi uzrasti).

Kako u kazalištu za odrasle, tako i u kazalištu za djecu važno je pitanje izvedbene komunikacije između glumca i gledatelja. No, taj odnos u kazalištu za djecu uključuje i neke posebnosti. Naime, dječju se publiku u kazalištu označuje kao zarobljeničku¹⁷ (Levy 1998; Klein 2005; Schonmann 2006; Reason 2010). Publika je to koju se u kazalište dovodi, umjesto njih se bira što će gledati, njih se prije predstave upućuje kako se pristojno ponašati i to je publika koja se ne može ustati i otići ako joj se to što gleda ne sviđa. Smjernice za pristojno ponašanje u kazalištu za djecu i mlade najčešće sadrže upute o pozornom i tihom praćenju događanja na sceni i mirnom sjedenju, a to znači da ih sustavno učimo kako primjereno reagirati. A što je primjerena reakcija u kazalištu?

Možemo li uopće govoriti o primjerenim reakcijama ako se složimo s idejom da postoji *magično zadovoljstvo* i užitak koji ima korijen u intelektualnom, emocionalnom i estetskom iskustvu (Schonmann 2006: 52)? Upućivanjem djece u ispravno ponašanje u kazalištu ograničavamo sebe i uskraćujemo si priliku za dobivanje dubljih uvida u dječji doživljaj zbivanja na sceni. Pri tom se treba

¹⁷ Talačku, otetu, prinudnu publiku i sl.

Podsjetiti da je razumijevanje dječjih reakcija i njihove potrebe za fizičkom komunikacijom sastavni dio razumijevanja prirode kazališnoga iskustva publika, koje bitno drugačije gledaju predstavu, nego odrasla publika¹⁸.

S obzirom na to da drugačije gledaju, trebalo bi promišljati i o mogućim oblicima sudjelovanja. S. Schonmann (2006) razlikuje otvorenije oblike i *actor-spectator* modele improvizacije. Otvoreniji oblici podrazumijevaju da glumci dječje publike podijele u skupine te im zadaju zadatke koji podrazumijevaju neki oblik fizičkoga sudjelovanja. *Actor-spectator* modeli zasnivaju se na improvizaciji, a pripreme za improvizaciju trebale bi započeti još u vrijeme pokusa. Takav angažman dječjih publika podrazumijeva i određene strategije kako bi se spriječilo gomilanje djece na pozornici.

Zanimljivo je istaknuti da je trend participativnoga kazališta zahvatio i našu zemlju krajem 70.-ih godina prošloga stoljeća. Taj se koncept povezivao s razmišljanjima o tome da bi djeca aktivno trebala sudjelovati u stvaranju predstave *do autorstva* i da su kreativni ciljevi ispred didaktičkih (Šimić 2009). I dok M. Goldberg (2006) u kazalištu participacije vidi način učenja o kazalištu¹⁹, I. Šimić takvim predstavama zamjera što ne dostižu umjetničku razinu te napominje da se takve predstave pretvaraju u dječju igru u kojoj se *gubila granica umjetničkoga stvaranja s manipulacijom i dirigiranim reakcijama djece* (2009: 81). Autor zaključuje kako nema govora o kreativnosti, a kamoli o umjetničkom stvaranju i da je prije riječ o manipulaciji publikom (koja je pasivna po svojoj naravi) i koju publika *na neki čudan način voli* (Šimić 2009: 79).

Kazalište za djecu posebna je vrsta umjetnosti i traži uspostavljanje posebnoga sustav znakova (Schonmann 2006: 44). Iznimno je važno da glumci u kazalištu za djecu uvažavaju svoju ciljanu publiku i razumiju svoj dio odgovornosti. Oni moraju pronaći način kako komunicirati i s unutarnjim i vanjskim aspektom publika te pomoći djetetu u estetskom napredovanju i u razvijanju ukusa (Schonmann 2006). No, nisu glumci jedini *kazalištarci* koji imaju odgovornost prema svojoj publici. Naime, kazališne kuće moraju prestati producirati kič, koji se oslanja na općeprihvaćeni stereotip o *neobrazovanom* djetetu i omogućiti dječjim publikama da nas pouče o vlastitim estetskim kriterijima (Klein i Schonmann 2011). Osim glumaca, u kazališnome opismenjavanju djece i mladih odgovornost moraju preuzeti i odgojno-obrazovne institucije i politike te će o tome biti više riječi u završnim poglavljima ovoga rada.

¹⁸ Tvrdnju se lako da oprimjeriti pljeskom jer djeca u kazalištu plješću iz sasvim drugih razloga.

¹⁹ Cilj je je djeci između 4 i 7 godina omogućiti kazališno iskustvo koje kapitalizira njihove instinkte za igru, omogućava im igranje s glumcima i uvodi ih u kazališni svijet konvencija (Goldberg 2006: 95).

2. 3. Recepcija

P. Pavis definira recepciju kao *stav i aktivnost gledatelja suočenog s predstavom; način na koji se on koristi građom koju mu pozornica nudi da bi je pretvorio u estetsko iskustvo* (2004: 313) i pri tome razlikuje: 1.) recepciju djela (*kao historijsko proučavanje načina na koje se djelo prihvaća, proučavanje i interpretacije svojstvene svakoj skupini i razdoblju*) i 2.) gledateljevu recepciju ili interpretaciju djela²⁰ (Pavis 2004: 314). U *Pojmovniku teatra* detaljnije se tumači upravo potonji aspekt. Ističe da je recepcija estetski problem i poziva se na Brechtov termin *umjetnost gledanja*. Poteškoće oko *formalizacije modusa recepcije proizlaze iz heterogenosti upotrijebljenih mehanizama (estetičkih, etičkih, političkih, psiholoških, jezičnih itd.)* te nastavlja kako je gledatelj *uronjen u predstavu koja potiče njegovu sposobnost identifikacije i prima fikciju pomiješanu s dojmom izravnoga obraćanja* pri čemu scenski kodovi na gledatelja djeluju izravno (Pavis 2004: 314).

U daljnjem određivanju pojma P. Pavis (2004) razlikuje, premda samo u teorijskom obliku, sljedeće recepcijske kodove: 1.) psihološki kodovi (fenomen identifikacije i *horizont očekivanja*), 2. ideologijski kodovi (modeli ideologijskoga uvjetovanja) i 3.) estetičko-ideologijski kodovi (opći narativni kodovi, kodovi kazališnih kategorija, kodovi koji povezuju estetiku i ideologiju). Kako je iz natuknice recepcija vidljivo, *horizont očekivanja* i *estetika recepcije* su i teatrološki zanimljivi pojmovi. Međutim, njihovo pojavljivanje i definiranje vezujemo uz umjetnost riječi.

H. R. Jaussovim provokativnim tezama²¹ 1967. mijenja razumijevanje povijesti književnosti i uloge čitatelja u njoj. Jaussov ističe da su za povijest književnosti upravo presudna iskustva s kojima čitatelji pristupaju djelu te da bez čitalačke publike zapravo književnost ne bi imala svoju povijest. Osim toga, svako djelo upućuje publiku na određen *horizont očekivanja*, a način na koje djelo doživljava uspjeh ili neuspjeh reflektiraju i promjenu horizonta. Osnovno mjerilo Jaussove *estetike recepcije* čine inovacija i modernitet te tom tezom značajno mijenja prevladavajuću paradigmu klasične estetike. Dakako da Jaussov ima jednako značajne prethodnike, međutim upravo on jasno naglašava čitateljevu ulogu i utjecaj.

Teatrologija preuzima i prilagođava svome subjektu izučavanja izdvojene Jaussove pojmove. Pa tako *horizont očekivanja* Pavis pojašnjava kao *rekonstrukciju očekivanja publike (estetskih i ideoloških) i mjesta djela u književnoj evoluciji vodi nas k tome da razmotrimo predstavu kao odgovor na skup pitanja u svim etapama realizacije režije* (Pavis 2004: 315), dok *estetiku recepcije* i u kazališnoj umjetnosti možemo tumačiti kao potragu za implicitnim ili idealnim gledateljem, a važno je biti svjestan i njezinih slabosti (Pavis 2004). Naime, ona polazi od načela da *postoji samo jedan način ispravne recepcije i razumijevanja režije, i da je sve strukturirano u odnosu na tog svemogućeg*

²⁰ odnosno analizu mentalnih, intelektualnih i emocionalnih procesa shvaćanja predstave (Pavis 2004: 314).

²¹ iznesenim u predavanju *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*

primatelja (Pavis 2004: 118), dok nas i naše vlastito kazališno iskustvo uvjerava da je u stvarnosti to puno drugačije.

Horizont očekivanja i promjene koje unosi možemo povezati s idejom voljnih publika (*willing audience*) o kojima opstanak kazališta ovisi pa tako svaki novi smjer i pisanja i igranja ovisi o publici (Bennett 2005). Štoviše, kod prvoga objavljivanja nekoga rada on je usmjeren prema dominantnom *horizontu očekivanja*, a kritičari su ovoj ideji zamjerali negaciju drugačijih horizonata pa tako i sam Jauss kasnije uvodi dva horizonta - *literarni horizont očekivanja od teksta* i *socijalni horizont očekivanja čitatelja* (Bennett 2005: 50).

W. Sauter primjenjuje književnoteorijske koncepte i povezuje pojmove percepcija i recepcije kako bi pojasnio kazališnu komunikaciju koja se odvija između glumaca i gledatelja. Percepciju povezuje s komunikacijskim aspektom predstavljanja, a recepciju s opisom procesa koji se događa nakon izvedbe i opisuje posljedice, točnije rezultate percepcije (Sauter 2000).

M. De Marinis ističe da su produkcija i recepcija predstave dubinski povezani procesi, iako relativno neovisni jedan o drugome, a gledatelja prepoznaje i kao djelomice neovisnog stvaratelja značenja predstave (2006). Također, upozorava na tri osnovne dimenzije u recepciji: 1.) preduvjeti (oblikovanje prikladne teorije kazališne kompetencije), 2.) procesi i protuprocesi (istraživanje recepcijskih procesa) i 3. rezultati (razumijevanje koje gledatelj konstruira o nekoj predstavi (De Marinis 2006: 28-34). Na sličnom je tragu tvrdnja da se emisija i recepcija znakova i signala događaju u isto vrijeme te da iz međudnosa ponašanja na pozornici i ponašanja u publici nastaje zajednički tekst pa čak i onda kad nema govorenoga govora i da je *zadovoljavajući opis kazališta [je] zato vezan uz čitanje toga ukupnog teksta* (Škopljanac 2009: 59).

Promišljanju o publici kao društvenom fenomenu doprinosi i ideja A. Ubersfeld da pojedinac vjerojatno neće ići suprotno od recepcije onih koji ga okružuju jer između ostaloga, užitek gledatelja proizlazi i iz društva koje s njima dolazi u kazalište i iz emisije jedva uočljivih znakova kao i glasnoga smijanja ili tajnih suza (prema Bennett 2005). Osim što o publikama možemo promišljati s društvenoga aspekta, važan je i ekonomski aspekt jer odluke na razini produkcijske selekcije posljedično utječu i oblikuju doživljaj određenoga rada kod publika (Isto.). Osim toga, na raspoloženje pa i recepciju utječe niz faktora koji nisu u izravnoj vezi s predstavom²², a pripreme gledatelja, kao i pripreme glumca postavljaju kazališni okvir (Bennett 2005).

I sama se autorica u svojoj studiji koristi dvama okvirima: 1.) vanjski okvir²³ sadržava sve one kulturološke elemente koji kreiraju i informiraju i 2.) unutarnji okvir²⁴ dramske produkcije u konkretno

²² primjerice, kako je gledatelj stigao do kazališta; kakvo je bilo vrijeme; je li gledatelj već imao kupljene karte i sl.

²³ Vanjski okvir konstruira povijest publika i potvrđena je poznavanjem kazališnih konvencija (Bennett 2005).

²⁴ Unutarnji okvir čine kombinacija i slijed vizualnih i slušnih znakova koje publike primaju i interpretiraju (a imaju značenje na brojnim mogućim razinama), kombinacija tih znakova omogućava publici pozicioniranje (Bennett 2005).

određenom prostoru igre; a uloga je publike izaći na kraj s ta dva okvira i što je još važnije točkama njihova preklapanja (Bennett 2005: 139). Gledatelj u kazalište dolazi kao član *interpretativne zajednice*²⁵ sa svojim *horizontom očekivanja* na koji utječu elementi koje zna o predstavi prije same izvedbe, a recepcija kazališne izvedbe ne prestaje onoga trenutka kada glumci izađu nakloniti se. Prva se procjena predstave događa pomoću konvencije aplauza, može se produljiti u razgovoru s prijateljima i/ili obitelji, može se nastaviti čitanjem kritika, gledanjem filmske adaptacije i sl. te se na taj način preoblikuje prvotno dekodiranje (Bennett 2005).

Međutim, uslijed prihvaćanja ideje aktivnoga sudjelovanja publika u umjetničkome procesu, između aktivnosti produkcije i recepcije formira se *siva zona*, koja ruši konvencionalna razumijevanja osnovnoga procesa dramske prakse²⁶ i traži nove pristupe u raspravama o ulogama gledatelja – *spectatorial* (Swift 2016: 135). Autorica pojašnjava koncept ergodičkoga²⁷ kao oblik sudjelovanja koji zahtijeva svrhovit trud u aktualizaciji izvedbe. Priroda ergodičkoga odgovora može imati različite pojavnosti od doprinosa narativu, preko odabira osobne rute kretanja do određivanja strukture i trajanja (Swift 2016).

Suvremena istraživanja nude i neke nove koncepte, pa tako u *human computer interaction* (HCI) izvedbama definiran je pojam *performativne percepcije* (*performing perception*) koja opisuje trojni angažman korisnika takvih sustava: 1.) interakcija sa sustavom, 2.) uvid u mogućnosti kojima raspolaže i 3.) uspostavljanje odnosa sa sustavom i okruženjem – čin izvedbe (Dalsgaard i Koefoed Hansen 2008).

Mnogi su lako uočljivi načini recepcije kod publika poput odobravanja, protestiranja, jakih emocionalnih reakcija, međutim izostanak tako jasnih pokazatelja ne podrazumijeva izostanak recepcije. Štoviše, tijekom izvedbe miješa se recepcijska i percepcijska uloga čak i kad je percepcijska uloga svedena na minimum, a recepcijske uloge nakon i za trajanja izvedbe možemo razumjeti kao trenutke semantičke akumulacije²⁸ (Škopljanac 2009).

Kako je iz ovoga pregleda vidljivo, istraživanje recepcije općenito pa tako i u kazalištu za djecu i mlade razvija se u nekoliko smjerova istraživanja. Pregled najzastupljenijih smjerova bit će prikazan u sljedećem poglavlju.

²⁵ Termin S. Fisha; upozorava da *interpretativne zajednice* diktiraju čitanja, one dopuštaju ili ne dopuštaju određene pristupe i tumačenja, one označuju prihvatljivim ili neprihvatljivim određena ponašanja publika i na taj ih način reguliraju (Lukić 2009).

²⁶ Tu svakako treba uključiti i promišljanje o interaktivnosti sudionika u digitalnome okruženju (Swift 2016).

²⁷ Ergodizam nije sam po sebi stil ili žanr, nego strategija komunikacije i način proizvodnje; ne oslanja se na tehnologiju, već na tehniku, odnosno više se oslanja na proces, nego na proizvod (Swift 2016).

²⁸ L. Škopljanac termin semantičke akumulacije koristi na način kojim se njime služio J. Mukarovsky u tumačenju poezije. U sekvencijalnoj umjetnosti postoje trenutci *planirani* za recepciju a to su stanke.

2.3.1. Pregled istraživanja recepcije publika

Studije recepcije nisu brojne, ali su izrazito informativne te otvaraju mnoštvo novih istraživačkih pitanja. W. Sauter (2000) dijeli ih na recepcijska istraživanja mikro-aspekta i makro-aspekta. Makro-aspekt istraživanja bavi se stvarnim (a ne idealiziranim) gledateljem u gledalištu, a u istraživanjima se nastoji odgovoriti *tko*²⁹ doživljava što tijekom kazališne izvedbe (Sauter 2002: 119). Recepcijska istraživanja mikro-aspekta odnose se na sve ono što se događa gledatelju (emocionalne reakcije i misli) tijekom gledanja i obično su fokusirana na manji broj (idealnih) gledatelja sličnoga zaleđa (Sauter 2002: 123).

O. Iveković (2009) poziva se na uvodnik časopisa *Contemporary Theatre Review*³⁰ D. Uriana i M. Shevtsove iz 2002. te razlikuje dvije generacije istraživanja. Prva je generacija istraživača bila koncentrirana na kvantitativna istraživanja, bez rasprave o gledanome između publika i istraživača s fokusom na sociokulturni profil publika. Druga je generacija nastojala potaknuti rasprave i iz bilježaka doći do općih zaključaka u istraživanju recepcije. Autorica navodi da su istraživanja druge generacije *postala dublja i zanimljivija jer su počela pokazivati što su gledatelji doznali gledajući predstavu, koje su njihove dodirne točke sa zbivanjima na sceni i naposljetku slažu li se s onim što je prezentirano* (Iveković 2009: 49). U nastavku članka daje sažeti pregled metodološki kompleksnih empirijskih studija (i) recepcije poput istraživanja F. Coppietersa (primjena etnografske metode R. Harréa); A. M. Gourdon i W. Sautera (metoda *kazališnih razgovora*) te obrazlaže zaseban tip funkcionalnih istraživanja³¹. Autorica detaljnije pojašnjava 4 općenita zaključka o najvažnijim aspektima percepcije gledatelja: 1.) veza s ostalim pripadnicima publike igra važnu ulogu u oblikovanju osobnoga kazališnoga doživljaja; 2.) percepcijski su procesi u kazalištu oblik socijalne interakcije; 3.) predmeti mogu postati personificirani ili simbolički značajni do te mjere da briga za njih postaje važan dio emocionalnoga iskustva i 4.) alternativni teatri usmjereni su ka stvaranju heterogene skupne reakcije (Coppieters prema Iveković 2009). Komparativna studija recepcije A. M. Gourdon ispituje sve aspekte recepcije i kao neki raniji istraživači uočava istosti u sastavu publike (mladi, srednjovječni, obrazovani...), no njezina analiza pokazuje značajnu razliku u sljedećim aspektima: ideologiji, ukusu i važnosti zabave (Bennett 2005: 91-92).

S. Bennett u svojoj studiji kazališnih publika kao kulturalnoga fenomena na nov način pristupa produkciji i recepciji. Ističe kako nakon 1980. godine dva područja dramske teorije ističu potrebu za razvijanjem teorije publike - izvedbena teorija i polivalentne komponente kazališta. U okviru prve

²⁹ Sauter parafrazira biheviorističkoga istraživača Mikhaila Zagorskog koji je postavio ključno pitanje *Who reacts when, how and upon what?*

³⁰ *Introduction in the Form of a Dialogue, Contemporary Theatre Review, Vol 12/3, 1-8.*

³¹ Funkcionalna istraživanja analiziraju potrebe koje publike zadovoljavaju sudjelujući u kulturnim događanjima te ulogom kulturnih aktivnosti u socijalizaciji pojedinca (usp. Iveković 2009).

teorije događa se značajan zaokret i promjena paradigme. Primjenom interdisciplinarnoga pristupa prepoznaje se važnost društvenih znanosti, a uslijed tih promjena publika proizlazi kao aktivni kreator kazališnoga događaja (Bennett 2005: 9). Polivalentne komponente kazališta konstruira semiologija, a Bennett ističe studije dviju autorica: D. Ben Chaim s različitih se aspekata bavi distancom kao umjetničkim iskustvom i definira pojam *optimalnoga stupnja distance*³², a J. Dolan u razmatranje uvodi reakcije (*response*) publike uvjetovane ideologijom roda, seksualnosti, rase i staleža (Bennett 2005).

Sama Bennett navodi dvije ključne sastavnice u definiranju svoje teorije, prva je B. Brecht, a druga *reader-response* teorije. Kako ističe, u svim je Brechtovim tekstovima dominantna briga za publiku, a svojim epskim teatrom etablira nove publike uporabom novih postupaka poput V-efekta, koji premješta percepciju publike s događanja na sceni, traži interaktivni suodnos te naglašava participaciju publike u kazalištu (Bennett 2005: 29). *Reader-response* teorije vezane su uz porast interesa za čitalačke procese, a nastale 60.-ih godina u SAD-u.

D. Lukić ističe kako se R-R teorije načelno bave načinima na koje osobe koje nisu autori ili stvaratelji umjetničkih djela doprinose njihovom značenju (ili unose u njih značenja), a problem upisivanja ili učitavanja značenja odvest će nas u dubinu društvene problematičnosti. S. Fish upozorava kako je uvijek riječ o svojevrsnome programiranju značenja i manipulaciji publikama jer tzv. *interpretativne zajednice* sustavno provode učitavanja značenja u umjetnička djela znatno više od samih autora tih djela (Lukić 2009).

Autor, također, daje pregled nekoliko najznačajnijih načina istraživanja publike: 1.) poststrukturalizam (kontekst i publika mogu proizvesti više fluidnih značenja medijskog teksta), 2.) *reader-response* teorije (načini na koje osobe koje nisu autori ili stvaratelji umjetničkih djela pridonose njihovom značenju ili u njih unose značenja), 3.) sociološki pristupi (kad i ako se pojavljuju ispituju, prije svega, sastav publike, njezino podrijetlo, ukus, potrebe i reakcije), 4.) istraživanja koja proučavaju složene odnose glumac-gledatelj (načini na koje se uzajamno oblikuju glumac i gledatelj u kompleksnoj interakciji), 5.) semiološka istraživanja (objašnjavaju gledateljeve izbore i procese odgonetavanja) i 6.) istraživanja estetike recepcije (potraga za idealnim gledateljem) (Lukić 2009). Pri tom treba imati na umu da jedinu egzaktnost predstavlja broj gledatelja, a to nije gotovo nikakav pokazatelj bitan za procjenu njihova ponašanja (Isto.).

Suvremeni autori sve jasnije artikuliraju ideju o dvojnoj ili polivalentnoj ulozi publika u izvedbama. Kako navodi E. Swift (2016) suvremena istraživanja sudjelovanja sve više procjenjuju razumijevanje uloge, odgovornosti, ali i ranjivosti gledatelja. M. De Marinis u teorijske rasprave uvodi dvije dramaturgije gledatelja – pasivnu i aktivnu, a odnos predstava – gledatelj razmatra kao svojevrsno

³² D. Ben Chaim navodi kako Bullogh smatra da je distanca emocionalno odvajanje gledatelja i da najefikasnije iskustvo umjetnosti omogućava distanca reducirana do najvećeg mogućeg stupnja uz uvjet da ju se ne poništi (Ben Chaim 1981).

manipuliranje predstave gledateljem jer mu predstava nameće određena znanja i vjerovanja; poučava ga i uvjerava, a taj odnos istodobno podrazumijeva i vrlo aktivno sudjelovanje gledatelja prepoznatoga kao djelomice neovisnoga stvaratelja značenja predstave (Lukić 2009).

O mnogostrukim dvojnostima, primjerice realnoga – simuliranoga vremena, stvarnoga prostora izvedbe – prostora predstave; potom glumca kreatora – glumca / oblikovanoga lika; gledatelj/pojedinac – gledatelj / dio publika govori B. McConachie (2008) i napominje da za postizanje razumijevanja gledatelj neprestano pregovara i sporazumijeva se sa svim tim katkad i oprečnim odnosima.

Kazalište oduvijek donosi moguće svjetove, izvodi se u prostoru koji ne posjeduje ni autor ni čitatelj i to je prostor pregovaranja. No, u suvremenim izvedbama novim se modelima pozicija publike značajno mijenja pa od promatrača publike postaju oblikovatelji, svjedoci, pisci i glumci. Štoviše, publika odabirom avatara dobiva mogućnost igrati u virtualnoj izvedbi, a osim virtualnih publika, izvedbu paralelno u nekoliko zemalja prate klasične publike. Suvremene izvedbe zahtijevaju od publika da postanu aktivni partneri u umjetničkome procesu (proces, a ne čin!), prepoznaju individualnost kao obilježje gledalačke prakse i samim time je poimaju kao *opipljivu razliku* (Swift 2016: 135).

Iscrpnim opisom izvedbe *Make Better Please (Uninvited Guests)* autorica pojašnjava pojam re-pozicioniranja publike: 1.) pozicija sukreatora fantazije (publika sjedi, pije čaj, jede kekse i čita novine); 2.) aktualizacija; individualni svjetovi postaju dio produkcije – publike podijeljene u manje skupine iznose vlastite priče koje kasnije uprizoruju; 3.) publike kao svjedoci (poganske ceremonije) - izvođač preuzima identitet koji postupno dobiva ritualnu kvalitetu i 4. izravan angažman publike – publika gađa čajem izvođača (na njegov zahtjev) i razgovara. Ovakve izvedbe traže da gledatelji sa svakim novim mentalnim i fizičkim pozicioniranjem pregovaraju s izvođačima u okvirima procesa, a takve je izvedbe nemoguće vrednovati izvana, već samo iz pozicije što je izvedba učinila meni (Swift 2016).

Dakle, novi modeli uključivanja publika podrazumijevaju moguću promjenu njihovih pozicija, ali i simultane *3u1* uloge (operator, izvođač i gledatelj³³) sudjelovanja koju detaljno analiziraju P. Dalsgaard i L. K. Hansen (2008). Štoviše, autori iznose i argumentiraju tezu da pozicija *3u1* bitno utječe na oblikovanje značenja i percepciju interakcije, odnosno *estetiku interakcije* (Dalsgaard i Hansen 2008: 2). Tu trostruku poziciju pojašnjavaju na primjeru sudjelovanja u umjetničkoj izvedbenoj instalaciji *Bridge* u kojoj se to trojno supostojanje očituje u 1.) upravljanju interaktivnim sustavom, 2.) izvedbom za ostale publike i 3.) pozicijom implicitnoga gledatelja vlastitih akcija koje će biti dio iskustva ostalih – gledatelj i izvođač. HCI (*human computer interaction*) modeli omogućavaju izvedbu vlastite recepcije jer značenje nije konstantno, ono se konstruira u interakciji i ne mora imati puno veze s onim što je

³³ U originalu na engleskome jeziku: *operator, performer i spectator*.

dizajner instalacije zamislio, ali svijest o tome da nas promatraju dok upravljamo sustavom transformira korisnika sustava u izvođača (Dalsgaard i Hansen 2008: 6).

Napretkom tehnologije, otvaranjem polja interakcije između korisnika i interaktivnih sustava te primjenom interdisciplinarnih teorijskih i praktičnih pristupa kazalištu u bliskoj budućnosti možemo očekivati i nove modele uključivanja publika, razumijevanje njihovih uloga i suodnosa te praktična, stručna i znanstvena promišljanja o recepcijskim procesima.

2.3.2. O istraživanju recepcije u kazalištu za djecu

Istraživanja recepcije u kazalištu za djecu i mlade sve su češća od 1980. godine, a J. Klein (2012) daje kratki pregled istraživanja recepcije dječjih publika te navodi nekoliko istraživačkih preokupacija: a) kazališni elementi koji ostaju u dugoročnome sjećanju (Deldime i Pigeon 1988), b) razlike u gledanju predstava djece koja aktivno sudjeluju u dramskome radu i onih koji nemaju takvo iskustvo (Saldaña 1996), c) usporedba razlika vrijednosnih stavova između kazališnih *novajlija* i kazališnih *stručnjaka* (Schonmann 2006) i d) istraživanje dječjega zapamćivanja i reagiranja na kazališno iskustvo (Reason 2010). Intrigantni su rezultati istraživanja koje je provela S. Schonmann (2006) i u kojem je usporedila vrijednosne sudove dječjega i stručnoga žirija. Predstave koje je dječji žiri ocijenio kao najbolje, stručni je žiri proglasio kičem. Citirani autori sustavno se bave istraživanjem percepcije i recepcije dječjih publika te će njihovi radovi biti detaljnije prikazani u ovome poglavlju.

Prije razmatranja recepcije u kazalištu za djecu, podsjetila bih na *polifon sustav informacija* R. Barthesa - gledajući kazališnu predstavu, u svakoj izvedbi, u istoj sekundi usporedno primamo 7 vrsta informacija (tekst, kostimi, svjetlo, pozicija glumca, njihove geste, način igranja i jezik), neki su elementi fiksni (poput teksta), dok su drugi promjenjivi (govor, geste itd.) (prema Bennett 2005). Bez sumnje radi se o složenim procesima *čitanja* kazališta u kojima publike *uživaju prilično spontano i bez jasne svijesti o zahtjevnosti procesa u kojem sudjeluju*, dok su *koncepti odjeće, ali i hijerarhije, posebno koncepti identiteta vrlo visoke složenosti i zahtijevaju mnoštvo složenih kognitivnih operacija i angažiranje fundusa informacija iz cijeloga niza naših memorijskih pohrana* (Lukić 2009: 32). No, koliko je procesuiranje tolikih informacija u isto vrijeme spontano i za dječju publiku?

U opažanju uključenosti dječje publike može nam pomoći koncept *range of interactions in the TYE event* S. Schonmann (2006) koja razlikuje i lančano prikazuje: predstavljanje (*presentation*) – percepcija (*perception*) – sudjelovanje (*participation*) – reakcija (*reaction*) i recepcija (*reception*). No, prilikom dešifriranja reakcija djece, moramo imati na umu da je dječji doživljaj predstave određen specifičnim kvalitetama, koje kao gledatelji, donose na izvedbu pa stoga praksa i teorija moraju biti pažljivo usuglašene s tim razumijevanjem (Schonmann 2006: 26).

J. Klein (2005) opisuje svoj model estetskoga procesuiranja u kazalištu za djecu i mlade te ističe njegovu kompleksnost i mnoštvo mogućih smjerova koji ovise o mnogim faktorima poput životnoga i kazališnoga iskustva, mentalnoga napora (koji su spremni uložiti) i sl. Autorica *estetsko iskustvo* definira kao unutarnji kognitivno-afektivni proces intrapersonalnih i interpersonalnih stvaranja značenja, koja se pojavljuju tijekom izvedbe a na van se manifestiraju kao prosudbeni odgovor oblikovan riječima nakon izvedbe (Klein 2005: 42). Model J. Klein omogućava promjenu istraživačke paradigme od rasprava što izvedba daje publikama prema raspravama što dječje publike *daju* kazališnim izvedbama. Napominje kako djeca nisu *tabula rasa* na koje predstave upisuju nove ideje,

već cjelovita ljudska bića s raznolikim iskustvima i znanjima o kazalištu³⁴ i samome životu (Klein 2005: 44). Međutim, ipak postoje određene zadatosti utemeljene u razvojnoj psihologiji pa su tako primjerice učenici 4. i 6. razreda više koncentrirani na samu priču od učenika 2. razreda koji su fokusirani na produkciju i vizualne znakove (Klein 1992).

Iznimno je važno biti siguran da dijete razumije *kao da* konvenciju jer estetski odgovor ovisi o zamišljajnoj uključenosti dječje publike u zbivanja na sceni. Moramo biti svjesni razvoja dječje imaginacije, senzibilnosti i emocija uključenih u stvaranje umjetničkog razumijevanja jer bez toga nema značajnoga pomaka u razumijevanju *predstavljanje – percepcija – sudjelovanje – reakcija - recepcija* lanca u kazalištu za djecu (Schonmann 2006). To znači da kazalište za djecu mora utjecati na osjećaje (bez kojih nema razumijevanja) u skladu sa sposobnošću djeteta da se s tim osjećajima i prikazanim sadržajima može nositi i u konačnici s njima i izići na kraj. Odnosno, komunikacijski potencijal predstave uzbunit će osjećaje i pružiti osjećaj značaja i važnosti. Da bi se ostvario komunikacijski potencijal, sadržaj izvedbe treba karakterizirati slojevitost metaforičnih tema i formi, sadržanih u tehničkim aspektima umjetničkoga ostvaraja (Klein i Schonmann 2009). No, važno je zapitati se s kojim *horizontom očekivanja* dječje publike dolaze u kazalište?

Da bismo dobili odgovor na postavljeno pitanje, nužno je istražiti imaginativnu percepciju dječjih publika, njihove subjektivne interpretacije i recepciju (reakciju) na predstavu. U tome nam može pomoći 7 kriterija (prema važnosti) po kojima djeca u dobi od 6 do 12 godina vrednuju kazališnu izvedbu: 1.) razumljivost (*comprehensibility*); 2.) dramska akcija (*involving dramatic action*); 3.) duhovita zabava (*humorous entertainment*); 4. informativni dječji likovi (*informative child characters*); 5.) realističnost (*realism*); 6. bezopasno (neštetno) nasilje/romansa (*innocuousness, or violence or romance*)³⁵ i 7.) estetska kvaliteta (*aesthetic qualities*) (Klein i Schonmann 2009: 62-63).

Između ostaloga, razumljivost ovisi o mentalnome naporu koji su gledatelji spremni uložiti tijekom gledanja predstave, drugi je kriterij vezan uz razumijevanje značenja i uključuje ih u otkrivanje i predviđanje sljedećih zbivanja na sceni, dok su sljedeća dva kriterija usko vezana s očekivanjima djece (ovisno žele li zabavu ili informaciju o nekoj problemskoj situaciji). Uz kriterij informativnih dječjih likova treba napomenuti kako dječje publike preferiraju da ove likove igraju djeca. Za peti kriterij autorice napominju da (iako je realističan stil u fikciji i fantaziji najjednostavniji za razumjeti) ekspresionistički, nadrealni i avangardni stilovi kazališta mogu osigurati moćne metafore i emocionalno rezonantno *estetsko iskustvo*. Estetska kvaliteta predstave podrazumijeva slike koje su gledajući i slušajući dječje publike *primile* i upamtile (Klein i Schonmann 2009).

³⁴ Štoviše, djeca u dobi od 6 godina usvojila su mnoge kazališne konvencije gledajući filmove (Klein 2005: 44).

³⁵ Na sljedeći kriterij izravno utječu odrasli koji djecu dovode u kazalište.

M. Goldberg (2006) tvrdi kako je iskustvo umjetnosti zapravo percepcijsko iskustvo i svako dijete ima pravo na svoj doživljaj viđenoga, a naša je dužnost njihove reakcije razumjeti i pravilno tumačiti³⁶. Djeca se u kazalištu mogu ponašati na izrazito oprečne načine. Manja djeca nemaju potrebu biti kao publike oko njih, ne imitiraju tuđe reakcije, sudjeluju prirodno u skladu sa svojim osjećajima³⁷ i događanjima na sceni. Osim toga, pogrešno je razumijevati da djeca nisu pristojna ako se tijekom izvedbe meškolje, razgovaraju ili rade avione od dobivenih programa niti njihovo pristojno ponašanje znači da oni misle kako je predstava dobra, štoviše dječje spontane reakcije ne treba dovoditi u vezu s njihovim vrednovanjem predstave (Klein i Schonmann 2009).

Osim toga, tijekom istraživanja dječjih i omladinskih publika treba uzeti u obzir i kritički razmotriti Goldbergovu tezu (2006) o različitim reakcijama publike oko nas u kontekstu učenja o sebi, odnosno o tome da i kao dio skupine zadržavamo svoje jedinstvene vrijednosti. Međutim, ovo pojašnjenje treba uzeti u razmatranje i razvojni aspekt djece i mladih. Postoje određene osjetljivije razvojne faze kada se neuklapanje u skupinu ne mora tumačiti kao individualna posebnost, već ozbiljan problem. Osim toga, situacija u pojašnjavanju strukture privatno-javno ponašanje znatno se komplicira kako dijete raste. Odraslija djeca mogu reagirati kao i vršnjaci u publici bez da iznutra osjećaju potrebu za tim. Upravo su zbog toga istraživanja recepcije u kazalištu za djecu izazovna.

Da bi gledatelji predstavu mogli doživjeti kao umjetnost, moraju biti sposobni distancirati se. Kao prilog istraživanju recepcije i estetskoga odgovora dječjih publika, J. Klein i S. Schonmann (2009: 69) predlažu svoje modele estetskoga distanciranja dječjih publika. Kao što sam već ranije napomenula, dijete mora razumjeti *kao da* konvenciju, odnosno djeca moraju tijekom izvedbe biti distancirana jer svijest o predstavi kao fikciji osigurava estetsku percepciju. S. Schonmann konceptualizira optimalnu estetsku distancu kao balans između dva pola – preniskoga stupnja distance i previsokoga stupnja distance. J. Klein sažima u svom modelu ideju prevelike približenosti gledatelja likovima u fikciji pa gledatelji u tom slučaju alterniraju između odnosa prema umjetničkim objektima i subjektima te objektivizaciji sebe samih (putem empatije i simpatije). Autorice ističu i nekoliko nepodudaranja između njihovih modela. Pa tako primjerice S. Schonmann smatra da dječji komentari o glumi i scenskom oblikovanju indiciraju estetsko (ne)zadovoljstvo, dok ih J. Klein definira kao indikatore niske uključenosti u fikciju i na taj način i izrijeком otvaraju nove prostore istraživanja recepcije i dječjih publika.

³⁶ Poput smijeha u situaciji u kojoj se smijeh ne očekuje i koji je izraz nelagode, a ne nepristojnosti.

³⁷ Primjerice, dječji se aplauz može shvatiti kao znak percepcija-recepcija lanca jer djeca iz drugih razloga plješču, češće plješču za vrijeme predstave, nego na kraju. Ona ne razumiju pljesak kao konvenciju kojom vrednuju predstavu (osim ako ih tomu ne poučimo).

Kazalište za djecu mora se obračunati i s nekoliko mitova o kojima govori J. Klein (2005). Prvi je da djeca svojom maštom nadograđuju ono što nedostaje, međutim dječje su publike jako konkretne pa čak i doslovne – fokusirane su na eksplicitne slike i eksplicitne dijaloge. Drugi je mit da djeca imaju slabe raspone pažnje, međutim dječja je pažnja varijabilna i kompleksna kao i kod odraslih, samo su odrasli naučili kontrolirati svoje nestrpljenje. Pažnja je vođena individualnim odlukama u traganju i istraživanju informacija pa tako *novajlije* prvo istražuju nepoznate slike i koncepte, a istraživačka pažnja dovodi do razumijevanja i estetskoga iskustva (Klein 2005). Treći je mit da kazalište za djecu odgaja buduću publiku. Međutim, statistički podatci ne idu u prilog toj tezi te bismo trebali provesti longitudinalna istraživanja publika da bismo bez zadržke mogli reći da je to jedna od uloga kazališta za djecu i mlade (Klein 2005).

Kazališne predstave afirmiraju i pojačavaju konceptualne ideje koje su djeca i mladi već otprije znali, a ne poučava ih informacijama s kojima se već ranije nisu susreli. Točnije, dijete može sažeti metaforične prikaze jer je već iskusilo analogne situacije u svome životu te sukladno tome - kazalište ne uzrokuje promjenu u ponašanju (Klein 2005). Osim što je sposobno sažeti metaforične prikaze, dijete je sposobno i kritički misliti. No, kazalište za djecu vrlo je, rekla bih, konzervativno i pod izlikom dječjega nerazumijevanja često ne eksperimentira s formom.

Istraživanja dječjih publika u Hrvatskoj zapravo i nema. Ne piše se puno ni o kazalištu za djecu i mlade. I. Gruić (2014 b) daje pregled istraživačkih preokupacija s napomenom da je bitno bolje istraženo kazalište lutaka. Kao prepreku razvoju kazališta za djecu V. Lončar (2009) u radu naslovljenome *Publika u kazalištu za djecu*³⁸ izdvaja problem podilaženja odrasloj publici, ali i *čuvanje* dječje publike od nekih sadržaja (primjerice, smrt kao tema predstave). Ovu pojavu autorica objašnjava tezom da je kazalište čuvar starih vrijednosti i dok se *u Zapadnoj Europi razvijalo kritičko kazalište za mladu publiku, u Istočnoj su se igrane raskošne bajke i priče iz davnine kako djeca i mladi u kazalištu ne bi razmišljali o svijetu u kojem žive* (Lončar 2009: 76). Teškim i tabu-temama u kazalištu za djecu bavile su se i I. Gruić (2011), pa onda ponovno u koautorstvu s I. Škuflić-Horvat (2014) i T. Novak (2018). Osim, V. Lončar, načinima na koje predstava dolazi do svoje publike istražuju L. Futač i I. Gruić (2013).

I. Gruić (2014 a) potvrđuje važnost traženja novih formi te ističe kako je zbog obrazovnih ili čak didaktičkih ciljeva i samorazumijevanja kazališta kao medijatora unaprijed dogovorenih značenja i društveno prihvatljivih vrijednosti, kazalište za djecu sklono zatvorenim perspektivnim strukturama. S druge strane, igranje s perspektivom može biti prostor misaone intervencije dječjih publika pa takvim postupcima, osim što uče o sebi, djeca uče i o umjetničkom aspektu kazališta. Štoviše, *dublje promišljanje posebnosti medija i specifičnosti mlade publike rijetko se susreće, kako u teoriji tako i u*

³⁸ Iako naslovljen *Publike u kazalištu za djecu*, autorica se bavi predstavama za mlade.

praksi, a bez takvog promišljanja razvoj kazališta za mladu publiku ovisit će, kao i do sada, o inspiraciji pojedinca i odjecima koji do nas stignu s međunarodnih scena (Gruić 2014 b: 213).

Općenito govoreći, u kazalištu za djecu i mlade, s jedne se strane kontinuuma nalaze izvedbe koje su prejednostavne, prepoznate, redundantne, dakle dosadne, a na drugoj su strani predstave presložene, nedosljedne, potpuno nepredvidljive pa samim time prezahtjevne za dječje publike (Klein 2005). No, kazalište za djecu mora razviti vlastite, inovativne, značenjski važne i metaforične forme, uključiti sve tipove i žanrove i razviti percepciju o kazalištu za djecu kao posebnom i jedinstvenom obliku umjetnosti (J. Klein i S. Schonmann 2009).

No, pomalo je zabrinjavajuće što takav zahtjev nije novijega datuma, naime već je neko vrijeme artikulirana ideja da *gledatelj u kazalištu treba proširivati horizont iskustva, a ne ponavljati postojeća iskustva* (Way 1978: 56).

3. METODOLOGIJA

3.1. Nacrt istraživanja

Jel je meni dosadno kad samo pričaju, pričaju... onda ne možeš gledati kak to izgleda... moraš zamišljati, a onda to nije to...
(Gurpy)

U konceptu istraživanja polazim od ideje istraživanja dječjega proživljenoga iskustva kazališta (Reason 2010) i pristupa S. Schonmann (2006) koja u razgovorima s djecom o gledanoj predstavi i kazalištu općenito imenuje izazove s kojima se dječja publika susreće. Osim pitanja koja u istraživanje tijekom razgovora unose ispitanici, postavljam i središnje istraživačko pitanje:

- Na koji način ispitanici doživljavaju predstave namijenjene njihovom uzrastu, što najviše/najčešće do njih dopire, odnosno što nakon gledanja ostaje (analiza *polifonog sustava informacija* R. Barthesa)?

Osim središnjega istraživačkoga pitanja, postavljam i specifična istraživačka pitanja:

- Što ispitanici očekuju od predstave (*horizont očekivanja*) i uz koje se elemente (kazališne, ne-kazališne) njihova očekivanja vežu?
- Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se ona očituje?
- Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 6 do 9 godina razumiju?
- Koje kazališne elemente preferiraju djevojčice, a koje dječaci?
- Kako se i na koji način ideja o dvostrukom djelovanju izvedbe na pojedinca i na kolektiv odnosi na ispitanici uzrast?

Etnografski pristup u istraživanju omogućava uvid u kazališno iskustvo koje sami gledatelji smatraju važnim (Schoenmaker prema Reason 2010), stoga sam očekivala da će se tijekom razgovora s ispitanicima otvoriti i neke nove istraživačke teme te sam ih uključila u analizu da bih dobila što cjelovitiju sliku opažanoga fenomena.

U istraživanju mikro-aspekta³⁹ dječje recepcije predstava koristila sam se kvalitativnim tehnikama prikupljanja podataka – opažanje i razgovor uz crtanje. S obzirom na to da se preporučaju tri mogućnosti za istraživanje recepcije: tijekom predstave, odmah nakon predstave i nešto kasnije jer su određene reakcije zamjetljive u točno određenim trenutcima (Iveković 2009) te su smjernice prihvaćene, međutim dodana je još i četvrta – opažanje prije same predstave. Ispitanici su opažani i tijekom dolaska u kazalište (svi dolaze istim automobilom), prije ulaska u dvoranu, tijekom gledanja predstava i tijekom povratka kući nakon gledane predstave. U provođenju istraživanja sudjeluje kolegica Ines Matić. Dan nakon gledanja predstave, kolegica Matić i ja razgovaramo s ispitanicima i

³⁹ Prema tipologiji W. Sautera iz rada *Who reacts When, How and upon What: From Audiences Surveys to the Theatrical Event* (2002).

razgovore snimamo audiosnimačem. S obzirom na to da je *čitanje* predstave složen proces, nastojim različitim tehnikama prikupljanja podataka obuhvatiti što više aspekata kako bi razumijevanje istraživanoga fenomena bilo što cjelovitije.

Predstave⁴⁰ koje ispitanici gledaju odabrane su prema nekoliko kriterija: 1.) namijenjene su uzrastu ispitanika; 2.) ispitanici ih nisu ranije gledali i 3.) tematski su raznovrsne (koliko je to moguće s obzirom na kazališnu ponudu tijekom istraživačkoga razdoblja). Sve prikupljene podatke integriram (bilješke, čekliste, snimke, crteže i transkripte razgovora), organiziram, analiziram, kodiram te uređujem za prikaz. U istraživanju sudjeluje 4 ispitanika.

3.2. Uzorak

Uzorak je u strogom smislu riječi ciljani. Ispitanici su djeca u dobi od 7 do 9 godina (faza *zlatnoga doba*⁴¹), dvije djevojčice i dva dječaka. Odabrala sam ispitanike toga uzrasta jer s obzirom na dob mogu jasnije artikulirati svoje mišljenje, a još uvijek nisu opterećeni strahom od netočnoga odgovora. Štoviše, pretpostavljam da se radi o uzorku na koji *interpretativne zajednice* nisu izvršile značajan utjecaj. Radi se o djeci koja su, iako kazališni *novajlije*⁴² s obzirom na godine života, redovita kazališna publika. Njihova je redovitost u posjećivanju kazališta prednost u istraživanju jer im omogućava veću fokusiranost, između ostaloga, i na predmet ovoga istraživanja. S druge strane, treba biti svjestan i ograničenja koje njihovo iskustvo pretpostavlja jer se uvidi dobiveni ovim istraživanjem prije svega odnose na redovitu publiku koja je uz kazalište odrastala.

Iako s generalizacijama u istraživanjima treba biti oprezan, ovakav koncept istraživanja omogućava dublji uvid u istraživanu pojavu, ali i pojedinačne promjene kod svakoga ispitanika. Osim toga, ovo istraživanje razumijem kao definiranje *nulte pozicije* u istraživanju recepcije publike u kazalištu za djecu te planiram po završetku ovoga istraživanja s istim uzorkom provesti daljnja istraživanja.

U provođenju istraživanja vodim se *Etičkim kodeksom istraživanja s djecom*. Svi postupci u provođenju istraživanja bili su prilagođeni dobi i zrelosti ispitanika. U predstavljanju podataka koristim se nadimcima koje su ispitanici sebi nadjenuli.

⁴⁰ Popis i kratki osvrt na predstave bit će dan u narednim potpoglavljima.

⁴¹ Prema M. Goldbergu

⁴² J. Klein (2005: 44) *novajlije* definira kao publiku pred kojom je proces razumijevanja kazališnih semiotičkih elemenata u njihovom holističkom i metaforičkom značenju.

3.3. Prikupljanje podataka i instrumenti

Istraživanje je osmišljeno, organizirano i provedeno u nekoliko etapa:

0. Definiranje popisa predstava
1. Predstavljanje istraživanja roditeljima i potpisivanje suglasnosti
2. Definiranje vremena gledanja predstava i termina razgovora
3. Opažanje ispitanika tijekom gledanja predstava i razgovori s ispitanicima
4. Sređivanje podataka.

Definiranje popisa predstava započelo je 22. studenoga 2019. Roditeljima je e-poštom poslan popis predstava i kazališta u kojima predstave igraju kako bi prije sastanka mogli proučiti popis i zabilježiti koje su predstave njihova djeca gledala ranije. Na sastanku s roditeljima definiran je popis predstava, a roditelje sam upozorila i na mogućnost odgode ili otkazivanja pojedinih predstava uslijed nemogućnosti da svi ispitanici pogledaju istu predstavu u planiranome terminu. Nakon kratkoga izlaganja o svrsi istraživanja i načinima prikupljanja podataka, majke su potpisale suglasnosti. Nakon potpisivanja suglasnosti, započela je faza istraživanja u koju su uključeni ispitanici. Ispitanicima je pojašnjeno da ćemo zajedno pogledati 5 predstava i o njima nakon toga razgovarati kako bih dobila uvid u njihova razmišljanja o kazališnim predstavama te da od sudjelovanja mogu u svakom trenutku odustati. Svi su se ispitanici rado prihvatili sudjelovanje u istraživanju.

Ispitanike se opaža prije početka predstave, za vrijeme predstave i u druženju nakon odgledane predstave. Kako bismo kolegica Matić i ja ujednačile svoja opažanja, prije samoga početka istraživanja, analiziramo i razvrstavamo moguće signale i usklađujemo se. S obzirom na to da ispitanici zajedno u jednom automobilu dolaze i odlaze s predstave, pomno pratimo i bilježimo njihove komentare (govorne i pokazivačke) te razgovore o najavljenj/gledanoj predstavi. Sve unose bilježimo u vlastite bilješke, a potom ih upisujemo u zajedničke *online* čekliste (Prilog B). Kako bismo osigurale mogućnost praćenja unosa, svaka opazivačica svoje unose bilježi drugom bojom.

Osim prilikom dolaska i odlaska iz kazališta, ispitanike opažamo i za vrijeme predstave. Promatranje i sve ekspresivne metode zasnivaju se na pretpostavci da vanjska ekspresija pretpostavlja sukladno unutarnje iskustvo (Iveković 2009). Kako bismo što bolje mogle opažati sudionike, svaka od istraživačica pomno prati dvoje ispitanika / dvije ispitanice. Tijekom predstave opažamo i bilježimo reakcije i ponašanje ispitanika poput komentiranja i/ili interpretiranja zbivanja na sceni, razumijevanja prikazanoga, traženje pojašnjenja (i od koga), iniciranje razgovora o predstavi (s kim i kada) i sl. Opažanja se unose u zajedničku *online* čeklistu radi lakše usporedbe i dobivanja jasnijih uvida.

U organizaciji i provedbi razgovora s ispitanicima protokol je osmišljen prema proceduri koju je opisala J. Klein (2012). Nakon odgledane predstave jedna istraživačica razgovara pojedinačno s

ispitanikom/ispitanicom, obavezno dan nakon predstave jer na taj način dajemo priliku ispitanicima da srede svoje dojmove. Osim toga, predstava im je još uvijek živo u sjećanju pa im je lakše o njoj razgovarati. Razgovore provodimo individualno kako bismo smanjile mogući pritisak vršnjaka. S ispitanicima razgovaramo u njihovim domovima, kako bi se osjećali dobro i sigurno, a sam razgovor rijetko traje više od 15 minuta. Ispitanike tijekom cijeloga istraživanja tretiramo kao stručnjake koji će nam pomoći u razumijevanju kazališta za djecu. Prije provođenja razgovora usklađujemo se i dogovaramo protokol postavljanja pitanja kako bi okolnosti pojedinačnih razgovara bile što sličnije. Primjerice, s obzirom na to da se na djecu može lako utjecati imenujemo i opsjemo moguće sugestije prilikom razgovora (od načina postavljanja pitanja do primjerice neverbalnih znakova ohrabivanja ili negativnih reakcija).

Protokol razgovora strukturiran je i prema Reasonovom (2010) modelu likovne radionice: a) započinjemo likovnim zagrijavanjem⁴³, b) nakon toga djeca crtaju nešto čega se sjećaju / što ih se najviše dojmilo iz predstave uz c) strukturirani razgovor tijekom crtanja.

S obzirom na fokus istraživanja, strukturirani razgovor sadržava pitanja otvorenoga tipa. Neka bi se pitanja ponavljala u svakoj radionici⁴⁴. Pitanja za strukturirani razgovor, koja su jednaka za sve predstave, nalaze se u prilogima (Prilog C). Kako razgovor s djecom podrazumijeva i spontanost, svim pitanjima koja bi se otvarala tijekom razgovora (a nisu predviđena u razgovoru), posvećivala se jednaka pozornost jer ideja istraživanja jest utvrditi kako dječje publike *primaju* i reagiraju na izvedbu, tako da su sva njihova spontana tumačenja shvaćana kao izrazito vrijedna. Nakon svakoga razgovora s ispitanicima, kolegica Matić i ja razmjenjujemo iskustva o samome tijeku razgovora i uopćavamo nove smjernice za vođenje narednih razgovora.

Opažanja (čekanje), crteže i transkripte razgovora objedinila sam u *online* bazi prikupljenih podataka te sam provela prvu analizu i organizaciju podataka u skladu s istraživačkim pitanjima te prema dobivenim podacima revidirala konceptualni okvir istraživanja. Nakon obrade, podatci su kodirani, analizirani te pripremljeni za prikaz, analizu i raspravu.

⁴³ ispitanici crtaju kućicu u jednome potezu bez dizanja olovke s papira; crtaju svoj portret rukom kojom inače ne pišu/ne crtaju; crtaju svoju omiljenu igračku žmirečki; opcrtavaju svoju ruku kojom inače pišu i u dlan upisuju jednu asocijaciju i olovkom u ustima pokušavaju napisati svoje ime

⁴⁴ Primjerice: *Što si očekivala/očekivao od kazališne predstave nakon što si saznao/saznala što ideš gledati?; O čemu si razmišljala/razmišljao kad je počela predstava?; Je li ti priča otprije poznata (netko ti je čitao priču, čitala/čitao si ju sam, gledala/gledao si crtić...)?; Jesi li nešto posebno primijetila/primijetio kod likova?; Koji bi lik izdvojila/izdvojio i zašto?*

3.4. Popis i kratki osvrt na gledane predstave

Ispitanici su sveukupno odgledali pet predstava:

- *Kraljevna na zrnu graška*, Dječje kazalište Dubrava, 21. prosinca 2019.
- *Gulliver*, Gradsko kazalište *Žar ptica*, 12. siječnja 2020.
- *Družba Pere Kvržice*, Gradsko kazalište *Žar ptica*, 26. siječnja 2020.
- *Priče iz davnine*, Gradsko kazalište *Trešnja* 16. veljače 2020.
- *Basnoslovke*, Dječja knjižnica Marina Držića, 26. veljače 2020.

Predstave su odabrane po ranije spomenutim kriterijima. Predstavu *Kraljevna na zrnu graška*⁴⁵ režirala je I. Srnec, a bajku je dramatisirao A. Gabelić. Predstava je scensko uprizorenje bajke H. C. Andersena. Dakako, u scenskoj se adaptaciji daje prilika za suvremeno čitanje klasika. Naime, predstava nastoji problemski pristupiti bolji suvremenoga društva – tzv. *helikopter roditeljima*. Međutim, problem s kojim se predstava bavi teško je iz dječje perspektive rješiv. Pa tako ni u predstavi problem koji kraljević ima sa svojom previše zaštitnički nastrojenom majkom (nadzire i kontrolira sve segmente kraljevićeva života) ne rješava on sam, već sretni splet okolnosti. Naime, jedne večeri u njihov obli, mekani i spužvasti dvorac dođe kraljevna, koja zbog svoga nesputanoga ponašanja kraljicu dovede u sumnju. Njezino plemenito porijeklo kraljica ispituje graškom ispod silnih madraca na kojima će spavati slučajna gošća. Srećom, kraljevna dokaže svoj status pa usreći kraljicu majku, a svojom slobodnom prirodom i sklonošću ka kršenju pravila usreći i kraljevića. Kraljica spozna da je bila u krivu i dozvoli da u njihov život uđe i dašak nereda.

Adaptacija pustolovnoga romana (nestvarnoga putopisa) *Gulliverova putovanja* J. Swifta društvena je kritika ondašnje Europe, a posebno britanskoga društva. Predstava *Gulliver*⁴⁶ u režiji S. Božića i K. Zec priča je o susretu i prihvaćanju drugih i drugačijih. Priča je poznata - Gulliver se nakon jake oluje (vizualno jednako snažno dočarane) budi na nepoznatom otoku, koji nastanjuje sićušni narod Liliputanci. Scenska adaptacija donosi nove zanimljive trenutke. Predstava je bogata znakovima i simbolima, koji otvaraju polja interpretacije⁴⁷. Vizualno je pomno promišljena, usklađena i zaokružena.

Predstava *Družba Pere Kvržice*⁴⁸ adaptacija je lektirnoga djela M. Lovraka. Lovrak u literarnom predlošku u fokus stavlja djecu, malu Perinu družbu, u kojoj su likovi neprestano u akciji. Ta je ideja vjerno prenesena i u kazališnu inačicu priče, koju je dramatisirao i režirao O. Frlić. Predstava je

⁴⁵ <http://kazalistedubrava.hr/kraljevna-na-zrnu-graska/>

⁴⁶ <https://zar-ptica.hr/repertoar/gulliver/>

⁴⁷ Primjerice, smanjivanje razlike u veličini između Gullivera i Liliputanaca ili promjena Gulliverova kostima iz mornarskoga u građansko odijelo.

⁴⁸ <https://zar-ptica.hr/repertoar/druzba-pere-kvrzice/>

dinamična sa zanimljivo oblikovanim scenskim pokretom, koji olakšava praćenje predstave i zadržava fokus publika. Izrazito je s(p)retan spoj pokreta i songa u trenucima kada družba odlazi iz ili dolazi u školu/mlin. Songove bih posebno istaknula jer često funkcioniraju kao komentar scenske akcije. Međutim, tim se glazbenim referencama⁴⁹ obraća publikama koje dolaze u pratnji i najzornije ilustrira primjer obiteljske predstave.

*Priče iz davnine*⁵⁰ predstava je nastala u koprodukciji Gradskoga kazališta Trešnja i Gradskoga kazališta Marina Držića iz Dubrovnika. Režiser je P. Tišljarić, a dramaturginja L. Kaštelan koja je dijelove tekstova I. Brlić-Mažuranić uklopila u narativ predstave. *Priče iz davnine* imaju dva okvira – prvi u kojem u suvremenu obitelj I. Mrlić-Bažuranić iz nekih davnine, a uslijed glavobolje, dođe, točnije stvori se slavna spisateljica. Prvi dio predstave je izrazito pripovjedan i statičan. Suvremena Ivana i njezina djeca prisjećaju se Brličkinih bajki i svaki od njih ima svoju omiljenu, koje se u većoj ili manjoj mjeri sjeća. Drugi je okvir puno dinamičniji – obitelj koju smo upoznali ranije postaju likovi iz priče *Sunce djever i Neva Nevičica*. Završetkom uprizorene priče završava i predstava.

Predstavu *Basnoslovke*, autorski projekt H. Lukas Midžić, ispitanici su gledali u Gradskoj knjižnici *Marin Držić* u sklopu redovnoga kulturnog programa koji ta knjižnica organizira srijedom. *Basnoslovke* su, za razliku od ostalih gledanih predstava, usmjerene na participaciju dječje publike u izvedbi. Djeca su angažirana na različite načine: odgovaraju na pitanja, daju prijedloge, ozvučavaju igrane dijelove, pomažu glumici našminkati se, igraju na sceni moljce, ptice, toreadore i ormare... Uz pomoć vode i kave, njihovi prsti postaju gliste (elementi lutkarskoga kazališta). Dobrim je dijelom predstava improvizacija, a izvođačica fokusirano i u trenutku odgovara na sve *inpute* koje dječje publike daju izvedbi.

Prve četiri gledane predstave dječje publike stavljaju u poziciju primatelja poruka, jedino predstava *Kraljevna na zrnu graška* u jednom navratu postavlja pitanje upućeno djeci i daje im priliku da na unaprijed dogovoren način aktivnije sudjeluju u predstavi. Izvedba *Basnoslovki* bitno drugačije angažira dječju (i ne samo dječju) publiku. Od njih se očekuje da su sukreatori izvedbenoga procesa, da predlažu i što je najvažnije - na sceni igraju rješenja. O tome koliko je djeci takva uloga važna i je li presudna u dojamu o predstavi, a posredno i o kazalištu općenito, bit će riječi u poglavljima koja slijede.

⁴⁹ Poput pjesme *Retko te viđam sa devojkama grupe Idoli*.

⁵⁰ <https://www.kazaliste-tresnja.hr/predstave/price-iz-davnine/>

4. REZULTATI KVALITATIVNE ANALIZE

Ispitivačica: *Jesi ti imala jučer osjećaj da oni kao razgovaraju s tobom, možda?*

Kiwi: *Ne, jedino kad mi je jedan mahnuo...*

Ispitivačica: *Tko ti je mahnuo?*

Kiwi: *Pero.*

Ispitivačica: *Pero je mahnuo?! Pa dobro jesi onda imala neki osjećaj u tom trenutku?*

Kiwi: *(smije se) Ne baš... Onako... Mahnuo mi je i onda sam rekla - Kako baš meni?*

Kvalitativnom analizom obuhvaćeni su transkribirani razgovori s ispitanicima, njihovi crteži i čekliste. Svi su podaci reducirani i kodirani podcrtavanjem ključnih riječi te razvrstavanje u grozdove. Bilježeni su unosi za središnje istraživačko pitanje *Na koji način ispitanici doživljavaju predstave namijenjene njihovom uzrastu, što najviše/najčešće do njih dopire, odnosno što nakon gledanja ostaje (analiza polifonog sustava informacija R. Barthesa)?* i pet specifičnih istraživačkih pitanja:

- *Što od predstave očekuju (horizont očekivanja) i uz koje se elemente njihova očekivanja vežu?*
- *Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se ona očituje?*
- *Koje kazališne konvencije djeca u dobi od 7 do 9 godina razumiju?*
- *Koje kazališne elemente preferiraju djevojčice, a koje dječaci?*
- *Kako se i na koji način ideja o dvostrukom djelovanju izvedbe na pojedinca i na kolektiv odnosi na ispitanu uzrast?*

Tijekom sređivanja podataka koristila sam se brojčanim iskazivanjem pojave, ali sam izdvajala i iskaze za koje sam smatrala da pojašnjavaju rezultate istraživanja te doprinose životnosti i zanimljivosti istraživanja. Podatci su analizirani kronološki, prema rasporedu gledanja i vremeniku razgovora. Prvo analizirano specifično istraživačko pitanje razmatrano je s dvaju aspekata – očekivanje ispitanika vezano uz (ne)poznavanje literarnoga predloška i prikaz očekivanja od kazališta općenito.

Tablica 1 a. Prikaz očekivanja s obzirom na (ne)poznavanje literarnoga predloška.

	Batcorn	Kiwi	Eli Shane	Gurpy
<i>Kraljevna na zrnu graška</i>	poznaje predložak	poznaje predložak	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak
<i>Gulliver</i>	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak	poznaje predložak
<i>Družba Pere Kvržice</i>	poznaje predložak	poznaje neizravno ⁵¹	ne poznaje predložak	poznaje (inačicu) predloška
<i>Priče iz davnine</i>	poznaje predložak	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak	poznaje predložak
<i>Basnoslovke</i>	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak	ne poznaje predložak

⁵¹ Ispitanici je brat pričao o svojoj lektiri *Družba Pere Kvržice*.

Kako je iz Tablice 1 a vidljivo, sve predstave imaju literarni predložak. Dvije su predstave čije literarne predložke ispitanici ne poznaju - *Gulliver* i *Basnoslovke*. Bajku *Kraljevna na zrnu graška* čitale su ispitanice, a *Priče iz davnine* jedna ispitanica i jedan ispitanik. Posebno je zanimljiv predložak *Družbe Pere Kvržice*, naime Eli Shane ne poznaje predložak, Batcorn poznaje predložak, Gurpy poznaje skraćenu inačicu romana, a Kiwi posredno poznaje predložak jer joj je o knjizi pričao stariji brat koji ju je čitao za lektiru. Jedna ispitanica (Batcorn) i jedan ispitanik (Gurpy) poznaju najviše predložaka. Eli Shane ne poznaje niti jedan literarni predložak.

Tablica 1 b. Prikaz očekivanja s obzirom na kazališne elemente izdvojene tijekom analize razgovora s ispitanicima.

	Batcorn	Kiwi	Eli Shane	Gurpy
Kvaliteta:	1 unos	-	3 unosa	2 unosa
a) općenito				
b) glume	-	-	2 unosa	-
c) kostima	1 unos	-	1 unos	-
Pobuđivanje osjećaja	-	1 unos	-	-
Neobičnost/začudnost	1 unos	2 unosa	-	-
Potencijalna opasnost na sceni	1 unos	1 unos	4 unosa	3 unos
Dramska akcija	1 unos	1 unos	-	2 unosa
Sretan završetak	-	1 unos	2 unosa	-
Udobnost i lijepo okruženje	1 unos	2 unosa	-	2 unosa

U Tablici 1 b izdvojeni su kazališni elementi koje su u svojim odgovorima istaknuli sami ispitanici. Kako je iz pitanja u prilogu vidljivo, ispitanicima se ne postavlja izravno pitanje o kvaliteti predstave ili udobnosti određenoga kazališta, već o tim i drugim izdvojenim elementima govore sami ispitanici. Elementi koji utječu na kazališno iskustvo i dio su očekivanja od kazališta su: kvaliteta (općenito)⁵², kvaliteta glume i kostima, potom očekivanje da predstava pobudi osjećaje i da, kazališna predstava bude neobična/začudna. Osim toga, ispitanici očekuju i prikaz potencijalno opasnih motiva i dramskih situacija. Kako je iz popisa elemenata vidljivo, očekuju dramsku akciju i sretan kraj. Također, od svojega kazališta očekuju udobnost i lijepo uređenje.

⁵² Ovdje se bilježe svi unosi koji pridjevom sugeriraju da je predstava dobra poput fora, zanimljiva, čudna, ali moje čudno znači fora i sl. Naravno da ispitanici ove dobi ne rabe riječi poput kvalitetna.

Tablica 2. Prikaz postojanosti estetske distance.

	Batcorn	Kiwi	Eli Shane	Gurpy
Postojana distanca	5 unosa	2 unosa	7 unosa	5 unosa
Nepostojana distanca	1 unos	5 unosa	-	-
Nepostojanje distance	-	-	-	-

Za potrebe kategorizacije unosa definirala sam sljedeće vrste distance:

- postojana distanca (ispitanici su konstantno svjesni da gledaju predstavu)
- nepostojana distanca (svjesnost o gledanju predstave dokinuta je **mjestimično** i u **kratkim periodima**) i
- nepostojanje distance (svjesnost o gledanju predstave dokinuta je dužim vremenskim periodima).

Kako je iz prikaza unosa vidljivo, kod svih ispitanica i ispitanika postoji estetska distanca i ona je samo katkad nepostojana. Kod ispitanika se bilježe unosi koji sugeriraju postojanu distancu, dok se kod ispitanica očituje, u većoj ili manjoj mjeri nepostojanost distance. U bilježenju unosa za nepostojanu distancu javlja se značajan nesrazmjer i između ispitanica. Ne postoje indikacije za unos koje bi sugerirale da se ispitanici nisu sposobni distancirati, odnosno da većinu predstave gledaju i doživljavaju kao da su *unutra* u dužim vremenskim sekvencama.

Tablica 3. Razumijevanje kazališnih konvencija.

	RAZUMIJU KONVENCIJU		NE RAZUMIJU KONVENCIJU	
	Batcorn i Kiwi	Eli Shane i Gurpy	Batcorn i Kiwi	Eli Shane i Gurpy
<i>Kao da</i> konvencija	-	4 unosa	1 unos	-
Izravno obraćanje glumaca publici ⁵³	2 unosa	2 unosa	-	-
Obraćanje publici iz lika (i/ili pripovjedača)	2 unosa	-	3 unosa	3 unosa
Nerealistična scenografija	-	1 unos	2 unosa	2 unosa
Kostim kao znak	1 unos	2 unosa	-	-
jedna glumica – više likova	1 unos	4 unosa	1 unos	-

U analizi podataka izdvojeno je nekoliko kazališnih konvencija, koje su se tijekom istraživanja pojavljivale. Ispitanicima se ni na koji način nije sugerirao ni naziv ni opis konvencije, već su sve izdvojene konvencije prepoznate u njihovim opisima predstava (transkripti i čekliste). To su sljedeće konvencije: *kao da* konvencija; obraćanje publici (direktno praćeno zadatkom, traženjem savjeta i sl. i obraćanje - monolog iz i/ili lika pripovjedača); nerealistična scenografija, kostim kao znak i jedna glumica igra više likova. Kako unosi u Tablicu 2 pokazuju, postoje stanovite razlike u postojanosti estetske distance s obzirom na spol, stoga su i podatci o (pre)poznavanju kazališnih konvencija podijeljeni prema spolu. No, o samoj podjeli nešto više riječi bit će u raspravi.

Tablica 4. Prikaz osobitosti koje uočavaju ispitanici s obzirom na spol.

	ISPITANICE	ISPITANICI
Estetski i vrijednosni sud o kostimima	10 unosa	3 unosa
Osnovni opis likova	2 unosa	5 unosa
Analiza odnosa između likova	5 unosa	4 unosa
Provokativni elementi	2 unosa	5 unosa

⁵³ Popraćeno zadatkom, traženjem savjeta i sl.

Kako je iz Tablice 4 vidljivo postoje osobitosti u *čitanju* kazališta s obzirom na spol. Odnosno, vidljivo je kako ispitanice više pozornosti daju estetskoj vrijednosti kostima te da upravo na njoj temelje i svoje vrijednosne sudove o istima. Osim toga, primjetna je i razlika u opisu (karakterizaciji) likova i njihovih odnosa. Ispitanice su fokusirane na tumačenje njihovih odnosa, dok ispitanici daju uglavnom štire odgovore o likovima i njihovim odnosima. No, kako je prema indikacijama za unos provokativnih tema vidljivo, oni su bitno različiti i po vrsti i po učestalosti kod dječaka i djevojčica.

Tablica 5. Svijest o sebi i drugima kao dijelom publike.

	Batcorn	Kiwi	Eli Shane	Gurpy
Svijest o publici	5 unosa	5 unosa	5 unosa	5 unosa
Svijest o dječjoj publici	-	2 unosa	1 unos	-
Svijest o prijatelju/prijateljici u publici	-	1 unos	-	-
Svijest o tome da je u publici poznata odrasla osoba	1 unos	-	1 unos	-

Ispitivanje svijesti o sebi kao dijelom publike pokazala je da su svi ispitanici u razgovoru o svakoj predstavi sebe doživjeli dijelom publike, a 2 unosa bilježim za referiranje na dječje publike. Jedna je ispitanica tijekom razgovora spomenula svoju prijateljicu i dojam koji je stekla o njezinoj recepciji predstave. Posebno je zanimljiva uloga djeci poznate odrasle osobe u publici s kojom komentiraju zbivanja na sceni koja prepoznaju iz svoga privatnoga života imajući na umu da ispitivačica s kojom komentiraju tu situaciju dobro zna o čemu se radi.

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

	Batcorn	Kiwi	Eli Shane	Gurpy
Tekst	-	-	1 unos	-
Jezik	3 unosa	4 unosa	5 unosa	1 unos
Svjetlo	-	1 unos	1 unos	-
Glazba	5 unosa	8 unosa	6 unosa	7 unosa
Način igranja	2 unosa	2 unosa	2 unosa	2 unosa

U Tablici 6 prikazuju se vrste informacija za koje je uočeno da ih ispitanici uočavaju i obrađuju tijekom gledanja predstave ili opažanjem za vrijeme gledanja ili tijekom razgovora. R. Barthes u pojašnjavanju recepcije predstave navodi barem 7 vrsta informacija koje usporedo u jednoj sekundi primamo, međutim u ovoj su tablici obuhvaćeni samo oni koji su a) kodiranjem potvrđeni i b) koji nisu obuhvaćeni ranijim prikazima, a odnose se na kostime i glumu (Tablice 1 i 2).

5. RASPRAVA

Mislila sam da će biti bolja... (...) Jer obično tamo imaju dobre predstave...
Batcorn

Prvo analizirano istraživačko pitanje ispituje *horizont očekivanja* ispitanika kao bitnoga elementa recepcije. Osim analize očekivanja od predstave o kojima ispitanici govore prije dolaska u kazalište a oslanjajući se na znanje ili nedavnu informaciju (npr. *trailer* na stranicama kazališta), izdvojeni su i kazališni elementi koji su se u razgovorima istaknuli kao ispitanicima važni u definiranju očekivanja od njihovih kazališta (primjerice, svi ispitanici očekuju da predstava koju idu gledati bude kvalitetna, odnosno *dobra, fora* i sl.).

Kako je iz Tablice 1. vidljivo, sve predstave imaju literarni predložak, međutim nisu sa svim literarnim predlošcima upoznati svi ispitanici. Neovisno o tome poznaju li (i sjećaju li se) ili ne poznaju literarni predložak, u oba slučaja ispitanici odlaze u kazalište s definiranim *horizontom očekivanja*. Iz toga proizlazi da poznavanje predloška nije ključno za očekivanje, točnije u ovoj skupini ispitanika očekivanje je usko vezano za zamišljanje, primjerice:

Ispitivačica: *Dobro... što si ti očekivala od te predstave kad si saznala što idemo gledati?*

Kiwi: *Paaaa... mislite kako sam je zamišljala?*

ili

Eli Shane: *Zamišljao sam je puno drugačije. Ne znam kako bi ti opisao. Nisam uopće očekivao da će se oni potopit.*

Osim što očekivanja potpomažu zamišljanjem, ispitanici ovoga uzrasta očekuju puno jer se odlasku u kazalište vesele (Ispitivačica: *Jesi imala neka očekivanja? Jesi nešto mislila o tome?* Kiwi: *Samo sam se previše veselila*⁵⁴). Kada poznaju predložak, ispitanice očekuju adaptaciju (Batcorn: *Pa očekivala sam da će početi od dijela gdje samo... gdje je kiša i onda je ovaj pusti unutra* ili Kiwi: *Mislila sam da neće biti baš kao što je u pričama, nego nekako puno drugačije (...) Neće biti baš ovako kraljevna, nego neka djevojčica koja će kao postat kraljevna...).* S druge strane, ispitanik (1 unos) očekuje da će se sve što se dogodilo u knjizi *Družba Pere Kvržice* dogoditi i na sceni.

Osim poznavanja predloška, na očekivanja mogu utjecati i reklamni materijali (poput videozapisa najave predstave) pa tako Gurpy pojašnjava: *Očekivao sam kao da će on prvo negdje živjeti pa da će na nekom otoku bit, pa će na nekom otoku brod srušiti i potopiti i da će on ostati na otoku. Da će bit na otoku i onda će, a gle... s mamom sam gledao nešto... navečer...*

Kada ne poznaju predložak, ispitanici svoja očekivanja oblikuju (zamišljaju) prema naslovu. Primjerice prije predstave *Kraljevna na zrnu graška* Gurpy napominje: *Pa očekivao sam da će biti puno*

⁵⁴ razgovor o predstavi *Družba Pere Kvržice*

graška i da će se ona nekako smanjiti na tom grašku. No, neki su naslovi manje sugestivni (*Gulliver*) i zapravo otvaraju prostore zamišljanja, odnosno kreiranja očekivanja pa je tako Kiwi mislila *da će biti neki dječak koji se onako šetao pa se, a ne znam... nekako je bio poseban zbog imena,* a Eli Shane kaže *Nije mi uopće bilo u mozgu da će to biti mornar.* Pero i njegova družba bude drugačije asocijacije, primjerice *Mislio sam da je Pero neki zločesti dječak...*(Eli Shane). U definiranju očekivanja ispitanici, koji ne poznaju predložak, vežu se uz poznato iz naslova pa tako Kiwi prije *Priča iz davnine* očekuje da će likovi otići u neku drugu dimenziju... *Kao da će ići kroz vrijeme...*, a Eli Shane napominje *Pa mislio sam da će biti dinosaura... Ja bih ovu predstavu više nazvao Ivan... Kak se ono zove?* Još se jedan kriterij nametnuo u očekivanjima od ove predstave, naime, dvoje ispitanika koji su upoznati s ovim klasikom za djecu očekuje da će gledati najpoznatiju *priču – Šumu Striborovu.*

Posebno su zanimljiva očekivanja od predstave *Basnoslovke*, naime samo je jedan ispitanik znao što su basne i očekivao je da će uprizoriti upravo one koje ima doma⁵⁵. Jedna je ispitanica očekivala da će biti *kratko i samo priče*, a ne predstava jer idemo u knjižnicu, a dvoje ispitanika nisu uopće mogli zamisliti što bi točno *Basnoslovke* mogle biti (*Fakat ju nisam mogao zamisliti*, kaže Eli Shane). Iako zapažanje nije usko vezano uz naslov i očekivanja ispitanika s obzirom na poznavanje ili nepoznavanje predložka, osvrnut ću se na dvojbe koje se javljaju uslijed susreta s nepoznatim terminima u naslovu (basna) i nepoznavanja forme (monodrama). Naime, s obzirom na to da nam je Gurpy prije dolaska u knjižnicu objasnio što su basne, ispitanici očekuju da će im netko ispričati priču. Sasvim sigurno je tom dojmu doprinijelo i mjesto izvedbe. Iako su i ranije gledane četiri predstave nastale prema literarnim predlošcima, *Basnoslovke* su izazvale malu pomutnju:

Kiwi: *Mislila sam da će biti jako kratko.*

Ispitivačica: *Zašto kratko?*

Kiwi: *Da će nako više biti neke samo priče, ne predstava.*

Ispitivačica: *Aaaa... A ovo je bila predstava?*

Kiwi: *Tako... nešto...*

(...)

Kiwi: *I priča i predstava.*

Ispitivačica: *I priča i predstava... A šta je bila priča? Kad je bila priča?*

Kiwi: *Uvijek. Ali u priči SU GLUMILI... (naglašava).*

Osim toga, jedna glumica na sceni izazvala je kod jednog ispitanika sumnju pa se Eli Shane pita: *Oće... oćemo li trebat pomoć? (...)* Zato što mislim da se ne može s jednim... osobom odglumiti predstava...

⁵⁵ Ostalo je nepoznato o kojim se basnama radi jer se Gurpy nije mogao sjetiti naslova ni autora.

Dobiveni rezultati ukazuju da je podjednako važno dječju publiku pripremiti za odlazak na predstavu, kao i razgovarati s njima tijekom⁵⁶ i nakon gledanja predstave. Ta priprema mora biti svrhovita i provedena tako da ne sugerira djeci što očekivati od predstave, a da je opet informativna te da im olakšava praćenje, pogotovo ako se u nazivu predstave nalaze riječi koje ne razumiju ili se po prvi puta susreću s određenom kazališnom formom, vrstom, žanrom i sl.

U raspravi o kazališnim elementima koji su ispitanicima važni i koje očekuju od kazališta, krenula bih od kvalitete jer ju i sama smatram najvažnijom sastavnicom svih promišljanja o kazalištu, a posebice (kao i Stanislavski) u promišljanjima o kazalištu za djecu. Kako je iz Tablice 1 b vidljivo, upravo kvaliteta govoreći općenito ima najveći broj unosa (čak 10) i pri tome treba napomenuti da o kvaliteti predstave češće govore ispitanici, nego ispitanice. Koliko im je kvaliteta važna svjedoče odgovori poput: *Očekivao sam da će biti fora predstava... i predobra...* ili *Hoće li to biti dobro...* (Gurpy); *Pa da bude dobra.*; *Očekujem odličnu predstavu... i Bilo mi je super jer se predstava razvijala kroz različite stvari...* (Eli Shane).

U kvalitetu predstave svrstala sam i očekivanja vezana uz kostime i glumu. Eli Shane prije dolaska u kazalište promišlja o tome kakve će kostime imati glumci, a Batcorn kritički zaključuje nakon gledanja predstave da se kostimograf nije dovoljno potrudio: *Pa ne znam onaj od princeze, onako, nisu napravili sami svoj kostim, nego su napravili... nego su od balerine uzeli pa mi to baš onako... Ja više volim kreativno.* Kao posebni aspekt kvalitete izdvojila sam glumu jer Eli Shane, koji inače jedini od svih ispitanika nekoliko godina redovito pohađa dramski studio, jasno ističe (dva unosa) da mu je to važno:

Ispitivačica: Kad već razmišljaš o glumi... Što ti je bitno kod glume?

Eli Shane: *Ništa.... Sam da je... dobro odglumljena...*

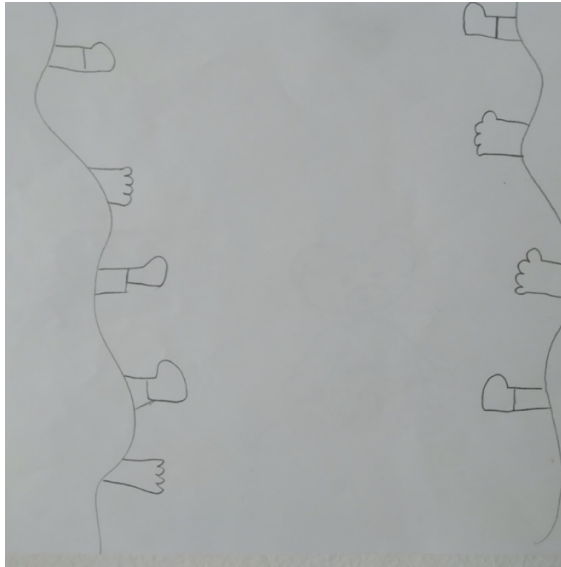
No, ne samo da dječje publike očekuju kvalitetne predstave, već i prema kvaliteti predstava pamte i klasificiraju dječja kazališta pa tako Batcorn ističe: *Paaa... razmišljala sam kakva će biti... dal će bit bolja... mislila sam da će biti bolja...* Slijedi i pojašnjenja odgovora *Jer obično tamo imaju dobre predstave... U Trešnji...*

Jedna od ispitanica očekuje i da kazalište pobudi njezine osjećaje pa kaže: *Razmišljala sam da će biti nekih tužnih trenutaka i nekih jako veselih...* (Kiwi). Iako je za očekivanje od kazališta da pobudi osjećaje zabilježen samo jedan unos, smatram ga vrijednim. Naime, djevojčice su sklonije razgovarati o osjećajima, a moj je dojam o Kiwi da je zapravo najsenzibilnija i emocionalno najzrelija od svih ispitanika i da gotovo uvijek uočava osjećaje kojima određuje i odnose likova i emotivni angažman ostalih ispitanika prema konkretnoj predstavi.

Sljedeća izdvojena kategorija je neobičnost/začudnost i ona djelomično jest vezana uz afektivno područje, no angažira puno više kognitivni aspekt djeteta jer puno toga u kazalištu može biti

⁵⁶Dakako jako tiho i bez ometanja ostalih, ali smatram da je važno odgovoriti isti čas djeci ako postoji neka nejasnoća vezana uz predstavu kako bi im se omogućilo razumijevanje predstave i stvaranje doživljaja.

začudno. Da predstava bude začudna/neobična očekuju isključivo ispitanice: *Onako... očekivala sam da će biti malo čudnije* (Kiwi) i *Pa bila mi je fora, bila je malo čudna, ali za moj ukus čudno znači fora* (Batcorn). Ispitanica Kiwi crta i jednu takvu scenu:



Slika 1. Kiwi – udovi glumaca pojavljuju se duž oba zastora u *Družbi Pere Kvržice*

Od svoga kazališta, dječje publike očekuju i da prikaže potencijalno opasne motive, dramske situacije i teme i upravo se na motiv potapanja kraljevića i kraljevnice⁵⁷ referiraju čak 9 puta, pri tom češće ispitanici (Eli Shane 4 unosa, Gurpy 3 unosa). Važno je istaknuti da je ovo jedina kategorija u kojoj bilježim unos za sve ispitanike. Iako žele vidjeti (i doživjeti) opasne scene i ... *predstavu u kojoj prvo ne postoji red, ali završava sretno jer se ponovno uspostavlja red* (Eli Shane), ispitanici navode (3 unosa) da u kazalištu vole i žele sretno završetke. Također, u svome kazalištu ispitanici očekuju akciju pa tako razgovarajući o predstavi *Priče iz davnine* napominju:

Kiwi: *Dosadno je dok ova tu... dok onako cijelo vrijeme pričaju pa to...*

Ispitivačica: *A što bi ti htjela da bude?*

Kiwi: *Voljela bih da negdje idu, da nekoga sretnu i to...*

Štoviše, za njih je upravo akcija jednaka dramskome narativu:

Ispitivačica: *O čemu si onda razmišljao?*

Gurpy: *Koju će priču... Kak je čudna...*

Ispitivačica: *Koju će priču pričat... i kak je čudna...*

Gurpy: *Ne, oće uopće imat priče...*

(...)

Ispitivačica: *Dobro, a jel bi isto ovak sjedili i pričali ili bi ti to nekako drukčije postavio?*

Gurpy: *Ne, da glume... (...) Jel je meni dosadno kad samo pričaju, pričaju... onda ne možeš gledati kak to izgleda... moraš zamišljati, a onda to nije to...*

⁵⁷ Predstava *Kraljevna na zrnju graška*

Da očekuju akciju, navode i izrijekom pa tako Batcorn uspoređujući predstavu *Priče iz davnine* s ranije gledanom predstavom *Družba Pere Kvržice* zaključuje kako je potonja bolja jer ima više akcije. Da dječje publike vole akciju u kazalištu odavno je i u teoriji poznato pa tako M. Goldberg, kada piše o tome kakvi bi trebali biti dramski tekstovi pisani za kazalište za djecu navodi kako *Charlotte Choprenning najutjecajnije kazališna spisateljica u prvoj polovici 20. stoljeća daje savjet koji je ključan za uspjeh: Pokaži, nemoj pričati! (...) Esencijalno je značenje pojma drama činjenje, a esencijalno značenje pojma kazalište gledanje* (Goldberg 1974: 131). I na kraju, ali svako vrijedno promišljanja, ispitanici u nekoliko navrata ističu da im je važna udobnost i lijepo uređenje, odnosno kazališno okruženje:

Gurpy: *Hoće li to biti dobro, za sjest dal mi je visoko.*

Ili:

Gurpy: *I to što sam bio na najboljoj stolici.*

Ispitivačica: *Aaaa...imao si najbolji stolac. To ti je bitno?*

Gurpy: *Da.*

Kako ispitanicima, tako je i ispitanicama važna udobnost:

Kiwi: *U koje kazalište idemo?*

Ispitivačica: *Žar ptica.*

Kiwi: *Opet ćemo sjediti na neudobnim sjedalima.*

Batcorn: *I meni su.*

Ispitivačica: *Jel vam to jako smeta?*

Batcorn: *Mene bole leđa nakon predstave.*

Osim udobnosti, jedna ispitanica ističe i to da su joj predstave bolje kada ih gleda u lijepome kazalištu:

Ispitivačica: *Dobro, u kakvom kazalištu bi ti htjela da je bila predstava?*

Kiwi: *U Žar ptici.*

Ispitivačica: *Žar ptica ti je najbolja? Zašto je baš Žar ptica...*

Kiwi: *Lijepa je.*

Ovo je istraživanje potvrdilo čak 3 od 7 kriterija po kojima dječje publike vrednuju kazališnu izvedbu (Klein i Schonmann 2009): 1.) dramsku akciju, 2.) bezopasno nasilje/romansu i 3.) estetsku kvalitetu. Ostali se kriteriji nisu istaknuli tijekom razgovora, no to ne znači da ispitanicima nisu važni, već da je istraživački fokus bio na drugim elementima. Također, potvrdilo je i tezu S. Schonmann (2006) o važnosti sretnih završetaka u kazalištu za djecu.

Da bih mogla uopćiti odgovore na istraživačko pitanje *Postoji li estetska distanca kod ispitanika i kako se ona očituje?* definirala sam tri kategorije za unos: postojana distanca, nepostojana distanca i nepostojanje distance. Kako je iz Tablice 2 vidljivo, ispitanici su sposobni estetski se distancirati od gledane predstave, no postoje stanovite razlike s obzirom na spol. Tako je primjerice kod ispitanika

ukupno 12 indikacija za unos postojane distance i u razgovoru o tome jesu li se ikad osjećali kao da su u predstavi odgovaraju kategorički *Nikad*. (Gurpy) ili jednako kategorički, ali opširnije:

Ispitivačica: *Jel ti se nekad činilo da nisi samo u publici, već da si u predstavi?*

Eli Shane: *Nije.*

Ispitivačica: *Nije ti se to činilo?*

Eli Shane: *To mi se nikad ne pričinjava...*

Ispitivačica: *Nikad? Bez obzira što si bio na sceni?*

Eli Shane: *A to je drugo... ti si rekla jesam MISLIO (naglašava) da sam bio na sceni...*

Ispitivačica: *A ovo je...*

Eli Shane: *A ovo jesam... A ti si pitala jesam se osjećao da sam na pozornici...*

Nepostojanje distance nisam zabilježila, odnosno iz razgovora s ispitanicima jasno je da su osviješteni kako gledaju predstavu, no katkad postoje *proboji* fikcijskoga svijeta, odnosno potvrđuje se ideja J. Klein (2009⁵⁸) o prevelikoj približenosti gledateljice Kiwi fiktivnim likovima uslijed koje alternira između odnosa prema umjetničkim objektima i objektivizacije sebe same. Primjerice, na upit ispitivačice je li joj se nekad činilo da je u predstavi Kiwi odgovara:

- *Kad su jeli grašak. I Mislim kad ih je potopio val. Onda sam imala osjećaj kao da je i mene⁵⁹.*
- *Kada su ove tu... kada su bili... kad je Gullivera potopio ovaj valovi. I kada su se... kad se Gulliver popišio na kralja i kraljicu⁶⁰.*

No, unatoč osjećaju kao da i nju poklapa val, kazalište osigurava zaštitu pa tako Kiwi napominje: *... kad sam to gledala sam zamišljala kao da sam ondje ja tamo... i onda me malo prestrašilo, ali ne baš.* O ispreplitanju pa i borbi svjesnosti i *ulaženja* u priču, slikovito svjedoči Batcorn *Malo mi se činilo onako kao da nisam u osmom redu, nego u drugom ili trećem.*

Kako je iz analize vidljivo, postoje razlike i u samoj postojanosti estetske distance u odnosu na spol pa je tako kod ispitanika ta distanca postojana. No, postoje razlike i između ispitanica pa tako za Batcorn bilježim samo jedan unos za nepostojanu distancu i prema njezinim riječima, predstava ju nije uvukla bliže od drugoga reda. Puno je češće distanca nepostojana kod ispitanice Kiwi i događa se u trenutcima kad se na sceni prikazuje opasnost (val) i neke situacije s kojima se može poistovjetiti (jedenje graška).

Za istraživanje recepcije, bilo je važno utvrditi koje kazališne konvencije ispitanici u ovoj dobi poznaju. Važno je napomenuti kako su se ove kazališne konvencije izdvojile tijekom istraživanja te da se ispitanicima nije postavljalo izravno pitanje kojim se provjerava poznavanje neke od kazališnih konvencija. S obzirom na to da je analiza distanciranja pokazala razliku s obzirom na spol, podatci o poznavanju kazališnih konvencija također se interpretiraju u istom ključu.

⁵⁸ Rad je J. Klein napisala u suautorstvu sa S. Schonmann, međutim u istom radu svaka nudi svoj model estetskoga distanciranja dječjih publika.

⁵⁹ *Kraljevna na zrnu graška*

⁶⁰ *Gulliver*

U dijelovima rasprave u kojima se koristim doslovno prenesenim odgovorima, vidljivo je da su ispitanici ovladali mnogim kazališnim terminima poput, scena, pozornica, publika, kazalište, glumci i sl. Analizu započinem s konvencijom koju smatram osnovnom i preduvjetom da se dogodi kazalište, odnosno postojanje ove konvencije je ključno za razumijevanje *predstavljanje – percepcija – sudjelovanje – reakcija - recepcija* lanca (Schonmann 2006). Ispitanici u dobi od 7 do 9 godina konvenciju *kao da* razumiju i često ju objašnjavaju glagolom *glumiti* i *pretvarati se: Da kad je on glumio., Zato što je ona glumila više likova* (Gurpy); *Nekad su se pravili da spavaju, a nekad su u vodi se pravili da se guše...* (Eli Shane). Jedan je unos za nerazumijevanje konvencije *kao da*, no njega možemo tumačiti kao neprecizno izražavanje:

Batcorn: *Onako, nisu pravi nego su izmišljeni.*

Ispitivačica: *Kako to misliš?*

Batcorn: *Ne postoje.*

Ispitivačica: *Aha, a Gulliver postoji?*

Batcorn: *Aha (da).*

Ispitanici i ispitanice u potpunosti razumiju konvenciju izravnoga obraćanja glumaca publici, dok obraćanje iz lika pripovjedača (monolog) djelomično prepoznaju ispitanice i to obje samo u predstavi *Gulliver*, dok primjerice Mlinov⁶¹ monolog izveden na prosceniju i izrazito *na publiku* niti jedan ispitanik ni ispitanica ne doživljavaju kao obraćanje lika publici. No, ni razumijevanje konvencije ni izravno obraćanje publici nije garancija aktivnoga uključivanja dječjih publika u izvedbu jer *nisu jedina djeca u kazalištu* (Eli Shane) ili *zato što nisu glumci* (Gurpy). Zanimljivo je da isti argumenti ne vrijede ako je zadatak/pitanje koje se s pozornice postavlja motivirajuće. Naime, unatoč tome što nisu glumci, a nisu ni jedina djeca u publici, oba su se ispitanika javljala za svaki zadatak tijekom izvedbe *Basnoslovki* te su po završetku navodili koliko su puta bili na sceni i što su sve igrali.

Ispitanici razumiju termin scenografija i njime se služe, no nerazumijevanje se pojavljuje u tumačenju nerealistične scenografije (*Gulliver*). Naime, samo jedan ispitanik i samo jedan znak u predstavi prepoznaje i interpretira kao predmet - *Bile su one plahte koje su kao glumili brod* (Gurpy). Ostali ispitanici, pa i Gurpy, navode konkretne predmete koji su se nalazili na pozornici i ne daju im drugo značenje (Ijuljačke, strunjače, špage i ljestve).

Također, ispitanici razumiju termin kostim, služe se njime i kako je ranije prikazano očekuju da se kostimografi potrudu oko kostima. *Čitanje* kostima je zahtijevan kognitivni proces, a kako ističe Lukić koncepti odjeće i hijerarhije te posebno koncepti identiteta su koncepti visoke složenosti i *zahtijevaju mnoštvo složenih kognitivnih operacija i angažiranje fundusa informacija iz cijeloga niza naših memorijskih pohrana* (Lukić 2009: 32). Stoga je vrijedno istaknuti da ispitanice i ispitanici *čitaju*

⁶¹ Družba Pere Kvržice

kompleksan kostim kojim jedan glumac predstavlja dva kralja. No, s druge strane ispitanici iako uočavaju promjenu Gulliverova kostima, tu promjenu ne interpretiraju:

Gurpy: *A Gulliver je mijenjao kostim.*

Istraživačica: *Kak je promijenio? Daj mi to malo pojasni.*

Gurpy: *Pa kao da je došo u onom brodskom, kak se oblače kad su na brodu, a onda mu je onaj Liliputanac sašio...*

Istraživačica: *Kaj mu je sašio?*

Gurpy: *Pa sašio mu je jaknu.*

Istraživačica: *Jaknu...*

Gurpy: *Ne znam kak se to zove, al znam da mu je nešto sašio.*

Istraživačica: *Neko skroz drugačije odijelo?*

Gurpy: *Da.*

Razumijevanje i interpretacija promjene kostima jedan je od aspekata koji bi trebalo uključiti u razgovore o kazališnim konvencijama s djecom i mladima. U prilog tvrdnji da ispitanici razumiju složene kazališne znakove, govori i broj unosa za konvenciju definiranu kao jedna glumica – više likova. Naime, isti ispitanici koji su se referirali na to da jedan glumac utjelovljuje dva kralja i to *pročitali* iz kostima, razumiju da jedna glumica može igrati više različitih likova (ispitivačica: *Mhm, glumci...*, Eli Shane: *Gluma-C* (naglašava), *točnije...* ili Gurpy: *Ona se pretvarala u više likova...*). Samo je jednoj ispitanici (koja u razgovoru o predstavi *Gulliver* nije se niti u jednom segmentu razgovora referirala na lik kralja) razumijevanje ove konvencija zahtjevnije (Batcorn: *Da, ne likovi, nego lik*).

Kako je iz ovoga dijela rasprave vidljivo, ispitanici razumiju mnoge, pa i izrazito složene kazališne konvencije. Postoji uočljiva razlika s obzirom na spol i nju bih svakako povezala i sa sposobnošću estetskoga distanciranja, koje je, kako je iz ranije interpretacije podataka vidljivo postojano isključivo kod ispitanika. No, ovdje bih istaknula i jednu značajnu razliku koja ovim istraživanjem nije uzeta u obzir, a mogla bi utjecati na rezultate te bih ju u svakom sljedećem istraživanju recepcije dječjih publika uzela u obzir. Naime, pretpostavljam da je na *čitanja* i opisivanja predstave, odnosno na kazališno iskustvo ispitanika mogla utjecati i činjenica da su majke dječaka dramske pedagoginje. Iako dječaci ne idu češće u kazalište, za pretpostaviti je da njihove majke češće (ili drugačije) s njima razgovaraju o gledanome⁶². No, kako ovaj aspekt nije uključen u istraživanje, ne mogu pouzdano govoriti o njemu i on za sada ostaje na razini pretpostavke i otvara se kao zanimljivo ishodišno mjesto za buduća istraživanja. Važno je istaknuti da postoje i neke konvencije koje ispitanicima nisu u potpunosti jasne. Izrazito je važno detektirati upravo te konvencije i pomoći im da ih razumiju i da ih interpretiraju kako bi doživljaj predstave bio potpun i autentičan⁶³.

Iako se ne radi o konvenciji, već o uobičajenim obrascima ponašanja u kazalištu, ovdje bih navela i jedan anegdotalni zapis. Naime, ni ispitanici ni ispitanice ne znaju da se na ulazu u kazalište

⁶² Isto kako crteži djevojčice Batcorn, kojoj su roditelji dizajneri, *iskaču* u odnosu na ostale crteže.

⁶³ Primjerice, što znači kada Gulliver svoje mornarsko odijelo zamijeni građanskim ili primjerice zašto su kostimi i scena u predstavi *Kraljevna na zrnju graška* mekani i obli.

mora pokazati karta. Zašto to ovdje navodim? Čini mi se da su i kupovina karte na blagajni kazališta, i ostavljanje odjeće u garderobi i pokazivanje karte na ulazu u dvoranu mali rituali u kojima djeca njihove dobi uživaju i dobivaju potvrdu svoje samostalnosti te je zapravo šteta što im uskraćujemo i to iskustvo pripreme za predstavu. Jer, kako znamo, ne postajemo gledatelji u trenutku kada sjednemo u dvoranu ili kad se digne zastor. Priprema za gledanje počinje puno ranije od same izvedbe (Bennett 2005: 125).

Kako nas uči teorija, već su vrtićka djeca sposobna slušati, koncentrirati se i razumjeti metafore, a kasnije razvijaju sposobnost razumijevanja mnogo složenijih signala, no treba biti svjestan da ovaj razvoj ovisi o tome koliko je dijete izloženo umjetničkomu radu i kompleksnosti simbola i poruka (Schonmann 2006: 120). Djeca koja redovito posjećuju kazalište poput ispitanika odabranih za ovo istraživanje dokazuju da su djeca ovoga uzrasta sposobna razumjeti i interpretirati složene kazališne znakove. Ta je sposobnost razvojno uvjetovana, no može se potpomoći i obogatiti vanjskim utjecajima. Dakako, o tim se utjecajima mora promisliti i mora ih se sustavno isplanirati i provoditi.

U *čitanju* kazališta postoje osobitosti s obzirom na spol. Točnije, u dobi od 7 do 9 godina, dječake i djevojčice isti kazališni elementi angažiraju na različite načine. Kao prvi primjer izdvojila bih njihov estetski i vrijednosni sud o kostimima. Već se i po broju unosa vidi bitna razlika, međutim ta se razlika produbljuje i analizom odgovora, prvenstveno ispitanica. Kako je iz odgovora vidljivo, primjećuju da kostimi nisu suvremeni, ali ih primjerice ne povezuju s vremenom radnje:

Kiwi: *Da, stari su...*

(...)

Ispitivačica: *Kak stari?*

Kiwi: *Pa... nisu baš neš... onak moderni...*

Iako primjećuju da kostimi nisu suvremeni, ne povezuju ih s vremenom u kojemu se radnja odvija, niti daju svoje tumačenje zašto je tomu tako. Uzevši u obzir i ranije spominjanje kostima kao kazališnoga elementa, koji jasno sugerira promjenu u odnosu lika prema novome životu (Gulliver koji mornarsko odijelo mijenja građanskim) i koji Gurpy zamjećuje, ali ne pojašnjava i ovaj gore navedeni primjer u kojem Kiwi zaključuje, ali isto ne pojašnjava što točno znači da kostimi nisu moderni, učvršćuje svoju tvrdnju da u programe kazališnoga opismenjavanja treba uključiti i *otkrivanje* poruka koje šalju kostimi jer kako je iz ovih primjera vidljivo – ispitanici ih uočavaju. Davanje značenja interpretacijom je samo jedan mali korak više za koji su ispitanici ove dobi sposobni i spremni. Tome u prilog govore i dva ranije spomenuta primjera. Ne samo da su ispitanici svjesni kostima, već su im oni i važna odrednica u artikuliranju očekivanja od kazališta u smislu kvalitete⁶⁴ i sposobni su uočiti kako

⁶⁴ Kako je ranije spomenuto, kostim je i odrednica kvalitete pa Eli Shane razmišlja prilikom dolaska u kazalište kakvi će oni biti.

primjerice samo jedan kostim bitno, trudom uloženi u njegovo osmišljavanje, odudara od ostalih kostima:

Ispitivačica: *Pa super si se i sjetila. Jesi nešto posebno primijetila na kostimima?*

Batcorn: *Eeee... ovaj... kod Ivane Brlić-Mažuranić... primijetila sam... zapravo čak su ga i dobro napravili...*

Ispitivačica: *Sviđa ti se?*

Batcorn: *Da. Dobro su ga napravili.*

Štoviše, ispitanice ove dobi sposobne su pročitati i samo naznačene kostime:

Ispitivačica: *Što si onda još posebno primijetila na tim likovima, na kostimima?*

Batcorn: *Da su oniii... bili su usklađeni s likom.*

Ispitivačica: *Kak su bili usklađeni s likom?*

Batcorn: *Onaj mali je bio bumbar...*

Ispitivačica: *Mhm, mali bio je bumbar...*

Batcorn: *Da... i imao je imao je kišobran crno... žuti... To me podsjeća na bumbara.*

Dječaci ove dobi suzdržaniji su u estetskom promišljanju kostima i kad ih opisuju nisu pretjerano razgovorljivi Gurpy: *Nisam ne, nisam ništa primijetio... Hm... Sunce nije izgledalo kao sunce...* Ili: *A zato što su svi imali dosadne...* (kostime, op. M. R. J.). No, kako je iz analize rezultata predstavljenih u Tablici 1 b vidljivo i dječacima dojam o kostimima utječe na sud o kvaliteti predstave. Odnosno, prije dolaska u kazalište razmišljaju i o kostimima. Djevojčice češće i znatno detaljnije crtaju kostime prilikom crtanja najdojmljivijih scena ili elemenata gledane predstave.



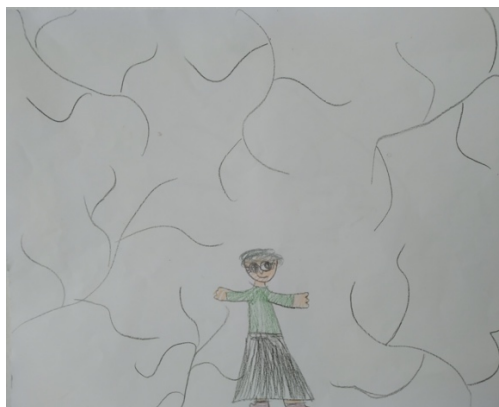
Slika 2. Batcorn – kapa Pere Kvržice



Slika 3. Batcorn – Liliputanac



Slika 4. Kiwi – likovi (*Kraljevna na zrnju graška*)



Slika 5. Kiwi – Ivana Brlić-Mažuranić



Slika 6. Kiwi - Liliputanci

Odabrani crteži prikazuju ili likove s detaljno prikazanim kostimima ili samo detalj kostima. Crtež ispitanice Batcorn potvrđuje istraživanje M. Reasona (2010) prema kojem djeca vide, pamte i crtaju materijalnu stvarnost predstave, no crtaju i evocirano iskustvo pa tako Liliputanac (Crtež 3) svira, iako Liliputanci u predstavi ne sviraju. Boje koje ispitanice odabiru odgovaraju bojama kostima u predstavi. Takav je vjeran prikaz kostima kod dječaka zabilježen samo jednom:

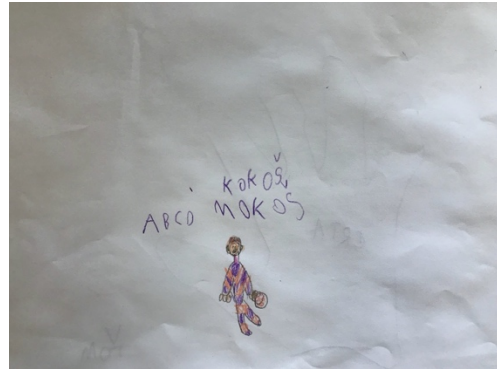


Slika 7. Eli Shane – Ivana Brlić-Mažuranić

Primjetno manja usmjerenost na detalje kod ispitanika katkad ide toliko daleko da iz crteža nije jasno koji je lik prikazan. Naime, Gurpyjev crtež (*Kraljevna na zrnju graška*), kako sam tijekom razgovora saznala, zapravo prikazuje kraljevnu. To je ista ona kraljevna, oko čijega je kostima Batcorn jako kritična i kojeg Kiwi vjerno prenosi u svome crtežu (crtež 4).



Slika 8. Gurpy – kraljevna (na zrnju graška)



Slika 9. Gurpy – Mokoš iz *Priča iz davnine*

Iako se uspoređujući brojnost unosa ne bi mogla utvrditi razlika između načina na koji o odnosima likova promišljaju djevojčice, obrada govori upravo u prilog tome. Na pitanje koji bi lik izdvojio, ispitanik odgovara:

Gurpy: *Ne znam... Peru...*

Ispitivačica: *Zašto Peru?*

Gurpy: *Pa zato jer je jedini bio vođa i tak...*

A na pitanje kako su se likovi ponašali jedni prema drugima, dječaci odgovaraju šturo sa slabim fokusom na suodnose:

Gurpy: *... A to što su neki bili dobri, a neki loši...*

Gurpy: *Mama se ponaša strogo, kraljević se ponaša čudno, a princeza zaigrana...*

Ili odnose pojašnjavaju narativom:

Ispitivačica: *Daj mi reci u kakvom su odnosu bili Liliputanci i Gulliver?*

Eli Shane: *Pa na početku nisu toliko dobro, no na kraju su bili dobri.*

Ispitivačica: *Na početku nisu, a na kraju su bili dobri... Što se to dogodilo da su oni na početku ne baš dobri...*

Eli Shane: *Pa zato što je došao od nepoznatog i bio je ljut i oni su ga počeli vezat špagama i... pa je onda on pomogo protiv deset brodova da se bore, pa su onda, pa su svi bili voljeli se opet.*

Dok s druge strane ispitanice daju prave male studije karaktera:

Ispitivačica: *Daj mi reci kak su se likovi ponašali jedni prema drugima u predstavi?*

Kiwi: *Pero je kao malo šefovao drugima... ostali su ga slušali, ali... onih dvoje su ga isto slušali, al samo se... nisu bili zadovoljni...*

Ispitivačica: *Aha! A zašto nisu bili zadovoljni?*

Kiwi: *Pa sjećam se nešto da su oni bili ljubomorni jer Pero uvijek naređuje i tako...*

Ispitivačica: *A, fora. Dobro. A daj mi reci kako su se likovi ponašali jedni prema drugima?*

Kiwi: *Kraljica... ona je stroga i... kraljević je uvijek slušao bilo koga.*

Ispitivačica: *A bilo koga, aha.*

Kiwi: *Nikad se nije znao onako... onako da on nešto odredi.*

Ispitivačica: *Aha.*

Kiwi: *A ova tu, kraljevna... ona je, meni je ona tako zaigrana. Onda sam pomislila da je pojela previše šećera.*

(...)

Kiwi: *Kraljevna mi je malo čudna, ne znam zašto.*

Ispitivačica: *Nešto ti je na njoj neobično...*

Kiwi: *Hmmm... pa jedno mi je zašto zabranjuje kraljeviću da ide kraj rijeke.*

Ispitivačica: *... Ček mama ti je čudna il' kraljevna, mlada?*

Kiwi: *Kraljevna, ne ovaj tu...*

Ispitivačica: *Kraljica.*

Kiwi: *Da.*

Ispitivačica: *A ona je malo čudna. Aha... A šta misliš zašto mu brani?*

Kiwi: *Zato jer ga voli.*

Batcorn: *Onako drugačija je i nekako luckasta je. Nije baš kao oni.*

(...)

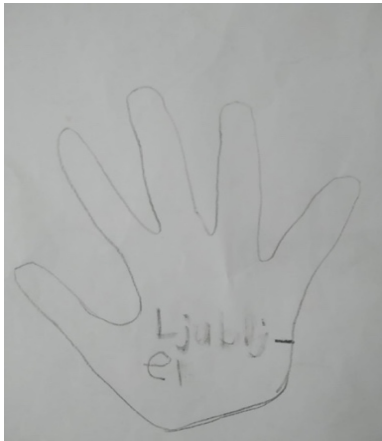
Batcorn: *Pa ostatak je, pa ne znam sad kako bi opisala onako... brinu se više.*

Kako je iz dijelova razgovora vidljivo, ispitanice su detaljnije u analizi likova i njihovih odnosa te s lakoćom uočavaju kontraste u karakterizaciji likova. Iako nisu toliko posvećeni otkrivanju osobitosti likova i njihovih odnosa i ispitanici uočavaju kontraste na kojima se izgrađuju karakteri likova:

Gurpy: *Zato jer su oni zaigrani, a ona je stroga.*

Eli Shane: *Kak se kraljavna stalno igra, a kraljica kaže ovak nešto (lupa po stolu).*

U provokativne elemente svrstavam motive i dramske situacije ispitanicima zanimljive jer spadaju u korpus nepristojnih riječi i ponašanja i/ili javnoga iskazivanja zaljubljenosti. Kod ispitanica bilježim 2 unosa, iako se radi o istoj dramskoj situaciji na koju Kiwi reagira. Reakcija je zabilježena kao opažanje u čeklisti (Kiwi prekriva oči u trenutku kad se Oleh ban i Neva ljube), ali i kao asocijacija na predstavu u igri zagrijavanja crtanjem. Zadatak je bio da svatko od ispitanika opcrta svoju ruku i u sredinu upiše jednu riječ koja im prva padne na pamet. S obzirom na to da je vrijeme bilo ograničeno, Kiwi ne uspijeva do kraja upisati riječ *ljubljenje*. Usporedbe radi, drugi ispitanici upisuju *cрта* (Gurpy), *bat* (Batcorn) i svoje ime (Eli Shane).



Slika 10. Kiwi – prva riječ koja joj je pala na pamet vezana uz predstavu *Priče iz davnine*

Za dječake su, kako je vidljivo, posve drugi motivi zanimljivi:



Slika 11. Gurpy – Družba Pere Kvržice (izmet u mlinu)



Slika 12. Gurpy – Gulliver mokri po kraljevskom paru



Slika 13. Eli Shane – Gulliver mokri po kraljevskom paru

Tijekom razgovora oba dječaka crtaju scenu u kojoj Gulliver gasi požar svojom mokraćom i u jednom se trenutku pomokri po kralju i kraljici. Gurpy tijekom razgovora o predstavi *Družba Pere Kvržice* crta unutrašnjost mlina i situaciju u kojoj Pero ulazi u mlin u kojem nešto strašno smrdi, da bi se nekoliko trenutaka kasnije pokazalo da se radi o izmetu. Ista ta situacija u kojoj dječaci iz družbe njuškaju sebe, jedni druge i unaokolo tražeći izvor smrada jako zabavlja Elija Shanea te ju glasno komentira s Gurpyjem za vrijeme predstave.

U ispitivanju reakcije na predstavu i interesa s obzirom na spol, pokazala se razlika koja je u skladu s tvrdnjama J. Klein (2005) kako spol igra značajnu ulogu u emocionalnoj reakciji na predstavu i kako djevojčice svoju pozornost usmjeravaju na interpersonalno i odnose među likovima. Autorica pojašnjava da je tome tako jer su djevojčice socijalizirane da verbaliziraju svoje osjećaje više od dječaka. No, isto tako J. Klein (2005) napominje da je i djevojčicama i dječacima važna pravda. Pa iako skromni u karakterizaciji likova i definiranju njihovih odnosa, razgovarajući o likovima Eli Shane kaže:

Ispitivačica: *Jesi li ti primijetio nešto posebno kod likova?*

Eli Shane: *Nisam.*

Ispitivačica: *Ajde još malo razmisli...*

Eli SHane: *Što je ona jedna prekršila obećanje...*

Ispitivačica: *Tko je prekršio obećanje? Daj me probaj sjetit...*

Eli Shane: *Ona... samelji mi brašno (načinom govora oponaša Mokoš)...*

Dakle, razlike postoje i u iskazivanju doživljaja, koje sam za potrebe ovoga istraživanja nazvala provokativnim elementima. Ispitanica Kiwi emocionalno reagira na romantične situacije u predstavama poput poljupca u usta, dok su dječacima *okidač* sve one pojave i riječi koje su im roditelji, barem u javnosti, zabranili. Razliku bih, uz tumačenje J. Klein, pojasnila utjecajem okoline na razvoj spolnih razlika i rodni uloga. Okolinski činitelji daju snažnu podršku za razvoj rodni uloga, a L. Berk (2015) ističe kako odrasli vide dječake i djevojčice različito i ponašaju se prema njima drugačije, a *čim djeca uđu u vršnjačku grupu, njihovi vršnjaci provode snažno rodno tipiziranje* (Berk 2015: 536). Iz toga bi se dalo zaključiti da je u dječaćkim krugovima prihvatljivije koristiti se riječima poput *govno* i *pišalina*⁶⁵. Nažalost niti jedna predstava u istraživačkome korpusu nema snažne protagonistice, a mislim da bi u kontekstu različitih recepcijskih odgovora bilo zanimljivo analizirati dojmove ispitanika o neustrašivim junakinjama, poput primjerice Pipi Duge Čarape.

Posljednje analizirano specifično istraživačko pitanje *Kako se i na koji način ideja o dvostrukom djelovanju izvedbe na pojedinca i na kolektiv odnosi na ispitanu uzrast?* otvorilo je neke zanimljive mogućnosti interpretacije podataka. Prema indikacijama za unos (Tablica 5), ispitanici imaju svijest o

⁶⁵ Kao prilog toj tezi ide i pjesmica koju su Eli Shane i Gurpy smislili i pjevali u automobilu na povratku iz Žar ptice nakon predstave *Družba Pere Kvržice*. Riječi pjesmice idu ovako: *Ja sam govno, ja sam govno...* Pjesmica je kod dječaka bila popraćena smijehom, kod djevojčica kolutanjem očima, otpuhivanjem i grimasama gađenja, a kod Gurpyjeve majke prijekorom.

sebi kao dijelu veće publike, svjesni su da publike čine i djeca, njihovi vršnjaci i mlađa djeca, a svjesni su i da kraj njih sjede njihovi prijatelji koji se razlikuju od ostale djece u publici i da su poznate odrasle osobe dio publika. Da su svjesni sebe kao dijela publike potvrđuju sljedeći odgovori:

Gurpy: *Pa da, ali nisu ništa rekli. On je pogledo u publiku, ja sam mislio OK, da mi želi nešto reći, ali nije.*

Istraživačica: *Znači kad je pogledo u publiku ti si mislio da tebi...*

Gurpy: *Da želi nešto nama reći.*

Istraživačica: *Aha.*

Gurpy: *Svima u publici, ja sam i ostali dio publike.*

Ispitivačica: *Jel se tebi ponekad činilo... da više... da nisi samo u publici, nego da si u predstavi?*

Kiwi: *Ne. (...) Vidjela sam publiku...*

Ispitivačica: *Konstantno si bio svjestan da si u publici?*

Eli Shane: *Mhm (da).*

Ispitivačica: *Zbog čega?*

Eli Shane: *Pa zato što sam vidio da oni glume, a ne ja.*

Kiwi: *Izgledalo je da su svi bili tako sretni...*

Ispitivačica: *Cijelo vrijeme?*

Kiwi: *Da.*

Ispitivačica: *Svi likovi ili u publici?*

Kiwi: *Publika.*

Osim toga, ispitanici su svjesni heterogenosti publika prilikom svake izvedbe i svojih uloga (ja kao pojedinac, ja kao dio šesteročlanoga⁶⁶ kolektiva i ja kao dio svih gledatelja u publici). Što to točno znači? Svjesni su da u publici u neposrednoj blizini sjede odrasli koji ih poznaju i kojima su činjenice iz njihova privatnoga života poznate pa tako u odraslim osobama vide saveznike u interpretaciji zbivanja na sceni relevantnih za njihov život⁶⁷. Zanimljivo je da te situacije ne spominju odgovarajući na pitanje je li ih nešto u predstavi podsjetilo na nekoga koga poznaju. Ispitanici imaju svijest da predstavu gledaju i druga djeca:

Ispitivačica: *Zašto ti se to činilo?*

Kiwi: *Zato jer su se djeca jako puno smijala... i ne znam...*

Ili:

Ispitivačica: *Aha, ah, aha. Dobro. Jesi ti tad imao osjećaj da oni razgovaraju baš s tobom?*

Eli Shane: *Ne.*

Ispitivačica: *Zašto? Daj mi to malo objasni?*

Eli Shane: *Zato što je došlo još djece. Nisam samo ja.*

Štoviše, mješovitost uzrasta dječjih publika, može utjecati i na iskustvo gledanja:

⁶⁶ Četvero ispitanika i dvije istraživačice.

⁶⁷ Eli Shane pogledava u mene kada kraljevna opisuje kako će ju mama kazniti a potom ubrzo pustiti iz kazne tijekom gledanja predstave *Kraljevna na zrnu graška* ili kad Batcorn tijekom predstave *Priče iz davnine* na spomen blizanaca pogledava prema meni, smješka se i kima jer zna kako je to imati braću blizance i štoviše, zna da ja znam da ih ima.

Kiwi: *Ma nije to... nego što nešto nije dobro nekako... Previše male djece.*

Ispitivačica: *A čekaj, jučer je bilo previše male djece...*

Kiwi: *Da.*

Ispitivačica: *Aaaa... čekaj a kaj na ovim drugim predstavama nije bilo male djece?*

Kiwi: *Dobro je, al je bilo više odraslih...*

Ispitivačica: *Aaa... al je bilo više odraslih... ovi su bili baš neki mali? To ti je smetalo?*

Kiei: *Da.*

Ispitivačica: *Zašto?*

Kiwi: *Mala djeca vrište.*

Osim što su svjesni da u publici sjede mnoga nepoznata djeca različitih uzrasta, svjesni su i opažaju svoje prijatelje tijekom gledanja predstave, ali i potvrđuju tezu S. Schonmann (2006) da ispitanike ove dobi ne zanima reakcija drugih:

Kiwi: *Hmmm... Ja sam gledala (ime druge djevojčice) i ona je izgledala kao da je njoj sve to bilo dosadno.*

Ispitivačica: *A jel tebi bilo dosadno nekad?*

Kiwi: *Ne. (...) Meni je sve bilo tako zabavno.*

U ovome se primjeru radi o *sukobu* u procesu praćenja predstave između osobne psihologije i kolektivne inteligencije o kojima govori S. Bennett (2005). Iako procjena da se prijateljica dosađuje nije bitno utjecala na doživljaj i stav o predstavi ispitanice Kiwi, a to potvrđuju i istraživanja (Schonmann 2006), smatram da je ovo izrazito važan podatak, koji svakako treba uzeti u obzir u promišljanju recepcije, posebice kod starijih vršnjačkih publika, kojima mišljenje prijatelja postaje najvažnije pa i presudno. Svakako bi razgovori o kazalištu u fazi kada na ispitanike ne utječu vršnjaci trebali podcrtavati da svaki pojedinac ima pravo na svoj doživljaj predstave, da nam se različite vrste predstava sviđaju, da nam nisu svima jednako važni svi kazališni elementi, da svatko ima svoje asocijacije i da je svako *čitanje* kazališta jednako točno i legitimno. Smatram da je u ranim fazama kazališnoga opismenjavanja ključna afirmacija pojedinačnoga stava, prava na izbor i prava da se djeci jednostavno sviđaju i predstave koje odrasli najčešće ne smatraju vrijednima. U promišljanju kazališnoga opismenjavanja, moramo uzeti u obzir činjenicu da dječje publike, za razliku od odraslih publika, impresioniraju u znatno većoj mjeri pojedini kazališni elementi (S. Schonmann 2006) i ako dječjim publikama omogućimo pravo izbora i damo im glas, gradimo odnos koji će s vremenom uključiti i znalačke kriterije za procjenu vrijednosti predstave.

U tom su kontekstu posebno važne informacije i znanja o kazališnoj umjetnosti, koja djeca dobivaju u okviru institucionalnih *interpretativnih zajednica* jer su djeca u ovoj dobi podložna oblikovanju stava i mišljenja koje institucije zagovaraju. Tu tvrdnju oprimjeruju ispitanici jer izrijeком navode da su razmišljali o tome što ćemo ih, kolegica Matić i ja, ispitivati. Osim toga, tijekom gledanja

jedne predstave, zapazila sam da se Kiwi ponaša bitno drugačije, nego tijekom drugih predstava⁶⁸ pa sam ju upitala je li joj predstava dobra. Komentirala je da joj je malo dosadna. No, kada je sutradan Kiwi razgovarala s kolegicom Matić, djevojčici je bilo neugodno potvrditi da joj je predstava bila dosadna. Eli Shane napominje kako mu je predstava bila dobra jer je *poučna*. Dakle, čak i kad im predstave nisu dobre, teško im je to priznati ili će prepoznati kvalitetu prema kriterijima *interpretativnih zajednica*. No, unatoč strategijama interpretacije koje zagovaraju ove zajednice, mi razvijamo i vlastite strategije (Fish prema Bennett 2005: 40) i upravo u stvaranju vlastitih strategija trebamo osnaživati djecu i mlade.

Ovaj primjer u skladu je sa zaključcima J. Klein i S. Schonmann (2009) te O. Iveković (2009). Naime, ne možemo ponašanje publika povezati s uključenošću u praćenje zbivanja na sceni jer unatoč jednakom dojmu (djevojčice Kiwi, kolegice Matić i mom osobnom) da se Batcorn dosađuje, njezin iskaz nas osporava jer predstavu na kojoj se naizgled dosađivala ona smatra jako zanimljivom.

U Tablici 6 predstavljeni su rezultati dobiveni postavljanjem središnjega istraživačkoga pitanja *Na koji način ispitanici doživljavaju predstave namijenjene njihovom uzrastu, što najviše/najčešće do njih dopire, odnosno što nakon gledanja ostaje (analiza polifonoga sustava informacija R. Barthesa)?*, koje je zbog isprepletenosti sa specifičnim istraživačkim pitanjima u raspravi ostavljeno za kraj. Naime, rezultati dobiveni analizom specifičnih pitanja daju potkrjepu i argumente za interpretaciju središnjega istraživačkog pitanja. Ispitanici ovoga uzrasta (Tablica 6) izlučuju informacije iz samoga teksta predstave pa iako na sceni ne vidimo kažnjavanje batinama, Eli Shane ističe upravo te batine i zaključuje da su ih kaznile mame:

Ispitivačica: *Bilo je i batina! Ček, na pozornici su bile batine?*

Eli Shane: *Neee...*

Ispitivačica: *Ha?*

Eli Shane: *Ma neeee na pozornici!*

Ispitivačica: *Nego?*

Eli Shane: *Nego u predstavi.*

Ispitivačica: *Aha... Kad je bi...*

Eli Shane: *Su rekli da su dobili batine.*

Uz tekst usko je vezan jezik i ovdje ga razlikujem tako da za tekst bilježim unose koji se odnose na dobivanje informacija isključivo iz narativa predstave, a u jezik one unose koji su posljedica izravnoga referiranja ispitanika na repliku glumaca i/ili načina na koji se jezik manifestira. Pa se tako Kiwi i Batcorn pogledavaju i smiju jedna drugoj na učiteljev upit Perinoj družbi jesu li možda u školu zakasnili jer su pale žabe s neba. Također, Eli Shane referira se na igru riječima *mutav/mrtav*, tijekom razgovora o batinama koje su dobili članovi družbe te zaključuje da je upravo dječak (koji ne razlikuje

⁶⁸ Ispitanica je gledala po gledalištu, spuštala se na pod iza sjedala, brinula se o tome da plišani psić kojega je dobila u školi da se o njemu brine preko vikenda dobro vidi i sl.

te dvije riječi) dobio najviše batina. Dobar je primjer i kad se isti ispitanik smije na repliku kraljevića *To je zato što sam jedini u razredu*, nakon što mu majka kraljica kaže *Najbolji si u razredu!* Eli Shane i Kiwi izrazito uočljivo, za razliku od ostalih ispitanika smijehom reagiraju na piskutave tonove u jezičnoj karakterizaciji krojača (*Gulliver*), dok Eli Shane oponaša kraljicu⁶⁹. Takvu reakciju, kao uobičajenu i kratkoga djelovanja na publike, ističu Petković Liker i Gruić (2015), međutim upozoravaju da takva izvedba može osiromašiti komunikacijski potencijal predstave. Srećom, obje su piskutave sekvence kratko trajale i ispitanici ih ne spominju u svojim opisima predstave. Obje ispitanice smiju se na riječ *šmrljave*, dok Eli Shane traži pojašnjenje te riječi, a svi ispitanici komentiraju smiješan liliputanski jezik i njihove brojne nazive za jaje.

S druge strane, ispitanici su u puno manjoj mjeri svjesni svjetla (2 unosa) - Kiwi izrijekom spominje crvene svjetlo⁷⁰, a Eli Shane spominje *svjeklo* u svome pojašnjenju kakva bi kvalitetna predstava trebala biti. Svi su ispitanici puno konkretniji u opisivanju glazbe. Vjerujem da je tome tako jer o glazbi uče na nastavi Glazbene kulture pa primjerice Eli Shane crta tempo glazbe (Slika 7). Pri tom se u opisima glazbe mogu izdvojiti tri kategorije: 1.) kvaliteta glazbe, 2.) opis same glazbe i 3.) funkcionalnost glazbe. Pa tako ispitanici donose vrijednosne sudove o glazbi i kažu:

Batcorn:

- *Onako malo... mislim bila mi je dobra, ali nije baš za moj ukus. (...) Rokerska nije, nije ni baletna, ma nekakva između.*
- *Glazba mi je bila dobra. Ali za moj ukus, ja više volim punk.*
- *Pa tak.*

Kiwi:

- *Dobra.*
- *Fora.*
- *Obična. Nekako... i dobra i loša.*
- *Ljuta.*
- *Pa neka je bila vesela... neka je bila smiješna... neka je bila... onak... normalna.*

Eli Shane:

- *Ti-ru-ri-ru-ti-ru...*
- *Labava. Pa ono da nije neka savršena, ne da nije loša...*

Gurpy:

- *Dobra.*

Osim vrijednosnoga suda, katkad direktno povezanoga s preferiranjem određenih glazbenih žanrova, dječaci i opisuju glazbu:

⁶⁹ *Kraljevna na zrnu graška*

⁷⁰ *Gulliver*

Eli Shane:

- *Liliputanska glazba. Bilo je... imalo je visokih tonova i niskih.*

Gurpy:

- *Pa dobra. (...) A taj zvuk, glasnije, manje, manje, sve tiše i tiše, pa najtiše, najglasnije... tak nešto...*

Također, ispitanici vežu glazbu uz određene situacije u predstavi:

Batcorn:

- *Kad su išli prema mlinu...*
- *U trenucima... kad su... likovi... više njih... kad bi odabrala dobrovoljce i kad bi nešto odglumili...*

Kiwi:

- *Mislim da ih je potopio val ili tako nešto.*
- *Na kraju i mislim ne sjećam se jel neke sam čula, negdje tako usred nešto...*
- *Kad su plesali kolo.*
- *Kad je bila ona ruža... Na početku... u onoj šumi... liii kod ovaca.*

Eli Shane:

- *Da, kad je Gulliver išao, došao na Lili otok je bila kao valovi, kiša. (...) Kad si onih 10 brodova dolazili je bila neka glazba.*
- *Pa... u svakom dijelu predstave... drugačija... (...) Pa zato što se radi o drugoj sceni...*

Gurpy:

- *Kad ju je dizao iz vode...*
- *... kad puše... kad je vatra...*
- *Kad su oni hodali do mlina... Kad su hodali do škole...*
- *Kad je ona pričala priču... Ne... Kad je ona mama pričala priču...*
- *Nije bila onak bezveze, nego u nekim baš fora dijelovima... Skoro u svakoj priči!*

Katkad su dvije kategorije vrednovanje glazbe i opis iste, teško odvojive:

Ispitivačica: *Zakaj ti je bila dobra?*

Eli Shane: *Pa zato što baš je išla... tak kak je treba biti po glumi...*

Ispitivačica: *Daj mi to malo to objasni.*

Eli Shane: *Kak?*

Ispitivačica: *Što to točno misliš? Baš kak treba biti po glumi?*

Eli Shane: *Aaaa... pa kad je bilo nešto strašno...*

Ispitivačica: *Dobro...*

Eli Shane: *Je bio visok ton...*

Ispitivačica: *Ahaaa...*

Eli Shane: *A KAD (naglašava) nije bilo strašno je bio nizak ton...*

Za način igranja bilježim po dva unosa za svakoga ispitanika i ispitanicu. Svi su ispitanici reagirali ili tijekom gledanja predstave ili tijekom razgovora na dva segmenta: odbrojavanje vremena popraćeno pomicanjem glave i riječima *tik-tak* i na stupanje i song prilikom odlaska/povratka do mlina/škole⁷¹.

Važno je napomenuti da su ispitanicima postavljana pitanja o primjerice kostimima i glazbi, ali i da ih se ništa nije pitalo primjerice o svjetlu, glumi, gestama, tekstu i jeziku predstave. No, unatoč tome njihovi odgovori svjedoče da su ispitanici u stanju *primiti* i obraditi mnoge od tih informacija, neke od njih zadržati u sjećanju, a druge ne spomenuti dan kasnije jer tijekom gledanja donose mnoge selektivne odluke, baš kao što to radi čak i selektivni čitatelj teksta (Ecco prema Bennett 2005). Upravo te selektivne odluke omogućavaju svakome gledatelju da na temelju svojega iskustva (gledalačkoga, ali i životnoga) oblikuje autentični doživljaj kazališne predstave.

Kako je iz rezultata vidljivo, ispitanici uz predstave vežu mnoge pozitivne emocije, razumiju kazalište i puno toga o kazalištu znaju. Štoviše, oni posjeduju *estetsko iskustvo* (Klein 2005), odnosno *estetsko razumijevanje* (Hills 2018). *Estetsko razumijevanje* ima sličnosti s *estetskim znanjem*, ali i važne razlike. Kako navodi A. Hills (2018) *estetsko razumijevanje*, za razliku od znanja, podrazumijeva shvaćanje i argumentaciju koja će potvrditi istinitost tvrdnje. To shvaćanje sadržava određene sposobnosti (*know-how*) uključujući i sposobnost objašnjavanja.

Sposobnost objašnjavanja je određena individualnim sposobnostima i iskustvom, koje su ispitanici stekli u doticaju s raznim vrstama umjetnosti i na različitim mjestima. U stvaranju toga iskustva najveću ulogu u ranim fazama djetinjstva imaju roditelji a potom ju preuzimaju i institucije. Naime, iako česta kazališna publika, ova publika još uvijek nema sva potrebna znanja. Upravo u omogućavanju stjecanja tih znanja sadržana je uloga odraslih u kazalištu za djecu i kasnije mlade. Odlasci u kazalište, pomno osmišljeni i provedeni kazališni razgovori s djecom, mogu pomoći u preispitivanju pozicije umjetničkoga odgoja kao jednoga segmenta promišljanja o kreativnosti u obrazovanju o kojemu detaljno raspravlja A. Harris (2016). Međutim, uz roditelje i odgojno-obrazovne institucije u umjetnički odgoj djece i mladih moraju se uključiti i mnoge druge struke te zajednički raditi na tom cilju. Upravo o načinima postizanja toga cilja bit će u zaključnom poglavlju ovoga rada.

⁷¹ Oba su unosa vezana uz predstavu *Družba Pere Kvržice*.

6. ZAKLJUČAK

Sretan sam bio... (...) Pa zato što sam pogledao još jednu predstavu. A predstave me vesele.
Eli Shane

Istraživanje je pokazalo kako su djeca u dobi od 7 do 9 godina, unatoč statusu kazališnih *novajlija*, publike koje u svoje kazalište dolaze s jasno određenim (zamišljenim) *horizontom očekivanja* i od svoga kazališta očekuju puno: akciju i opasne dramske situacije sa sretnim završetcima, očekuju udobnost i ljepotu, neobičnost i pobuđivanje osjećaja. I što je najvažnije – očekuju kvalitetu. Rekla bih da su u promišljanju kvalitete puno konkretniji od većine odraslih publika. U prilog tvrdnji izdvajam dio razgovora s jednim ispitanikom o tome što konkretnu predstavu⁷² čini dobrom:

Eli Shane: *Paaaa.. bila je... uuuu... Pa bila mi je ono... kak se kaže... jako dobra.*

Ispitivačica: *Zašto?*

Eli Shane: *Zato što je imala baš dinamiku kao i glazba i predobra je bila, ne znam kak bi to sad objasnio...*

Ispitivačica: *Daj malo razmisli pa probaj mi objasniti... jel ti to mene sad baš jako zanima... Znači bitna je dinamika... I da se podudara s glazbom... I što je još bitno za jednu predobru predstavu?*

Eli Shane: *Da ima svjekla⁷³, da su glumci, to već ono prek 50 puta ponovili...*

Ispitivačica: *Zašto ti je to bitno?*

Eli Shane: *Pa zato jer su onda to i uvježbali i onda će biti bolji.*

Ispitivačica: *A tebi se čini da su ovi sigurno igrali bar već 50 puta... tak su ti...*

(...)

Eli Shane: *Otprilike 13 puta...*

Ispitivačica: *Da su ovi jučer igrali ili je to broj igranja da bi predstava postala dobra?*

Eli Shane: *Da, da bi predstava postala dobra...*

Ispitivačica: *Znači, 13 puta se mora odigrati (potvrđuje) i nakon toga je dobra?*

Eli Shane: *Aha (potvrдно).*

Ispitivačica: *OK. Još nešto?*

Eli Shane: *Sam da nadodam... i ako se... ova... tko radi tu predstavu složi...*

Ispitivačica: *Kak misliš složi?*

Eli Shane: *Da je njemu dobra... treba bit...*

Ispitivačica: *Kome?*

Eli Shane: *Onaj koji organizira cijelu predstavu.*

Na recepciju utječu razvojne mogućnosti djece i iskustvo koje raste s učestalošću gledanja predstava (sposobnost distanciranja i poznavanje kazališnih konvencija). Dječje publike doživljavaju predstave u skladu sa svojim kazališnim i životnim iskustvom. Životno iskustvo dolazi s godinama, a za kazališno iskustvo su odgovorni odrasli. Smatram da je ovaj uzrast možemo nazivati, kao i M. Goldberg, *zlatnom fazom* kazališnoga opismenjavanja jer puno toga mogu i još uvijek imaju povjerenja u odrasle. Uloga odraslih je ključna jer unatoč tome što mogu i znaju, dječje publike o svome kazalištu moraju i učiti. Međutim, odrasli moraju kontrolu koja je toliko specifična u kazalištu za djecu (a i mlade)

⁷² Družba Pere Kvržice

⁷³ Doslovno preneseno.

redefinirati u svojevrsnu samokontrolu. S obzirom na to da mogu i žele, djeca trebaju biti u središtu osmišljavanja programa kazališnoga opismenjavanja i njegovi sukreatori. Jedan će manji dio djece iskustvo odlaženja u kazalište i užitak gledanja pretvoriti u poznavanje i sposobnost čitanja kazališta. Još manjem dijelu će u, cjelovitom ili djelomičnom, tumačenju poruka pomoći roditelji. No, za ostale se mora pobrinuti sustav. I to sustav kojega karakterizira suradljivost mnogih struka. Kako tvrdi S. Schonmann (2006) kazalište za djecu i mlade umjetnička je forma koja za sebe treba razviti poetičke, umjetničke i estetske oblike. Fokus s odgoja buduće publike, treba prebaciti na odgoj aktualne publike. Pri tom treba imati na umu da je kazališna umjetnost u prvom redu umjetnost, a ne pedagoški alat za odgoj dobrih građana i publike koja će, kad odraste, hrliti u kazališta. No, čija je (sve) odgovornost kazališno opismenjavanje djece i mladih?

N. Govedić u svom tekstu *Odgovornost kazališta za djecu i odgovornost uključivanja djece u kazališne procese* zagovara različite aspekte kreativne suradnje između pedagoških i umjetničkih struka, kao i suradnju obiju navedenih disciplina s djecom kao autorima, imajući stalno na umu da su „dječje predstave“ doista i namijenjene djeci (Govedić 2008: 21-22). U ovome citatu sadržana su dva ključna aspekta koja ovim zaključkom želim naglasiti. Prvi je da **dječje predstave trebaju biti prvenstveno po mjeri djeteta**. Da bismo znali koja je to mjera, potrebno je sustavno provoditi istraživanja i omogućiti dječjim publikama da nas upute u to kako gledaju, doživljavaju i opisuju kazalište. Isto je tako važno znati što od svoga kazališta očekuju i što o njemu znaju.

Drugi je aspekt **suradničko preuzimanje odgovornosti odraslih** koji različitim angažmanima omogućavaju da kazalište za djecu i mlade postoji. Međutim, trenutačna je situacija bitno drugačija i možemo govoriti samo o prebacivanju odgovornosti. Brojni roditelji⁷⁴ odgovornost prebacuju na odgojno-obrazovne ustanove. Onaj manji dio koji vodi djecu u kazalište dobrim dijelom i sam nije educiran kako o kazalištu razgovarati s djecom. Međutim, ti roditelji svojim obrazovanjem ili interesima mogu u velikoj mjeri utjecati na razvoj nekih vještina i znanja, koja mogu pripomoći i u čitanju kazališta. Primjerice, likovni radovi ispitanice Batcorn ističu se preciznošću, poznavanjem likovnih tehnika i vizualnim zapamćivanjem. Sasvim sigurno, Batcorn je talentirana za crtanje, međutim Batcorn raste uz roditelje dizajnere. Fokus na likovni aspekt primjetan je u mnogim njezinim odgovorima jer joj je to poznato i u tome je dobra, a za takvo *gledanje* su je osposobili roditelji.

Roditelji imaju dobru volju, katkad i potrebno znanje, ali očekuju i partnerski odnos, donekle s vrtićima a svakako sa školom. A škola, u teoriji, preporučuje da susret s dramskim književnim rodnom ne ostane na literarnoj analizi skromnoga broja⁷⁵ dramskih tekstova. D. Rosandić piše kako *razvijena praksa suradnje škole i kazališta bilježi pet do šest* (isticanje autorovo) *kolektivnih posjeta kazalištu*

⁷⁴ skrbnici, bake, djedovi, obiteljski prijatelji

⁷⁵ Posebno je taj broj skroman u čitankama i popisima lektire za osnovnu školu.

tijekom školske godine (Rosandić 2005: 532). Posjet kazalištu podrazumijeva zadatke koji učenika postavljaju u ulogu gledatelja. No, suvremena je praksa bitno drugačija. S obzirom na to da cijenu ulaznice znatno poskupljuje organizirani prijevoz učenika te da je administrativna priprema takvoga izlaska postala izrazito zahtjevna, učitelji se znatno rjeđe odlučuju na kolektivni posjet kazalištu od propisanoga u metodici književnoga odgoja⁷⁶. Osim toga, rijetki posjeti kazalištu motivirani su realizacijom nastavnih sadržaja⁷⁷, najčešće kreativnijega pristupa lektiri i usporedbe dvaju djela bez upoznavanja učenika s činjenicom da se radi o dva različita sustava znakova koji poruke prenose na bitno različite načine⁷⁸. Užitak čitanja i gledanja kao da je zaboravljen u našim školama. A katkad predstave koje su u ponudi i ne nude užitek za svoju publiku.

Tu prepoznajem odgovornost kazališnih stručnjaka. Upravo bi oni trebali više riskirati i prestati slijediti uhodane (komercijalno isplative) prakse. Traženje novih načina organizacija publika s ciljem lakšega ostvarivanja interakcije i suradnje između publika i pozornice trebala bi biti konstantna potraga u kazalištu za djecu. Promišljanje komunikacijskoga aspekta predstave s ciljanom publikom treba biti u prvome planu. No, kazalište dobar dio odgovornosti vraća na škole, ali i nastavlja začarani krug prebacivanja odgovornosti na druge nadležne institucije. Pa tako S. Božić piše *suradnja s profesorima i pedagozima otežana je jer takve projekte ne mogu uključiti u obrazovni proces shvaćen isključivo kao odrađivanje lektire u kazalištu te nastavlja stoga bi pod hitno trebalo razmotriti pokretanje inicijative od strane nadležnih ministarstava kulture i obrazovanja za uspostavu razvojne strategije kazališta za mlade koja će potaknuti promišljanje i kreiranje nove obrazovne i kulturne politike...* (Božić 2017: 66).

Ministarstvo zaduženo za kulturu provodi dva usko usmjerena programa (jedan za djecu i mlade u socijalno nepovoljnome položaju, drugi za prometno slabije povezanu i dislociranu djecu i mlade) te jedan program koji se bavi razvojem publike i podrazumijeva sve publike i sva umjetnička područja. Osim toga, djecu i mlade ne potiče se na aktivno sudjelovanje u kreiranje kazališne politike, a uspješnih primjera takvih uključivanja ima. Jedan od uspješnijih je danski model, koji polazi od ideje da su djeca bića s nezavisnim estetskim iskustvom, a ne osobe koje tek moraju postati poznavaoци umjetnosti i da se estetsko iskustvo ne može vezati isključivo uz obrazovni kontekst. Stoga dansko Ministarstvo kulture raznim programima potiče i omogućava interakciju između umjetnika i dječjih publika u istraživanju društveno relevantnih tema. Na taj se način djecu i mlade aktivno uključuje o promišljanju kazališta i kulture općenito (Manscher i Janković prema Reason 2010; Afolabi 2015). Osim Ministarstva kulture, ova bi tema trebala biti u fokusu Ministarstva znanosti i obrazovanja. U idealnom

⁷⁶ Tiranija organiziranih odlazaka u kazalište u Hrvatskoj dobiva sasvim drugo značenje.

⁷⁷ Svakako bi trebalo razmišljati i o načinima kontinuiranoga bogaćenja iskustva učitelja (poput besplatnih kazališnih karata), ali i profesionalnoga razvoja u području umjetnosti.

⁷⁸ Treba napomenuti da je lektira u puno boljoj poziciji jer učenici zadnji mjesec u nastavnoj godini imaju pravo odabrati djelo koje žele čitati. Nažalost, gotovo nikad ne mogu odabrati predstavu koju žele gledati.

scenariju ta dva ministarstva bi zajednički osmišljavala programe kazališnoga opismenjavanja djece (i mladih).

Znanstveni je aspekt, kako je iz teorijskoga poglavlja ovoga rada jasno, skroman. Kazalište za djecu i mlade nedovoljno je istražen fenomen, kako kod nas tako i u svijetu. No, (mahom) istraživačica ima i važni teorijski temelji za istraživanje kazališta za djecu i mlade su postavljeni. Znanstvenike vidim kao sponu⁷⁹ između ranije navedenih struka. Umjesto prebacivanja odgovornosti i nemoćnoga slijeganja ramenima trebamo djelovati. Slažem se s kazališnim umjetnicima kada napominju da je nužno uspostaviti razvojnu strategiju, koja bi dakako uz mlade obuhvaćala i dječje publike. Pogrešno je očekivati da će se svaki od sudionika baviti svojim aspektom kazališnoga opismenjavanja te da će taj proces na koncu odgojiti publiku koja voli i razumije kazalište te je u posjećivanju kazališnih predstava – redovita. S obzirom na to da je nerealno očekivati da kazalište za djecu i mlade samo od sebe opismeni svoju publiku i zarazi je kazališnom klicom, razrađena strategija kazališnoga opismenjavanja trebala bi početi upravo od ciljeva, a potom i načina kako te ciljeve postići.

Kao neke od ciljeva predložila bih 1.) razumijevanje komunikacijskoga potencijala kazališta, 2.) upoznavanje i usvajanje stručnih termina koji djeci i mladima pomažu da lakše opišu svoje iskustvo gledanja i 3.) razvijanje vlastitoga kazališnoga ukusa i 4.) poticanje *gledanja iz užitka*. Ključna pozicija u ostvarivanju ovih ciljeva, osim suradnje profesionalaca različitih profila, jest i aktivno uključivanje djece i mladih u donošenje odluka, stvaranje preporuka, popisa za gledanje i individualnih odabira. Odrasli moraju napustiti poziciju kazališnih eksperta. Ekspertiza odraslih nerijetko se manifestira u poziciji *izbornika* koji umjesto djece i mladih bira kazališne sadržaje koji su dobri/korisni/poučni za njih i u poziciji *tumačitelja* poruka predstave. Za razvoj kazališta za djecu, nužna je promjena u razumijevanju pozicija.

U strateškome planiranju razvoja mladih gledatelja odgovornost kazališta nije mala jer je ono konstantna potraga za novim⁸⁰ i drugačijim načinima korištenja kazališnih konvencija i upravo kazalište, kako tvrdi J. Klein (2005), mora preuzeti odgovornost i biti sigurno da je dječjim publikama sve jasno i blisko. S tim ciljem, neke kazališne kuće imaju vrijednu praksu uključivanja djece u sam proces rada. Najčešće se publike uključuju na kraju i kao testna publika daju autorskome timu vrijedne povratne informacije o predstavi. No, sve je češće da se dječja i mladenačka publika uključuju u ranije faze rada, pa tako se materijal za predstavu dobiva iz radioničkoga dramskopedagoškoga rada s ciljanom publikom.

⁷⁹ *karika koja nedostaje*, rekla bi S. Schonmann

⁸⁰ Kao zanimljiv primjer izdvojila bih predstavu tada studenta režije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti H. Korbara. U predstavi *Najljepši posao na svijetu*, dječja je publika na sceni i nesmetano se komentarima, prijedlozima i fizičkom akcijom uključuje u dramska zbivanja. Odrasli, u pratnji dječje publike, sjede u gledalištu, potpora su i sigurna zona, a ne zaklanjaju djeci pogled. Osim toga, ako djecu uvjeravamo da je kazalište najljepši posao na svijetu, onda je jedino logično da dječju publiku smjestimo na *daske koje život znače*.

Kazalište za djecu trebalo bi omogućiti i voljnu participaciju. Dijete u kazalištu postaje *spect-actor* (Schonmann 2006), a glumac se oslanja na intuitivne dječje reakcije i strasti koje su potrebne za iskoračiti na scenu, u akciju. U njegovanju participativnosti i razumijevanju pristupa moguće je pozvati se na ergodičke obrasce (Swift 2016)) ili HCI obrasce izvedbi (Dalsgaard i Koefoend Hansen 2008). Naime, u participativnome kazalištu dječja je publika u interakciji sa sustavom, dobiva uvid u mogućnosti kojima taj sustav raspolaže i aktivno sudjeluje u činu izvedbe. Odgovornost u takvim odnosima, uostalom kao i uvijek kad su u pitanju djeca, preuzimaju odrasli jer je za kvalitetno participativno iskustvo važno razumjeti različite pozicije. Umjetnik je pripremljen za takav angažman, dijete možda i nije. Stoga je odgovornost na glumcu da olakša djetetu sudjelovanje, da prepozna kad je potrebno ohrabrenje a kad je potrebo pustiti dijete na miru u sigurnosti gledališta i blizini roditelja/pratitelja. Prihvatanje odgovornosti za oblikovanje bogatoga, zanimljivoga i poticajnoga kazališnoga iskustva u prvom redu očekujem upravo od kazališta.

No, u strateško planiranje kazališnoga opismenjavanja trebalo bi uključiti i izradu metodičkih materijala, koji ne naglašavaju ideju predstave i ne interveniraju u iskustvo gledatelja, već su fokusirani na postavljanje poticajnih i otvorenih pitanja koja olakšavaju djeci i mladima da artikuliraju individualni doživljaj predstave. U izradi metodičkoga materijala odgovornost, dakako, preuzimaju učitelji. Upravo je njihova zadaća poučiti djecu i mlade kako gledati predstave; omogućiti djeci da se što uspješnije nose s napetošću između stvarnosti i fikcije i stvoriti ozračje u kojem djeca i mladi slobodno razgovaraju o svome kazalištu.

Znanstveni doprinos strategiji vidim u istraživanju kazališta za djecu s posebnim fokusom na istraživanje recepcije dječje publike te organiziranje znanstvenih skupova i okruglih stolova na kojima bi o aktualnim temama, novim spoznajama i promjenama u interesima djece i mladih raspravljali svi zainteresirani i odgovorni za razvoj i odgoj dječjih i mladenačkih publika.

Osim toga, strategija bi poticala obiteljske odlaske u kazalište prihvatljivijim cijenama ulaznice, odnosno povoljnijim cijenama ulaznica za svoju pravu publiku. Djeca uče po modelu i roditelji moraju biti medijatori između kazališne predstave i kazališnoga iskustva svoga djeteta. S. Schonmann (2006) napominje da je uloga odrasle osobe jako važna jer daje određenu mjeru emocionalne sigurnosti zbog napetosti koju stvara balans između vjerovanja i suspenzije nevjerovanja. Stoga, bilo bi važno baš poput kampanje za poticanje čitanja djeci od najranije dobi, osmisliti kampanju za rani odlazak u kazalište.

Ovdje sam ukratko izložila ideje i pravac u kojem bi razvoj kazališta za djecu trebao ići. Dakako da za pripremu jednog takvog dokumenta treba tim stručnjaka različitih usmjerenja posvećenih ovome izazovu. Neminovno, takva bi strategija vodila ka nužnoj promjeni paradigme odmicanjem od pedagoške uvjetovanosti te usmjeravala razvoj kazališta za djecu i mlade ka produblivanju

razumijevanja prirode kazališne umjetnosti kontinuiranim kazališnim obrazovanjem. No, uz sve ciljeve koje bi takav dokument mogao istaknuti, kao najvažniji trebao bi biti podcrtan gledanje iz užitka.

Jer u konačnici u kazalište ne dolazimo po istinu, već po zadovoljstvo.

7. POPIS LITERATURE

- Afolabi, Taiwo Okunola. 2015. Theatre for young audience dynamics: the Danish model. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20:4. 483-489.
- Ben Chaim, Daphna. 1981. *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Berk, Laura E. 2015. *Dječja razvojna psihologija*. Zagreb: Naklada Slap.
- Božić, Saša. 2017. Kazalište za, sa i o mladima: kazalište kojeg nema. *Časopis Kazalište*, 39/40. 64-67.
- Dabo, Emina. 2015. Siromašno kazalište Jerzyja Grotowskog. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, br. 2. (<https://hrcak.srce.hr/135396> pristupljeno 29. veljače 2020.)
- Dalsgaard, Peter; Hansen, Lone Koefoed. 2008. Performing Perception – Staging Aesthetics of Interaction. *ACM trans. Comput.-Hum. Interact.* 15/3, članak 13, 33 stranice.
- De Marinis, Marco. 2006. *Razumijevanje kazališta, obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM.
- Bennett, Susan. 2005. *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. 2. izdanje. London i New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Futač, Lana i Gruić, Iva. 2013. Poučnost i estetska vrijednost u kazalištu za djecu u kontekstu različitosti stavova odgojitelja i kazališnih umjetnika. *Književnost i dijete, časopis za dječju književnost i književnost za mlade* 2 (4). 70-86.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Goldberg, Moses. 2006. *TYA: Essays on the Theatre for Young Audiences*. Louisville: Anchorage Press Plays.
- Goldberg, Moses. 1974. *Children's Theatre. A Philosophy and a Method*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- Govedić, Nataša. 2008. Odgovornost kazališta za djecu i odgovornost uključivanja djece u kazališne procese. U: *Društvena odgovornost kazališta za djecu i lutkarskog kazališta*. (ur.) Kolak Fabijan, Zrinka. Rijeka: Gradsko kazalište lutaka. 21-30.
- Govedić, Nataša (Ur.). 2005. *Igrom protiv rešetaka: Boal, kazališno rješavanje konflikta i kultura otpora*. Zagreb: Druga strana d. o. o.
- Gruić, Iva. 2014 a. The Structure of Perspective in TYA. *Libri & Liberi* 3(1). 27-42.
- Gruić, Iva. 2014 b. Suvremeni izazovi u kazalištu za djecu i mlade: svjetski kontekst i situacija u Hrvatskoj. U: *Umjetnik kao pedagog pred izazovima suvremenoga odgoja i obrazovanja. Zbornik radova s prvog međunarodnog znanstvenog i umjetničkog simpozija o pedagogiji u*

umjetnosti. (Ur.). Jerković, Berislav i Škojo, Tihana. Osijek: Umjetnička akademija Sveučilišta J. J. Strossmayera 219-232.

- Gruić, Iva i Škuflić-Horvat, Ines. 2014. Tabu teme u književnosti i kazalištu za djecu i mlade. U: *Umjetnik kao pedagog pred izazovima suvremenoga odgoja i obrazovanja. Zbornik radova s prvog međunarodnog znanstvenog i umjetničkog simpozija o pedagogiji u umjetnosti*. (Ur.). Jerković, Berislav i Škojo, Tihana. Osijek: Umjetnička akademija Sveučilišta J. J. Strossmayera 219-232.
- Gruić, Iva. 2011. Društveno-aktualne i teške teme u kazalištu za djecu i mlade. U: *Redefiniranje tradicije: dječja književnost, suvremena komunikacija, jezici i dijete*. (Ur.). Bežen, Ante i Majhut, Berislav. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Europski centar za napredna i sustavna istraživanja. 119-131.
- Harris, Anne. 2016. *Creativity, Education and the Arts*. London: Palgrave Macmillan.
- Hills, Alison. 2018. Aesthetic Understanding. U: *Making Sense of the World. New Essays on the Philosophy of Understanding*. (Ur.). Grimm, Stephen. R. New York: Oxford University Press. 159-176.
- Iveković, Ozana. 2009. Od kazališne publike do kazališnog događaja. *Časopis Kazalište*, 39/40. 46-55.
- Levy, Jonathan. 2005. Reflections on How the Theatre Teaches. *Journal of Aesthetic Education* 39 (4). 20-30.
- Levy, Jonathan. 1998. *A Theatre of the Imagination: Reflections on Children and the Theatre*. Charlottesville: New Plays.
- Lončar, Vitomira. 2009. Publika u kazalištu za djecu. *Časopis Kazalište*, 39/40. 70-77.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Estetika recepcije. Izbor studija*. Beograd: Nolit.
- Klein, Jeanne. 2012. Interview with children after performances. U: *Theatre for Young Audiences: A critical Handbook*. Ur. Maguire, Tom i Karian Schuitema. Trenton: Stoke On Trent.
- Klein, Jeanne i Schonmann, Shifra. 2011. *Questioning Kitsch and the Myth of Future Theatre Audiences* (<https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/8725>, pristupljeno 6. ožujka 2020.).
- Klein, Jeanne i Schonmann, Shifra. 2009. Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Criterial Values in Theatre for Young Audiences. *Youth Theatre Journal* 32 (1). 60-74.
- Klein, Jeanne. 2005. From Children's Perspective: A Model of Aesthetic Processing in Theatre. *Journal of Aesthetic Education*, 39 (4). 40-57.
- Klein, Jeanne. 1992. *A Developmental Comparison of Perceived Reality in Live Theatre*. (<https://eric.ed.gov/?id=ED347600>, pristupljeno 6. ožujka 2020.)

- Kovač, Mario. 2009. Tretman gledatelja u kazališnim poetikama Augusta Boala i Jerzyja Grotowskog. *Časopis Kazalište*, 39/40. 62-69.
- Lukić, Darko. 2010. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti – Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*. Zagreb: Leykam international. d. o. o.
- Lukić, Darko. 2009. Cijeli svijet su publike. Stanje istraživanja publika u suvremenoj zapadnjačkoj kulturi. *Časopis Kazalište*, 39/40. 24-45 str.
- McConachie, Bruce. 2008. *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Novak, Tanja. 2018. Stavovi kazališnih umjetnika prema tabu-temama u kazalištu za djecu i mlade. U: *Poticanje kvalitete u dramskome stvaralaštvu. Zbornik radova s 2. Znanstveno-umjetničkoga simpozija o dramskome odgoju*. (Ur.) Gruić, Iva; Rimac Jurinović, Maša i Vukojević, Zrinka. Zagreb: Učiteljski fakultete Sveučilišta u Zagrebu. 324-357 (dostupno online http://dramskapedagogija.ufzg.hr/wpcontent/uploads/2019/11/zbornikZbornikRadova_310_1_small.pdf).
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja antibarbarus d. o. o.
- Petković Liker, Marina i Gruić, Iva. 2015. Children's Reception of High-pitched Voice of Reduced Expressive Power in Theatre. U: *Youth and Performance: Perceptions of the Contemporary Child*. Ur: Wartemann, Gesche; Saglam, Tülin i Mc Avoy, Mary. Hildesheim, Zurich, New York: Olms Weidmann. Str. 117-132.
- Reason, Matthew. 2010. *The Yuoung Audience: Exploring and Enhancing Children's Expiriences of Theatre*. London: A Trentham Book – Institute of Education Press.
- Rosandić, Dragutin. 2005. *Metodika književnoga odgoja. Temeljni metodičkknjiževne enciklopedije*. Zagreb: Školska knjiga.
- Sauter, Willmar. 2002. Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event. *Contemporary Theatre Review* 12 (3). 115-129.
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: Iniversity of Iowa Press.
- Schonmann, Shifra. 2006. *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observations*. Dordrecht: Springer.
- Slade, Peter. 1954. *Child Drama*. London: University of London Press Ltd.
- Swift, Elizabeth. 2016. What do Audiences Do? Negotiating the Possible Worlds of Participatory Theatre. *Journal of Contemporary Drama in English* 4 (1). 134-149.
- Šimić, Ivica. 2009. Kazalište participacije – kazalište sudjelovanja u predstavi. *Časopis Kazalište*, 39/40. 78-81 str.

- Škopljanac, Lovro. 2009. Percepcija i recepcija u kontekstu izvedbenih teorija. *Časopis Kazalište*, 39/40. 56-61 str.
- Way, Brian. 1978. *Stretching the Heart*. U: McCaslin (Ur.) *Theatre for Young Audiences*, New York i London: Longman.

8. PRILOZI

PRILOG A: Suglasnost roditelja

Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Savska cesta 77

Maša Rimac Jurinović

SUGLASNOST

Suglasna sam da moje dijete _____ sudjeluje u znanstvenom istraživanju Maše Rimac Jurinović, studentice na Poslijediplomskom specijalističkom studiju dramske pedagogije. Podatci dobiveni istraživanjem, nakon kvalitativne obrade i analize, bit će objavljeni u kvalifikacijskome radu *Kako djeca opisuju svoje kazalište?* (mentorica doc. dr. sc. Nataša Govedić, ADU, Zagreb).

Upoznata sam s metodama prikupljanja podataka i svojim potpisom dajem privolu:

- da se moje dijete opaža prije, tijekom i nakon predstave te da Maša Rimac Jurinović i Ines Matić bilježe opažano ponašanje (reakcije na predstavu, komentare i pitanja)
- da se fotografije crteža moga djeteta objave u završnom radu
- da se razgovor s mojim djetetom o predstavi snima audiosnimačem te da se podatci dobiveni snimanjem koriste u završnome radu.

Zagreb, 5. prosinca 2019.

IME I PREZIME RODITELJA

POTPIS RODITELJA

PRILOG B: Čeklista opažanja ispitanika/ispitanica

NAZIV PREDSTAVE:

OPAZIVAČICE:

DATUM:

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

OPAŽANJA VEZANA UZ SAMU PREDSTAVU, POČETAK I ZAVRŠETAK:

PRILOG C: Pitanja za razgovor s ispitanicima/ispitanicama

PITANJA ZA RAZGOVOR S ISPITANICIMA/ISPITANICAMA

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

9. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Maša Rimac Jurinović rođena je u Zagrebu 1979. godine. U Zagrebu je završila osnovnu i srednju školu te upisala Filozofski fakultet. Diplomirala je 2005. godine Hrvatski jezik i književnost te Etnologiju, a doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2018. godine. Poslijediplomski specijalistički studij dramske pedagogije na Učiteljskome fakultetu upisuje 2017. Nakon diplome zapošljava se u Osnovnoj školi Mladost na mjestu učiteljice Hrvatskoga jezika i voditeljice literarnih, radijskih i dramskih družina. U nastavi istražuje primjenu dramskih tehnika i metoda te ju zanima unapređenje nastavne prakse. Na Učiteljskome fakultetu drži seminare za kolegij Scenska kultura i Dramski odgoj, prvotno kao vanjska suradnica, a od 2016. i kao asistentica na Katedri za jezik i književnost, scensku i medijsku kulturu. Objavljuje priručnike, udžbenike, stručne i znanstvene radove. Recenzentica je znanstvenih i stručnih radova koji se bave dramskim odgojem. Aktivno sudjeluje u organizaciji usavršavanja za nastavnike Hrvatskoga jezika kao voditeljica Županijskoga stručnog vijeća (2010. - 2016.) te je, kao voditeljica Vijeća, održala niz predavanja na županijskoj razini. U suradnji sa Školskom knjigom održala je niz radionica naslovljenih *Procesna drama u nastavi Hrvatskoga jezika* i niz predavanja naslovljenih *Potaknuti na čitanje* diljem Hrvatske. Radionice procesne drame vodila je i za Teatar *Tirena* i za Udrugu *Kaleido*. U školskoj se godini 2015./2016. počinje baviti dramskim radom s dramski darovitim učenicima u okviru projekta *DUM – Drama u Mladosti* za koji je sredstva osiguralo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta. Od 2014. do 2016. bila je suradnica Kreativnog centra *Košnica* u kojemu je vodila dječju dramsku skupinu. Od 2017. tajnica je Znanstveno-umjetničkoga simpozija o dramskome odgoju. Hrvatski centar za dramski odgoj joj je 2013. dodijelio zvanje dramske pedagoginje.

10. IZJAVE

IZJAVA

kojom ja, Maša Rimac Jurinović, OIB: 86292771467, studentica Specijalističkog studija dramske pedagogije u Zagrebu na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, kao autorica završnog specijalističkog rada s naslovom: *Kako djeca opisuju svoje kazalište*.

1. Izjavljujem da sam završni specijalistički rad izradila samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Nataše Govedić. U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristila sam se literaturom koja je navedena na kraju rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u radu citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama sukladno odredbama *Pravilnika o završnom specijalističkom radu* Učiteljskog fakulteta u Zagrebu. Rad je pisan u duhu hrvatskoga jezika.
2. Dajem odobrenje da se, bez naknade, trajno pohrani moj rad u javno dostupnom digitalnom repozitoriju ustanove i Sveučilišta te u javnoj internetskoj bazi radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, sukladno obvezi iz odredbe članka 83. stavka 11. Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju (NN 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15).
3. Potvrđujem da je za pohranu dostavljena završna verzija obranjenog i dovršenog završnog specijalističkog rada. Ovom izjavom, kao autorica dajem odobrenje i da se moj rad, bez naknade, trajno javno objavi i besplatno učini dostupnim studentima i djelatnicima ustanove.

Studentica:

Maša Rimac Jurinović

**POPIS ČLANICA POVJERENSTVA
ZA OCJENU I OBRANU ZAVRŠNOGA RADA**

doc. dr. sc. **Iva Gruić** – predsjednica

doc. dr. sc. **Nataša Govedić**, mentorica i vanjska članica (Akademija dramske umjetnosti)

izv. prof. dr. sc. **Vladimira Velički** – članica