

Kazalište na zadatku

KAZALIŠTE

Samo nekoliko dana nakon razornog potresa na Baniji, odmah nakon hitnih službi i volontera koji su se slijevali iz cijele zemlje u Petrinju, Sisak i okolna mjesta uputila su se i kazališta, i to ona za djecu: mala kazališta za male ljude. Pokretna i lako prilagodljiva nezavisna kazališta promptno su i efikasno ponudila ono jedinstveno što imaju: doživljaj nekih drugih, boljih, vedrijih svjetova. Brzina reakcije i koordiniranost bile su za svaku pohvalu. Iskustva „s terena“ koja u tekstu uz ovaj opisuje Mario Kovač, jedan od inicijatora akcije, pokazuju kako kazalište, kao živa i prilagodljiva umjetnost, može dobro reagirati u trenutku, adaptirati se na kontekst i tako uspostaviti s publikom komunikaciju

Upravo kazalište za djecu najlakše od svih kazališnih formata i žanrova preuzima na sebe „društvene zadatke“: ono poučava, usmjerava, ali i tješi, umiruje, zabavlja...

koja odlično odgovara na posebnosti situacije u kojoj se toga časa nalaze. Kako to da je krenulo od kazališta za djecu, možda se netko upitao. Zapravo, to je sasvim logično. Jer upravo kazalište za djecu najlakše od svih kazališnih formata i žanrova preuzima na sebe „društvene zadatke“: ono poučava, usmjerava, ali i tješi, umiruje, zabavlja...

Na kazalište za djecu i mlade uvijek se gleda malo drukčije nego na kazalište za odrasle. Jer djeca su posebna publika prema kojoj se društvo, barem deklarativno, odnosi s posebnom brigom i pažnjom: važno ih je usmjeriti u pravom smjeru, ojačati, sačuvati od stranputica. Zvuči jednostavno, ali nije jer pitanje – koji je to pravi smjer, što su putevi, a što stranputice – ostaje jedno od onih vječnih pitanja na koja svako vrijeme, svako društvo daje svoj odgovor, uvjereno da je baš taj odgovor pravi i da će izdržati test vremena. Povijest nas uči da to nije točno: odnos društva prema djeci mijenja se, pojavljuju se nove odgojne i obrazovne filozofije i pridruženi stilovi i metode. Odnos prema djeci i prema poučavanju zrcali društvo u kojem je nastao i mijenja se s društvom.

Kazalište za djecu izrazito je ovisno o tom društvenom okviru koji mu je zapravo nametnut i tako ga čvrsto drži u svom zagrljaju da se čini da bez njega ne može postojati. Za to postoje povijesni, društveni, ali i tehnički razlozi. Tehnički je razlog najjednostavniji: djeca ne idu sama u kazalište, pa je predstavi nemoguće doći do svoje publike bez posrednika. A posrednici su raznorazni

„čuvari djece i djetinjstva“. Njihova je društvena uloga paziti da se djeci ne prikaže nešto što „nije za njih“, odnosno da im se prikaže nešto dobro, prikladno, vrijedno, korisno. I to se, dakako, ne odnosi samo na predstave. Karakteristike bilo kojeg umjetničkog proizvoda za djecu procjenjuju se kao poželjne ili kao nepoželjne ovisno o općim društvenim stavovima prema djeci i djetinjstvu i ovisno o deklariranim vrijednostima zajednice. U pojedinom trenutku, dakako. Od predstava za djecu se, u pravilu, očekuje da proklamiraju ključne vrijednosti zajednice, da pozitivno utječu na razvoj mladih članova društva. To je zadatak koji je društvo kazalištu dodijelilo. Ukratko, od njega se očekuje da bude korisno.

I to je jasno od samog početka. Kazalište za djecu nije, naime, nastalo u okrilju kazališta, nego se najprije stidljivo pojavljivalo u okviru škola (uglavnom kao školsko kazalište) da bi na početku 20. stoljeća prvi zamah razvoja pokrenule različite volonterske i dobrotvorne organizacije, društveni i edukativni centri.

Na primjer, prvo kazalište za djecu u SAD-u osnovano je 1903. u New Yorku i zvalo se *Children's Educational Theatre* (obratite pažnju na pridjev *educational*), bilo je usmjereno prema neposrednoj imigrantskoj zajednici (uglavnom ruskih Židova), a cilj je bio upoznati ih s pravilima ponašanja u „novom svijetu“ i pomoći im naučiti jezik. Prvi naslov koji su postavili bila je *Oluja*. Osmišljen je novi model rada: radionički programi koji uključuju lokalnu zajednicu u projekt, uglavnom djecu, ali često i roditelje. Model se iz New Yorka dalje širi po cijeloj zemlji gdje se slične inicijative događaju u društvenim domovima i centrima za kulturu (kako bi se to kod nas reklo). Ciljevi su svakako više društveni nego umjetnički: ojačavanje zajedništva, kulturna integracija, usvajanje jezika i slično. Kazalište je bilo sredstvo, a ne cilj. (vidi: Goldberg, 1974; McCaslin, 1997)

Osobito važnu ulogu u širenju ideje kazališta za djecu u prvim desetljećima 20. stoljeća u SAD-u odigrale su različite dobrotvorne organizacije, na primjer, ženska dobrotvorna organizacija Junior League (osnovana 1901.), posvećena društveno korisnom radu, koja je preko lokalnih ogranaka funkcionirala u cijeloj zemlji. Ovu moćnu udrugu osnovale su imućne i obrazovane mlade žene, a kazalište za djecu rano su prepoznale kao jedno od potentnijih sredstava za ostvarenje ciljeva. Predstave su postavljale i igrale same, pa je njihova vrijednost varirala ovisno o talentu zainteresiranih amaterki. Udruga je povremeno sponzorirala i profesionalne predstave koje su gostovale širom zemlje. Uz njihovu pomoć kazalište za djecu prvi je put stiglo do najšire publike. (vidi: Bedard, 1989; Goldberg, 1974) Bez pretjeranog udublivanja razumijemo kakve su mogle biti ove predstave: jasno zacrtanih društvenih ciljeva uz vrlo šarolika umjetnička postignuća.

Stvari nešto drukčije stoje kad iza projekta stvaranja kazališta za djecu stane država spremna odriješiti budžetsku kesu. U Sovjetskom Savezu, gotovo odmah nakon Oktobarske revolucije osnovana su prva kazališta za djecu (1921. u Moskvi, 1922. u Lenjingradu). Ova prva velika kazališta zamišljena su kao čvorišna mjesta za razvoj čitave mreže kazališta za djecu koja se ubrzo proširila zemljom. Projekt „novog kazališta“ bio je ambiciozan na lokalnoj i nacionalnoj razini: velika kazališta za djecu dobivaju punu financijsku pomoć i prikladne dvorane, najveća zapošljavaju i više stotina ljudi. Uz redovnu produkciju formiraju se i posebne aktivnosti: posebni studiji za glumce koji se pripremaju upravo za rad u kazalištu za djecu, klub za amatere, dramske radionice za djecu i slično. U mjestima gdje nema kazališta za djecu, ansambli koji postoje imaju obavezu postavljati i predstave za djecu.

ZADJECU I MLADE

Koncept žanra u nastajanju ozbiljno se promišljao i s pedagoškog i umjetničkog aspekta. Nikolai Bakhtin i Aleksandr Brjancev razvili su u lenjingradskom kazalištu za djecu (svojevrsnom pandanu našim kazalištima mladih) zaokružen i ambiciozan sustav: uz umjetnike autorski je tim u pravilu uključivao i „kazališne pedagoge“ kojima je u opisu radnog mjesta bilo održavanje reda na predstavama, odgovaranje na pitanja, održavanje veze sa školama, izrada popratnih materijala za predstave, a radili su i istraživanja publike i razvijali aktivnosti koje se mogu provesti s djecom nakon predstave. Kao osobito inovativan dodatak (i posljednji krik mode u današnjem kazalištu za djecu) osmišljeno je bilo aktivno sudjelovanje djece u radu kazališta, formalizirano preko tijela vrlo sovjetskog naziva – „skupština zastupnika“ (*delegatsko sobranje*). Ova „dječja skupština“ bila je komunikacijska spona između umjetnika, publike i škola, a formirala se tako da je svaka škola iz područja koje je gravitiralo tom kazalištu u „skupštinu“ slala dvoje ili troje djece. Teško je zamisliti do koje mjere su ovi mali „oficiri za vezu“ imali utjecaja na rad kazališta, a koliko su bili produžena ruka službene kazališne politike, dakle, službene politike, ali moramo priznati da je princip nevjerojatno inovativan za rane dvadesete godine prošlog stoljeća. Inovativan je, zapravo, i danas. (vidi: Goldberg, 1974; Water, 2012)

Poučavanje i poticanje razvoja budućih dobrih građana (i budućeg boljeg svijeta) upisani su kao važni zadaci kazališta za djecu

Zašto toliko novca i truda uložiti u nešto novo i neizvjesno? Iz ideoloških razloga, dakako. U postrevolucionarnom periodu Sovjetskog Saveza umjetnost za djecu (pa i kazalište) dobilo je novo ideološko mjesto u društvu. Zvezdana Ladika, opisujući razvoj kazališta za djecu, poziva se na Lunačarskog koji je shvaćao koliki je *udio umjetnosti u odgoju čovjeka novog doba* (1970). Umjetnički odgoj kao koncept dobiva dignitet, važan je za moralni, etički i estetski razvoj. Vjera u moć umjetnosti je izrazito velika. Umjetnosti kao takve, ali osobito „prave umjetnosti“, dakle one koja aktivno radi na stvaranju „novog čovjeka“.

Opće je poznato kako se dalje razvijala ova priča – sve snažnija indoktrinacija, sve jača pravila i uvođenje cenzure promišljanje kazališta čine sve rigidnijim i ubrzo sve važnije biva to da je umjetnost ispravno ideološki usmjerena nego da je umjetnost. No mreža kazališta za djecu i dostupnost predstava naglo je razvijena i postala je neizostavan dio obrazovne i kulturne politike.

Već ovaj kratki pregled nekih tendencija u prvih nekoliko desetljeća razvoja kazališta za djecu pokazuje nam kako je društvo smjesta novom žanru dodijelilo impresivne zadatke: poučavati, podizati socijalno obespravljene i poticati socijalnu koheziju i integraciju, aktivno raditi na stvaranju „novog čovjeka“. Poučavanje i poticanje razvoja budućih dobrih građana (i budućeg boljeg svijeta) ostali su upisani kao važni zadaci kazališta za djecu do danas, dio kazališne prakse intenzivno se bavi poučavateljskim mogućnostima kazališta i kasnije.

Stuart Bennet (2005) u pregledu povijesnog razvoja britanskog kazališta za djecu nakon Drugog svjetskog rata piše kako se ono čim je krenuo ubrzani razvoj razdvojilo u dvije struje: jedna je shvaćala kazalište prije svega kao mjesto umjetničkog doživljaja, a druga ga je čvrsto povezivala s obrazovnim kontekstom. To je osobito točno za Britaniju gdje se od šezdesetih godina 20. stoljeća razvila posebna poučavateljska forma, *theatre in education*, kao novi kazališni žanr. Umjesto klasičnih predstava u velikim dvoranama, ovakvi programi (da, zovu ih programima, a ne predstavama) igraju se u školama, za male skupine učenika i traju bitno dulje od prosječne predstave (ponekad i više dana). Naime, programi TIE uvode značajnu formalnu inovaciju: aktivnu participaciju

publike, pažljivo strukturiranu i brižljivo vođenu. Publika se vodi kroz doživljaj susreta s dramskim svijetom (i izvedbom) tako da „ima pravo glasa“, čime se želi, posve u duhu velikog inspiratora Brechta, potaknuti razmišljanje. Strukturirana aktivna participacija publike ostaje do danas izazov u kazalištu, i ne samo onome za djecu.¹ Kako ne bi bilo zabune, ovo nije didaktičko kazalište, ovakve izvedbe u pravilu ne žele indoktrinirati, nego žele pred publiku postaviti neki važan problem iz njihovog okruženja i potaknuti ih da proniknu u društvene realnosti koje proizvode taj problem i da zatim potraže svoje vlastite odgovore. Cilj je osnaživanje publike, poticanje razvoja osviještenih i odgovornih ljudi.

No ni kazalište kao mjesto umjetničkog doživljaja nije pošteđeno razgovora o korisnosti. Ideje o tome kako susret s umjetnošću oplemenjuje, kako umjetnost pomaže u postizanju vrline, kako je neophodno umjetnost učiniti dostupnom svima, popularne su još od 19. stoljeća i različitih reformatorskih pokreta i promišljanja. U ovom se kontekstu postavlja drukčija vrsta nedoumice: što je vrijedna umjetnost? I ta diskusija prisutna je u razmišljanju od prvih godina razvoja kazališta za djecu. Još tijekom 19. stoljeća neki komercijalni kazališni žanrovi postali su privlačni i dječjoj publici, koja je dolazila i sama, začarana blještavilom pozornice.

Na prijelazu stoljeća osobito popularan postaje komercijalni teatarski žanr predstava „za cijelu obitelj“. Vjerojatno je najpoznatiji primjer autentično britanska forma „božićne pantomime“, u kojoj se postavlja neka jako poznata priča, poput Pepeljuge, a izvedba mora biti zabavna, humoristična i spektakularna (pjesma, ples, atraktivne točke) – i to za sve generacije. U Sjedinjenim Državama već se početkom 20. stoljeća iz ovakvih „pantomima“ (a zvali su ih slikovito *extravaganzama*) razvija mjuzikl. Prve produkcije čuvala su vodviljsko nasljeđe „pantomima“, a igrale su se u velikim dvoranama i bile pravi rudnik zlata za producente. Jedan od većih hitova bio je *Čarobnjak iz Oza*, kojeg literatura opisuje kao zanimljiv žanrovski hibrid farse, komedije i romanse (s mnogo pjesme, plesa i raznih scenskih čuda): originalna priča obogaćena je *kako bi bila zanimljiva umornim poslovnim ljudima*, pa se djevojke u trikoima pojavljuju kao vojska Oza, a Dorothy dobiva koju godinu više kako bi se oko nje mogli zaplitati ljubavni zapleti. No ni elementi farse ne posustaju: umjesto psića Tota, Dorothy ima za ljubimca – kravu. Službena reklama pozivala je publiku da povede i djecu sa sobom, a posebne jutarnje izvedbe radile su se upravo za djecu. Komercijalno kazalište našlo je novu tržišnu nišu. (vidi: Gardner Salazar, 1989)

Nisu svi bili zadovoljni odlaskom djece na ovakve predstave. Helen Nicholson (2011) opisuje tadašnja zgražanja nad razinom komercijalnog kazališta i nad činjenicom da djeca to gledaju, neka čak i krađu kako bi smogla novac za ulaznice. Ponekad se kao motivacija za stvaranje drukčijih, za djecu prikladnijih predstava, navodi upravo činjenica da djeca hrle na ovu frivolnu i budalastu zabavu – a zaslužuju bolje. Sve se ovo nadovezuje na rasprave o komercijalnoj/popularnoj i „pravoj“ umjetnosti i težnjama reformista različitih provenijencija da „bolju“ umjetnost učine dostupnom svima.

Kritikama usprkos, djeca i dalje odlaze na takve predstave, a ne može se

¹ 'Vijek trajanja' TIE-a u originalnoj formi bio je relativno kratak. S političkim promjenama kasnih osamdesetih godina u Britaniji, ograničavaju se mogućnosti financiranja i žanr zamire, što još jednom pokazuje do koje mjere društveni okvir utječe na mogućnosti razvoja kazališta za djecu.

Danas se kao jedna od vrijednosti kazališta za djecu prepoznaje i njegova mogućnost djelovanja u kriznim situacijama

reći niti da postoji društveni konsenzus o tome da one nisu dobre za njih. Da pače, pojavljuju se ideje o korisnosti ovakve zabave, zapravo o korisnosti teatarske zabave kao takve: mnogi misle da su ljepota, smijeh i uzbuđenje publike u gledalištu lijek za nevolje ovoga svijeta. Zato se uključuju različite filantrop-ske organizacije koje sponzoriraju izvedbe ovakvih komercijalnih predstava za one koji nemaju novac za ulaznicu, ponajprije za siromašnu djecu i siročad. *Kad god bi se okupila bolesna, tužna ili siromašna djeca, pojavili bi se glumci da ih razvedre*, piše Gardner Salazar (1989) opisujući ovaj tip izvedbi kao šarmantni eskapizam.

Iz tog vremena datira ideja (i praksa) igranja predstava za djecu u bolnicama i domovima za djecu s teškoćama u razvoju, ideja koja je živa i prisutna i danas. Kako se opći estetski standard predstava za djecu s vremenom podizao, za pretpostaviti je da se više ne igraju „sumnjive ludorije“, ali ideja o ljekovitosti iskustva kazališta utjecala je na razvoj kazališta za djecu. Tome je pridonio i istovremeni razvoj raznih oblika primijenjenog kazališta za odrasle,² kao i razvoj dramskih oblika rada s djecom i mladima koji djecu uključuje u izražavanje dramskim medijem. Nekako istovremeno se, ni to ne smijemo zaboraviti, razvijaju i psihoterapeutske škole koje inspiraciju pronalaze upravo u kazališnom i dramskom izražavanju (psihodrama i dramaterapija). Svime time ojačano, kazalište za djecu upušta se u nove izazove.

Danas se kao jedna od vrijednosti kazališta za djecu prepoznaje i njegova mogućnost djelovanja u kriznim situacijama. Zanimljiv je i u literaturi dobro dokumentiran noviji primjer rad s djecom nakon talačke krize u Beslanu 2004. godine koji detaljno opisuje Manon van de Water (2012).

Kriza u Beslanu jedan je od najgorih incidenata novije povijesti u kojem su sudjelovala djeca. Beslan u Sjevernoj Osetiji nije velik grad, ima tek nešto više od 30 000 stanovnika. Napadači su, tražeći nezavisnost Čečenije, ušli u školu i u njoj zatočili više od tisuću ljudi (djece, učitelja i roditelja). Bio je 1. rujna, prvi dan nastave. Opsada je trajala tri dana, nakon čega je upala vojska i policija. Poginulo je preko tristo talaca, od čega gotovo dvije stotine djece. Nije sasvim jasno bilo tada, a nije čini se ni danas, zašto je razrješenje talačke krize završilo tako katastrofalno. No jasno je da je trauma bila ogromna. U grad (i regiju) upućen je psihološki tim za krizne intervencije. Istovremeno, nacionalna se kazališna zajednica organizirala i pokrenula program *kazališta terapije* u okviru kojeg su brojne predstave došle u regiju i igrane za djecu.

Zanimljivo je opisati i kako su se to kazališta organizirala, odnosno, kako je uopće došlo do toga da ideja profunkcionira. Inicijativa je došla s neočekivanog mjesta, piše Manon van de Water. Mikhail Kamenski, bivši učitelj koji je studirao i na moskovskoj kazališnoj akademiji, u trenutku krize bio je jedan od savjetnika predsjednika uprave Moskovske banke. Kad je vidio strašne snimke, napisao je šefu prijedlog da banka umjesto običnih donacija financira projekt slanja predstava u Beslan. Šef se odmah složio i prebacio novac na račun projekta *Kazalište za djecu Beslana*. Dakle, sasvim slučajno se našao pravi čovjek na pravom mjestu i sve se pokrenulo. U organizaciju su se zatim uključila kazališta i ASSITEJ. I premda su glumci igrali uglavnom bez honorara, bez financijske podrške banke za organizaciju i troškove putovanja teško da bi išta od toga bilo moguće.

² Darko Lukić u knjizi *Uvod u primijenjeno kazalište* (2016) u oblike primijenjenog kazališta za odrasle ubraja kazalište u zajednici, kazalište za napredak, forum teatar, inkluzivno kazalište, terapijsko kazalište, kazalište za društveni razvoj itd.

Što su htjeli i zašto? Željeli su im poslati najbolje predstave Rusije (i svijeta) kako bi im pomogli da ponovno osjete užitak u životu, i to kroz susret s kazalištem kao formom koja je najbolja u poklanjanju nezaboravnih trenutaka sreće – upravo tako ekipa je odmah na početku formulirala svoje ciljeve. Uistinu, u sljedećih nekoliko godina gostovanja su bila redovita. Sve je i dalje financirala Moskovska banka. A kako to već s bankama biva, htjeli su vidjeti na što troše svoj novac, pa su angažirali psihologe koji su vodili rehabilitacijske programe u regiji i zamolili ih da prate projekt. Aleksandar Kolmanovski, jedan od ključnih psihologa na terenu, procijenio je da se ne treba usredotočiti samo na rad s neposrednim žrtvama nego na cijelu zajednicu jer je cijela zajednica doživjela tešku traumu, pri čemu se nije nakon traume ujedinila, kako se to ponekad događa nakon katastrofalnih događaja, nego razjedinila u traženju krivaca za strahotu. Kao prvi zadatak Kolmanovski je postavio ponovno ujedinjavanje zajednice, ponovno uspostavljanje odnosa među ljudima, pokušaj da im se *vрати mogućnost normalne interakcije*. Kazalište je opisao kao odlično sredstvo jer širi obzore, stimulira imaginaciju i vraća povjerenje. Gledanje predstave događaj je u kojem sudjeluju svi koji su se okupili i cijelo gledalište reagira na isti (ili sličan) način i tako se zajednica ponovno ujedinjuje.

No nije svaka ili bilo kakva predstava mogla ući u program *kazališta terapije*. Kolmanovski je dao vrlo jasne smjernice o tome što može, a što ne može: nije smjelo biti balona jer bi (eventualan) prasak balona izravno asociirao djecu na pucnjeve i eksplozije. Tražio je da se svi glasni i oštri zvukovi uklone. Pjesmi i plesu davao je prednost u odnosu na tekst. Preporučio je izbjegavanje svega što može podsjećati na nasilje, sputavanje, nedostatak hrane ili vode, gubitak i umiranje. Svega, dakle, što je podsjećalo na traumatske doživljaje. Da u tome nije ni malo pretjerivao pokazuju svjedočanstva s nekih predstava u kojima se (ipak) omaškom našlo nešto u tom kontekstu problematično: klaun u jednom času ispali konfete – i djeca se trenutačno sakriju iza stolaca. Manon van de Water prenosi razmišljanje Mikhaila Uvazova, redatelja u Vladikavkazu, glavnom gradu Sjeverne Osetije koji se nalazi nedaleko od Beslana. Uvazov je aktivno sudjelovao u programu *kazališta terapije* i opisuje svoje iskustvo:

Na početku smo uzimali komade koji su bili razumljivi, jednostavni, u svakom slučaju šareni i koji su imali sretan kraj... Shvaćali smo da moramo biti odgovorni. Jer djeca su bila tako uplašena, a i roditelji su nerado puštali djecu od sebe, čak i s učiteljima, čak i s čuvarima. I djeca su se plašila ići. Moja kći je bila u školi ovdje u Vladikavkazu. Ne u Beslanu, ali neko vrijeme ni ovdje praktički nije bilo škole. Učitelji su dolazili, ali nisu tjerali djecu da dolaze. Razumjeli su da je djeci, čak i onoj koja nisu bila neposredno ugrožena, teško. Jer djeca su znala da je Beslan blizu... Zato je kazalište odigralo vrlo pozitivnu ulogu jer je to što se dogodilo utjecalo na sve nas. A kazalište je pokazalo da život ide dalje, da usprkos tragediji postoji nešto očigledno pozitivno, veliko, da postoji život i umjetnost i nešto što može nasmijati djecu.

Pažljivo promatrajući publiku, strepeći nad njihovim odgovorom, odgovorni su autori po potrebi prilagođavali predstave. Jer, kako piše drugi redatelj iz kruga aktivnih sudionika, Oleg Loevski, terapijski cilj kazališta bio je proširiti horizont publike, izvući ih iz suženog svijeta u koji ih je tragedija gurnula. *Možda nikada nećemo potpuno razumjeti kako umjetnost to čini*, piše Persephone Sextou (2016), *ali ono što se događa ne smijemo ignorirati. Kad je riječ o radu u Beslanu, fascinirana sam hrabrošću umjetnika i svih sudionika u procesu. Oni*

Cilj kazališta terapije u Beslanu bio je proširiti horizont publike, izvući ih iz suženog svijeta u koji ih je tragedija gurnula

*snažno ustaju protiv gubitka nevinosti, gubitka sreće, gubitka sigurnosti i gubitka nade.*³

Djeca su bila obasuta pažnjom, vidjela su mnogo zanimljivije predstave nego što bi ih inače gledala jer kulturna ponuda u regiji nije prije toga bila osobito velika. Projekt je trajao više godina. Uz predstave ili predstavama inspirirane počele su se provoditi i dramske radionice, često i uz pomoć inozemnih stručnjaka.⁴ Tako se dogodilo da je traumatično iskustvo djeci Beslana donijelo i skroman bonus.

Ustraju li naša kazališta u igranju predstava na Baniji, slično bi se moglo dogoditi i djeci Petrinje i Siska, a osobito okolnih malih mjesta u kojima je dostupnost ovakvih sadržaja inače skromna. Samoorganizirani pokret naših kazalištaraca pokazuje kako kazališnim umjetnicima (srećom) nije potrebna uputa za djelovanje koja stiže iz centrale, nije im nužna čak ni financijska podrška kad su ovako hitne situacije u pitanju jer oni i predobro razumiju moć svojih izvedbi, znaju da mogu pružiti utjehu i nadu, neophodan odmak, trenutak smirenja. Ipak, bilo bi jako korisno kad bi iza njih (ili uz njih) stala i neka institucija, neka domaća inačica Moskovske banke, ma kako se zvala. Jer ovakvi projekti, da bi bili uistinu ljekoviti, moraju trajati. ■

LITERATURA:

- Bedard, L.R. i Tolch C.J. (ur.) (1989) *Spotlight on the Child – Studies in the History of American Children's Theatre*. New York, Westport, London: Greenwood Press.
- Bennett, S. (ur.) 2005. *Theatre for Children and Young People – 50 years of professional theatre in the UK*. Aurora Metro Press.
- Gardner Salazar, L. Theatre for Young Audiences in New York City, 1900-1910: A Heritage of Jolly Productions. U: Bedard, L.R. i Tolch C.J. (ur.) (1989) *Spotlight on the Child – Studies in the History of American Children's Theatre*. New York, Westport, London: Greenwood Press.
- Goldberg, M. (1974) *Children's Theatre – A Philosophy and a Method*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Ladika, Z. (1970) *Dijete i scenska umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Lukić, D. (2016) *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*. Zagreb: Leykam International.
- McCaslin, N. (1997) *Theatre for Children in the US: A History*. Studio City: Players Press. Bedard
- Nicholson, H. (2011) *Theatre, Education and Performance*. Palgrave Macmillan.
- Sextou, P. (2016) *Theatre for Children in Hospital: The Gift of Compassion*. Intellect Books.
- van de Water, M. (2012) *Theatre, Youth and Culture – A Critical and Historical Exploration*. New York: Palgrave Macmillan.

³ Na sličan ovome razmišlja se i govori o kazalištu u bolnicama, i ono svoje dobrobiti pronalazi u ulijevanju nade, distrakciji, ujedinjavanju grupe preko zajedničkog gledanja. Kao presudno važan element, većina se autora slaže, jest sudjelovanje profesionalaca drugih struka, prije svega psihologa u timu koji osmišljava ovakve projekte. (vidi: Sextou, 2016)

⁴ Manon van de Water bila je jedna od tih stručnjakinja tako da je tekst o Beslanu napisala oslanjajući se i na vlastito iskustvo.

Teatrografija gostujućih predstava (i popis književnih događanja) na Baniji

1. 1. 2021. Tvornica lutaka / *Ježeva kućica* / Petrinja
2. 1. Tvornica lutaka / *Ježeva kućica* / Sisak i Glina
5. 1. Udruga Mali grad / *Bonton ili kako pristojno provesti dan* / Glina i Sisak
6. 1. Cirk pozor i Triko cirkus teatar / *Cirkus čušpajz* / Glina i Sisak
7. 1. Zagrebačko kazalište lutaka / *Medo Đuro kod zubara* / Sisak i Glina
8. 1. Luka Vidović / *Četiri čarobne riječi, Comedy magic show* / Hrvatska Kostajnica i Sisak
9. 1. Kazalište Mala scena / *Priča o oblaku* / Sisak
10. 1. Teatar Naranča / *Vitez željeznog srca* / Sisak i Majske Poljane
10. 1. Kazalište Moruzgva / *Vla Vla Vljajland* / Glina
12. 1. Umjetnička organizacija Artomobil / *Kako misli jure jednog malog Jure* / Hrvatska Kostajnica i Sisak
13. 1. Teatroman / *Muškarci.hr* / Glina
14. 1. Tigar teatar + Andrija Rudić + Klaun Krcko / *Pale sam na svijetu* / Gora, Hrvatska Kostajnica i Sisak
15. 1. Mali Teatar / *Tata slikovnica* / Glina i Gora
20. 1. Gradsko kazalište Scena Gorica / *Avijonko se ženi* / Hrvatska Kostajnica
21. 1. Društvo hrvatskih književnika (Sanja Pilić, Zlatko Krilić, Miro Gavran) Gora i Petrinja
22. 1. Cirkorama / *O ne, Cabaret!* / Hrvatska Kostajnica i Glina
27. 1. Cirk pozor i Triko cirkus teatar / *Cirkus čušpajz* / Lipik
27. 1. Teatar Poco Loco / *Stonoga Goga* / Hrvatska Kostajnica i Hrvatska Dubica
28. 1. Klara Rusan i Dominik Vuković / Likovna radionica / Petrinja

28. 1. Tigar teatar / *Kitostoperi* + likovna radionica / Hrvatska Kostajnica i Hrvatska Dubica
30. 1. Teatroman / *Muškarci.hr* / Petrinja
31. 1. Tvornica lutaka / *Crvenkapica* / Glina i Gora
4. 2. Gradsko kazalište Sisak / *Čudnovate zgrade baruna Muchausena* / Komarevo i Sisak
6. 2. Jasna Palić Picukarić / *Glumaonica* / Hrvatska Kostajnica, Hrvatska Dubica i Petrinja
9. 2. Društvo hrvatskih književnika (Sanja Polak i Zlatko Krilić) Komarevo i Sisak
10. 2. Kazališna družina Pinklec / *Bremenski svirači* / Petrinja i Glina
18. 2. Hrvatsko društvo pisaca (Zoran Ferić, Roman Simić) Glina
24. 2. Gradsko kazalište Zorin dom, Karlovac / *Korak po korak do čiste planete* / Glina i Sisak
4. 3. Mia Begović / *Sve što sam prešutjela* / Sisak
5. 3. Tvornica lutaka / *Moljci – Matovilka* / Komarevo i Petrinja
7. 3. Kazalište KNAP / *Kod kuće je najgore* / Hrvatska Kostajnica i Hrvatska Dubica
15. 3. Hrvatsko društvo pisaca (Rusmir Agačević) Hrvatska Kostajnica i Hrvatska Dubica

Važno je dodati kako smo od samog početka bili u koordinaciji i s prijateljima iz Crvenih nosova koji su, neovisno o nama, kao klauni doktori putovali po potresom pogođenim područjima višestruko nastupajući po sabirnim centrima gdje god je bilo potrebe.

I oni su važan i neizostavan dio ove priče!

(teatrografiju priredio Mario Kovač)