

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 zamalućivanju granica između takozvane visoke i popularne kulture i općoj devalvaciji ideje „dobrog ukusa“, kič pripada onim pojmovima s kojih još nije skinut pogrdni biljež. Kaže 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 proglašiti 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 razlike 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 pomaže 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 neuvhvatljiv pojам,<sup>1</sup> 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 prepoznavljivo, nekomplikirano, jasno, pojednostavljeno i stereotipno (Muzafra, 2008:45).

*Principijelno ne traži inovativnost, već ponavlja obrazac* (Čačinović-Puhovski, 1988:153). Komercijalan je, lako dostupan, u njemu se umjetnički motivi falsificiraju hiper-sentimentalnošću, lošim ukusom, diletantizmom, konvencionalnošću, površnošću. (Muzafra, 2008). Lako se konzumira, uzbuduje, ali ne uzbunjuje. Jednostavan je. Lako probavljiv. Plošan i doslovan. Pišući o političkom značaju kiča, Lugg objašnjava kako kič ima izravnost koju umjetnost mora izbjegavati (Lugg, 1999).<sup>2</sup> Kič potiče pasivnost primatelja, tvrde Morreal i Loy i lako se širi u drugoj polovini dvadesetog stoljeća jer odlično odgovara *kratkoj pažnji 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-

zeto 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 probudjenih 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 nečim 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 ozbiljnijih sadržaja (Giesz u Dorfles, 1997, Moles, 1973 i drugi).<sup>3</sup> Društveni proces sruštanja umjetnosti na razinu koja je finansijski 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 prepostaviti 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 čudjenje nad činjenicom da se ono pojavilo praktički istovremeno u većem dijelu svijeta i u najkraćem roku postalo općeprihvaćeni (premda ne i cijenjeni<sup>4</sup>) novi kazališni žanr. Taj eksplozivni razvoj obično se dovodi u vezu s progresivnim odgojnim pokretima karakterističima 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 uviđene bile i prizemnije, tržišne sile.

Potraga za novim tržišima 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 razabranu 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 cijelokupnoj populaciji određene dobi, zato je iz komercijalne perspektive izuzetno zanimljiva. Međutim, to prepoznavanje dječje publike kao novog velikog

Društveni proces sruštanja umjetnosti na razinu koja je finansijski i doživljajno dostupna svima okružje je u kojem kič prirodno cvjeti.

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 građova i organiziranje na mesta 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 su djeci osnovani 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 utopisko doba nevinosti. Odrasli su tu da ga pokvare ili zaštite (Jenkins, 1998) jer djeca su bez zaštite odraslih nesposobna i nemoćna (Sorin, 2005). Postljedice ovakvog razmišljanja

vidljive su u svim umjetnostima namijenjenima djeci, osobito u vidu kontrole sadržaja. Ali ne samo sadržaja, jer ako djecu smatramo slabima i nesposobnima, onda je logično da dječju publiku tretiramo kao nekompetentnu za razumijevanje „ozbiljne umjetnosti”, umjesto koje im treba ponuditi nešto jednostavno, pitko i plitko, na primjer, kič.

Iz svega rečenoga jasno je vidljivo kako se kazalište za djecu razlikuje od ostalih kazališnih vrsta i formi – za razliku od polaganog organskog razvoja raznolikih teatarskih oblika, ono je u jednom času naglo društveno konstruirano. Posljedice se vide u konceptualnim tenzijama koje su u njega ugrađene. Prva je napetost između dviju publike kojima se obraća: kazalište za djecu jedino je kazalište u koje publika (u pravilu) ne dolazi svojom voljom, tako da se predstave rade za dvostruki krug publike – odrasle koji biraju predstave i djecu koja ih gledaju (vidi: Goldberg, 1974; Schonmann, 2006). Zato su česte rasprave o prikladnosti, dopuštenim ili prihvativim temama i formama. Druga je konceptualna napetost manje vidljiva. S jedne strane, kazalište za djecu izraz je posebne, za naše doba tako karakteristične brige za djecu, zbog čega se od njega očekuje da bude umjetnički vrijedno. *Kazalište za djecu treba biti isto kao kazalište za odrasle, samo bolje* – tvrdnja je koja se pripisuje Stanislavskom i efektno sažima razmišljanja o nužnosti postavljanja visokih estetskih standarda u kazalištu za mlade publike (u čemu se slavi praktički svi autori koji pišu o kazalištu za djecu). O kazalištu za odrasle nečeta čuti da netko tako govori, ovakvo naglašavanje i isticanje ukazuje na to da se očekivanje visokih estetskih standarda ovdje nije u potpunosti udomačilo.

Dva su moguća objašnjenja koja se međusobno ne isključuju: društvena slika djetinjstva još uvijek nas navodi na to da djecu promatramo kao nekompetentne gledatelje, što kazališnoj praksi daje za pravo ako poseže za površnim estetskim rješenjima. Osim toga, kazalište za djecu dokazalo se u komercijalnom smislu: novo je tržište ubrzo postalo prilično stabilno, djeca idu u kazalište zato što tako piše u školskom programu, a škole su češće sklone birati predstave prema pedagoškim, nego prema estetskim kriterijima. Da bi predstava (pre)živjela, moraju je prihvatiti škole i roditelji. Dakle, njena „prikladnost“ ispijuje se na dnevnoj osnovi. S druge strane, umjetnička vrijednost tema je o kojoj se govori bitno rjeđe, na ponekom festivalu, u kuloarskim ili usko stručnim razgovorima.

Literatura navodi brojne primjere predstava koje su skinute s repertoara zbog „neprikladnih“ tema, kazališne propagande pune su priča o tome kako se najbolje produžu predstave poznatih (lektirnih) naslova, ali ne govori se o predstavama koje su propale zato što su bile estetski pronađene, plitke, „kičaste“. Stječe se dojam da je kazalištu za djecu najvažnije da pažljivo kontrolira sadržaj koji predstava djeci prezentira. To ga dovodi do izrazite izloženosti kiču.

### Kontrola sadržaja i kič

Kazalište za djecu je, dakle, zamišljeno tako da djeci omogući pristup umjetnosti i potakne njihov osobni razvoj kroz tu plemenitu ljudsku djelatnost, ali je, istovremeno, ograničeno, u nekim sredinama i periodima čak i okovano potrebom za kontrolom svega što se djeci prikazuje. Zato je rastrzano između potrebe da bude umjetnost s ugradenim načelom slobode i da ostane visoko kontrolirana, najčešće i ideološki definirana umjetnost (ili „umjetnost“) u kojoj je izrazito važno da se „krive“ teme ne otvaraju i da „poruka“ koju gledatelj može iz predstave „pročitati“ bude toliko jednostavna i jednoznačna da je sasvim jasno da je prihvatljiva svima koji procjenjuju što djece trebaju (i smiju) gledati.

Raspravljujući o kiču, Calinescu piše: *Ako prava umjetnost uvijek sadrži konačno nesvodljiv element, element konstitutivan za ono što možemo nazvati „estetskom autonomijom“ umjetnost koja je proizvedena za neposrednu potrošnju bjelodano je i u potpunosti svediva na vanjske uzroke i motive* (1988:223). Vanjski uzroci i motivi mogu biti komercijalni, kao u kiču proizведенom za zabavu, ali i propagandni, kao u političkom ili religijskom kiču. Kazalište za djecu tako podliježe utjecaju obaju vanjskih uzroka i motiva: komercijalni utjecaj stvara neobavezno, bajkovito, ružičasto kazalište, toliko lagano da nikoga ne može niti zbumiti niti zabrinuti, a propagandni utjecaj ga vodi prema kazalištu koje promiče jednostavne općeprihvaćene društvene vrijednosti.

Umjetnost stvara višestruke svjetove, a kič je dizajniran tako da kolonizira primateljevu svijest, da pacificira, a ne da provocira (Lugg, 1999). Umjesto umjetničke slojevitosti, kič nudi izravnost i nedvosmislenost. Zato se spremno sljubljuje s totalitarnim režimima, propagandno je efikasan. Kazalište za djecu nerijetko se kritizira upravo zbog

didaktičkih i propagandnih namjera. Carol Lorenz, na primjer, zove takve oblike didaktičko kazalište integrirajuće propagande (2002). Tim pojmom opisuje kazalište koje potiče publiku na uključivanje u zajednicu i prihvaćanje njenih vrijednosti bez postavljanja pitanja (Szanto, 1978). Dobar dio kazališta za djecu i danas pristaje na takav ideološki okvir.<sup>5</sup> Istovremeno, to znači da funkcioniра na isti način kao i kič. Jer kič je u pravilu konzervativan, operira s tradicionalnim, prihvaćenim slikama i računa na predvidljiv odgovor (Morreall i Loy, 1989). Nudi sigurnost u odnosu na nevolje vanjskog svijeta, pri čemu se sigurnost smatra vrhunskom vrijednošću. Istovremeno aktivno radi na potvrđivanju „vrijednosti“, izbjegavajući svaku dovođenje u pitanje načina života i sustava (Moles, 1973). Kič je siguran za upotrebu i prodaje sreću, kazalište za djecu često teži istome. Znači li to da su osuđeni jedno na drugo?

### Kontrola doživljaja i kič

Ali kazalište za djecu nije odgovorno samo za kontrolu sadržaja koju nudi svojoj publici, puna zaštita moguća je samo ako se kontrolira i doživljaj. Ponovno, teorije o kiču mogu biti od pomoći u razmišljanju.

Za estetsko uživanje potrebna je distanca koja transcen-dira objekt u kojem uživamo, odnosno *transcendiranje izvan granica čulne datostii umjetničkog djela*, kako to kaže Giesz (1979:83). Kič-doživljavanje drukčije funkcioniра, ono se zaustavlja na proizvodnji raspoloženja, dakle pobudivanju prije svega osjećaja, uz jasnu svijest o uživanju u njima.<sup>6</sup> Kulka to nešto jednostavnije objašnjava kad kaže da kič nije naprosto loša umjetnost (tehnički i/ili estetički neadekvatna), već da počiva na dopadljivosti i temama i motivima koji automatski izazivaju emocionalni odgovor, zbog čega pristupačnost kiča počiva na univerzalnosti emocija koje izaziva: *Tipični konzumenti kiča uživaju ne samo zbog toga što spontano reagiraju, nego i zato što znaju da reagiraju na točan način. Znaju da su dirnuti na isti način kao i svi drugi* (1996:27). I zatim citira Kunderu koji kaže da kič uzrokuje dvije suze koje brzo slijede jedna za drugom: prva kaže kako je lijepo vidjeti djecu koja trče po travi, druga koja slijedi odmah za njom, kaže: kako je lijepo biti ganut, zajedno s čitavim čovječanstvom, djecom koja trče po travi. Ova druga suza, tvrdi Kundera, jest ono što kič čini kičem.

Kazalište za djecu razlikuje se od ostalih kazališnih vrsta i formi — za razliku od polaganog organskog razvoja raznolikih teatarskih oblika, ono je u jednom času naglo društveno konstruirano.

Univerzalnost odgovora preduvjet je kiča. Kazalište za djecu prirodno tu univerzalnost iskorištava jer se obraća svoj djeci, pri čemu je jednostavnost komunikacije dragočena jer osigura zainteresirano i mirno gledalište (djeca, ma kako dobro odgojena, nemaju naviku mirno sjediti i gledati ako ih ne zanima ono što gledaju). Prodaje se ono što izaziva *brzi automatski emocionalni odgovor kod pasivnog primatelja*, (Morreall i Loy<sup>7</sup> 1989:67), a ne ono što traži analizu, ulazak u detalje, interpretaciju; dakle najbolje „prolazi“ ono što izaziva trenutni izraz oduševljenja, iza kojeg odmah idemo dalje. Imamo li na umu kratkoču pažnje i nestručnost dječje publike, nije iznenađujuće što je kazalištu za djecu teško odreći se kič-doživljavanja, dakle proizvodnje brzog i ugodnog emocionalnog odgovora. Znači li to da je kič prirodnji saveznik kazališta za djecu?

Medutim, druga spomenuta komponenta kiča, svijest o zajedničkoj reakciji (ili druga Kunderina suza), teže je primjenjiva na dječju publiku kojoj nedostaje i iskustvo i poznavanje materijala i razumijevanje svijeta kojeg bi omogućilo nastanak takve vrste svijesti. Prihvatom li tumačenje kiča koje ga smješta u način doživljavanja, a ne u objekt (kao što to čini Giesz), znači li to da elementi kiča u kazalištu za djecu ne moraju funkcioniратi kao kič?

### Kada je kič samo kič?

Kiču se u teoriji nerijetko pripisuje edukativna vrijednost. *Jedna od osnovnih funkcija kiča je*, piše Moles, njegova pedagoška i obrazovna funkcija. Da bi se došlo do „dobrog ukusa“ najjednostavniji put vodi kroz „loš ukus“ pomoću procesa uzastopnih pročišćavanja. (1973:98) Kič nas upoznaje sa semantičkim kriterijima djela, nastavlja Moles, uči nas da procjenjujemo, predlaže nam udaljavanja od našeg polaznog položaja ali udaljavanja dovoljno slabe širine da dovedu do našeg prihvaćanja bez preteoranog intelektualnog ulaganja (234). Postoji li uopće kič za djecu, pita se Giesz, i ako da, od kojeg uzrasta? Je li

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

U tom kontekstu postavlja se pitanje kolika je razlika između dječjeg i odraslog doživljaja. Kako kazalište dječa zaista mogu doživjeti? Ako prihvativimo 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 procesuiru (Morreall i Loy, 1989), pitanje se može formulirati ovakvo: koliko kazalište za djecu smije biti složeno?

Istraživanja pokazuju da dječja publike kao vrhunske estetske vrijednosti u kazalištu ističe razumjivost, angažujuću dramsku radnju, duhovitu zabavnost, informativne djeće likove i realističnost, pišu Klein i Schonmann (2011:9) i dodaju kako je logično da preferiraju jednostavne oblike, poput onih koje nalazimo u kiču, aki su im razumljivost i emocionalnost doživljaja ključne vrijednosti. Jer dječa 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 dječa sustavno pripremljena za sudjelovanje (dakle, nije im kazalište bilo nepoznat teren), njihovo prosudivanje bilo je dijametralno suprotno prosudjivanju stručnjaka: predstava 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, isuvršu 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 naprsto oponaša ili prilagođava druge medije, poput djeće književnosti, crtanja filmova, ili filma, koristeći stare, iznošene, formulai-

čne konvencije koje prizivaju prije svega naglašeno sentimentalne ili melodramatske emocije (2011:2). Pritom autorice zaobilaze neke od tipičnih karakteristika kiča putem neadekvatnosti, osrednjosti, komforntnosti, gomilanja efekata (koje izdvaja Moles, 1973); ne inzistiraju ni na pojednostavljuvanju 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 mlađe), 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: dječa 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. produciranjia imitativnih ili iz drugih medija (na primjer critića ili slikovnika) preslikanih predstava (vrlo često i poznati naslovi) 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 zburujuće ako ih dječa ne razumiju.

Neke karakteristike koje teorija pripisuje kiču u kazalištu za djecu zasigurno, dakle, funkcioniраju drukčije. Na primjer, formulačnost, 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 „uranjanju“ u priču, glasno potiču junake, strepe, smiju se... Predstave često to potiču, namjerno snažno emotivno uvlači gledateljstvo, ne pitajući se pritom je li to najbolji put za komunikaciju s mlađom publikom. Teorija bez bilo kakve nedoumice tvrdi da nije.

Dječa, 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 urođenost 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 simultanosti dvaju nivoa: performativnog (nivoa materijalne stvarnosti) i referencijskog (nivoa simbola i značenja). Prema teoriji Ulrike Hentschel, kako je objašnjava Ute Pinkert, upravo ovo iskustvo dvostrukе 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 virtuljak, kazalište bi trebalo djecu povesti u postepeno ovladavanje ovom dvostrukosću.

### Kič, kazalište i škola

Kič ne predstavlja problem u kazalištu za djecu zato što „zagadjuje umjetnost“ ili što uči djecu lošemu 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, prosudbu vrijednosti predstave bitno je obilježena pedagoškim pogledom (prikladnost, pouka, prihvatljive 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 razgovoru o kazalištu za djecu uvođiti pojmom 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, nepotpunjija, 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 zabavljajućih do indoktrinirajućih (ali uvijek pacificirajućih). Kako kič nije „običan“ pojam iz estetike, nego normativan i klasifikatoran koncept (jer prepostavlja vrijednosnu skalu), kako objašnjava Kulka, kao pojam se tipično koristi u pejorativnom smislu, kao svojevrsna diskreditirajuća oznaka.<sup>9</sup> 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 zaslužuje bolje. Kič je jedna od „teških“ riječi koju razumije samouverjena umjetnička zajednica, ali je jednakorođno 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 pojednostavljuvanja (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 pojednostavljuvanje 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 krhkhe distance u odnosu na zbijanje na sceni.

Sva ova tri kič-pristupa stvaranju predstave logičan su rezultat razvoja kazališta za djecu i njegovog balansiranja na razmeđi između škole i umjetnosti i zadržavanju mladih 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, prihvati jednu mjeru nesigurnosti.<sup>9</sup> Učenje kroz estetski doživljaj, kako objašnjava Janinka Greenwood dopušta dvostrislenost, 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, prihvati jednu mjeru nesigurnosti.

nost za različita moguća tumačenja jednako važna kao i zaštićujuća namjera zbog koje se od kazališta traži da izbjegava više smislenost i problematične teme. Kazalište za djecu trebalo bi, dakle, prihvati 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 svojom vlastitom raznolikosti može poučiti, pod uvjetom da taj proces aktivno promišlja. Jednostavnost forme i ponavljanje „već viđenih“ rješenja ne treba u kazalištu za djecu otpisati 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. Svi jest 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). Namjerna 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 uspiješne, 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 obopstranu 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 Audiences 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: Gradićna
- Morreall, J. i Loy, J. (1989) 'Kitsch and Aesthetic Education'. *Journal of Aesthetic Education*, 23/4, str. 63-73.
- Muzafirija, 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.

<sup>1</sup> Etimologija riječi nije sasvim razjašnjena. Premda se uglavnom prihvata 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 naještaj 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).

<sup>2</sup> 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 zasladan. Oba je smatrao „lijepima“. (u Dorfles, 1997:75)

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

<sup>4</sup> Već od samoga početka u prvoj dekadi ovoga stoljeća [autorica misli na 20. stoljeće] pa sve do danas, kazalište za djecu je bilo voljeno, ali ne i cijenjeno, hvaljen, 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).

<sup>5</sup> Premda se autori u pravilu služu 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 integrirajućem propagande, piše Carol Lorenz, ali se razvija u smjeru dijalektičkog kazališta ideja (2002:96). Shirif Schonmann (2006) ipak tvrdi da taj razvoj ide sponz i da je kazalište za djecu i danas uglavnom podređeno diktatu pedagoške struke.

<sup>6</sup> 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 zápravo bì predstavljalo specifičnu neopredijeljenost između pukog uživanja i estetskog uživanja, pri čemu se uživa baš u tom kolebljivom medustanju. (58) U kičerskom doživljavanju / uživanju ne teži se ni transcendenciјu pravog estetskog uživanja, ni imajenciju pukog uživanja, nego ambivalentnom stanju između.

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

<sup>8</sup> Točnije, tako se koristi u vrijeme visoke kritičnosti prema „laganoj umjetnosti“, a prije postmodernističkih dokidanja hjerarhijskih namjera i prije nastupanja onoga što Solar zove *anarhija ukusa* (1995:47). Posljednjih se desetiće, dođući, kič i izvornim i autoironijskim oblicima inkorporira u umjetnost pa i doživljava kao strategiju subverzije (vidi raspravu o campusu, Muzafirija, 2008). Takvo shvaćanje kiča po sve je izvan okvira ovoga teksta jer je za razumijevanje ironijskog potencijala kiča potrebna svijest o razlici između kiča i „prave“ umjetnosti koja novacima u svjetlu recepcije umjetnosti, kao što su djeca, prirodne nedostaje. Pored toga, nakon podudjeg perioda općeg relativizma, ponovno sejavljaju 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 razmišljanju o kiču.

<sup>9</sup> Kontrola onoga što se kroz predstave govorи djeci, kao i svijest da je potrebno zaštititi ih barem u nekoj mjeri, mora postojati jer, kako kaže Schonmann, *budući da mladi gledatelji imaju 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 odvraćanje pogleda od stvarnoga svijeta.