DANI HVARSKOGA KAZALIŠTA

PUBLIKA I KRITIKA

A I RASPRAVE O HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU • GF

Knjige objavljene u ediciji "Dani Hvarskoga kazališta"

I. UVOD
II. SREDNJOVJEKOVNA I FOLKLORNA DRAMA I KAZALIŠTE
III. RENESANSA
IV. DRAMA I KAZALIŠTE XVII STOLJEĆA
V. DRAMA I KAZALIŠTE XVIII STOLJEĆA
VI. DRAMA I KAZALIŠTE XIX STOLJEĆA
VII. DRAMA I KAZALIŠTE HRVATSKE MODERNE
VIII. DRAMA I KAZALIŠTE MIROSLAVA KRLEŽE
IX. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U MEĐURATNIM GODINAMA
X. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD PREDRATNIH REVOLUCIONARNIH PREVIRANJA DO 1955.
XI. SUVREMENA HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE
XII. STOLJEĆA HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTA
XIII. HANIBAL LUCIĆ
XIV. NALJEŠKOVIĆ - VETRANOVIĆ
XV. MARKO MARULIĆ
XVI. HRVATSKI HUMANIZAM - IANUS PANNONIUS
XVII. HRVATSKI HUMANIZAM - DUBROVNIK I DALMATINSKE KOMUNE
XVIII. HRVATSKI HUMANIZAM - XVI. STOLJEĆE - PROTESTANTIZAM I REFORMACIJA

DA I RASPRAVE O HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

XIX. HRVATSKO KAJKAVSKO PJESNIŠTVO DO PREPORODA
XX. HRVATSKO BAROKNO PJESNIŠTVO - DUBROVNIK I DALMATINSKE KOMUNE
XXI. i XXII. HRVATSKA KNJIŽEVNOST 18. STOLJEĆA - TEMATSKI I ŽANROVSKI ASPEKTI
XXIII. HRVATSKA KNJIŽEVNOST UOČI PREPORODA
XXIV. HRVATSKA KNJIŽEVNOST U DOBA PREPORODA
XXV. HRVATSKA KNJIŽEVNOST OD PREPORODA DO ŠENOINA DOBA
XXVI. RAZDOBLJE REALIZMA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
XXVII. KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE HRVATSKE MODERNE - BILANCA STOLJEĆA
XXVIII. KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE HRVATSKE MODERNE - BILANCA STOLJEĆA II.
XXIX. HRVATSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE DVADESETIH GODINA 20. STOLJEĆA
XXX. HRVATSKA KNJIŽEVNOST, KAZALIŠTE I AVANGARDA DVADESETIH GODINA 20. STOLJEĆA; BIBLIOGRAFIJA 1975-2004
31. IGRA I SVEČANOST U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
32. PROSTOR I GRANICE HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTA
33. PREŠUĆENO, ZABRANJENO, IZAZOVNO U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
34. POČECI U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
35. NAZBILJ I NAHVAO: ETIČKE SUPROTNOSTI U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
OD MARINA DRŽIĆA DO NAŠIH DANA
U ČAST 500-OBLJETNICE ROĐENJA MARINA DRŽIĆA
36. PUTOVANJE, LUTANJE I BIJEG U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
37. PAMĆENJE, SJEĆANJE, ZABORAV U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU
38. HVAR - KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE
39. GAVELLA - RIJEČ I PROSTOR
40. ČETIRI DESETLJEĆA DANA HVARSKOGA KAZALIŠTA - DOSEZI I PROPUSTI U ISTRAŽIVANJU HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI I HRVATSKOGA KAZALIŠTA
41. PRVI SVJETSKI RAT U KULTURNOM PAMĆENJU
42. PUBLIKA I KRITIKA

DANI HVARSKOGA KAZALIŠTA / PUBLIKA I KRITIKA

Uredništvo edicije
TONKO MAROEVIĆ, MILAN MOGUŠ,
PAVAO PAVLIČIĆ, ANTE STAMAĆ

Uredništvo knjige
BORIS SENKER
VINKA GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ

Recenzenti
DUNJA FALIŠEVAC
PAVAO PAVLIČIĆ

Opremio
MARIN GOZZE (1975.)
Redizajn
NEVEN MARIN (2005.)

DANI HVARSKOGA KAZALIŠTA

PUBLIKA I KRITIKA

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI
KNJIŽEVNI KRUG SPLIT

ZAGREB – SPLIT
2016

SUVREMENO KAZALIŠTE I PUBLIKA ILI OD PREZIRA PUBLIKE DO OPRAVDANJA NJEZINOG BIJEGA

Sanja Nikčević

UDK: 792.073(4)»19«

Uloga publike u kazalištu ide od jednakopravnog sudionika predstave u epohama gdje je kazalište bilo ritualno (antika, srednji vijek) do takozvanih oponašateljskih epoha (renesanse i klasicizma) gdje je za osnovno praćenje publika morala imati posebno znanje. Dvadeseto je stoljeće taj jaz između kazališta glavne struje i publike dovelo do ekstrema. Budući da je u kazalištu glavne struje zavladalo redateljsko/postdramsko kazalište, koje je uglavnom nekomunikativno ili nasilno i šokirajuće, publika je počela protestirati. Kazališta glavne struje i teorijska misao promptno su reagirali i kao protureakciju publiku proglasili nekompetentnom za prosuđivanje kvalitete djela, nazivajući je »zaostalom, neobrazovanom i neinformiranom«. Publika je zbog toga počela napuštati kazalište tako da je osamdesetih godina prošlog stoljeća nastao pravi egzodus europske kazališne publike koji je ozbiljno zabrinuo financijere, ali ne i kazalište. Da bi izbjegli prigovore o odlasku publike, redatelji su velika gledališta glavnih kazališta smanjivali, tražili nove (manje) prostore, mali broj izvedbi opravdavali koprodukcijama, a ponekad i lažirali podatke.

Ključne riječi: dvadeseto stoljeće, publika, europsko kazalište, redateljsko/postdramsko kazalište, kazalište glavne struje

Odnos suvremenog europskog kazališta a naročito teorijske misli prema publici vrlo je zanimljiv i u najmanju ruku kontradiktoran. Kazalište je prema definiciji predstavljačka umjetnost, dakle javni umjetnički događaj pred očima publike pa je ona njegov nužni konstitutivni element. Kako bi rekao Peter Brook: »Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra i to je sve što treba da bi se stvorio teatar.«[1] Dakle, kada se kazalište svede na najmanji mogući zajednički nazivnik, ostaju nam prostor, glumac i publika. Međutim, unutar vrijednosnog sustava u suvremenom europskom kazalištu[2] publika nema poziciju koja odgovara njezinu značenju za kazalište. Zato je važno ukazati na dva osnovna stava kazališnih umjetnika i teorije o kazalištu[3] o publici jer oni imaju dalekosežne posljedice po kazalište.

Stav prvi: Publiku preziremo. Smatramo da nije kompetentna donijeti sud o predstavi. Posljedica tog stava: publika nije kriterij vrednovanja kazališta i nema pravo glasa. Rezultat je bijeg publike iz kazališta i njegovo opravdavanje.

---

[1] Peter Brook, *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972., str. 1.

[2] Suvremeno europsko kazalište: u tekstu se pojam rabi u značenju glavne kazališne struje, dakle kazališta koja su priznata kao važna u društvu: pozicijom, financiranjem, medijskom prisutnošću, itd. a ne uključuje tzv. rubove kazališta, privatna, mala, komercijalna ili alternativna kazališta. Odnosi se na europske zemlje (osim Velike Britanije koja ima drugačiji sistem kazališne organizacije) i na 20. stoljeće, odnosno na vrijeme od sredine dvadesetog stoljeća do danas.

[3] Teorije o kazalištu: u tekstu pojam rabim kao zbirni za teatrologiju, dramatologiju, izvedbene studije i sl.

Stav drugi: Mišljenje publike nas ne zanima. Posljedica: vrlo malo je proučavamo, ali je koristimo kao argument kako nam odgovara.[4]

STAV PRVI ILI PREZIR PREMA PUBLICI

Negativni stav prema publici, odnosno mišljenje da je ona nekompetentna u prosudbi kvalitete, značenja ili smisla djela i da je treba podučiti, oduvijek postoji u europskom kazalištu, ali dominira u nekim epohama. Izvori i razlozi njegova postojanja su: Platon, oponašateljske epohe koje su uvele podjelu na obrazovanu i neobrazovanu publiku te pobjeda novog svjetonazora koji je protjerao sve afirmativne žanrove iz visoke umjetnosti.

Platon
ili neće nam valjda rulja određivati pobjednika dizanjem ruku

Izvor tog mišljenja je na samim počecima. U antici je kazalište bilo ritualno, dakle smatralo se važnim činom za dobrobit zajednice pa su zato bili jednako važni i izvođači i publika. Bila je važna njezina prisutnost (kazališta su imala nekoliko tisuća mjesta i dolazili su predstavnici svih plemena), njezino mišljenje (ona je birala pobjednika), ali i njezino dolično ponašanje. Svetost kazališnog čina štitili su i zakoni, pa je tako kazna za nerede u publici na igrama mogla biti i smrt! Aristotel je, pak, formulirao važnost sudjelovanja publike ne samo za zajednicu nego i za svakog ponaosob u gledalištu jer je kao osnovni cilj kazališta proglasio

[4] Zbog prostorne ograničenosti teksta pozabavit ću se ovdje samo prvim stavom dok drugi ostavljam za neku drugu prigodu, a svakako preporučujem odličan temat o publici iz časopisa Kazalište 24/2009.

katarzu ili pročišćavanje emocija publike, dakle vrlo važnu djelatnost za ljudsko zdravlje i sreću.[5]

Međutim, iz antike potječe i teza o nekompetenciji publike u prosudbi kvalitete djela i to od Platona, filozofa koji nije volio kazalište. Platon je smatrao da ono nije korisno jer se ulaguje ljudskoj duši raspirujući emocije pa je možda upravo zato formulirao nekompetenciju publike. U *Zakonima* se žalio da na pjesničkom natjecanju odluku donosi »skupljena publika podizanjem ruku, dok on smatra da je najljepša muza ona koja pruža zadovoljstvo najboljima i najškolovanijima te napose ona koja pruža zadovoljstvo jednom sucu, koji se ističe vrlinom i školovanjem«. Tvrdio je da za »prosuđivanje umjetnosti nije presudna većina glasova, nego primjerena osposobljenost onih koji sudove donose«.[6] Platon je tako očito bio protivnik prepuštanja odluka neobrazovanoj javnosti i uspostavio je zahtjev za obrazovanim kritičarom koji će ne samo prosuđivati umjetnost nego i obrazovati publiku. On će tako svojim pravim ukusom usmjeravati kazalište i štititi publiku od nje same!

Od oponašateljskih epoha do osnivanja nacionalnih kazališta ili trebamo profesore da nam protumače

Taj je stav o potrebi obrazovanog voditelja kazališta i publike ostao prisutan u europskoj teorijskoj misli, a u kazalištu je dominirao u oponašateljskim epohama. U renesansi se dogodio prvi rascjep na obrazovanu i neobrazovanu publiku jer je visoka umjetnost bila puna elemenata

---

[5] Aristotel, »O pjesničkom umijeću«, u: Miroslav Beker (ur.) *Povijest književnih teorija,* SNL, Zagreb, 1979., str. 29-60.

[6] Miroslav Beker, *Kratka povijest antičke retorike*, Zagreb, 1997., str. 16.

druge kulture (antike) pa čak i na jeziku koji je publika morala učiti (latinski).[7] Slično je bilo i u klasicizmu,[8] a i u romantizmu.[9]

Pokretanje masovnih medija u Europi 19. stoljeća poklopilo se i s osnivanjem nacionalnih kazališta koja su imala ulogu obrazovanja čitavog naroda zbog promjena koje su se događale u društvu: definiranja nacionalnog identiteta i formiranja modernih država. Kazalište je u tome imalo svoju ulogu, a očekivalo se od najpametnijih ljudi, najškolovanijih i *najosposobljenijih*, što bi rekao Platon, da o kazalištu pišu u medijima. I cijelo društvo, i kazalište i publika, očekivali su od tih ljudi da ih obrazuju i usmjere.

Zato su prvi kazališni kritičari u europskim medijima bili ugledni profesori književnosti: »Jedan od pionira moderne kazališne kritike i vodeći francuski kritičar 19. stoljeća zvao se Geoffroy, a bio je profesor drame.«[10] Slično je bilo i u Njemačkoj kada je u Weimarskoj Republici izuzetno bogat kazališni život pratilo 140 (!) kritičara, koji su uglavnom pripadali »školi istaknutog berlinskog profesora njemačke književnosti Ericha Schmidta«.[11] I u Hrvatskoj su prvi kritičari bili školovani na europskim fakultetima (Šenoa je studirao u Pragu i Zagrebu, radio u Beču, Demeter je studirao filozofiju u Grazu, a medicinu u Beču i Padovi) koji su otvoreno govorili da im je zadaća i usmjeravanje kazališta i obrazovanje publike.[12] U europskoj

---

[7] Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden Marketing, Zagreb, 2003.

[8] Cvijeta Pavlović, *Uvod u klasicizam*, Leykam, Zagreb, 2012.

[9] Marijan Bobinac, *Uvod u romantizam*, Leykam, Zagreb, 2012.

[10] Marvin Carlson, »Razmišljanja o ulozi novinskog kazališnog kritičara«, *Glumište* 3-4/1999., str. 112-115.

[11] Manfred Pfister, »Koliko je teorije potrebno kazališnoj kritici?«, *Glumište* 3-4/1999., str. 104-111.

[12] O kritici i njezinoj funkciji: Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.; Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Leykam/UAOS, Osijek/Zagreb, 2012.; Alen Biskupović, *Dramska kazališna kritika u osječkim dnevnim glasilima od 1902. do 1945. godine*, doktorski rad, Filozofski fakultet u Osijeku, 2014.

kritici tako je ostalo i do danas: »Većina dramskih i plesnih kritičara samo napola pripadaju zanimanju novinara; oni su često znanstvenici koji se bave istraživanjima ili profesori na fakultetu.«[13]

Promjena svjetonazora ili izbacivanje afirmativnih žanrova

Treći je razlog u promjeni svjetonazora u 20. stoljeću i promjeni umjetničke paradigme koja je usvojila sekularistički svjetonazor i kritiku društva kao jedinu funkciju visoke i vrijedne umjetnosti. Posljedica tog stava jest protjerivanje iz visoke umjetnosti svih afirmativnih, a naročito afirmativno-religioznih žanrova. Za vrijeme dominacije tih žanrova (srednji vijek, barok, građanska drama 19. stoljeća) publika je hrlila u kazalište od biskupa ili kralja do sluškinje i siromaha jer su ga svi mogli razumjeti bez posredovanja profesora ili tumača.

Razvoj umjetničkih konvencija, odnosno njihovo dokidanje u 20. stoljeću, do kraja je poremetilo odnos publike i umjetnosti. Protjerivanje afirmativnih žanrova dovelo je s vremenom u vladavini redateljskog kazališta do ukidanja svih pozitivnih emocija, afirmacije bilo kakvih vrijednosti i ukidanja same katarze. Kako je u glavnoj kazališnoj struji krajem 20. stoljeća zavladalo i postdramsko kazalište, protjerani su i prepoznatljivi likovi, logična ili bilo kakva priča pa i sam tekst. Time se narušila mogućnost osnovne razine shvaćanja viđenog. Tako se dogodilo da publika od druge polovice 20. stoljeća bez posrednika (bilo manifesta samog umjetnika, bilo kritičara), kao i bez dodatnog obrazovanja ili motivacije, više nije mogla pratiti kazalište. A ni druge suvremene umjetnosti.

U suvremenom kazalištu pobijedila je ideja koja je vladala u oponašateljskim epohama, a danas je dovedena do ekstrema. Štoviše,

---

[13] Margareta Sorenson, »Press Crisis, Critical Crisis«, u: *Survival Games?*, Helsinki, 1996., str. 18-19.

estetika rubova 20. stoljeća (avangarda, provokacija, reakcija, rušenje dotadašnje glavne struje od 19. stoljeća do modernizma) koja je programatski bila nekomunikativna zaposjela je glavnu kazališnu struju što je logično izazvalo probleme s publikom, a teorija i mediji stali su na stranu kazališta.

POSLJEDICE PRVOG STAVA ILI PUBLIKA NEMA PRAVO GLASA

Posljedice prezira prema publici jest taj da ona više nije nikakav kriterij vrednovanja predstave, ni financijerima, ni samom kazalištu. Također doslovno nema pravo glasa odnosno njezino mišljenje se ne računa ili negira, prezire, ismijava, ozbiljno omalovažava. Neprestano se poziva na njezinu nekompetenciju i zaziva potreba za obrazovanjem. Njezin jedini izlaz je bijeg iz kazališta (ili nedolazak) za što je se također optužuje ili se to prikazuje kao uspjeh predstave i redateljskog koncepta. Istovremeno se kazališta dovijaju kako da taj odlazak zaniječu (npr. smanjuju se gledališta ne bi li izgledalo da je ipak ima).

Nije kriterij vrednovanja
ili imamo mi kritike, festivale i nagrade

Od spomenutih kazališnih početaka u antici kazalište je bilo izrazito društveni čin koji je financirala cijela zajednica upravo zbog njegove ritualne važnosti, a tako je bilo i u srednjem vijeku. Ono što se smatralo visokim i važnim kazalištem za društvo bilo je i društveno financirano zbog viših razloga, bez obzira na to jesu li kazalište financirali bogati pojedinci kao u antici ili bratovštine kao u srednjem vijeku. Međutim, od elizabetanskog doba i Shakespearea, visoko je kazalište prvi put postalo profitno što znači da je publika postala direktni financijer kazališta i najvažnija za njegov opstanak. Taj je model na snazi do danas samo u angloameričkom dijelu

zapadne kulture (Sjeverna Amerika i Velika Britanija) pa kod njih i bogati pojedinci i sama država nastupaju kao publika odnosno kao pojedinačni donatori ili mecene. U Europi, kako u istočnoj, tako i u zapadnoj, na snazi je linija društvenog financiranja zbog važnosti kazališta za zajednicu. To se u Francuskoj u vrijeme Louisa XIV. formirao model koji postoji i do danas. Radi se o redovitom izdvajanju za potrebe kulture i umjetnosti na razini države što je regulirano zakonima. Današnja kazališta glavne struje su u Europi uglavnom javna ili nacionalna, osnivale su ih države ili neke druge ustrojbene jedinice, pa tako imaju i status javne službe. Umjetnici su zaposleni u stalnom radnom odnosu, u statusu državnih službenika, i na njih se odnose isti zakoni i isti platežni razredi.[14] Novac za kazalište u Europi distribuiraju predstavnici društva, političari i kazališni stručnjaci u raznim povjerenstvima.

Zanimljivo je da je taj model nastao iz ideje da je umjetnost važna za zemlju i za sve građane pa se zato mora redovito i objektivno financirati (ne smije biti u rukama ni bogate manjine a ni puka), ali je upravo on pogodovao izbacivanju publike kao vrijednosnog kriterija. Kada smo iz suvremene umjetnosti izbacili sve ono što publika voli i s čime komunicira, naravno da smo je ukinuli kao vrijednosni kriterij. Budući da je dijeljenje državnog novca ozbiljan i odgovoran posao koji ima važnost za cijelu zajednicu, moraju postojati neki drugi objektivni kriteriji. U Europi su to: kritika (medijski odjek), festivali (pozivi, nastupi i nagrade) i međunarodna suradnja (potvrda izvan kuće/zemlje).

Tako da danas kazalište u Europi teoretski može funkcionirati bez publike i to se u većini kazališta glavne struje doista i događa. Primjenjujući te kriterije financiranja na trenutačno stanje suvremene umjetnosti mi

---

[14] Hrvatski sabor donio je 1861. Zakon o kazalištu (jedan od prvih u Europi), kojim je ono proglašeno narodnom ustanovom najviše nacionalne kulturne važnosti (http://www.hnk.hr/o-kazalistu/povijest/povijest/), a i najnoviji Zakon o kazalištu ima terminologiju *javna* i *nacionalna* kazališta. (http://www.zakon.hr/z/301/Zakon-o-kazalištima).

sad imamo tzv. festivalske predstave koje imaju i festivalske nastupe, i nagrade, i medije (kao i puno novaca), ali ih je vidjelo jako malo ljudi i nemaju uopće domicilnu publiku. Padaju li vam na pamet npr. *Elementarne čestice*, većina programa ZKM-a od devedesetih do danas, program HNK-a iz Zagreba zadnjih godina, ali i cijeli repertoar *Festivala europskog kazališta*. Na taj festival dolaze doista najcjenjenije europske predstave (prema onim uvedenim kriterijima), ali su to odreda predstave bez publike u svojim zemljama. Jer je, kako je rečeno, stanje jednako u cijeloj Europi.

Preziremo sve što voli ili nećemo podilaziti glupoj publici

Publika otvoreno voli afirmativne žanrove,[15] a ljudsko biće u svojoj biti ima potrebu za razumijevanjem svijeta oko sebe pa tako i onoga što gleda na sceni (junaci koje prepoznajemo, motivacija koju razumijemo, logična priča itd.). Psiholozi i psihijatri došli su do zaključka da je upravo sposobnost pričanja logične priče o sebi, svijetu oko sebe i iznad sebe (biografija, povijest, religija) jedan od dokaza zdravlja ljudske psihe.

Sve žanrove iz prošlosti ili sadašnjosti koje publika voli (melodrame, pučke komade, pa i samu komediju) u 20. stoljeću proglasili smo nevrijednima, niskima, čak i glupima. Predstave koje publika voli i na koje rado ide službeno smatramo: »podilaženjem publici«, »komercijalnim kazalištem«, »bulevarskim kazalištem«, koje je nevrijedno do te mjere da se članak može nasloviti: »neukusno podilaženje masi«.[16] Takva su kazališta

---

[15] *Afirmativno djelo* ne znači samo komedije ili komade sa sretnim završetkom nego komade koji afirmiraju smisao svijeta te postojanje ljudskih vrijednosti bez obzira na tragični ili sretni završetak priče koju pričaju. Zbog prezira teorije prema tim žanrovima nemam generički pojam pa koristim termin *afirmativno* koji sam teorijski primijenila u analizi američke drame. Vidi: Sanja Nikčević, *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2003.

[16] Ivana Slunjski, »Neukusno podilaženje masi«, *Vijenac*, 28. svibnja 2015.

na rubovima europske kazališne umjetnosti a rad u njima ne smatra se umjetnošću. Umjetnici će zato u medijima »hrabro« i »odlučno« izjavljivati da neće »podilaziti publici«,[17] smatrajući to, kako kaže Aleksandar Ogarjev, najgorim mogućim odabirom u svom umjetničkom pozivu.

REZULTAT PRVOG STAVA ILI KAKO RIJEŠITI PROBLEM ODBJEGLE PUBLIKE

»Ja gospodo nisam od vaše struke... I sad vi meni kažite, jesu li te predstave uopće gledljive? To je važno jer vi predstave radite za publiku. A ja sam ta publika. I ako one nisu gledljive a vidjeli ste da nisu, zašto ih onda pravite? Hajde, recite mi jesu li one po vama uopće gledljive?«,[18] zapitao se (zavapio!) jedan srednjoškolski profesor na okrugom stolu Marulićevih dana 2009. i nije dobio odgovor jer je imao jednu krivu premisu. Koliko god to zdravoj logici (onoj prema psihijatrijskoj definiciji) zvučalo nelogično, predstave više ne moraju biti razumljive ili čak ni »gledljive« jer se, kao što se malo prije pokazalo, ne prave za publiku.

Svima je jasno radi li se predstava za festivale ili za publiku. Znaju to mediji:

> *Po odabiru premijerne publike često je u našim kazalištima lako odgonetnuti je li neka predstava postavljena na repertoar za kazališni ili medijski uspjeh. To se osobito vidjelo u zagrebačkom HNK-u 30. prosinca protekle godine na premijeri 'Vučjaka' u režiji Ivice Buljana, redatelja čiji su uspjesi dugotrajniji u medijskim izvještajima nego na*

[17] Helena Braut, »Bez podilaženja publici«, *Vjesnik*, 2011.

[18] Vlatko Perković, *Dramsko djelo – kazališna izvedba*, Ogranak MH Split, Split, 2010., str. 258.

kazališnim pozornicama i u sjećanju gledatelja. Kojega ti mediji vole, prepoznaju i s razlogom smatraju uzornim tumačem kaotičnosti doba u kojem živimo od senzacija i spektakla.[19]

I ravnatelji znaju da nema publike za sadržaje koje oni smatraju važnim. »Krizu kazališta i nedostatak njegovih gledatelja osjećaju svi«, rekla je Nataša Rajković, pomoćnica ravnatelja Studentskog centra i voditeljica Teatra ITD.[20] Jednako kao iz malih, alternativnih kazališta, publika bježi i iz onih velikih pa i s oznakom nacionalnih. Tako će Nada Matošević kao nova intendantica HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci 2006. javno reći:

Na žalost, sami i decidirani nalozi postmoderne bitno bi smanjili broj naših gledatelja u velikom gledalištu. Ta dvojba između težnje k ekstremno umjetničkom, inovativnom i suvremenom s jedne strane te onomu manje inovativnom ali prihvatljivijem našoj brojnoj publici s druge strane, nije nešto što se može uvijek lako i uspješno razriješiti.[21]

Ona je to rekla ponukana egzodusom publike iz riječkog kazališta pod intendanturom Mani Gotovac, koja je primjenjivala sve »naloge postmoderne«. Međutim, ni tada nova riječka intendantica, kao ni ostala kazališta glavne struje nisu taj problem razriješili tako da stanu na stranu publike pa je ova pobjegla.

Egzodus publike dogodio se u cijeloj Europi, kao što je zavapio njemački teoretičar davši uz to kronologiju istjerivanja publike iz kazališta:

---

[19] Andrija Tunjić, »Iznuđivanje uspjeha« (Miroslav Krleža, *Vučjak*, red. Ivica Buljan, HNK Zagreb), *Vijenac*, 8. siječnja 2015.

[20] T. Novak, »Hrvatska praizvedba Beckettova teksta«, *Vjesnik*, 10. siječnja 2007.

[21] Ljiljana Mamić Pandža, »Povratak tradicionalnim vrijednostima. Razgovor s Nadom Matošević, novom intendanticom HNK Ivan Zajc Rijeka«, *Vjesnik*, 9. i 10. prosinca 2006.

Ali sada je stanje ozbiljno, više se ne radi o ritualu provokacije i reakcije. Umjesto »podučavanja publike« i »psovanja publike«, uspješnih postupaka ranijih desetljeća, umjesto »zajebavanja publike« i »preopterećivanja publike«, aktualnih hitova, sada u oči upada komad s repertoara s naslovom »Kada publika štrajka« – nazovimo ga tako. To je kazališni svijet postavilo naglavačke. Što li se to zaboga dogodilo? Koji je to duh opsjeo gledatelje?[22]

Činjenica je da se kazališna publika u cijeloj Europi tako jako prorijedila da je osamdesetih službeno proglašena kriza kazališne publike. Nijemci i Englezi su se tome ozbiljno posvetili jer kod njih: »deficiti zbog publike postaju najsnažnijim argumentom za 'mjere za sanaciju budžeta' – koje, barem na rate, dovode do smrti kazališta.«[23] Financijeri su u tim zemljama pokrenuli istraživanja, tražili izlaze. Međutim, kazališta nisu željela popustiti publici pa su odgovorila na vrlo zanimljiv način: okrivljavanjem publike, tumačenjem njezina bijega kao uspjeha i zamagljivanjem brojki.

Okrivljavanje publike
ili niste vi još dovoljno obrazovani / napredni / pametni / osviješteni...

Rekla sam da se sve što publika NE želi gledati ili NE razumije tumači kao dobro, kvalitetno, suvremeno, pametno, provokativno, kritički, važno itd... Kako to kaže Ivica Buljan, govoreći o Bothi Straussu povodom režiranja njegova teksta *I jedna i druga* u Slovenskom mladinskom gledališču iz Ljubljane, a prilikom gostovanja u Hrvatskoj: »Kako njegova djela djeluju tako divno kad ih nitko baš i ne razumije, pita se jedan od teoretičara i odgovara da je to zbog njegova velikog talenta za savršeno

[22] Gerhard Jörder, »Kad publika štrajka«, *Kolo* 3/2001.
[23] Ibid.

prikazivanje svoje okoline i zato što je precizan promatrač fragmentirane svakodnevice.« Dakle, savršen je iako ga nitko ne razumije, ili upravo zato?

Nije Buljan usamljen u tome. On je, zajedno s Dubravkom Vrgoč kao tadašnjom ravnateljicom ZKM-a, organizirao u Zagrebu generalnu skupštinu Europske kazališne konvencije (ETC), od 24. do 27. listopada 2013. S pravom, jer su njih dvoje bili cijenjeni u toj važnoj europskoj kazališnoj mreži koja okuplja teatre iz 20 europskih država. Svi su sudionici vidjeli program ZKM-a, pohvalili ga, ali su također svi svjesni da takav program nema publiku ni kod njih ni u ZKM-u. Novinarka je to formulirala ovako:

> *Predstave koje su se mogle vidjeti tih tri dana u ZKM-u su »Galeb« (Bobo Jelčić), »Tartuffe« (Jernej Lorenci), »Sada je zapravo, sve dobro« (Olja Lozica) i »Žuta crta« (Ivica Buljan) su reprezentativni primjer tih novih formi i promicanja kazališnih granica. Moje skromno mišljenje je da je to vrlo dobar odabir i da jasno pokazuje publici na čemu se želi raditi, što se ustvari želi postići u budućnosti s teatrom. No, postavlja se svevremensko pitanje: »Je li publika doista spremna na to?«*[24]

Nakon što se publici protumači da je to što ona ne razumije vrijedno, logično je da je se okrivi za nerazumijevanje, nespremnost, ili nedoraslost, kako kaže Ivana Slunjski.[25] Nina Ožegović je zabrinuta nad tradicionalizmom: »No, što je ustvari problem? Je li to kazalište samo po sebi ili je problem publika koja se tako teško odvaja od tradicionalnog kazališta? Nevjerojatno je to što smo bilo koju drugu tradiciju gotovo bez problema

---

[24] Ines Ora, »Je li problem kazalište ili publika?«, *Arteist.hr*, 31. listopada.2013. [http://arteist.hr/je-li-problem-kazaliste-ili-publika/; preuzeto 24. travnja 2016.]

[25] »Publika nedorasla veličini koreografskih ideja«; Ivana Slunjski, »Klišeji i neuspjela provokacija« [Premijere predstava *Nevidljivo vrijeme, A2* i *Kraljevi bogova* na 28. Muzičkom biennalu], *Vijenac*, 30. travnja 2015.

spremni odbaciti, dok smo što se tiče kazališta još uvijek tako zatvoreni.«[26] Razlog nam objašnjava Ivica Buljan koji tvrdi da se svaki »intelektualni napor u Hrvatskoj prezire«[27] jer je publika »nazadna« i »buržoaska«.[28]

Sva ta nespremnost i tradicionalnost publike smatra se silnim grijehom. Naime, smatra se da je publika zaostala u 19. stoljeću jer ne želi gledati neke »moderne« i »nove«, »postdramske« i »autorske« predstave. Upravo je tako to formulirala Nina Ožegović sumirajući sezonu 2014./15.:

> *Zagrebački HNK napravio je u 2015. godini radikalan poetički i repertoarni zaokret prema suvremenom postdramskom i autorskom kazalištu, sa željom da publiku i obrazuje, odnosno da joj pokaže ono što se na tom polju istraživačkog teatra događa u Europi. Tu ideju promovirao je već u proljeće izvedbom Wedekindove »Lulu« u režiji Slovenca Jerneja Lorencija i autorskim projektom Matije Ferlina »Mi smo kraljevi, a ne ljudi« koji se u dugotrajnoj potrazi za novom scenom zaustavio u Kineskom paviljonu Zagrebačkog velesajma. Obje te predstave naišle su na posve oprečne reakcije publike što je logično s obzirom na to da nisu ni bile namijenjene tradicionalnoj haenkaovskoj publici koja je godinama gledala uglavnom kazališnu poetiku 19. stoljeća.*[29]

---

[26] Ines Ora, »Je li problem kazalište ili publika?«, *Arteist.hr*, 31. listopada 2013. [http://arteist.hr/je-li-problem-kazaliste-ili-publika/; preuzeto 24. travnja 2016.]

[27] Helena Braut, »U hrvatskom kazalištu prezire se svaki intelektualni napor. Razgovor s Ivicom Buljanom«, *Vjesnik*, 28. veljače 2007.

[28] Ines Ora, »Ivica Buljan: Zahvalan sam na brutalnim napadima, oni me čine jačom osobom«, *Arteist.hr*, 9. svibnja 2014. [http://arteist.hr/ivica-buljan-zahvalan-sam-na-brutalnim-napadima-oni-cine-jacom-osobom/; preuzeto 24. travnja 2016.]

[29] Nina Ožegović, »U Hrvatskoj je moguće raditi uzbudljivo kazalište«, *T-portal*, 30. prosinca 2015. [http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/410342/I-u-Hrvatskoj-je-moguce-raditi-uzbudljivo-kazaliste.html; preuzeto 24. travnja 2016.]

Što je najbolje, Nina Ožegović je u pravu jer publika doista zadržava i estetiku, i svjetonazor 19. stoljeća, i vrijednosti tog doba. I zato sve ove gore spomenute predstave publiku nemaju.

Zanimljiva je kritika o predstavi *Drakula*, koja je realizirana u koprodukciji ZKM-a i Slovenskog narodnog gledališča iz Maribora i Teatra Due iz Parme, a režirao ju je jedan od trenutačno najtraženijih redatelja regije, András Urbán. Dakle, ima sve elemente uspjeha, ali nema publiku. Prepuna praznih scena nasilja – ili, kako to lijepo piše na web-stranici kazališta kao upozorenje, »[P]redstava sadrži prizore nasilja, nagih tijela i vulgarno izražavanje.« – a bez dramskog teksta, naravno da je teško našla nekog tko će je gledati. Kritičarka je zato objasnila u čemu je njezina vrijednost te da je za tu vrijednost nužno obrazovati publiku:

> *Prvo, »Drakula« je zasigurno prilično uzdrmao kulturni establišment Zagreba, nenavikao na tako žestok i provokativni kazališni jezik kakav je viđen u predstavi koja na sasvim nekonvencionalan način vodi gledatelje po stanicama puta Vlada Tepeša. Drugo, pokazao je da postoje autori koji itekako mogu iznenaditi, začuditi, uzbuditi, šokirati, oduševiti i razljutiti gledatelje, ostavivši ih u nedoumici s pitanjem »A o čemu se tu radi?«. Naime, za razumijevanje predstave i dešifriranje svih simbola potrebno je predznanje, međutim, ona i bez tog znanja funkcionira kao spektakl. I treće, donio je zagrebačkom repertoaru nešto žestoko i bombastično, predstavu koja u svakom pogledu odskače od svega viđenog.*[30]

Dakle, i dalje vladaju termini avangarde da je publiku nužno i dobro šokirati, zgroziti, razljutiti, kao i da je nužno obrazovanje koje će publici

---

[30] Nina Ožegović, »Žestok i bombastičan Drakula dobro prodrmao zagrebačku scenu«, *T-portal*, 27. rujna 2015. [http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/398066/Zestok-i-bombastican-Drakula-dobro-prodrmao-zagrebacku-scenu.html; preuzeto 24. travnja 2016.]

dokazati da su takve predstave zapravo iznimno vrijedne unatoč negledljivosti. Kako kaže Senka Bulić: »Ako publici 20 godina ništa ne dajete, omalovažavate ih podilaženjem. Ako ne educirate nego zadovoljavate samo najbanalnije potrebe stvarate neobrazovane ljude. Javne bi institucije morale biti obrazovne i intendanti bi stoga trebali educirati programima.«[31] Nije čudo da publika ne voli *Drakulu*, kad joj je odgoj zapušten 20 godina! Iz iste ideje o potrebi obrazovanja publike, novinarka će vrlo ozbiljno pitati Dubravku Vrgoč kao ravnateljicu ZKM-a: »Jeste li dovoljno odgojili publiku koja sad dolazi gledati i ne tako komercijalne projekte i kako vam je to pošlo za rukom?«[32]

Izgleda da joj nije pošlo za rukom jer je novinarka ovo prvo pitanje postavila 2010. u ZKM-u, a muke Dubravke Vrgoč s publikom nastavljaju se i 2015. u HNK-u. Međutim, u njezinom odgojnom naporu i dalje je podržavaju mediji:

> *Može se zaključiti da u hrvatskim kazalištima nakon kreativnih promjena što su se dogodile u ovoj sezoni nema povratka na staro jer su udareni temelji novom kazalištu 21. stoljeća koje istražuje, opire se stegama, poigrava se sa svetinjama i promovira slobodu, a uz sve to i odgaja publiku.*[33]

I poslije:

> *Naravno, ostalo je otvorenim pitanje koliko je zagrebačka publika spremna za takav zaokret te ima li dovoljno kazališnog predznanja i otvorenosti prihvatiti taj novi smjer nove uprave – intendantice*

---

[31] Branka Prica, »Logično je da postanem nova intendantica splitskog HNK. Razgovor sa Senkom Bulić«, *Aktual*, 14. kolovoza 2012.

[32] Helena Braut, »Promijenili smo sliku hrvatskog teatra i izvukli ga iz izolacije. Razgovor s Dubravkom Vrgoč«, *Vjesnik*, 4. i 5. rujna 2010.

[33] Nina Ožegović, »U Hrvatskoj je moguće raditi uzbudljivo kazalište«, *T-portal*, 30. prosinca 2015. [http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/410342/I-u-Hrvatskoj-je-moguce-raditi-uzbudljivo-kazaliste.html; preuzeto 24. travnja 2016.]

Dubravke Vrgoč i ravnatelja Drame Ivice Buljana. Naime, to se djelomično pokazalo upitnim već kod Ferlinovog projekta, a definitivno kod predstave Pippa Delbona, jer zahtijeva puno odgledanih predstava, odnosno kazališno obrazovanog i predrasudama neopterećenog gledatelja. No kako je i u Europi aktualna borba za razvoj publike, kako to stoji u europskim dokumentima, to samo potvrđuje aktualnost hrvatskih teatara.[34]

Isto je i u širem okruženju. Predstava *Veliki Gatsby* u režiji Ivice Buljana i izvedbi Mestnog gledališča Ljubljana gostovala je na Sarajevskoj zimi 2015. Publika je zbog ispraznosti predstave ispunjene samo nasiljem i seksom pobjegla s predstave u Narodnom pozorištu prije kraja prvog čina i onda je krenuo skandal. Branilo se predstavu objašnjenjem da publika ipak nije *edukovana* za nju:

Riječ je o iznimno kvalitetnoj predstavi koja prikazuje realnost života. Postoje ljudi koji nisu spremni da prihvate takve stvari kao što su na primjer kriminal i orgije. No, predstave i postoje da bi edukovale ljude te prikazale našu stvarnost", istakla je Petković, dodavši da oni očekuju da »publika koja dolazi na predstave i ima pretpostavku o tome šta će gledati.[35]

Ovdje govorim samo o odlasku publike kao izražavanju njezina stava, no i svako drugo izražavanje njezina negativnog stava prema predstavi (usmeno, pismeno, javno, protestima...) bit će napadnuto kao nekulturno, nekompetetno, ali i govor mržnje i fašizam. O tome ne govorim u ovom tekstu, premda je to vrlo zanimljiva tema koja, što se našeg kazališta tiče,

---

[34] Ibid.

[35] Net 1: »Pašović: Publika u Sarajevu nije konzervativna« [http://ba.n1info.com/a31651/Vijesti/Kultura/Pasovic-Publika-u-Sarajevu-nije-konzervativna.html; preuzeto 24. travnja 2016.]

svakako uključuje projekte Olivera Frljića, naročito kao intendanta HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.[36]

Odlazak publike kao pobjeda redateljskog koncepta ili baš smo to htjeli

Drugi stav prema odlasku publike još je zanimljiviji jer se taj odlazak prikazuje kao uspjeh! Tu ima neke neobične logike. Naime, publika je do 20. stoljeća jasno reagirala u kazalištu i intelektom i emocijom. Unatoč ukidanju pozitivnih emocija, umjetnici i dalje trebaju reakciju publike. Ako joj ne smiju ugoditi da joj ne bi podilazili, onda će je izvrijeđati.

Iz ideje da je ono što publika voli nevrijedno, logično je u 20. stoljeću krenulo vrijeđanje publike na rubovima i unutar avangardnih pokreta. Peter Handke je 1966. napisao komad tog naslova (*Vrijeđanje publike*) koji je Claus Peymann režirao u Theater am Turm, a do danas je taj stav zavladao i na glavnim scenama. To je sad cilj svakog novog redatelja, kako to lijepo izjavljuje Miran Kurspahić.[37] Ivica Buljan je kao direktor drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu pozvao Pesentija, jednog od europskih redatelja, da postavi Pirandellov tekst, a publika je izlazila na premijeri i nije uspio imati pet izvedbi. No, Buljan to i danas brani: »Kontroverzna predstava 'Šest lica traži autora' François-Michel Pesentija izazvala je snažne, ali zapravo i spektakularne reakcije publike. I brutalan izlazak

[36] Usp. npr. »8 najvećih (ne)kulturnih skandala 2015. godine Neslavni pregled događaja koji su izašli iz granica umjetničke sfere«, *Jutarnji list*, 30. prosinca 2015. Frljić napravio performance čitanja reakcija na predstavu *Hrvatsko glumište* pred kazalištem i stavio na stol rajčice i kalašnjikov, a onda su se on i Marin Blažević uplašili kad su ljudi stvarno počeli bacati rajčice. Frljić, kao i ostali umjetnici, smatra da ima pravo vrijeđati koga god želi, ali čim se netko pobuni protiv njega na bilo koji način (od najobičnijeg izražavanja vlastitog mišljenja pojedinca) smatra se silno ugroženim i traži zaštitu i pomoć društva.

[37] Andrija Tunjić, »Želim publiku isprovocirati. Razgovor Miran Kruspahić«, *Vjesnik*, 15. i 16. prosinca 2007.

usred predstave predstavlja jednu vrstu komentara.«[38] Naravno da se Buljan s time slaže jer i sam radi predstave s kojih publika bježi, kao u slučaju spomenutog *Velikog Gatsbyja*.[39]

Osim samih umjetnika koji tvrde da su zadovoljni bijegom publike, taj bijeg podržavaju i teorija i mediji. Tako će Iva Gruić pohvaliti »neizdrživu predstavu!« *Sallinger* Bernard-Mariea Koltèsa u režiji Ivice Buljana, završavajući ovako svoju kritiku:

> *U trećem satu počeo je tihi egzodus publike, tako da su samo rijetki dočekali završetak. Ovakvo iscrpljivanje gledatelja dio je, dakako koncepta. Svatko je, naime, 'uzeo' onoliko Sallingera koliko mu je dovoljno, strast, nemoć, očaj i brutalnost preneseni su na scenu kao grčeviti prizori u kojima se slapovi izgovorenih riječi sudaraju sa žestokim pokretnom i stvaraju. Trosatni strogo kontrolirani kaos traži natprosječnu pažnju gledatelja koji se nakon dva sata predstave polako osipaju.*[40]

Zamagljivanje odlaska ili smanjenje gledališta

Koliko god publiku preziremo i smatramo nekompetentnom, koliko god smo javno njezin odlazak proglasili ili njezinom krivicom ili umjetničkim uspjehom, ipak je publika i dalje u temelju svrhe kazališta. I to

---

[38] Ines Ora, »Ivica Buljan: Zahvalan sam na brutalnim napadima, oni me čine jačom osobom«, *Arteist.hr*, 9. svibnja 2014. [http://arteist.hr/ivica-buljan-zahvalan-sam-na-brutalnim-napadima-oni-cine-jacom-osobom/; preuzeto 24. travnja 2016.]

[39] »Hrvatskom režiseru zbog pornografije užasnuta publika pobjegla iz kazališta. [...] Gledatelji su bili toliko šokirani scenama da se dvorana već na prvoj pauzi ispraznila do posljednjeg mjesta«, *Maxportal*, 19. ožujka 2015. [http://www.maxportal.hr/video-hrvatskom-reziseru-zbog-pornografije-uzasnuta-publika-pobjegla-iz-kazalista/; preuzeto 24. travnja 2016.]

[40] Iva Gruić, »Neizdrživa predstava žestokog tempa«, *Jutarnji list*, 26. kolovoza 2009.

se ne da izbrisati. Povremeno netko kaže naglas, kao u primjeru onog profesora, ali svi mi to imamo u sebi. Zato kazališta ne mogu imati predstave bez publike. Da bi prikrili njezin nestanak, posežu i za vrlo zanimljivim obmanjivanjima javnosti.

U knjizi *Nova europska drama ili velika obmana* pokazala sam kako se manipulira publikom i njezinim zahtjevom za određenim programom (nasiljem, psovkama i sl.). Publika koja to voli, podržava ili traži uvijek je *negdje drugdje* (ili u drugim zemljama, ili u drugim dobnim skupinama, ili...), a zapravo se igralo na malim scenama, nikada nije imalo puno publike i medijski se publici sve to – nametalo.[41] Pri tome se u zemljama koje su radile ozbiljna istraživanja podaci o publici i izmišljaju:

> *U jednom trenutku od nas su tražili da provedemo istraživanje kojim bi se otkrilo tko je zapravo naša publika. Napravili smo upitnik, gorljivo ga davali našim posjetiteljima na početku i revno ga skupljali na kraju predstave. Kad smo skupili zadovoljavajući broj tih anketnih listića, jednostavno smo ih* bacili u kantu za smeće i izmislili brojke *[podcrtala S. N.] koje su nam izgledale dobro.*[42]

Tako je Dominic Dromgoole objasnio reakciju njegova kazališta na zahtjev Umjetničkog vijeća (Art Council) i lokalnih vlasti da se provede istraživanje publike. Oni su izmislili brojke! Izmislili su i broj gledatelja i sastav svoje publike! I to u Velikoj Britaniji gdje je publika važan dio financiranja kazališta. Kako je tek u ostatku Europe?

Ostatak Europe ne istražuje previše svoju publiku nego primjenjuje jednu zanimljivu taktiku. Glavnom kazališnom strujom zavladali su redatelji koji bi početkom stoljeća bili na rubovima. No, sad imaju najveće scene u zemlji (svoje HNK-ove), ali nemaju publike. Pa su svoje velike

---

[41] Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana 2*, Leykam, Zagreb, 2009.

[42] Dromgoole, Dominic, *The Full Room*, Methuen, London, 2000.

scene pretvorili u alternativne prostore i smanjili gledalište ne bi li tako imali veće brojke izvedenih predstava.

Najnovija predstava Branka Brezovca u produkciji Eurokaza igra u podrumskoj prostoriji u Bogovićevoj za 20 ljudi (*Bife Titanik*, premijera 20. prosinca 2015.). Koltèsov *Roberto Zucco* u režiji Ivice Buljana, postavljen u Mađarskoj, gostovao je u pokusnoj dvorani ZKM-a godine 2014.[43] Buljan je bio vrlo važan za program ZKM-a u mandatu Dubravke Vrgoč kao ravnateljice, bio je direktor drame HNK-a u Splitu (za vrijeme intendantice Mani Gotovac), sada je direktor drame HNK-a u Zagrebu (intendantica je Dubravka Vrgoč), a vrlo je važan za dramski program Dubrovačkih ljetnih igara zajedno s Mani Gotovac. Uzimam ga kao paradigmatski primjer jer je na vrlo moćnim pozicijama u hrvatskom kazalištu, povezan je s međunarodnim kazalištem (režira po svijetu, predstave mu gostuju na festivalima) i neprekidno je prisutan u medijima, koji ga podržavaju. Dakle, on je prema kriterijima europskog kazališta uspješan pa ga uzimam kao paradigmatski primjer. Zbog njegove medijske prisutnosti imam i primjere što je za neke druge redatelje puno teže naći.

Više od dvije trećine ZKM-ova programa odigrava se na sceni (od Brezovčevih projekata do najnovijeg *Čarobnog brijega* u režiji Janusza Kice!), drama *SH.SH*, tekst i režija Nataše Antulov, smještena je u tonsku dvoranu HNK-a Ivana pl. Zajca. Naše najveće kazalište u odnosu na broj mjesta jest HNK u Zagrebu jer je imalo preko 800 mjesta. Prije nekoliko godina broj je smanjen na 700, ali od dolaska Dubravke Vrgoč za intendanticu dramski naslovi ne mogu ispuniti to gledalište. Zato Drama igra u paviljonu Velesajma (*Svi smo mi kraljevi* u režiji Matije Ferlina), na sceni (Bobo Jelčić *Na kraju tjedna*, Arthur Schnitzler *Daleka zemlja*, u režiji Anice Tomić, 2015.), u pokusnoj dvorani (Jasmina Reza *Bella figura*, u

[43] Tomislav Čadež, »Predstava s mnogo golotinje koja ipak proizvodi emocije«, *Jutarnji list*, 14. siječnja 2014.

režiji Borisa Lješevića). Sve su to scene od 100-200 mjesta i u američkoj nomenklaturi bi bile između off-off i off Broadwaya.[44]

Međutim, ovo igranje izvan glavne scene i gledališta tumači se kao osvajanje novih prostora, što se u medijima jako podržava:

> *Prošla je nepuna godina otkako je u zgradu zagrebačkog HNK-a ušla nova intendantica Dubravka Vrgoč, najavivši brojne reforme, od estetskih i koncepcijskih do strukturalnih, poput ucrtavanja tog teatra na kartu Europe i dolaska velikih svjetskih redatelja u Zagreb do osuvremenjivanja zastarjelog kazališnog modela iz 19. stoljeća, privlačenja nove publike i osvajanja novih scena i prostora.*[45]

S druge strane, te male prostore redatelji će nam objasniti kao dio svoje koncepcije. Anica Tomić je izjavila da joj je rekvizit publika da se vidi »dokle seže voajerizam«[46] iako je za kritiku to bila »doslovnost koja osiromašuje«[47] i »hladna izvedba klasičnog komada austrijskog pisca«.[48] Međutim, očito je da te i takve predstave – hladne, nekomunikativne, pune nasilja – jednostavno ne mogu napuniti gledalište. Budući da se čak ni sa smanjivanjem gledališta ne može postići neka pristojna brojka izvedbi, kazališta su smislila još jednu metodu zamagljivanja istine. Najčešće je koprodukcija važan razlog malog broja izvedbi protiv čega nitko ne može ništa reći jer je koprodukcija jedan od objektivnih kriterija uspjeha.

---

[44] Off-off Braodway su kazališta do 99 mjesta, off Broadway od 100 do 499.

[45] Nina Ožegović, »Kako kritičari i kulturnjaci ocjenjuju rad Dubravke Vrgoč«, *T-portal*, 25. svibnja 2015. [http://www.tportal.hr/kultura/kaza-liste/382976/Kako-kriticari-i-kulturnjaci-ocjenjuju-rad-Dubravke-Vrgoc.html; preuzeto 24. travnja 2016.]

[46] Jana Peršić, »Rekvizit mi je i publika da se vidi dokle seže voajerizam. Razgovor s Anicom Tomić«, *Večernji list*, 22. svibnja 2015.

[47] Igor Tretinjak, »Doslovnost koja osiromašuje« [A. Schnitzler, *Daleka obala,* režija Anica Tomić, HNK Zagreb], *Vijenac,* 28. svibnja 2015.

[48] Tomislav Čadež, »Hladna izvedba klasičnog komada austrijskog pisca«, *Jutarnji list*, 26. svibnja 2015.

Spomenuti *Drakula* (ZKM) kojeg je bilo teško gledati, kao i Pippa Delbona (*Evanđelje,* HNK Zagreb) imali su svaki po pet izvedbi – navodno zbog koprodukcije. *Drakula* je tako bio koprodukcija s tri premijere: Premijera u Drami SNG Maribor 22. svibnja 2015., potom u Zagrebačkom kazalištu mladih 25. rujna 2015., a u Teatru Due di Parma 24. studenog 2015. Ali ni u jednom kazalištu nije imao više od pet izvedbi! Sigurna sam da bi se našlo publike i za 500 izvedbi nečega drugog, a da bi koprodukcija trebala otvoriti dodatna vrata i donijeti nove izvedbe a ne opravdavati smanjivanje njihova broja.

Zaključak
ili tko će zagovarati publiku?

Publika kao temelj kazališta ima neobičan status u suvremenom kazalištu i teoriji o kazalištu. Publiku preziremo jer smatramo da nije kompetentna donijeti sud o predstavi. Izvor tog stava je u Platonovom zahtjevu da umjetnost prosuđuje jedan najobrazovaniji gledatelj koji će tako usmjeravati i kazalište i odgajati publiku. Taj je stav dominirao u oponašateljskim epohama koje su uzimajući sadržaje iz druge kulture/vjere raslojile publiku na obrazovane i neobrazovane, a u dvadesetom je stoljeću došao do kraja. Promjena svjetonazora i uvođenje kritike društva kao jedine funkcije visoke umjetnosti doveli su do protjerivanja svih afirmativnih žanrova kao i svega što publika voli. Razvoj kazališta i promjene konvencija, njihovo dokidanje izbacilo je iz kazališta i priču, i prepoznatljive likove, i pozitivnu emociju i katarzu, a na kraju i puko prepoznavanje ili razumijevanje onoga što se vidi. Kazalištima glavne struje u Europi su zavladale poetike nekadašnje avangarde i kazališnih rubova, a sve što publika voli proglašeno je nevrijednim, komercijalnim i podilaženjem publici.

Danas publika nije kriterij vrednovanja kazališta i nema pravo glasa, jer se njezino mišljenje negira, prezire, ismijava, ozbiljno omalovažava.

Njezin jedini izlaz jest bijeg iz kazališta, što je ona i učinila do te mjere da se osamdesetih godina prošlog stoljeća u Europi ozbiljno razgovaralo o krizi publike. No, kazališta su zadržala svoj prezir prema publici, a na njezin bijeg su reagirala vrlo zanimljivo. Prvo su je optužila za nekompetenciju i zaostalost uz javne zazive za njezinim obrazovanjem i nužnom jačom motivacijom. Drugo su njezin bijeg proglasila uspjehom predstave i redateljskog koncepta koji ne želi podilaziti nego provocirati. Treće su kazališta počela smanjivati gledalište. Budući da su velikim (najvećim) scenama zavladali redatelji koji svojom poetikom ne mogu ispuniti gledalište – predstave se postavljaju na sceni, u alternativnim prostorima. To se također prikazuje kao redateljski koncept, a malen broj izvedbi se opravdava koprodukcijama. Ponekad se i jednostavno laže o brojkama. Mediji, teorija i kazalište glavne struje trenutačno su unisoni u osuđivanju publike i njezina bijega tako da se postavlja pitanje: Tko će zagovarati publiku? Iako nema pravo na glas u javnosti, postoji još jedan način pobune publike o kojem ovdje nisam govorila a to je da ona sama organizira programe koje voli i to bez državnog novca (npr. FRKA, Festival radosne kulture u Virovitici koju je osnovao jedan liječnik, Natječaj Stjepan Kranjčić u Križevcima koji je pokrenula novinarka, Tjedan kršćanske kulture koji su pokrenuli dva izdavača, ili Festival kršćanskog kazališta koji je pokrenuo fratar). Zato je moguće da će publika pokrenuti neki novi ciklus kazališta glavne struje i sama stvoriti prostor za sebe.

MODERN THEATER AND THE AUDIENCE OR THE AUDIENCE'S CONTEMPT TO JUSTIFICATION OF ITS ESCAPE

Abstract

The role of audience in the theatre dramatically changed from equal participants in periods of ritual theatre (Classicism, Middle Ages) to the so-called »imitating« periods (Renaissance and Neoclassicism) where audience needed specialized knowledge to watch a play. The twentieth century deepened the gap between mainstream theatre and audience completely. Since directors'/ post dramatic theatre, which is for the most part violent, shocking and non-communicative, started dominating the mainstream theatre, audience started protesting. Mainstream theatre and theory reacted promptly and declared audience incompetent, calling them »backward, uneducated and uninformed«. In response, audience started to leave theatre in eighties, which seriously worried financiers but not theatres. To avoid complaints about lack of audience, directors cut down theatre auditoriums, searched for new (smaller) facilities, justified a small number of performances by co productions, and sometimes manipulated with audience number data.

Key words: Twentieth Century, audience, European theatre, directors'/post dramatic theatre, mainstream theatre

INFLUENCE OF THEATER CRITIQUE ON ITS AUDIENCE CROATIAN NATIONAL THEATER IN ZAGREB, 2005 – 2013

Abstract

The paper analyses the complex relationship between theatre audiences and theatre criticism from the perspective of theatre production: in what ways and how theatre criticism influences theatre audiences today, as well as how and if media image influences audience reception and its theatregoing habits. The analysis focuses on the Drama, Opera and Ballet production of the Croatian National Theatre in Zagreb in the period of eight years (2005 – 2013), during which media space for culture and theatre criticism diminished rapidly, amalgamating with worlds of entertainment and spectacle. In light of that, the paper discusses the discourse of theatre criticism, the criteria of critical judgement, and the integrity of theatre critic in Croatian contemporary media space. Furthermore, the paper reveals how negative media image of Croatian theatre, and of the Croatian National Theatre in particular, produced systematically for years, not only by theatre criticism, nevertheless had neither deeper influence on theatre audience nor on its opinions.

Key words: theatre criticism, audiences, national theatre, media

SADRŽAJ

Cvijeta Pavlović: Publika i repertoar hrvatskih kazališta 1701. – 1800. godine 5
Audience and Repertoire in the Croatian Theatre 1701–1800 27

Danijela Weber-Kapusta: Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike između 1834. i 1860. godine . 28
The Social Composition and the Cultural Identity of the Zagreb Theatre Audience between 1834 and 1860 54

Boris Senker: Glasna publika 55
Loud Audience 91

Vesna Vlašić: Požeško profesionalno kazalište, repertoar i publika 92
The City Theatre in Požega, Repertoire and the Audience.. 104

Ivan Bošković: Tko je splitska kazališna publika? 105
Who makes up Split's Theater Audiences? 126

Darko Lukić: Nevidljive publike – zanemarene skupine gledatelja u hrvatskim kazališnim repertoarima, izvedbama i u kritičkoj recepciji 127
Unseen Audience – Disregarded Members of the Audience in Croatian Theater Repertoires, Plays and Critical Reception 148

Sanja Nikčević: Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega 149
Modern Theater and the Audience or the Audience's Contempt to Justification of its Escape 173
Martina Petranović: Publika i kazališna likovnost 174
Theatre Audience and Theatre Design 189
Maja Milošević: S kakvim se glazbenim repertoarom mogla susresti publika u gradu Hvaru tijekom prve polovice 17. stoljeća? 190
What Kind of Music Repertory might have been Performed to the Audience in the Town of Hvar during the 1st Half of the 17th Century? 227
David Šporer: Proučavanje recepcije i povijest čitanja 228
Studying the Reception and History of Reading 246
Lovro Škopljanac: Empirijski čitatelji – stanje stvari 247
Empirical Readers – State of Affairs 263
Fedora Ferluga-Petronio: Recepija Iva Vojnovića u Italiji s posebnim obzirom na prevođenje dijalektalne komponente u *Dubrovačkoj trilogiji* 264
La ricezione di Ivo Vojnović in Italia con particolare riguardo della componente dialettale nella Dubrovačka trilogija ... 281
Antun Pavešković: Recepcija Krležina *Areteja* 282
The Reception of Krleža's Aretheus 288
Branka Brlenić-Vujić: Estetske provokacije avangarde – inovacijski postupci hrvatske književnosti 289
Aesthetic Provocation in the Avant-garde – Innovation in Croatian Literature 301
Lucija Ljubić: Kritika i publika u suvremenom hrvatskom kazalištu 302

Theatre Criticism and Theatre Audience in Contemporary Croatian Theatre 315

Kristina Grgić: Oblikovanje čitateljskoga ukusa u hrvatskim antologijama svjetske književnosti 316

The Formation of Readers' Taste in Croatian Anthologies of World Literature 344

Višnja Rogošić: Odmor publike od povijesti 345

The Audience's Vacation from History 365

Ivana Žužul: Tko je publika publici? Medijske reprezentacije književne publike 366

Who Watches the Audience? Media Representations of the Literary Audience 380

Ivan Trojan: Recepcija internetske kazališne kritike 381

Reception of online Theater Critique 392

Dubravka Crnojević-Carić: Kritičar – osoba koja gradi ukus ili stvara modu? Kazališna kritika: kreiranje mode i/ili ukusa? 393

Critic: the Person Establishing Taste or Creating Fashion? Theatre Criticism: Creating Fashion and/or Taste? 407

Nataša Govedić: Pomno sudjelovanje, umjetnost *Feedbacka*, relacija povjerenja i kritička dijalogika 408

Close Participation, the Art of Feedback, the Relation of Mutual Trust and Dialogic Criticism 433

Bruno Kragić: Rane kritike i eseji Ante Peterlića 434

Ante Peterlić's early critique and essays 447

Almir Bašović: Glas iz publike 448

Voice from the Audience 461

Antonija Bogner-Šaban: Kazalište između kulture i vremena ... 462

Theatre between Culture and Time 482

Tomislav Bogdan: Dinko Ranjina kao književnik kritik..... 483
Dinko Ranjina as a Literary Critic 507
Ivica Matičević: Ideologija i književnokritička praksa. Slučaj Vinka Nikolića..... 508
Ideology and Literary Criticism. The Case of Vinko Nikolić 524
Alen Biskupović: Funkcije osječke kazališne kritike u prvoj polovici 20. stoljeća..... 525
Functions of Osijek Theatre Criticism in the First Half of the 20th Century 548
Ana Lederer: Utjecaj kazališne kritike na publiku. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2005. – 2013. 549
Influence of Theater Critique on its Audience. Croatian National Theater in Zagreb, 2005 – 2013 562

Izdavači
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti Zagreb
Književni krug Split

Za izdavače
Pavao Rudan
Nenad Cambi

Lektura
Elizabeta Garber

Računalni slog
Književni krug Split

Tisak
»Dalmacija papir« Split

Naklada
500 primjeraka

ISBN 978–953–347–082–5 (HAZU)
ISBN 978–953–163–428–1 (KKS)

Tiskanje ove knjige sufinancirali su
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske,
Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske
i Zaklada HAZU

Tisak dovršen u svibnju 2016.