

Iva Gruić

O „UMJETNOSTI SREĆE“: KIČ I KAZALIŠTE ZA DJECU I MLADE

Kič je siguran za upotrebu i prodaje sreću, kazalište za djecu često teži istome. Znači li to da su osuđeni jedno na drugo?

U sprkos postmodernističkom zamučivanju granica između takozvane visoke i popularne kulture i općoj devalvaciji ideje „dobrog ukusa“, kič pripada onim pojmovima s kojih još nije skinut pogrdni biljeg. Kažete li nekome iz kazališta da mu je predstava „kičasta“, teško da će to doživjeti kao kompliment. Istovremeno, dobar se dio produkcije u kazalištu za djecu po mnogim kriterijima lako može proglasiti kičem, što kritički glasovi struke često ističu, čak i ako ne koriste tu riječ.

Razmišljanje o međuodnosu kiča i kazališta za djecu i mlade vodi u više zanimljivih smjerova, počevši od povezanosti fenomena kiča i kazališta za djecu, preko razlika u razumijevanju kiča u kazalištu za odrasle i za djecu, pa do pitanja u čemu je problem s kičem, zašto bi ga trebalo izbjegavati i kako bi se to moglo učiniti. Osobito je zanimljivo, i pomalo iznenađujuće, što teorijska promišljanja o kiču, kad se primijene na kazalište za djecu, na neočekivan način doprinose analizi ključnih tema koje obilježavaju raspravu o ovom najmlađem kazališnom žanru.

Kič je umjetnost sreće

Kič je pomalo neuhvatljiv pojam,¹ vjerojatno zato definiranja lako skliznu u živopisne metafore, premda je, paradoksalno, upravo odsutnost metaforičnosti jedna od tipičnih karakteristika kiča. Jedan od dopadljivijih je opis Abrahama Molesa: *Kič je umjetnost sreće* (1973:60).

Kič favorizira brzo prepoznatljivo, nekomplikirano, jasno, pojednostavljeno i stereotipno (Muzaferija, 2008:45).

Principijelno ne traži inovativnost, već ponavlja obrazac (Čačinović-Puhovski, 1988:153). Komercijalan je, lako dostupan, u njemu se umjetnički motivi falsificiraju hipersentimentalnošću, lošim ukusom, diletantizmom, konvencionalnošću, površnošću. (Muzaferija, 2008). Lako se konzumira, uzbuđuje, ali ne uzbuđuje. Jednostavan je. Lako probavljiv. Plošan i doslovan. Pišući o političkom značaju kiča, Lugg objašnjava kako kič ima izravnost koju umjetnost mora izbjegavati (Lugg, 1999).² Kič potiče pasivnost primatelja, tvrde Morreall i Loy i lako se širi u drugoj polovini dvadesetog stoljeća jer odlično odgovara *kratkoći pažnje i površnosti razumijevanja* koje su prisutne kod većine ljudi. Kič obećava *trenutno zadovoljenje a da ne traži podlogu u znanju ili aktivnost* publike. *Nudi sam sebe kao instant umjetnost.* (1989:68)

Jedna od zanimljivosti u međuodnosu kiča i kazališta za djecu je širenje na istom valu društvenih promjena, od komercijalizacije umjetnosti preko stvaranja „društva obilja“, do traženja novih tržišta.

Društveni kontekst: nastanak kazališta za djecu i kič

Procvat kiča obično se povezuje s komercijalizacijom kulture do koje dolazi zbog demokratizacije umjetnosti. Nije to nov proces, kao što ni kič nije nov fenomen. Još polovinom 19. stoljeća u *Demokraciji u Americi* Toqueville je objašnjavao kako široka dostupnost umjetnosti u demokracijama od umjetnika traži da ne proizvode malo, izu-

zetno i skupo, nego puno, slabije kvalitete i jeftino. U dvadesetom stoljeću eksploziju kiča omogućila je industrijska proizvodnja: i umjetnost se počinje proizvoditi „na traci“. Polako se rađa konzumerističko društvo orijentirano na brzu potrošnju u kojem se stalno traže nova tržišta; proizvode se nove potrebe da bi se mogli prodati novi proizvodi koji će te nove potrebe zadovoljiti. Jedno od *unosnih novih tržišta* su i *kulturni zahtjevi probuđenih masa*, piše Dwight Macdonald (cit. prema Calinescu, 1988:225).

Zašto se bude kulturni zahtjevi najšireg kruga stanovništva objašnjava druga linija razmišljanja o razlozima nastanka velikog tržišta za kič: u 20. stoljeću dolazi do preoblikovanja načina života, stvara se društvo u kojem su temeljne potrebe većine prvi puta u povijesti zadovoljene pa ostaje dovoljno vremena za dokolicu. „Prazno“ vrijeme nećim treba ispuniti, jer se u protivnom rađa tjeskoba (ili barem dosada), a najlakše ga je ispuniti laganom umjetnošću (ili pseudo-umjetnošću) jer široke mase nemaju dovoljno obrazovanja ni motivacije za konzumiranje ozbiljnih sadržaja (Giesz u Dorfler, 1997, Moles, 1973 i drugi).³ Društveni proces spuštanja umjetnosti na razinu koja je financijski i doživljajno dostupna svima okružje je u kojem kič prirodno cvjeta.

Opisani procesi oblikovali su društvo u vrijeme u kojem je nastalo kazalište za djecu i logično je pretpostaviti da su utjecali na način na koji je ono konceptualno osmišljeno.

Prve predstave rađene posebno za djecu sustavno se počinju pojavljivati početkom 20. stoljeća. Kao godina „rođenja“ obično se navodi 1903., kad je u SAD-u izveden *Petar Pan*. Predstave se rade ponekad u produkciji etabliranih kazališta za odrasle, a češće ih igraju glumačke grupe, nerijetko amaterske. Razumljivo je zbog čega je prije toga kazalište za djecu bilo nemoguće: tek u to vrijeme zabranjuje se na Zapadu dječji rad, pa djeca odjednom počinju imati vremena.

Intenzivan razvoj događa se gotovo pola stoljeća kasnije, nakon Drugog svjetskog rata. Autori koji opisuju iznenadni i nagli razvoj kazališta za djecu često iskazuju blago čuđenje nad činjenicom da se ono pojavilo praktički istovremeno u većem dijelu svijeta i u najkraćem roku postalo općeprihvaćeni (premda ne i cijenjeni⁴) novi kazališni žanr. Taj eksplozivni razvoj obično se dovodi u vezu s progresivnim odgojnim pokretima karakterističnima za to vrijeme, odnosno s težnjama da se pronađu nove odgojno-

obrazovne metode i da se umjetnost uvede u život djece. Međutim, na djelu su uz ove uzvišene bile i prizemnije, tržišne sile.

Potruga za novim tržištima djecu je u jednom času prepoznala kao ogromno i lukrativno novo tržište. *Neovisno o tome o kojoj kulturi govorimo, kazalište za djecu postaje prepoznatljivo tek kad je dječja publika razabrana kao specifična, ona koja traži drukčiju vrstu kazališta od onog koje se nudi odraslima*, piše Water (2011:277). Ta nova publika je brojna, jer kazalište za djecu je jedino kazalište koje se obraća cjelokupnoj populaciji određene dobi, zato je iz komercijalne perspektive izuzetno zanimljiva. Međutim, to prepoznavanje dječje publike kao novog velikog

Društveni proces spuštanja umjetnosti na razinu koja je financijski i doživljajno dostupna svima okružje je u kojem kič prirodno cvjeta.

tržišta (ne samo za kazalište, dakako), dogodilo se zbog dubljeg i dugotrajnijeg procesa raspoznavanja djece kao posebne društvene skupine (što ranije nije bio slučaj). Tek u suvremenoj kulturi dijete *postaje formalna kategorija i dobiva poseban status*, piše Chris Jenks. (prema James, 1998:46). A ta izdvojenost i posebnost povlači za sobom raznolike posljedice.

Jedna od njih je izbacivanje djece *iz javnih prostora gradova i ograničavanje na mjesta napravljena posebno za njih* (Holland, 2006:17), poput škola, vrtića i namjenski dizajniranih igrališta. Popisu koji navodi autorica možemo dodati i kazališta s prilagođenim gledalištima, šarenim predvorjima, ali i – programima. Jer, fizički prostori samo su znak načina na koji društvo razmišlja: svaka od tih samo za djecu osnovanih institucija, kako Holland objašnjava, nudi i svoj koncept, svoje karakteristično viđenje dječjeg života, ali konstruirano iz vrijednosti i interesa institucije o kojoj je riječ (i društva koje stoji iza institucija).

Autori koji se bave istraživanjem društvenog konstruiranja ideje djetinjstva uglavnom se slažu oko procjene da je za veći dio dvadesetog stoljeća karakterističan takozvani mitološko-idealizirani pogled na djetinjstvo kao utopijsko doba nevinosti. Odrasli su tu da ga pokvare ili zaštite (Jenkins, 1998) jer djeca su bez zaštite odraslih nesposobna i nemoćna (Sorin, 2005). Posljedice ovakvog razmišljanja

pravedno pripisivati kič svijest onima koji još ne posjeduju umjetničku svijest? (i ako jest tako, počevši od kojeg stupnja?) (1997:163) Djeca, naime, uvjeren je Giesz, reduciraju kič na čisto zadovoljstvo (1979), čime on prestaje biti kič.

U tom kontekstu postavlja se pitanje kolika je razlika između dječjeg i odraslog doživljaja. Kakvo kazalište djeca zaista mogu doživjeti? Ako prihvatimo radnu definiciju „dobre umjetnosti” kao one koja izaziva publiku da je interpretira, što znači da bi se u ograničenom smislu moglo reći da je estetska vrijednost proporcionalna naporu potrebnom da se djelo (i) spoznajno procesuiraju (Morreall i Loy, 1989), pitanje se može formulirati ovako: koliko kazalište za djecu smije biti složeno?

Istraživanja pokazuju da dječja publika kao vrhunske estetske vrijednosti u kazalištu ističe *razumljivost, angažirajuću dramsku radnju, duhovitu zabavnost, informativne dječje likove i realističnost*, pišu Klein i Schonmann (2011:9) i dodaju kako je logično da preferiraju jednostavne oblike, poput onih koje nalazimo u kiču, ako su im razumljivost i emocionalnost doživljaja ključne vrijednosti. Jer djeca u kazalištu zaista preferiraju ono što će odrasli nazvati kičem. Schonmann (2006) opisuje komparativno istraživanje dječjeg i odraslog procjenjivanja vrijednosti kazališta za djecu provedeno u okviru Međunarodnog festivala dječjeg kazališta u Haifi: premda su djeca sustavno pripremljena za sudjelovanje (dakle, nije im kazalište bilo nepoznat teren), njihovo prosuđivanje bilo je dijametralno suprotno prosuđivanju stručnjaka: predstavu koja je za njih bila najbolja, stručnjaci su procijenili kao najgoru na festivalu. *Djeca su dala prednost predstavama u kojima su elementi kiča bili dominantni*, piše Schonmann (2006:130). Je li, dakle, pristajanje na neku mjeru kiča u kazalištu za djecu linija manjeg otpora ili nužna strategija obrane od nerazumijevanja?

Definirajući kič u kazalištu za djecu Schonmann i Klein ga određuju kao *trivijalnu, površnu, isuviše poznatu, lako prepoznatljivu, gotovansku ili redundantnu priču preslikanu iz popularne kulture koja ne obogaćuje, ne osvježava ili ne obnavlja postojeće socio-kulturalne asocijacije izazovnjim problemima svijeta. Kič proizlazi iz pretjerano posredovane kulture u kojoj kazalište naprosto oponaša ili prilagođava druge medije, poput dječje književnosti, crtanih filmova, ili filma, koristeći stare, iznošene, formula-*

čne konvencije koje prizivaju prije svega naglašeno sentimentalne ili melodramatske emocije (2011:2). Pritom autorice zaobilaze neke od tipičnih karakteristika kiča poput neadekvatnosti, osrednjosti, komfornosti, gomilanja efekata (koje izdvaja Moles, 1973); ne inzistiraju ni na pojednostavljanju ni proračunatosti efekata (koje ističe Čačinović Puhovski, 1988). Znamo li da autorice ne govore ni na koji način u prilog kiču (svoj tekst nazivaju *nastavkom kampanje protiv kiča u kazalištu za djecu i mlade*), njihovo izostavljanje karakteristika koje teorija tipično povezuje s kičem indikativno je.

Je li pristajanje na neku mjeru kiča u kazalištu za djecu linija manjeg otpora ili strategija obrane od nerazumijevanja?

Naime, dječja recepcija kazališta susreće se s ključnom poteškoćom zbog kojih je kič nemoguće definirati jednako kao i u kazalištu za odrasle: djeca nedovoljno poznaju pravila, konvencije, kazališni jezik. Taj manjak „znanja” toliko je samorazumljiv da se u praksi gotovo ne propituje. Suvremeno kazalište (i ne samo hrvatsko) na njega često odgovara jednom od dviju krajnosti. Prva vodi do „kopiranja”, tj. produkciranja imitativnih ili iz drugih medija (na primjer crtića ili slikovnica) preslikanih predstava (vrlo često i poznatih naslova) jer kao da vjeruje da djeca ne mogu shvatiti iole složeniju kazališnu konvenciju ni simboličko izražavanje. Druga krajnost dječju publiku tretira jednako kao i odraslu, pretpostavljajući da je jezik umjetnosti univerzalan. I koliko su predstave prve skupine neinspirativne, toliko one iz druge skupine mogu biti zbudjujuće ako ih djeca ne razumiju.

Neke karakteristike koje teorija pripisuje kiču u kazalištu za djecu zasigurno, dakle, funkcioniraju drukčije. Na primjer, formulaičnost, ponavljanje rješenja, pojednostavljenost izraza i držanje blizu klasičnih konvencija ne bismo trebali otpisati kao kič, jer svi ovi postupci mogu imati snažno edukativno djelovanje (djeca tek uče jezik kazališta). Ovo ne bi trebala biti isprika za recikliranje, nego poticaj za promišljanje kako osmišljeno i na razumljiv način upotrebljavati „jezik kazališta” za publiku s malo gledateljskog iskustva.

Sasvim drukčije stvar stoji s emocionalnim angažmanom. Uz manjak poznavanja medija, druga specifičnost dječje

publike je puno niži stupanj svijesti o fikcionalnosti onoga što gledaju. Svatko tko je sjedio u gledalištu bilo kojeg kazališta za djecu morao je primijetiti kako lako djeca „uranjaju” u priču, glasno potiču junake, strepe, smiju se... Predstave često to potiču, namjerno snažno emotivno uvlače gledateljstvo, ne pitajući se pritom je li to najbolji put za komunikaciju s mladom publikom. Teorija bez bilo kakve nedoumice tvrdi da nije.

Djeca, objašnjava Schonmann, nemaju urođenu sposobnost stvaranja estetske distance, ona je tek kroz odrastanje izgrađuju, a upravo je distanca neophodna da bi se cijenio simbolički aspekt umjetnosti (2006). Potpuna uronjenost u priču, bez svijesti o odmaku ne može biti cilj i smisao kazališne komunikacije, ona je svojevrsni ekvivalent pretjeranoj emotivnosti kič-doživljaja. Za kazališnu komunikaciju, a slično se može reći i za ostale umjetnosti, ključno je postojanje estetske distance, koja se temelji na svijesti o fikcionalnosti (Ben Chaim, 1984). U kazalištu je presudno iskustvo simultane dvaju nivoa: performativnog (nivoa materijalne stvarnosti) i referencijalnog (nivoa simbola i značenja). Prema teoriji Ulrike Hentschel, kako je objašnjava Ute Pinkert, upravo ovo iskustvo *dvostruke prirode kazališne komunikacije, identificirano kao svijest o razlici, centralno je odgojno-obrazovno iskustvo kazališnog stvaranja i gledanja. Svijest o razlici stvara uvjete za estetsku kompetenciju kao odgojno-obrazovni cilj u kazališnoj pedagogiji*. (2011:121) Umjesto pozivanja na emocionalni vrtnjak, kazalište bi trebalo djecu povesti u postepeno ovladavanje ovom dvostrukošću.

Kič, kazalište i škola

Kič ne predstavlja problem u kazalištu za djecu zato što „zagađuje umjetnost” ili što uči djecu lošem ukusu (djeca, čini se, sama od sebe vole emocionalnu jednostavnost kič-doživljaja), već zato što onemogućava kazalište da bude ono što može biti: mjesto estetskog doživljaja. Sve dok kazališta ovise o školama, prosudba vrijednosti predstave bitno je obilježena pedagoškim pogledom (prikladnost, pouka, prihvatljivost vrijednosti). Za estetsku prosudbu nastavnici i učitelji često se ne osjećaju dovoljno kompetentni (možda i zbog toga bježe u pedagošku prosudbu, ali to je već jedna sasvim druga tema).

Zašto je onda korisno u razgovor o kazalištu za djecu uvesti pojam kiča? Reći za neku predstavu da je kič nije isto

što i reći da je loša. (Podsjetimo se, Kulka kaže kako kič nije naprosto loša umjetnost.) Kič koristi umjetnički medij za komunikaciju koja je drukčija, nepotpunija, jednostavnija od komunikacije s umjetnošću. Pritom autori koji namjerno ili nenamjerno zalaze u sferu kiča, umjetnički medij mogu odlično poznavati i zato je kič često vrlo efikasan u svojim namjerama, od zabavljajkih do indoktrinirajućih (ali uvijek pacificirajućih). Kako kič nije „običan” pojam iz estetike, nego normativan i klasifikatoran koncept (jer pretpostavlja vrijednosnu skalu), kako objašnjava Kulka, kao pojam se tipično koristi u pejorativnom smislu, kao svojevrsna diskreditirajuća oznaka.⁸ Zato razmatranje o kiču u kazalištu za djecu može doprinijeti diskusiji o tome kako bi dobro kazalište za djecu trebalo izgledati. Označimo li neke koncepte kao kič, diskreditirali smo ih, označili kao neprikladne u umjetnosti koja zasluži bolje. Kič je jedna od „teških” riječi koju razumije samouvjereni umjetnička zajednica, ali je jednako dobro shvaća i odgojno-obrazovna zajednica koja nije uvijek sigurna u svoju estetsku prosudbu.

Što je, dakle, u kazalištu za djecu kič? Ono što stvara kič-doživljaj. Uz nešto pojednostavljanja (i izbacivanja nekih obilježja jer riječ je o umjetnosti za publiku s malo iskustva) moglo bi se opisati nekoliko tipova postupaka koji proizvode kič-doživljaj:

- izrazito pojednostavljanje smisla, jednostavna poučnost, jednodimenzionalnost prikazanog svijeta;
- kopiranje stvarnosti ili drugih medija; izostavljanje simbolične i metaforične dimenzije;
- korištenje konvencija i tehnika koje potiču emotivnu uronjenost i opstruiraju održavanje ionako krhke distance u odnosu na zbivanje na sceni.

Sva ova tri kič-pristupa stvaranju predstave logičan su rezultat razvoja kazališta za djecu i njegovog balansiranja na razmeđu između škole i umjetnosti i zadržavaju mladu publiku na razini kič-doživljaja. To ne znači da tako mora zauvijek ostati. Ali, za iskorak se moraju potruditi obje strane.

Da bi „umaknulo” kiču, kazalište za djecu trebalo bi, prije svega, prihvatiti jednu mjeru nesigurnosti.⁹ Učenje kroz estetski doživljaj, kako objašnjava Janinka Greenwood *dopušta dvosmislenost, nezavršenost, kontradikciju i kompleksnost i osigurava sredstva kroz koja se oni mogu izraziti a da ih se ne reducira* (2011:51), zato je otvore-

Da bi se „umaknulo“ kiču, kazalište za djecu trebalo bi, prije svega, prihvatiti jednu mjeru nesigurnosti.

nost za različita moguća tumačenja jednako važna kao i zaštićujuća namjera zbog koje se od kazališta traži da izbjegava višesmislenost i problematične teme. Kazalište za djecu trebalo bi, dakle, prihvatiti ideju da je čvrsto zatvaranje smisla estetski ograničavajuće i društveno nepotrebno. Još važnije je da to prihvate učitelji, nastavnici i roditelji, svi oni koji dovode djecu u kazalište.

Nadalje, kazalištu za djecu bilo bi izrazito korisno da osvijesti činjenicu da premda djeca ne poznaju dobro kazališne konvencije, pa im je zato najlakše prikazivati najjednostavnije oblike, kazalište ih svojoj vlastitoj raznolikosti može poučiti, pod uvjetom da taj proces aktivno promišlja. Jednostavnost forme i ponavljanje „već viđenih“ rješenja ne treba u kazalištu za djecu opisati kao kič (zbog specifičnosti publike), ali odbijanje traženja složenijih nivoa i inovativnih načina komunikacije opasno se približava komercijalnom kič-razmišljanju.

Istovremeno, važno bi bilo i shvatiti da je puno emotivno uranjanje u priču zavodljiv ali u suštini pogrešan cilj. Djeca ionako imaju manju distancu u odnosu na ono što gledaju, pa ako „magija kazališta“ radi u smjeru smanjivanja te distance, onemogućavaju se bitni aspekti doživljaja. Svijest o važnosti distance i pridružena diskusija o njenim mogućnostima, jedna je od velikih tema kazališta 20. stoljeća, kako u teoriji, tako i u praksi (vidi: Ben Chaim, 1984). Namjera i svjesna manipulacija distancom ima, dakle, već (barem) stogodišnju tradiciju u kazalištu, vrijeme je da se nešto od tih iskustava počne sistematski upotrebljavati i u umjetničkim istraživanjima za mlade publike.

Predstave koje izazivaju kič-doživljaj mogu biti komercijalno uspješne, društveno prihvatljive i djeci drage, ali one su ipak propuštena prilika jer kič-doživljaj nije umjetnički doživljaj. Toga bi trebalo biti svjesno kazalište i možda još više od njega škola. Tada bi se moglo očekivati da se kazalište posveti istraživanju specifičnosti umjetničke komunikacije sa svojom pravom, dječjom publikom. Na oba stranu korist.

Literatura:

Ben Chaim, D. (1984) *Distance in the Theater: The Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor / London: UMI Research Press.

Čačinović-Puhovski, N. (1988) *Estetika*. Zagreb: Naprijed
Calinescu, M. (1988) *Lica moderniteta, avangarda, dekadencija, kič*. Zagreb: Stvarnost

Dorfles, G. (1997) *Antologija lošeg ukusa*. Zagreb: Goldenmarketing, 1997.

Giesz, L. (1979) *Fenomenologija kiča*. Beograd: BIGZ
Giesz, L. (1997) 'Kič čovjek kao turist'. U: Dorfles, G. (1997) *Antologija lošeg ukusa*. Zagreb: Goldenmarketing, str. 159-174.

Goldberg, M. (1974) *Children's Theatre – A Philosophy and a Method*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.

Greenberg, C. (1997) 'Avangarda i kič'. U: Dorfles, G. (1997) *Antologija lošeg ukusa*. Zagreb, Goldenmarketing, str. 117-129.

Greenwood, J. (2011) *Aesthetic Learning, and Learning through the Aesthetic*. U: Schonmann, S. (ur.) *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers, str. 47-52.

Holland, Patricia (2006) *Picturing Childhood – The Myth of the Child in Popular Imagery*. London i New York: I. B. Tauris

James, A. (1998) 'From the child's point of view: Issues in the social construction of childhood'. U: Panter Brick, C. (ur.) *Biosocial Perspectives on Children*. Cambridge University Press.

Jenkins, H. (1998) *The Children's Culture Reader*. New York and London: New York University press.

Klein, J. i Schonmann, S. (2011) *Questioning Kitsch and the Myth of Future Theatre Audiences*, preuzeto 10. 1. 2018. s: <http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bistream/1808/8725/1/Questioning%20Kitsch%20%26%20Future%20Audiences.pdf>

Kulka, T. (1996) *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press

Lugg, C. A. (1999) *Kitsch: From Education to Public Policy*. New York i London: Falmer Press

Lorenz, C. (2002) *The Rhetoric of Theatre for Young Audi-*

ences And Its Construction of the Idea of the Child. *Youth Theatre Journal*, 16(1), str. 96-111.

McCaslin, N. (ur.) (1978) *Theatre for Young Audiences*. New York: Longman

Moles, A. / Mol, A. (1973) *Kič: umetnost sreće*. Niš: Gradina.

Morreall, J. i Loy, J. (1989) 'Kitsch and Aesthetic Education'. *Journal of Aesthetic Education*, 23/4, str. 63-73.

Muzaferija, S. (2008) *Od kiča do Campa: strategije subverzije*. Zagreb: Meandar

Pinkert, U. (2011) 'The Concept of Theatre in Theatre Pedagogy'. U: Schonmann, S. (ur.) *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers, str. 119-124.

Skaggs, S. i Hausman, C. R. (2012) 'Toward a New Elitism', *The Journal of Aesthetic Education*, 46/3, str. 83-106.

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

Solar, M. (1995) *Laka i teška književnost – Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Solar, M. (2011) *Kritika relativizma ukusa – Predavanja o ukusu, moralu i poetici*. Zagreb: Matica Hrvatska

Sorin, R. (2005) 'Changing Images of Childhood – Reconceptualising Early Childhood Practice'. *International Journal of Transitions in Childhood*, 1, str. 12-21.

Szanto, G. (1978) *Theatre and Propaganda*. Austin: University of Texas Press.

van de Water, M. (2011) 'Framing Children's Theatre'. U: Schonmann, S. (ur.) *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers, str.277-281.

¹ Etimologija riječi nije sasvim razjašnjena. Premda se uglavnom prihvaća da riječ kič (*kitsch*) potječe iz njemačkog jezika, autori je izvode iz različitih izvornih riječi, pa u skladu s time i sugeriraju različita značenja: učiniti jeftinim; nov namještaj preparirati tako da izgleda kao star (Giesz, 1979:23), sklepati (Čačinović-Puhovski, 1988:153), krišom podmetnuti, prodati nešto umjesto onog što se zapravo htjelo kupiti (Moles, 1973:37) (itd).

² Povezanost kiča i politike predmet je kojem je posvećeno

dosta pažnje. Jedna od najslavnijih je Brochova opservacija o Hitleru - *On je živio krvavi kič i volio onaj jako zaslađen. Oba je smatrao „ljepilima“*. (u Dorfles, 1997:75)

³ Dokolica se, piše Calinescu, osjeća kao neobičan teret, teret praznine. Kič se javlja kao lak način „ubijanja vremena“, ugodan bijeg od banalnosti rada i dokolice. *Zabavnost kiča samo je druga strana jezive i nesnosne dosade*. (1988:230)

⁴ Već od samoga početka u prvoj dekadi ovoga stoljeća [autoricu misli na 20. stoljeće] pa sve do danas, kazalište za djecu je bilo voljeno, ali ne i cijenjeno, hvaljeno, ali ne i profesionalno priznato, odobravano, ali ne i podržavano, piše Nellie McCaslin, jedna od najuglednijih autorica koja se kazalištem za djecu bavila i teorijski i praktično (1978:1).

⁵ Premda se autori u pravilu slažu oko toga da je kazalište za djecu počelo svoj razvoj kao didaktičko kazalište, postoji izvjesno neslaganje oko toga koliko je didaktička namjera i danas važna. *Kazalište za djecu, sa svojim kontroliranim tekstovima, strukturama i estetikom, tradicionalno pripada kazalištu suglasja, kazalištu integrirajuće propagande*, piše Carol Lorenz, ali se razvija u smjeru dijalektičkog kazališne ideje (2002:96). Shifra Schonmann (2006) ipak tvrdi da taj razvoj ide sporo i da je kazalište za djecu i danas uglavnom određeno diktatu pedagoške struke.

⁶ Kič nije ni tehnička mana, ni pseudo-umjetnost, ni estetsko zastranjivanje, tvrdi Giesz (1979:28), ne ovisi o objektu, nego o načinu doživljavanja. *Kičersko uživanje zapravo bi predstavljalo specifičnu neopredijeljenost između pukog uživanja i estetskog uživanja, pri čemu se uživa baš u tom kolebljivom međustanju*. (58) U kičerskom doživljavanju / uživanju ne teži se ni transcendenciji pravog estetskog uživanja, ni imanenciji pukog uživanja, nego ambivalentnom stanju između.

⁷ Autori pišu o likovnosti, ali je njihova analiza u potpunosti primjerena i za ostale umjetnosti.

⁸ Točnije, tako se koristio u vrijeme visoke kritičnosti prema „laganoj umjetnosti“, a prije postmodernističkih dokidanja hijerarhijskih namjera i prije nastupanja onoga što Solar zove *anarhija ukusa* (1995:47). Posljednjih se desetljeća, dođuše, kič i u izvornim i autoironijskim oblicima inkorporira u umjetnost pa i doživljava kao strategija subverzije (vidi raspravu o campu, Muzaferija, 2008). Takvo shvaćanje kiča po sebi je izvan okvira ovoga teksta jer je za razumijevanje ironijskog potencijala kiča potrebna svijest o razlici između kiča i „prave“ umjetnosti koja novacima u svijetu recepcije umjetnosti, kao što su djeca, prirodno nedostaje. Pored toga, nakon poduljeg perioda općeg relativizma, ponovno se javljaju glasovi koji zagovaraju povratak razlikovanju „višeg“ i „nižeg“ u području umjetnosti i ukusa (vidi: Skaggs i Hausman, 2012; Solar, 2011), što ima implikacije i na razmišljanje o kiču.

⁹ Kontrola onoga što se kroz predstave govori djeci, kao i svijest da je potrebno zaštititi ih barem u nekoj mjeri, mora postojati jer, kako kaže Schonmann, *budući da mladi gledatelj ima malo iskustva o životu, potrebno je dati mu rješenja za probleme prikazane na sceni ili sugestiju kako se nositi s problemom koji drama postavlja* (2006:27). Ali to nije isto što i odvratanje pogleda od stvarnoga svijeta.