

Ozana Iveković

# Od kazališne publike do kazališnog događaja

## 1. UVODNO

Da bi se dobili podaci o suvremenoj kazališnoj publici potrebno je posegnuti za metodologijom istraživanja u društvenim znanostima te provoditi empirijska istraživanja u skladu s njom. Dakako, pritom valja voditi računa da se složenija istraživanja, pogotovo ona kojima je cilj ispitivati recepciju kazališne predstave, moraju koristiti i spoznajama i dosezima teatrologije u području analize drame te analize same predstave.

U Hrvatskoj, nažalost, još uvijek nema empirijskih studija kazališne pub-

like. Kazališna publika se gotovo uopće, osim posredno, ne spominje u hrvatskoj znanosti o kazalištu. No uočena je važnost publike kao sastavnog dijela kazališne komunikacije te istaknuta potreba da se ona proučava. Tako Nikola Batušić (1991: 92) kaže:

Brojnost publike, njena sociološka struktura, njeno vladanje u gledalištu za vrijeme izvedbe, ali i njen odnos prema viđenom nakon predstave, glas u javnosti što ga upravo ona tvori prihvaćajući ili odbacujući ponudeno i prikazano, jednako su bitni elementi u procjeni značajnosti scenskoga zbivanja, kao i književna, odnosno glazbena obilježja njegova predloška ili pak stilski obrisi kolektivne interpretacije. Sociopolitička slika publike, te važne i presudne odrednice

predstave, bitno je područje teatrološkoga ispitivanja, jer će se u njemu pronaći možda najzanimljiviji podaci o promjenjivosti recepcije pojedinoga djela na pozornici i u sinkronijskom i u dijakronijskom promatranju njegova scenskoga trajanja.

## 2. KAZALIŠNA PUBLIKA

### Istraživanja sociokulturnog profila publike

Četiri su temeljna pristupa unutar empirijskih istraživanja kazališne publike, a to su istraživanja sociokulturnog profila publike, istraživanja recepcije, metodološki kompleksna istraživanja koja kombiniraju istraživanja sociokulturnog profila i istraživanja recepcije te funkcionalna istraživanja koja se bave kulturnim potrebama publike i njihovom povezanošću s kulturnom politikom.<sup>1</sup>

Inicijativa za istraživanja sociokulturnog profila publike uglavnom potječe od pojedinih kazališta i drugih institucija koje se brinu za kazalište. Svrha je tih istraživanja utilitarna jer se rezultati koriste kao argumenti za marketinške kampanje ili za dugoročne produkcijske politike, te naravno, za opravdavanje javnih davanja. U tim se istraživanjima koriste sociološke metode i tehnike, a zainteresirana su uglavnom za opisivanje obilježja postojećih ili potencijalnih kazališnih publika. Postoji više skupina karakteristika publike. To su: a) sociodemografska obilježja kao što su dob, spol, profesija i obrazovanje; b) kulturne navike kao što je učestalost posjeta kazalištu i druge kulturne aktivnosti; c) stavovi prema teatru, umjetnostima, kinematografiji, knjigama, sportu, plesanju folkloru, zbornom pjevanju i svemu drugome čime se ljudi bave u slobodno vrijeme; d) preferencije glede različitih kazališnih žanrova; e) prepreke koje sprečavaju ljude da se bave aktivnostima slobodnog vremena.

Već se 60-ih godina dvadesetoga stoljeća pokazalo da kazališta posjećuju uglavnom srednji i viši društveni slojevi (Sauter, 2002.). Susan Bennett (1997.) navodi istraživanja američke, britanske i australske publike koja su pokazala da su posjetitelji kazališta uglavnom obrazovani ljudi, s visokim prihodima, sredovječni "bijeli ovratnici" uglednih profesija. Autorica, doduše, kaže da se tim istraživanjima može uputiti kritika da zahvaćaju samo *mainstream* kazališta i njihovu publiku. Pripadnici radništva,

pokazalo se, rijetko posjećuju kazalište, a ako to i čine, preferiraju operete, mjuzikle, revije i ostale žanrove koji pripadaju tzv. lakoj zabavi.

Iako su istraživanja sociokulturnog profila publike pretežno primijenjenoga tipa, ona daju iznimno vrijedne empirijske uvide u socijalni sastav, navike i preferencije gledatelja bez kojih proučavanje publike nisu ni zamisliva ni cjelovita.

### Istraživanja recepcije

Mogu se podijeliti u dvije skupine: koja ispituju makrospekte i ona koja se bave mikrospektima recepcije. *Makrospekt* nastoji odgovoriti na pitanje *tko što doživljava* tijekom kazališnog događaja. Pitanje "tko" zahtijeva diferencijaciju u smislu pripadnosti publike sociodemografski, kulturno ili kazališno definiranim skupinama. Već je puno puta potvrđena hipoteza da različite skupine gledatelja doživljavaju različita iskustva tijekom kazališne predstave. Ovakva istraživanja zahtijevaju i analizu predstave jer koncepcija kazališne predstave određuje što publika uopće može iskusiti. Važno je, dakle, za makrospekt kategorizirati moguća iskustva publike i utvrditi kako gledatelji interpretiraju pojedine kazališne elemente (glumu, scenografiju, radnju, konflikt) te kako na njih reagiraju određene skupine publike i kako ih procjenjuju.

Sauter navodi najvažnija metodološka pitanja koja si svaki istraživač što se bavi studijama recepcije mora postaviti.

1. Koje gledatelje treba proučavati? U mnogim se istraživanjima ispituje publika koja se slučajno nađe u gledalištu. Time se dobiva na autentičnosti sastava publike, a to je osobito prikladno kada se istražuju reakcije na određenu predstavu. No, s druge strane, istraživač nema kontrolu nad pozadinskim varijablama gledateljstva. Drugo je rješenje uzeti kontrolirani uzorak gledatelja unutar postojeće publike.
2. Što moramo znati od pozadinskih (*background*) varijabli (socijalnih, kulturnih, psiholoških) publike i kako izmjeriti njihovu važnost?
3. Kako možemo doznati nešto o intelektualnim i emocionalnim iskustvima publike? To je ključno metodološko pitanje. Publici se obično postavlja pitanja u

intervjuima, upitnicima, semantičkim diferencijalima. U svim tim oblicima ispitivanja riskira se utjecanje na ispitanike. Druga je mogućnost ispitivanje psiholoških reakcija tijekom predstave, no i tu je teško, primjerice, objasniti što bi značio ubrzani rad srca u nekoj točki predstave. Još su jedna mogućnost kazališni razgovori (*theatre talks*). Oni se sastoje u tome da se okupi grupa ljudi koji se međusobno poznaju te da oni razgovaraju slobodno jedni s drugima, bez postavljanja pitanja. Voditelj razgovora bilježi ono o čemu se razgovara kao i ono o čemu se ne razgovara (Sauter, 2002.).

4. Koji je najbolji trenutak za istraživanje recepcije? Generalno uzevši, tri su opcije. Tijekom predstave, odmah nakon predstave i nešto kasnije, jedan dan ili nekoliko dana nakon predstave. Određene reakcije su zamjetljive u točno određenim trenucima. Rješenje ovog problema ovisi o drugim metodološkim izborima.
5. U kojim se okolnostima rezultati jednog istraživanja mogu smatrati podlogom za općenite zaključke? Koliko predstava i koliko gledatelja treba istražiti prije dolaska do rezultata od opće vrijednosti? Jesu li određeni teorijski i metodološki pristupi pouzdani od drugih?

Posljednje pitanje svakako implicira činjenicu da nisu svi metodološki pristupi jednako vrijedni za sve tipove publike. Tako se, primjerice, istraživači koji se bave dječjom publikom suočavaju s nizom problema. Je li anketni upitnik prikladan sredstvo za ispitivanje dječjeg doživljaja kazališne predstave? Nadalje, što je s intervjuima? Na djecu je, naime, vrlo lako utjecati pa postoji opasnost da istraživač i nehotice sugestivno postavljenim pitanjem dobije odgovor koji je zapravo želio.

Kako onda pristupati dječjoj publici? Jedan mogući odgovor na to pitanje nudi istraživačica Viveka Hagnell (Sauter, 1988.). Ona misli da se dječju publiku može promatrati tijekom predstave i koristiti određene ekspresivne metode nakon same predstave.

Promatranje tijekom predstave osobito je prikladno zbog toga što djeca fizički pokazuju što osjećaju. Jedna je mogućnost izravno ili participativno promatranje. Tim promatrača raspoređenih među djecom opservira dječje

reakcije i piše bilješke (na posebno priredene obrazac ili na čist papir). Pritom je svaki promatrač usredotočen na pojedino dijete ili manju skupinu djece.

Druga je mogućnost praćenje reakcija odabrane skupine djece fotografiranjem ili pak videokamerom. Pritom treba koristiti dvije kamere. Jedna je usmjerena na skupinu od četvero do šestoro djece, a druga snima predstavu. Tako se može s pouzdanošću utvrditi koje se reakcije odnose na koje dijelove predstave.

Nakon predstave moguće je, također, koristiti cio niz metoda kako bi se utvrdila dječja mišljenja i osjećaji potaknuti predstavom (crtanje, pisanje, igranje uloga).

Promatranje i sve ove ekspresivne metode zasnivaju se na pretpostavci da vanjska ekspresija pretpostavlja s njom sukladno unutarnje iskustvo te da se na temelju tog izraza ono može iščitati. Ova se pretpostavka, dakako, može izvrći kritici na temelju jednostavne činjenice da tjelesno izražavanje ne mora uvijek dati istinitu sliku o proživljavanjem emocijama, čemu se može suprotstaviti spoznaja da velik dio tjelesne ekspresije nije pod utjecajem svijesti pa ona stoga odražava istinski unutarnji osjećaj. To posebice vrijedi kod djece koja su u manjoj mjeri u stanju kontrolirati svoje osjećaje i nesvjesne reakcije. Pod uvjetom, dakle, da je istraživač upoznat sa znakovnim sustavom neverbalne komunikacije, može iščitati kako se promatrano dijete u određenom trenutku osjeća.

Ekspresivnim metodama može se zamjeriti da se na temelju njih ne može pouzdano utvrditi unutarnje stanje ispitanika. Neupitno je da one jesu na neki način odraz nutrine, ali ne mora biti sasvim očito o čemu se točno radi. Međutim, to nije razlog da se one odbace kao metode istraživanja. Istraživači su tijekom dugog niza godina došli do zaključaka o nekim pravilnostima i zakonitostima u interpretaciji rezultata dobivenih uporabom ekspresivnih metoda (primjerice, dječjeg crteža) pa je poznavajući te zakonitosti moguće doći do nekih spoznaja. Možda ne posve pouzdanih, ali zato ipak ne bezvrijednih.

Okvako opisana istraživanja dječje publike zapravo predstavljaju spoj makro i mikroaspekta istraživanja recepcije jer se postavlja pitanje što se određenoj skupini gledatelja događa tijekom kazališne predstave. Kakve se misli i emocije javljaju dok gledatelj promatra zbivanja na sceni?

Takva se istraživanja ograničavaju na mali broj gledatelja sa sličnim *backgroundom* koji predstavljaju "normalnog" ili "idealnog" gledatelja.

*Mikroaspekti* recepcijskog procesa počeli su se proučavati 50-ih godina 20. stoljeća, kad se općenito počeo manifestirati ozbiljniji interes za kazališnu publiku. Takva su se istraživanja razvila u SAD-u na temelju psihologijskog pristupa, a imaju brojne sljedbenike svugdje gdje se danas proučava recepcija. Bez obzira na nagli teorijski razvoj, ostaju brojni metodološki problemi, recimo, kako i kada se može proučiti gledateljeva reakcija na "podražaj" iz predstave.

U Münchenu je tako skupina istraživača koristila različite tehnike bilježenja psiho-fizioloških aktivnosti kao što su otkucaji srca i disanje, a u Sidneyju je Tim Fitzpatrick koristio očni uređaj povezan s videoprcpom na kojoj je snimljena predstava kako bi točno mogao pratiti što gledatelj promatra i na što se njegova pozornost u određenom trenutku fokusira (Sauter, 2002.).

U ovakvim istraživanjima, gdje se reakcija gledatelja bilježi tijekom predstave, problem predstavlja manjak verbalnih informacija. Stoga je razvijen niz metoda da se prikupne informacije o kazališnom doživljavanju koje su svjesno procesuirane. U semantičkim diferencijalima pak, od osobe se traži da prida važnost određenim pridjevima bez logičke veze s predstavom tako da se jezična ekspresija održava na gotovo podsvjesnoj razini. U nestrukturiranim intervjuima se od gledatelja traži da komentira isječke snimke predstave koju je gledao. Još jedna mogućnost su ranije spomenuti kazališni razgovori.

Istraživače jako zanimaju emocionalni procesi gledatelja. Koje se emocije javljaju i što ih uzrokuje? Najviše pozornosti istraživača privlače identifikacija, simpatija i empatija. O ovim se pojmovima vode rasprave od početka teoretiziranja o kazalištu. Identificira li se gledatelj s likovima na pozornici ili pak osjeća empatiju, simpatiju ili antipatiju? Kako je moguće da gledatelj koji se identificira s tragičnim likom istodobno osjeća estetski užitek?

**Istraživanja prve i druge generacije.** U uvodniku časopisa *Contemporary Theatre Review* govori se o prvoj i drugoj generaciji istraživanja kazališne publike (Urian i Shevtsova, 2002.). Prva generacija djelovala je u okvirima

kvantitativnih istraživanja, pogotovo služeći se upitnicima. Tisućama ljudi postavljana su ista pitanja i odgovori su pokazivali ovakve ili onakve stavove publike prema onom što su gledali, ali nije bilo diskusija između gledatelja i istraživača. Druga generacija nastoji pokrenuti diskusiju, zabilježiti je i tada doći do nekih zaključaka o onome što su gledatelji rekli. Istraživanja su 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 služu li se s onim što je prezentirano. Jasnije su pokazala i razlike između pojedinih skupina gledatelja. Prva generacija istraživača uglavnom je radila profile publike prema dobi, spolu i zanimanju. Druga je generacija, s druge strane, zahvaćala mišljenja gledatelja o kazalištu.

Može se, dakle, zaključiti da se istraživanja prve generacije uglavnom podudaraju s istraživanjima sociokulturnog profila kazališne publike, a da su istraživanja druge generacije istraživanja recepcije s kompleksnijim metodologijama i postavljenim problemima. To su reprezentativna istraživanja druge generacije koja uključuju suvremenu metodologiju (interakcija publike i istraživača) te kombinaciju kvantitativnih i kvalitativnih metoda (upitnici i nestrukturirani intervjui). Ona donose i vrlo složen pristup istraživačkom problemu te cio niz zanimljivih i znanstveno relevantnih rezultata. Osim toga, ona više nego druga prikazana istraživanja uključuju teatrološke aspekte. Slijedi opis nekoliko složenijih empirijskih studija kako bi se stekao uvid u metode i procedure kompleksnih istraživanja recepcije.

#### Metodološki kompleksne empirijske studije

Primjeri takvih metodološki složenih empirijskih pristupa su istraživanja kazališne publike izvan *mainstream* kazališta (Bennett, 1997.) te Sauterovi kazališni razgovori.

Tako je Frank Coppieters nastojao pronaći empirijske metode prikladne za sve tipove teatra te za reakcije publike. On je upotrijebio etnogensku metodu Roma Harréa koja se temelji na premisi da je skupina više nego zbroj individua te da ima neka specifična obilježja. Zbog toga takvo istraživanje nije kvantitativno, nego kvalitativno te preferira detaljno ispitivanje tipičnih članova skupine i tipičnih

vrsta društvenih zbivanja. Istraživanje je proveo 1976. na svom sveučilištu u Antwerpenu, u Belgiji, a temeljio ga je na dvjema predstavama *The People Showa*, londonskog *fringe* teatra. Njegovi podaci sastojali su se od tisuću stranica intervjua s fakultetskom publikom i s dva školska razreda odabrana zbog skupne diferencijacije. Gledatelji su iznosili opća zapažanja o tome kako je predstava različita od svega ostalog što se nudi u lokalnim teatrima.

Coppieters je došao do četiri općenita zaključka o najvažnijim aspektima percepcije gledatelja. Kao prvo, veza s ostalim pripadnicima publike igra važnu ulogu u formiranju individualnoga kazališnog doživljaja. Drugo, percepcijski procesi su u kazalištu oblik socijalne interakcije. Treće, mrtvi predmeti mogu postati personificirani ili dobiti takav simbolički značaj da briga oko njihove sudbine postaje temelj emocionalnog iskustva gledatelja. Četvrto, alternativni teatri poduzimaju mjere protiv stvaranja homogene skupne reakcije.

Anne Marie Gourdon provela je veliko istraživanje pariške kazališne publike između 1972. i 1980. u nekoliko pariških kazališta. Cilj je istraživanja bio razumjeti publiku s obzirom na njezin socio-kulturni sastav, motivaciju za odlazak u teatar, ukus u pogledu autora, predstava te mjesta na kojima se predstave odvijaju. Cilj je također bio utvrditi percepcije i reakcije gledatelja u skladu s individualnim, socijalnim i kulturnim varijablama.

Gourdonova je odabrala publiku nekoliko pariških kazališta koja predstavljaju reprezentativne tendencije u francuskoj kazališnoj produkciji. To su *Comédie-Française*, državno kazalište s pretežno klasičnim repertoarom, bivše *Théâtre National Populaire*, a današnje *Théâtre National de Chaillot* – prvo nacionalno i popularno kazalište na svijetu, osnovano 1920. godine, koje daje specifični tip popularnih predstava, *Théâtre du Soleil*, radničko kazalište koje predstavlja drugi oblik popularnog teatra, *Espace Cardin*, privatno kazalište koje se deklarira kao avangardno, *Théâtre de la Cité Internationale Universitaire*, što uglavnom daje gostujuće predstave družina koje se bave eksperimentom.

U svrhu istraživanja izabrane su četiri predstave: Giraudouxova *Ondine* u *Comédie Française*, *Andelji ubojice* koje je režirala Joan Littlewood u *Théâtre National Populaire*,

## Što se tiče motivacije za odlazak u kazalište, pokazalo se da gledatelji od kazališta zahtijevaju zabavu, iako ne smatraju kazalište čistom zabavom kao što drže film i televiziju.

1793 – kolektivna kreacija u *Théâtre du Soleil* te *Sluškinje* J. Geneta u *Espace Cardin*.

Glavni problem s kojim se Gourdonova suočila bio je metodološke prirode. Kada upotrijebiti intervjua i koji tip intervjua, a kada tiskani upitnik. Izbor je radila s obzirom na razinu eksperimenta, prirodu informacije koju je tražila te prirodu predstave koja se istražuje.

Istraživanje je pokazalo da postoji visok stupanj homogenosti u sastavu kazališne publike na svim odabranim predstavama. Gledatelji su mladi, visokoobrazovani, pripadaju srednjoj ili višoj klasi i često idu u kazalište.

Što se tiče motivacije za odlazak u kazalište, pokazalo se da gledatelji od kazališta zahtijevaju zabavu, iako ne drže kazalište čistom zabavom kao što drže film i televiziju. Publika iz *Comédie Française* i iz *Théâtre National Populaire* misli da kazalište osim zabave mora ispunjavati i kulturne i obrazovne ciljeve. Drugi važan razlog odlaska u kazalište je oslobađanje od svakodnevnih briga, barem za većinu gledatelja iz *Comédie Française*. Za publiku *Théâtre du Soleil* teatar mora ispunjavati zadatak političkoga protesta.

Kada se analiziraju mišljenja posjetitelja *Théâtre National Populaire* i *Théâtre du Soleil* dobivaju se dvije suvremene koncepcije popularnoga kazališta. Jedna je teatar kao pedagoško sredstvo koje služi poučavanju publike, a druga je kazalište kao sredstvo političke i društvene borbe.

Glede stavova publike prema autorima, može se ustvrditi da publika *Comédie Française* želi gledati komade francuskih klasika, ali i suvremenih autora i to onih koje obrazovni sustav već sada smatra i priznaje klasičnima. Gledatelji *Théâtre National Populaire* žele gledati drame suvremenih ili čak nepoznatih autora. Publika pak *Théâtre du Soleil* hoće gledati politički teatar koji se bavi aktualnim temama.

Istraživanja su i tri tipa kazališnih prostora. Klasična dvo-

rana s pozornicom i proscenijem, soba s pozornicom i proscenijem, ali nešto modificirane strukture te netricionalni prostor tvornice u Vincennesu.

Najveći broj gledatelja *Comédie Française* preferira klasičnu dvoranu. Ako i postoji želja za modernijim prostorom, to se uglavnom odnosi na zahtjev za većom udobnošću. Općenito, publike *Théâtre National Populaire* i *Théâtre du Soleil* zagovaraju napuštanje tradicionalne kazališne zgrade. One žele nove scenske prostore koji omogućuju bolji kontakt između gledatelja i izvođača te daju nove mogućnosti participacije. Participacija se nazire kao potreba i kao jedno od glavnih očekivanja gledatelja prema kazalištu.

Proučavanje percepcija gledatelja rezultiralo je u zamjećivanju činjenice da postoji promptna i spontana percepcija s jedne strane te analitička s druge strane. Pritom su ove spontane dominantne u viđenju predstave. Iako dvije vrste percepcije ovise o gledatelju i njegovoj sposobnosti da nađi ono osjećajno, ovise i o prirodi same predstave. Predstava kao 1793 koja se bazira na raznim brehtovskim tehnikama prije će provocirati analitičko mišljenje publike nego, recimo, *Sluškinje*. *Sluškinje* su simbolička predstava koja se sastoji od apstraktnih formi, a njih gledatelji percipiraju na podsvesnoj razini umjesto da ih analiziraju. Rezultat takva viđenja je spontana percepcija.

U sljedećem primjeru koristi se nekonvencionalna metoda kazališnih razgovora (*theatre talks*) koju je osmislio i primijenio Willmar Sauter u svojem istraživanju provedenom u Stockholmu u kazališnoj sezoni 1982./83.

Kazališni razgovor implicira da se skupina od oko sedmero ljudi koji se međusobno otprilike poznaju okupe odmah nakon predstave u nekom privatnom prostoru i da slobodno razgovaraju o onome što su vidjeli opisujući, interpretirajući ili ocjenjujući predstavu a da im se ne postavljaju izravna ili neizravna pitanja (Sauter, 1988.). Sudionici mogu slobodno reagirati na temu koje načine netko drugi, šutjeti ako ih ne zanima ono o čemu se trenutačno razgovara ili pak sami uvesti neku temu.

Skupinu prati voditelj. On ima zadatak stimulirati razgovor među sudionicima, ali na način da se sam u diskusiju ne uključuje više negoli je apsolutno nužno (Sauter, 2000.).

Ne postavlja pitanja osim u slučaju potrebe za jasnoćom ako se pojave smetnje u grupnoj dinamici. Događa se da su neke osobe previše dominantne, a da su druge odviše sramežljive. Voditelj treba stvoriti ravnotežu između različitih tipova ličnosti. Glavna voditeljeva zadaća u principu jest da prati manje ili više spontane reakcije sudionika. O čemu razgovaraju? Kako reagiraju na mišljenja drugih? Koliko snažno izražavaju slaganje ili neslaganje? Kakve interpretacije nude? Na koji su način teme razgovora povezane s odgledanom predstavom?

U spomenutom Sauterovu istraživanju provedeni su razgovori s dvadeset pet skupina koje su sačinjavali ljudi s istih radnih mjesta (privatne tvrtke, državne službe, škole, bolnice itd.).

Sto osamdeset sudionika istraživanja predstavljali su cio niz zanimanja, dobnih skupina, interesa i kazališnih navika. Oni nisu bili reprezentativan uzorak populacije Stockholma, ali su bili lako usporedivi s onim dijelom populacije koja posjećuje kazalište, od redovitih posjetitelja do onih koji godinama nisu bili u kazalištu. Sve su skupine ispitanika odgledale šest predstava tijekom zime 1983. godine. Offenbachovu *Ljepu Helenu*, *Tigra* Daria Foa, slavni mjuzikl pedesetih godina *Sound of Music*, Čehovljeva *Galeba*, *Romea* i *Giuliettu* te *Smiješak podzemnog svijeta* švedskog autora Larsa Noréna. Taj je repertoar uključivao švedske i strane komade, klasične kao i suvremene, skupne i solo izvedbe, predstave nastale uz državnu potporu kao i predstave neovisnih kazališta.

Ukupno sto pedeset snimljenih razgovora analizirano je i pretvoreno u podatke spremne za računalnu obradu. Ta je transformacija iziskivala kompliciranu tehniku prevodjenja svakog oglašavanja pojedinog gledatelja u kod koji je izražavao ono o čemu je sudionik govorio kao i način na koji je govorio (opis, interpretacija, evaluacija ili iskazivanje emocija). Bilo je također zapisano je li gledatelj sam naćeo neku temu ili je diskutirao na temu koju je započeo netko drugi.

Budući da je socio-kulturna pozadina svakog sudionika bila poznata i budući da su predstave također analizirane,

## Muškarci i žene se razlikuju po stupnju interesa za kazalište, ali kada se za jedno nađu u publici, razlike prestaju.

bilo je moguće povezati reakcije publike s njihovim profilima te s umjetničkim i filozofskim obilježjima predstave.

Iznenadujuće je da socio-kulturni čimbenici nisu utjecali na iskustvo kazališne predstave u onoj mjeri u kojoj se moglo očekivati (Sauter, 2000). Primjerice, spol ima najmanju važnost za doživljaj predstave od svih pozadinskih varijabli. Muškarci i žene se razlikuju po stupnju interesa za kazalište, ali kada se zajedno nađu u publici, razlike prestaju.

Za razliku od spola, gledatelji različitih dobnih skupina međusobno se jako razlikuju prema doživljaju predstave. Najveće su razlike između adolescenata i ostalih dobnih skupina gledatelja. Čini se, pritom, da je ta granica dob od dvadeset godina, tako da su veće razlike između sedamnaestogodišnjaka i dvadesetpetogodišnjaka nego među dvadesetpetogodišnjacima i pedesetpetogodišnjacima. Mladi ljudi su zainteresiraniji za priču koja se prezentira, dok interes za glumu i postavu stabilno raste s godinama. Što su gledatelji stariji, to više procjenjuju ono što vide.

Istraživanjem se također htjelo doznati utjecaj pojedinih kazališnih elemenata na gledateljev sud o predstavi. Ocjenjuje li se predstava s obzirom na tekst, režiju, scenografiju, kostime ili kombinaciju različitih elemenata? Rezultati su pokazali da je jedan jedini čimbenik ključan bez obzira na to što se gleda i kakva je socijalna pozadina gledatelja. Radi se o kvaliteti glume. Ona najviše utječe na doživljaj predstave. Ako se gluma u predstavi procjenjuje lošom, tada publika neće biti zainteresirana ni za sadržaj predstave. Ako su pak gledatelji uživali u glumi, bit će interesa i za sam sadržaj predstave.

Rezultati empirijskih istraživanja kazališne publike mogu biti zanimljivi svim znanstvenicima koji se bave kazalištem. No i kazališni praktičari bi za njih trebali biti zainteresirani jer im daju neke važne smjernice u njihovu bavljenju teatrom. Spomenuta spoznaja o važnosti glume za gledateljski doživljaj, primjerice, sasvim sigurno upozorava, a i obvezuje autore predstava da se pobrinu oko kvalitetne i primjerene podjele uloga ukoliko žele da njihovo djelo ima dobar odjek kod publike. Spoznaje o mladoj kazališnoj publici morale bi nešto govoriti onima koji se bave dječjim kazalištem i kazalištem za mlade. U svakom slučaju, valja upozoriti da je nužan dijalog znanosti o kaza-

lištu i kazališne prakse. Znanost osmišljava praksu, a praksa znanosti daje uvijek nove i važne poticaje.

### Funkcionalna istraživanja

Pored istraživanja sociokulturnog profila publike i istraživanja recepcije, neki autori (Schoenmakers i Tulloch, 2004.) govore i o funkcionalnim istraživanjima socijalno-psihološke orijentacije. Funkcionalne analize bave se potrebama koje ljudi zadovoljavaju sudjelujući u kulturnim događajima te ulogom kulturnih aktivnosti u socijalizaciji individue.

Ovaj pristup postavlja pitanje o specifičnim izborima koje ljudi rade unutar širokog raspona mogućnosti sudjelovanja u kulturnim događajima i koje su posljedice kada oni zadovoljavaju ili ne zadovoljavaju potrebe sudionika.

Primjer takvoga funkcionalnog istraživanja je Van der Blijjevo u Groningenu, srednje velikom gradu u Nizozemskoj (Schoenmakers i Tulloch, 2004.), pri čemu je istraživač promatrao različite kulturne događaje i različite skupine publike koristeći iste metode. Tijekom mjesec dana istraživao je sve događaje koji pripadaju izvedbenim umjetnostima, pri čemu nije pravio razliku između visoke umjetnosti i popularne kulture. Ali pravio je razliku između predstava koje su dio službene statistike o kulturnim događajima i onih drugih koje su se odvijale izvan službenih institucija. Ustanovio je da dvije trećine kulturnih događaja nije ni spomenuto u službenim statistikama, a očito je da se izvan institucija odvija bogat kulturni život. Prema mišljenju publike tih manifestacija, zaključio je dalje, i tim su se događanjima mogli pripisati kriteriji koji bi za sobom povlačili državnu potporu.

U ovakvim tipovima analiza zanimljive su veze između kulturne politike (recimo kada država financira kulturu), potreba i želja ljudi koji žele prisustvovati kulturnim događajima te potreba i ciljeva proizvođača unutar sustava kulture.

U slučajevima kada država financira kulturu, odluku je li određena predstava u skladu s državnim standardima donose stručnjaci, a ne publika. To znači da odluke o kvaliteti donosi kulturna elita koja promatra samo djelo, a ne procese koje djelo može potaknuti kod publike. Takav pristup pretpostavlja da svi članovi društva trebaju sudje-

vati u kulturnim događajima koje stručnjaci proglašavaju kvalitetnima.

Ukoliko se prihvati kriterij estetskoga iskustva, postat će jasnije da neka djela kod nekih ljudi proizvode estetski učinak, dok ga kod drugih neće proizvesti zato što, primjerice, samo potvrđuju elitistički pogled na svijet i iskustva. Stoga je lako moguće da će estetsko iskustvo biti daleko slabije u domeni tzv. visoke umjetnosti, a daleko intenzivnije u prostoru popularne kulture što ne odgovara percepciji i namjerama stručnjaka u kulturi.

U ovim slučajevima ideološki problem postaje središnji zato što kultura postaje sredstvo pomoću kojega određene društvene skupine nameću svoje poglede i interese ostalima. Tako se kazališni događaj više ne čini prirodnim i samorazumljivim fenomenom, nego rezultatom konflikta društvenih skupina sa specifičnim interesima. Rezultati tih sukoba odlučuju koji će kazališni stvaratelj dobiti priliku pokazati što žele u specifičnom trenutku i na specifičnom mjestu i koji će gledatelji imati slobodu sudjelovati u određenim događanjima.

### 3. ZAKLJUČAK - KAZALIŠNI DOGAĐAJ

Zaključno spomenimo pojam suvremene teorije kazališta koji je važno uzeti u obzir pri svakom razmišljanju o kazališnoj publici. Radi se o pojmu kazališnog događaja (theatrical event) koji upućuje na nužnost komunikacije između gledališta i pozornice i upozorava da kazališni čin nije moguće cjelovito sagledati ako se ne proučavaju obje njegove sastavnice (Sauter, 2000.). Da bi se neki kulturni događaj mogao označiti kazališnim potrebno je da postoji izvođač koji čini nešto što je drukčije od svakodnevnoga i s druge strane, promatrač koji vidi i prepoznaje tu razliku (Sauter, 2004.). Kazalište je to što jest upravo po tom igrajućem odnosu između izvođača i promatrača koji su svjesni da je ono što se događa različito od onoga što se događa izvan okvira te njihove komunikacije.

Istraživanja kazališne publike, bilo da se odnose na sociokulturni profil, recepciju ili da se radi o funkcionalnom pristupu kada se provode unutar istraživanja cjelokupnoga kazališnog događaja dobivaju novu dimenziju i prekoračuju vlastita ograničenja koja se mogu odnositi na definiciju kulturne kompetencije (unutar istraživanja sociokul-

turnog profila), na formalni ili sadržajni kontekst samoga kazališnog djela (kada se radi o istraživanjima recepcije) ili pak na umjetničku ponudu i moć (kada se radi o funkcionalnom pristupu). Istraživači mogu sustavno prekoraci- ti ova ograničenja i istražiti teorijske i metodološke pristupe koji će im u tome pomoći (Schoenmakers i Tulloch, 2004.).

Iako je interakcija pozornice i gledališta jezgra kazališnog događaja, on se mora definirati svojim položajem unutar kazališnog, kulturalnog i društvenog konteksta. Postoje tako četiri segmenta kazališnog događaja koji su prisutni svaki puta kada se neki takav događaj odvija. Navest ću sva četiri segmenta i načine na koje mogu obogatiti i unaprijediti istraživanja kazališne publike.

*Igrajuća kultura (playing culture)* označava kazališnu aktivnost kao specifičan oblik ljudskog izraza drukčiji od bilo kojih drugih kulturnih ili društvenih radnji. Igrajuća kultura odvija se ovdje i sada pa su kreacija i konzumacija istodobne aktivnosti. Po tome je kazalište blisko bilo kakvim oblicima spektakla (sport, koncerti, vjerske ceremonije) koji se odvijaju u vremenu i prostoru. Kazalište nije ograničeno na nekoliko tradicionalnih žanrova, nego na velik broj kulturnih izvedbi. Tako je metodologija proučavanja kazališta od koristi za proučavanje bilo kakvih izvedbenih aktivnosti, bez obzira mogu li se one nazvati kazalištem u užem smislu ili ne. Pojam kazališnog događaja ključan je za razumijevanje igrajuće kulture budući da užitek promatranja nije ništa manji od užitka igranja. Za užitek promatranja, kao i za užitek igranja, ključni su vještina i stil. Kada je fokus na publici moguće je upitnicima i intervjuima istraživati zašto vještine i stil izvođača, prema njihovom mišljenju, jednu predstavu čine događajem u kojoj je uživala, a drugu svode na rutinsku zabavu.

*Kulturalni konteksti (cultural contexts)* označuju činjenicu da svaki kazališni događaj ima socijalno-politički aspekt i prema svojem sadržaju i prema načinu na koji je prikazan. Socijalni i politički aspekti mogu biti više ili manje uočljivi, mogu biti vidljivi odmah ili tek kasnije, mogu biti važniji izvođačima nego gledateljima, a njihova interpretacija kod publike može ovisiti o društvenoj stratifikaciji. Moguće je tako istraživati kakav odjek u publici može imati ista predstava prikazana u dva posve različita sociokulturna konteksta ili općenito kako jedna predstava biva

percipirana i prihvaćena u određenim društvenim i političkim okolnostima.

*Kontekstualnu kazališnost (contextual theatricality)* sačinjavaju umjetničke, organizacijske i strukturalne konvencije unutar kojih se odvija kazališni događaj. Ona označava međusobne utjecaje umjetničkih konvencija, organizacijskih (lokalnih) i strukturalnih (globalnih) dimenzija kazališnog događaja. Istraživanje u polju kontekstualne kazališnosti odnosi se na međudnos globaliziranih strukturalnih uvjeta (dimenzija državnog upletanja), organizacijskih aspekata (politika pojedinoga kazališta u stvaranju vlastitog tržišta) te različitih očekivanja publike prema umjetničkim konvencijama predstave koju će gledati.

*Kazališna igra (theatrical playing)* je segment koji opisuje samu komunikaciju između publike i izvođača tijekom kazališnoga događaja. Pojam kazališne igre također označava aspekt igre koji je ključan za kazališni događaj. Taj proces komunikacije obilježen (su)igrom može se na različite načine opisati i sukladno tom pojmovnom aparatu istraživati. Moguće je tako kvantitativnom ili kvalitativnom metodologijom istraživati kako publika različitih dobnih skupina i spola reagira na glumu, scenografiju, kostimografiju, glazbu. Važno je utvrditi, primjerice, kako publika promatra glumca kao osobu koja se pojavljuje na sceni i tako privlači ili ne privlači pozornost, kao umjetnika i kao ulogu.

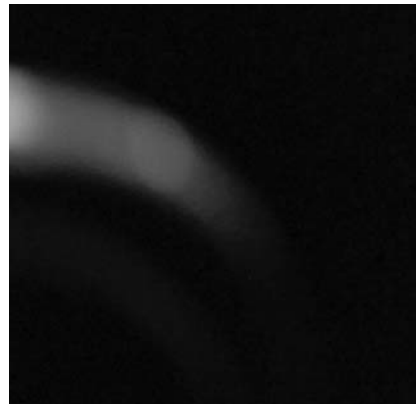
Tri su aspekta istraživanja kazališnog događaja ključna u prevladavanju postojeće paradigme istraživanja kazališne publike (Schoenmakers i Tulloch, 2004.). To su, prvo, analiza publike u odnosu prema predstavi, produkciji i širem sociokulturnom kontekstu. Drugo, naglasak na metodološki kompleksnim istraživanjima koja spajaju istraživanja sociokulturnog profila publike i recepcije. Treće, naglasak na pomaku prema demokratizaciji kulture kroz istraživanja visoke i popularne kulture u odnosu prema kazališnoj publici, a u kontekstu jakog utjecaja masovnih medija na popularnu kulturu.

Iako se pojam kazališnog događaja još nije udomačio u hrvatskoj teatrologiji, postoji svijest o važnosti tog komunikacijskog procesa za suvremeni pristup kazalištu. Nikola Batušić (1991: 34; kurziv O. I.) ističe:

Ostale poticaje u svom teorijskom diskursu i metodološkim smjericama teatrologija je preuzimala iz srodnih područja i disciplina, u blizini ili u okrilju kojih je rođena. Prvenstveno od znanosti o književnosti, ali i od niza filozofijskih disciplina. (...) No u teorijskim zasadama teatrologije novijega vremena naći ćemo i vrlo mnogo poticaja iz sociologije, a sve razvijenija teorija komunikacija upravo će paradigmatički postati snažnom uzdanicom nekih dijelova teorije, zagovarajući kompleksno proučavanje kazališnog fenomena kao bitnog komunikacijskog prostora između članova određene društvene zajednice.

Istraživanje kazališne publike područje je čije otvaranje hrvatskoj znanosti o kazalištu tek predstoji. Bavljenje gledateljstvom važno je ne samo zato da bi se nešto doznalo o današnjoj situaciji nego i o kazališnoj publici u prošlim vremenima. Potonje dakako iziskuje drukčiju metodologiju istraživanja od ove koja je prethodno opisana, ali kazališna prošlost nije ništa manje važna od kazališne današnjice. Iako se prošlost čini dalekom i teško dohvatljivom, nije nevažna jer nam u velikoj mjeri može objasniti i današnju situaciju.

Pred nadolazećim generacijama teatrologa velik je posao budući da treba ispuniti prazninu koja postoji u promišljanjima i istraživanjima kazališne publike. A sve u svrhu potpunog i cjelovitog zahvaćanja naše kazališne prošlosti, ali i sadašnjosti.



*Svi plješću, a Onjegin uđe  
među fotelje, noge gazi,  
svrnu lornjet na lože tuđe  
gdje nepoznate dame spazi;  
prelazi okom red od reda,  
nezadovoljan tim što gleda,  
i licima i haljinama;  
s muškarcima se sa svih strana  
iznaklanjao, tad na scenu  
odsutna osvrnu se duha  
pa zijevnu od uha do uha ...*

*...još uvijek publika se miče,  
i šmrca, kašlje, plješće, psiče...*

*...“Sve sad traži smjenu,  
s baletom već me dugo gnjave,  
a i Didelot mi preko glave!”*

*A. S. Puškin: Evgenij Onjegin*

## Literatura

1. Batušić, Nikola (1991.): *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
2. Bennett, Susan (1997.): *Theatre audiences. A theory of production and reception*. London and New York: Routledge.
3. Sauter, Willmar (ed.) (1988.): *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Utrecht: Tijdschrift voor Theaterwetenschap – International Comitee for Reception and Audience Research.
4. Sauter, Willmar (2000.): *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
5. Sauter, Willmar (2002.): Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 12, Part 3, str. 115 – 129.
6. Sauter, Willmar (2004.): Introducing the Theatrical Event. U: Cremona, Vicky Ann; Peter Eversmann; Hans van Maanen; Willmar Sauter; John Tulloch (eds.) (2004.): *Theatrical Events. Borders Dynamics Frames*. Amsterdam -New York: Rodopi, str. 3-14.
7. Schoenmakers, Henri; John Tulloch (2004.): From Audience Research to the Study of Theatrical Events: a Shift in Focus. U: Cremona, Vicky Ann; Peter Eversmann; Hans van Maanen; Willmar Sauter; John Tulloch (eds.) (2004.): *Theatrical Events. Borders Dynamics Frames*. Amsterdam-New York: Rodopi, str. 15-25.
8. Urian, Dan; Maria, Shevtsova, (2002.): Introduction in the Form of a Dialogue, *Contemporary Theatre Review*, Vol 12, Part 3, str. 1 – 8.

<sup>1</sup> U engleskom jeziku ove se prve dvije tradicije nazivaju *audience research* i *reception research*. *Audience research* sam prevela kao *istraživanja sociokulturnog profila publike* jer smatram da je sintagma *istraživanja publike* zapravo krovni pojam i za *istraživanja sociokulturnog profila publike* i za *istraživanja recepcije* pa i za *funkcionalna istraživanja publike*.