

Izvođeno ponašanje kazališne publike

Perić, Tina

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:544946>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Odsjek za kulturalne studije

IZVOĐENO PONAŠANJE KAZALIŠNE PUBLIKE

ZAVRŠNI RAD

Akadska godina 2017./2018.

Studentica: Tina Perić

Mentorica: dr. sc. Diana Grgurić, izv. prof.

U Rijeci, rujan 2018.

Sadržaj

Sažetak	1
1. Uvod	2
2. Povijesni tijek razvoja kazališta i publika	4
3. Kazališne publike u fokusu: istraživanja i analize.....	9
4. Kulturalni performans i izvedeno ponašanje	12
4.1. Kazališna publika kao izvođač	15
5. O kazalištu HNK Ivana pl. Zajca.....	17
6. Rezultati istraživanja	18
7. Zaključak	26
8. Bibliografija.....	28
9. Prilozi.....	30

Sažetak

Brojni teatrolozi i kazališni kritičari proučavali su fenomen kazališta. Često su analize bivale usko povezane uz struku, što se odnosilo na dramaturgiju, režiju i samu glumu. Kazališne publike većinom zanemarene, ali činjenično bitne, ostavljene su u pozadini interesa proučavanja. Zanimanje za proučavanje publike pojavilo se tek prije tridesetak godina. Istraživanje publika nužno uključuje interdisciplinarni pristup na kojemu leže temelji Studija izvođenja, ali i Kulturalnih studija. Crkve predstavljaju hramove vjere i duhovnosti, dok je kazalište poimano kao hram kulture. Stoga kazalište kao prostor reprezentira hijerarhiju u društvu, a kao scena gdje se prikazuje „igra moći“ reprezentira autoritet. Unutrašnjost kazališta i pravila ponašanja u kazalištu sadrže konotativna značenja koja pojedinci samostalno shvaćaju i prema njima se odnose. Teatarske forme igre na pozornici autori poput Ervinga Goffmana izvlače iz prvotnog konteksta i upotrebljavaju u proučavanju odnosa pojedinca i društva. Pojedinci se u svakodnevnom životu nalaze na prijelazu izvođenja raznih uloga. Kontekst prostora i njegove atmosfere oblikuju uloge koje svi svjesno ili nesvjesno preuzimamo. U ovom radu fokus ću usmjeriti na proučavanje izvođenog ponašanja kazališne publike HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. Prikazat ću povijesni pregled svjetske kazališne publike te teorijskim okvirom pojasniti pojmove kazališne publike i izvođenog/obnovljenog ponašanja koje ću potom oprimjeriti rezultatima vlastitog istraživanja.

Ključne riječi: kazalište, kazališne publike, izvođeno ponašanje, HNK Ivana pl. Zajca

1. Uvod

Pri ulasku u kazalište svaka osoba doživljava subjektivnu atmosferu koja je okružuje. Možda će pojedinac kazalište povezati s ugodnim emocijama, sigurnošću ili toplinom, dok će s druge strane netko drugi osjećati nepripadanje unutar strogoće prostora u kojem se nalazi. I jedna i druga situacija uvjetuju različita ponašanja pojedinaca koja su, međutim, predodređena posebnom kulturom ponašanja u kazalištu kao prostoru specifične semiotike.¹ Ulaz u kazalište, smještanje na svoje mjesto, vrijeme pauze, završetak predstave, odlazak u garderobu i naposljetku izlaz iz kazališta. Svaki od ovih dijelova boravka u kazalištu sadrži propisane, ali i nepropisane načine ponašanja – pravila koja publika i osoblje kazališta slijede na vlastiti način. Prihvatanjem nametnutih pravila ponašanja oblikuju se uloge za svakog pojedinca unutar zajednice koju sačinjavaju publike. Slijedenjem pravila pojedinci svojevolumno stupaju u odnos izvedbe određene uloge. Postaju izvođači izvodeći uloge predvođene obrascima ponašanja koji se ponavljaju na kolektivnoj osnovi. Pojedinac postaje izvođač, a njegova okolina publika. Okolina koja nas okružuje ima velik utjecaj na izvođenje našeg ponašanja. Pri ulasku u banku ili crkvu upotrebljavamo određeni kodeks² koji nastavljamo slijediti. Prostori stvaraju autoritete nad našim nesvjesnim odabirima uloga, a jedan od takvih prostora je kazalište.

Struktura rada sastojat će se od tri dijela. Prvi dio rada bazirat će se na povijesnom presjeku kazališta i publike, njihovu odnosu i promjenama iziskovanim razvojem. Pokušat ću približiti kriterije koji oblikuju fenomen kazališta koristeći se idejama raznih teoretičara i teoretičarki. Povijesnim presjekom završit ću u suvremenom poimanju kazališta i njegovu odnosu spram publici. U drugom dijelu rada pojasnit ću pristup Studije izvođenja, spomenuti značajne autore tog razdoblja uz naglasak na autora Ervinga Goffmana čije ću principe usvojiti za kasniju realizaciju interpretacije vlastitog istraživanja. Pojasnit ću odnos izvođenog ponašanja pojedinca izvlačeći ga iz konteksta pasivnog primatelja stavljajući ga u fokus razmatranja kao aktivnog izvođača koji nastupa pred vlastitom publikom.

Treći dio sastojat se od istraživanja publike HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. Metodologija kojom sam se koristila u provedbi istraživanja kazališne publike sastojala se od metode anketiranja i

¹ „Semiotičko poimanje kazališnog događaja shvaća ga kao specifičnu estetsku komunikaciju između odašiljatelja neke posebno ustrojene poruke i njezina primatelja unutar nekog konteksta, poruke koja će zahvaljujući tom kontekstu biti uopće zamijećena kao poruka“ (Čale Feldman, 1997: 27).

² Kodeks: „...zbirka pravila o ponašanju, postupcima i sl...“ (Hrvatski leksikon, <https://www.hrleksikon.info/definicija/kodeks.html> pristupljeno 31. 08.2018.)

metode opservacije. Anketa je sadržavala 20 pitanja kratkih odgovora, nadopunjavanja i zaokruživanja stavova. Pitanja su pisana s namjerom dobivanja kvantitativnih i kvalitativnih podataka. Blagajna HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci bilo je predviđeno mjesto dijeljenja tiskanih anketa, gdje su ispitanici prilikom kupnje karata mogli ispuniti anketu. U anketi je sudjelovalo 43 ispitanika koji su u prostorima kazališne blagajne ispunjavali ankete. Riješene ankete potom sam preuzela i podatke uvrstila u *Google sheet* obrasce kako bi olakšala proces stvaranja statistike dobivenih odgovora. Drugi dio istraživanja temeljio se na metodi opservacije koju sam provodila u kazališnim prostorima u periodu od godinu dana. Početni motiv koji me potaknuo na odabir teme izvođenog ponašanja kazališne publike temelji se na osobnom iskustvu rada u kazalištu³. Opservacijom publike prilikom ulaska u kazalište, u vrijeme pauze, domjenka i boravka u garderobi promatrala sam obrasce ponašanja. Uočena ponašanja bilježila sam u vlastite bilješke te ih potom uspoređivala prema sličnostima i ponavljanjima. Također, dobivene obrasce ponašanja stavljala sam u odnos s prostorom u kojem se određeno ponašanje odvijalo. Rezultate ankete i podatke dobivene opservacijom potom sam spojila, želeći dokazati kako publika slijedi pravila koja nameću uloge, dok sam izvođenje uloga objasnila interpretacijom podataka dobivenih opservacijom. Stoga je metoda opservacije ključna u mom istraživanju zbog specifičnosti teme – ponašanja kazališne publike za čije istraživanje ne postoji univerzalna metodologija, već se interdisciplinarnim pristupom prikupljaju potrebne informacije. U završnom dijelu iznijet ću interpretaciju rezultata istraživanja koristeći se pristupom prije spomenutog autora (Ervinga Goffmana), koji je služeći se teatarskim rječnikom izvedbe proučavao ponašanja pojedinaca. U zaključku ću sumirati dobivena znanja te naposljetku iznijeti vlasitito mišljenje.

³ Obavljala sam posao biljeterke – osobe koja je zadužena za bilo kakvu pomoć publici. Također, njezin je zadatak kontrolirati poštivanje kazališna pravila.

2. Povijesni tijek razvoja kazališta i publika

U antici i srednjem vijeku predstave koje su prikazivane u kazalištima imale su ritualnu i kultnu funkciju. Ritualizirane predstave održavale su se u čast boga Dioniza čineći jedan od najbitnijih događaja u javnosti polisa. Aktivni sudionici igara nisu bili samo umjetnici i ljudi na vlasti, već i publika. Stanovništvo Atene koje je činilo publiku imalo je dužnost prisustvovati u održavanju Dionizovog kazališta. „Samo se po sebi razumije da je svaki atenski građanin imao pravo aktivno ili kao gledatelj sudjelovati na svečanosti u čast boga Dioniza. Kasnije je svim građanima isplaćivan *theorikon*, 'novac za gledanje' (adekvatno novcu koji je isplaćivan vječnicima i porotnicima na sudovima). Prisustvovanje predstavama nije se smatralo razonodom kojom privatna osoba ispunjava svoje slobodno vrijeme, već djelatnošću od javnog značaja koju građanin obavlja za svoj polis“ (Fischer-Lichte, 2010: 23). Njihova se uloga temeljila na glasanju koje je zajedno s glasanjem pjesnika dovelo do konačnog pobjednika svečanosti. Zanimljivo je kako su kritički nastrojene predstave prema životu u Ateni bile nevoljko prihvaćene. Publika nije bila sklona poistovjećivati s realnošću društva koja se prikazivala u tragedijama. Nevoljko prihvaćanje odražavalo se u brojevima glasova, zbog čijeg manjka današnja remek-djela često nisu bila među pobjednicima, kao na primjer Sofoklova *Antigona*. Nakon raspada Atene kazalište polako prestaje izražavati svoju kultnu praksu te prelazi u izvođenje zabavnijeg sadržaja: „Mjesto kulturnog kazališta zauzela je proizvoljno transferabilna institucija odgojnog i zabavnog kazališta“ (isto, 59).

U srednjem vijeku svečanosti se više nisu odvijele u čast boga Dioniza, već u ime Crkve. Srednjovjekovna dramska *scena* bila je orijentirana prema duhovnim igrama. Prvenstveno pasionskim igrama⁴ koje su u to vrijeme bile najposjećenije. Njihova je popularnost ležala u bijeloj magiji kojom je Crkva ritualno prikazivala Isusove muke ili Isusa kao čudotvorca te oslobađala publiku njihova straha od sotone i đavla. „Strah koji je ljude na izmaku srednjega vijeka tjerao da se okupljaju oko pučkih propovjednika i flagelanata ili da nebrojeno puta prisustvuju euharistiji pronalazimo u pasionskim igrama. Taj se strah ticao gladi, bolesti, nemoći, smrti, ukratko, svih slabosti koje su mogle spopasti tijelo i podsjetiti čovjeka na neizbježnu prolaznost“ (isto, 77). Godine 1548. pasionske igre postaju službeno zabranjene zbog njihova uznemirujuća sadržaja.

⁴ Pasonske igre: „(prema kasnolat. *passio*, genitiv *passionis*: patnja, trpljenje), dramsko prikazanje Isusove muke i smrti; nastale su na kršćanskom Zapadu u XIII. st. U početku su se prikazivale u crkvama, a poslije i izvan crkvenoga prostora“ (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=46874> pristupljeno: 28.06.2018.)

Mišljenje prema kojem su pasionske igre promovirale praznovjerje bilo je najzastupljeniji razlog njihove zabrane (isto, 85).

Godine 1576. u Londonu se otvara prvo javno kazalište pod nazivom *Theatre*. Javna su kazališta vodila borbu s gradskim vlastima (posebno Crkvom) zbog sličnih argumenata kao i duhovne igre (promicanje praznovjerja i nemoralnosti). Također se smatralo da bi javna kazališta mogla odvlačiti ljude od rada što ne bi pogodovalo gospodarstvu te da ljudi radije kupuju karte za kazalište nego troše novac u obližnjim trgovinama. Usprkos kritikama koje su pokušale umanjiti rad javnih kazališta, publika je u velikom broju dolazila na predstave (isto, 89-90). „Oko 1595. godine u Londonu je živjelo otprilike 150 000 ljudi. Dvije kazališne družine, koje su nastupale u tada postojećim kazalištima, tjedno je gledalo oko 15 000 ljudi. Prema procjenama, koje uzimaju u obzir veličinu kazališta, zabilježeni prihod od ulaznica, kapacitet od otprilike 2500 gledatelja i prosječnu popunjenost, od, recimo, 50%...“ (isto, 91). Kazališta su bila mjesta miješanja različitih sfera društva tadašnjeg Londona. Publika se sastojala od trgovaca, zanatlija, studenata, učenika pa sve do dvorana. Dopuštenje ulaska žena na predstave bio je jedan od problema zbog kojih se kazališni prostor osuđivao kao nemoralan. Fischer-Lichte prenosi dio *Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters* iz 1580. godine, gdje navodi: „Tko god posjeti crkvu Sotoninu, mislim kazalište, neće mu uzmanjkati mladih vucibatina i bludnica koje su odbacile svaki stid: guraju se naprijed, do samoga ruba podija da pokažu svoju bestidnost i da budu predmetom svih muških pogleda.“ (isto, 91-92).

Ponašanje publike, pogotovo žena, bilo je pod budnim okom gradskih otaca i svećenstva. Za teatarski *nemoral* nisu bile krive samo drame i igrokazi, već ponašanje publike koje je smatrano odrazom predstava koje su se održavale. Međutim, predstave nisu stvarane s namjerom prenošenja nemoralnih konotacija, već upravo suprotno. Igrokazima i tragedijama željelo se u ljudima/publici probuditi određene osjećaje pogodne za društvo. Poruke koje su prenošene predstavama sastavljene su s ciljem oblikovanja ponašanja publike: „Ako prikazujemo tragediju, mi prikazujemo kako su na koban i nakazan način završili oni koji su počinili zloglasna ubojstva, a to je pokazano još i težim i gorim, i odigrano sa svim umijećem koje možemo zamisliti ne bi li ljude zaplašili i užasnuli ih nad takvim gnjusnim djelima“ (isto, 93). Povezanost kazališta i života u ovom se primjeru može jasno zamisliti. Sadržajem predstava nastojalo se prenijeti stavove, danas nazvane ideologijama, osjećaje i općenito pogled na svijet.

Godine 1603. Londonom se proširila Velika kuga. Javna kazališta se zatvaraju, a iste godine umire kraljica Elizabeta I. te na prijestolje dolazi Jakov I., za potrebe njegove krunidbe estetika ulica bitno se promijenila. Dodani su posebni lukovi kroz koje je budući kralj trebao proći prije

same krunidbe. Lukovi su bili sagrađeni u stilu talijanskog baroka ostavivši kasnije veliki utjecaj na arhitekturu i izgled javnih kazališta. Jakov I. udijelio je plemićke grbove poznatim glumcima među kojima se nalazio i Shakespeare. Takav odnos prema glumcima i kazališnim družinama pomogao je u smanjivanju osuda prema javnim kazalištima. Postepeno je rastao broj predstava, prodanih karata, a kazališta su počela više zarađivati i postaju važan dio gospodarstva (isto, 123-124).

Uz barokna kazališta najviše se povezuju dvorska kazališta i njihova naglašena teatralnost. Specifična izreka koja poima svijet kao pozornicu metaforički približava život i kazalište. Dvorovi postaju mjesta svakodnevne teatralizacije: „S jedne strane dakle sam 'svijet' postaje kazalištem, pozornicom za dvorske i crkvene samoinscenacije, dok, s druge strane, kazalište postaje simbolom 'života'“ (isto, 141). Simbol života gdje svaki pojedinac igra vlastitu ulogu. Ovdje dolazimo do ključne misli, kazališta kao prostora u kojemu počiva ono samo. Imajući dvojaku ulogu, kazalište u kazalištu: „Jer ako stvarnost samoga gledatelja nije ništa drugo nego kazalište, kao što nam govori metafora o kazalištu svijeta, onda je samo kazalište zapravo kazalište u kazalištu“ (isto, 143). Teatralizacijom svakodnevnog života brišu se granice između izvedbe na pozornici i izvedbe koju izvodi publika, pojedinci u svakodnevnom životu. Naglasak na slobodnoj volji, tjelesnim potrebama i osjećajima stvorio je odmak i razliku između srednjovjekovnog i baroknog kazališta (isto, 148).

Razdoblje francuskog kazališta okrunjeno je djelima Molièrea i Racinea. Mješoviti slojevi društva u publici nisu bili dovoljan razlog da se francusko kazalište nazove pučkim, već ono ostaje u poziciji dvorskog društva. Kontrola ponašanja odvijala se međusobnim teatralnim odnosima pojedinaca. Takav pristup doprinio je stvaranju posebne racionalnosti unutar dvora (isto, 172-173). Prema tome, jedino prihvaćeno ponašanje na dvoru bilo je povedeno teatralnošću: „Sam dvorski život odvija se kao niz samouprizorenja i uprizorenja izvedenih znalački i s mnogo umijeća, u kojima je već pronicljiv odabir maske jamčio igranje željene uloge i gdje svatko drugi nije vrijedio samo kao suigrač, već i kao kritičan i kompetentan gledatelj u čijem se pogledu zrcalila vlastita uloga i razmjer uspješne realizacij“ (isto, 174-175). Stvorila se međuvoisnost kazališta i dvora javnog života, socijalizacije i transformacije identiteta pojedinaca. Vlastito prihvaćanje i stvaranje identiteta događa se kroz priznavanje od strane društva.

U drugoj polovici sedamnaestog stoljeća dolazi do gradnje novih građanskih kazališta specifičnog izgleda nalik na talijanske operne kuće u Engleskoj, Francuskoj, Njemačkoj i Italiji. Važna razlika bila je i u slojevima društva koje je sačinjavalo publike. Siromašnim slojevima društva sadržaj novog teatra koji je rađen po kalupima francuskog dvorskog teatra nije bio pretjerano privlačan. Viši slojevi društva također nisu pokazivali pretjerani interes za novonastali teatar, stoga je u fokusu ostao srednji sloj društva – takozvani građani (Prosperov Novak, 2014:

129). Publika se prostorno dijelila u kazalištu: viši slojevi najčešće su sjedili u ložama, a parter je bio rezerviran za građane te balkon za mornare i radnike. Publika je, kako Fischer-Lichte (2010) navodi prema Friedrichu Schutzeu (1794), jako voljela kazalište te je stvarala posebne grupe tzv. *prijatelje kazališta*. Bili su to pojedinci iz različitih slojeva društva koji bi gotovo svakodnevno posjećivali kazališta: „...da bi se njihov glas čuo za vrijeme i nakon predstave, da bi pljeskali ili negodovali za vrijeme izvedbe, da bi vodili brigu o ponašanju i redu u kazalištu“ (Fischer-Lichte, 2010: 252 navedeno prema Schutze, 1794: 398).

Udvostručenje europskog stanovništva u devetnaestom stoljeću puni kazališta, a o tome nam govore i slike tadašnjih dupkom punih dvorana u kojima su ljudi zbog nestašice mjesta svoje stolice stavljali uz sam rub pozornice. Kazališta su bila sinonimi javne zabave: „Odlazak u nova gradska kazališta, te hramove osviještenog građanstva, stvaralo je kod puka osjećaj privremenog zajedništva, neke vrste kolektivnog duha, što je bilo u potpunom neskladu s opsesivnom slikom milijuna tadašnjih usamljenih i smrti prepuštenih tuberkuloznih bolesnika.“ (Prosperov Novak, 2014: 158-159). Publika je imala velik utjecaj na dramske pisce, bila je voljna kritizirati i hvaliti pogledane komade te je na taj način pomagala u stvaranju novog kvalitetnog sadržaja. Predstavljala je jedan od osnovnih motiva za stvaranje novih scenarija koji su konstantno morali pobjeđivati prethodne. Francuski dramatičari romantizma bavili su se pitanjem samootuđenja i njegovih posljedica. U njihovim dramama teme su bile usko povezane s društvenim problemima stoga pozornica postaje prostor rasprava. Victor Hugo zalagao se za neometan pristup naroda umjetnosti, što je rezultiralo promjenom publike: „Umjetnost više ne bi trebala biti isključivo vlasništvo i privilegij društvene elite, već bi trebala pripadati narodu: sukladno tome Hugo svoje kazalište koncipira kao pučko kazalište“ (Fischer-Lichte, 2011: 36).

Kraj devetnaestog stoljeća rezultira promjenom klime koja u fokus stavlja želju za informacijama koju je motivirao izum fotografije, tiska, telefona i telegrafa. S rastom mogućnosti razmjene informacija, rasla je i sloboda govora. Glumci prestaju slijediti ustaljene glumačke obrasce i unose vlastiti potpis u zadane uloge. Konstantin Sergejevič Stanislavski zahtijevao je takav pristup u kojem glumac metodom psihoanalitičkog stapanja s ulogom putem vlastitog iskustva stvara lika kojeg potom igra (isto, 171,176). Teatar se ponovno vraćao svojim početnim korijenima, a nove kazališne prostore prestajao je kititi talijanski stil uzdignutih pozornica i loža.

Početak dvadesetog stoljeća naglasak se stavlja na posebnu vizualizaciju predstava. Početak filmske umjetnosti uveo je promjene u teatru. Važnost riječi smanjivala se kako se vizualnost u teatru sve više i više pojavljivala: „Ti novi gledatelji tada su počeli shvaćati da se pred njima rađao teatar ne kao u staroj Grčkoj iz duha glazbe nego iz duha slike i njezine energetske složenosti.

Čovjek je u kazalištu dvadesetog stoljeća ponovno postao vidljiv“ (isto, 219). Novi pristup teatru imao je Vsevolod Emiljevič Mejerholjd koji se zalagao za odvajanje poistovjećivanja glumčevih osjećaja s likom te u suprotnosti s time uvodi novu metodu putem koje se fizičke aktivnosti realiziraju kao procesi unutaršnjeg zrcaljenja glumca. Godine 1938. njegov je teatar ukinut nakon što ga je prognala i ubila Staljinova vlast. Erwin Piscator i Bertol Brecht potom uvode kabaret u teatar te stapaju politiku u sadržaj predstava stavljajući publiku u dijalektičan odnos. Brecht je predstave radio s namjerom da publici prenese motiv za akciju, a za vrijeme primanja sadržaja predstave pojedinci su trebali spoznati određene ideje o svijetu te, temeljeći se na njima, aktivirati sebe u promjenama društva (isto, 225-230).

Kazalište sve više postaje fizičko, suočava se sa problemima društva i rješenjima koja se nude te ih starim principima ritualnog teatra ponovno tumači. Važno je spomenuti i Jerzyja Grotowskog koji je u šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća napravio pomak u svijetu teatra sa svojim siromašnim teatrom (isto, 237-243). Kazalište ogoljava na način da mu pridaje važnost bez dodatnih detalja poput šminke, kostima ili scenografije. No ono bez čega kazalište ne može postojati jest odnos između glumca i gledatelja, odnosno bez trenutka izvedbe u stvarnosti. On nastoji maknuti sve što povećava distancu između publike i glumca i stavlja ih u poseban odnos *suradnje* (Fischer-Lichte, 2011: 214). „U teatru najnovijeg, konzumerističkog i kompjutoriziranog doba problem publike postaje središnjim i njega su u svojim spisima, čak i kada su vjerovali da govore o retorici glumaca, postavljali Craig i Mejerholjd, kao i Brecht i Artaud“ (Prosperov Novak, 2014: 245). Artaud pokušuje zanimanje za ponovno dovođenje puka u kazalište te navodi kako razlog njegova nedolaska nije loš ukus, već nedovoljno dobre predstave: „Bilo bi uzaludno u svemu tome optuživati loš ukus publike koja uživa u ludorijama sve dok joj ne prikažemo jednu valjanu predstavu; ja molim nekoga da mi ovdje pokaže jednu valjanu predstavu...“(Artaud, 2000: 71). Neki od autora koji su ostavili najveći trag u teatru dvadesetog stoljeća su Petar Brook, Oscar Wilde, Arthur Miller, Samuel Beckett i još mnogi drugi.

O publici dvadeset i prvog stoljeća ne piše se mnogo, odlasci u kazalište postali su luksuz, cijene karata u velikim kazalištima⁵ su visoke i stoga si velik broj ljudi jednostavno ne može priuštiti odlazak u kazalište. No, nije jedino ekonomska situacija razlog nedostatka publike. Sanja Nikčević (2016) u tekstu *Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega* navodi problematiku suvremenih predstava u kazalištima koja se bore kako bi ostvarili napredak u umjetnosti ne mareći za želje i potrebe vlastite publike. Takav nemar za

⁵ Pod velikim kazalištima u Hrvatskoj smatram Hrvatska narodna kazališta.

publiku⁶ rezultira njezinim odlaskom iz kazališta koji potom kazališta tumače kao postignute željene reakcije, odnosno pravu provokaciju umjetnosti koja postaje sve bolja što je više nerazumnija. Ovi razlozi nedostatka publike koje navodi Nikčević (2016) bitni su temelji na kojima počiva današnja funkcionalnost kazališta i njegov odnos prema javnosti. Predstave nisu rađene s ciljem privlačenja masovne publike, već se oko novih predstava stvara uglavnom ista publika koja je već naučena na repertoar pojedinog kazališta i zna što u budućnosti očekivati od istog. Može se reći kako današnji teatar postoji kao hibrid svih prijašnjih promjena koje su kroz povijest zauzimale glavne pozicije. I kao takav pokušava se održati i živjeti djelomično na *staroj slavi* kulturnog autoriteta⁷, dok se s druge strane bori s ostalim umjetnostima koje se brže moderniziraju i na sebe preuzimaju fokus publike koja je željna atraktivnosti i promjena.

3. Kazališne publike u fokusu: istraživanja i analize

Darko Lukić (2010) u knjizi *Kazalište u svom okruženju: Kazališni identiteti* govori o problematici definiranja pojma publike. Skoro svaki jezik u svom rječniku nailazi na teškoću definiranja određenih pojmova. Definicijama se ograničavaju značenja te se pojmove usmjerava na korištenje u određenim sferama. Pojam *publika* na problematiku definiranja nailazi kada prilikom stvaranja definicije isključuje određene recepcijske⁸ funkcije pojedinaca. U hrvatskom jeziku publike se definiraju kao skupine *gledatelja*. Takva definicija fokus usmjerava na osjetilo vida koje se postavlja kao glavni način primanja sadržaja.⁹ Publike prema svom definiranju stvaraju odnos prema javnom prostoru. U engleskom jeziku publike odnosno *audiences* svojim izvornim značenjem naglašava osjetilo sluha. Kompleksnost publika, pojedinaca i subjektivnih recepcija

⁶ „Many contemporary playwrights who continued to write naturalistically have nevertheless worked against audiences empathy by other strategies of Brechtian distancing with encourage a different focalization“ (Bennett, 1988: 315).

⁷ „Kazalište dakle reflektira stvarnost svoje kulture u dvostrukom smislu te riječi: odražava je i u tom je odrazu postavlja pred svijest koja razmišlja“ (Fischer-Lichte, 2015: 27).

⁸ Recepcija nasuprot percepciji označava aktivnost i prožimanje predstave/sadržaja od strane recipijenta/gledatelja. Ona uključuje emotivne i intelektualne procese razrade sadržaja (Pavis, 2004: 314-315).

⁹ Publike često bivaju ograničene i pasivizirane svojom gledateljskom funkcijom. Fokusirajući se na samo jedan fiksni osjet publiku se zakida za njezinu mogućnost drugačije interpretacije dijela. Kako bi gledanje prešlo iz pasivne u aktivnu funkciju treba mu se pridodati mogućnost intelektualnog sažimanja primljenih informacija, te vođenje dobivenim mislima do konačnog dekodiranja poruka koje predstava nosi. Brecht je to nazvao "umjetnošću gledanja", smatrajući kako pukim gledanjem ne možemo dublje prodrijeti u djelo, već trebamo vlastitim maštanjem i povezivanjem već poznatih znanja doći do novih spoznaja (isto, 314-315).

onemogućile su točno i jasno definiranje pojma koji bi predstavljao sve procese kroz koje pojedinci prolaze prilikom gledanja određene predstave, ili općenito boravljenja u kazalištu.

Lukić (2010) navodi misli Brucea McConachiea (2008) čiji se fokus usmjerava na činjenicu kako u engleskom jeziku ne postoji riječ koja bi mogla na ispravan način prenijeti sve ono što publike čine. Mi se konstantno nalazimo u prebiranju između pojmova *gledati (viewing)*, *zuriti (gazing)* i *motriti (watching)*. Valja napomenuti zbog čega se pojam publike koristi isključivo u množini. „Ono, međutim, u čemu su svi vodeći i relevantni stručnjaci suglasni i jednoglasni, jest činjenica da je o gledateljima nemoguće govoriti kao o skupini koja se može imenovati jedninom riječi publika i zbog toga je uvijek nužno ustrajavati na množini te riječi, na govorenju o publikama“ (Lukić, 2010: 233). Korištenje množine pojma publika povezuje se s pojmom javnosti koja se više ne koristi u jednini. Javnosti se ne mogu definirati isključivo kao jedinstvena masa, kao nešto odvojeno, javnosti se preklapaju jednako kao i publike. Stvorene od strane različitih zajednica tvoreći jednu zajednicu.

Interdisciplinarni pristup ključan je u proučavanju kazališnih publika. Antropologija i sociologija samo su neke od disciplina čiji je fokus usmjeren na društvena istraživanja takvih grupa. U Južnoj Americi i određenim dijelovima Europe, Azije i Afrike razvila se kazališna praksa povezana s antropologijom. Temeljni cilj *antropološkog kazališta* jest vraćanje ljudi u prvotno stanje doživljaja odnosa prema prirodi, takve predstave nastoje prikazati onakav teatar, kakav je postojao u svojim počecima – *arhetipskim situacijama* (isto, 82). Prema tumačenjima kazališne antropologije svako izvođenje glumaca u kojemu pojedinci glume određen lik ujedno pokazuje razumijevanje tog lika, odnosno osobe čiji identitet glume. Prema tome, glumom razumijemo na koji način ljudi vide i doživljavaju druge ljude. Takav način međusobnog razumijevanja ljudi, specifičnim gestama, intonacijama i pokretima doveo je u pitanje moralnu sposobnost zapadnjaka u njihovu korištenju i stereotipiziranju karakteristika drugih naroda. O tome govore autori poput Eugenia Barbe¹⁰ i Edwarda Saida¹¹ (isto, 82-83).

Mnogi su faktori u kojima se zanimanja antropološke discipline poklapaju s kazalištem. „Vremenom se kazalište sve više usložnjavalo i sve više mijenjalo kako bi se moglo ispuniti sve brojnije i sve različite estetičke i društvene funkcije, a njegov je razvoj usko povezan s razvojem

¹⁰ „Eugenio Barba talijanski redatelj i kazališni teoretičar. Učenik J. Grotowskoga, 1964. u Oslu osnovao Odin Teatret, međunarodnu glumačku trupu, koja se nakon dvije godine premjestila u Holstebro“ (Leksikografski zavod Miroslav Krleža., <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5832>, 02.07.2018.)

¹¹ „Edward Said američki teoretičar i kritičar palestinskoga podrijetla. Jedan od utemeljitelja postkolonijalne kritike“ (isto, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54017>, 02.07.2018.)

društvene i tehnološke svijesti, sve do najsuvremenijih izazova globalizacije, medija i masovne kulture“ (isto, 84). Jedan od teoretičara koji se bavio društvenom funkcijom kazališta jest i Jean Duvignaud.¹² On pojašnjava kazalište kao kompleksan odraz društva, odvaja kazališnu umjetnost od ostalih umjetnosti stavljajući je u prednost zbog evoluiranja u društvena događanja govoreći kako je „kazalište u društvu, društvo u kazalištu“ (Lukić, 2010: 85, navedeno prema Duvignaud, 1987: 9). Marco De Marinis (2006) bavio se proučavanjem kazališne relacije i gledatelja. Relaciju usmjerava na odnos između glumca i gledatelja. Iznosi dva temelja: prvi se odnosi na manipulaciju koju predstava vrši nad gledateljem, a drugi na aktivnoj ulozi gledatelja kao *suradnika* u predstavi (De Marinis, 2006: 22-23).

U 20. stoljeću Brecht i futuristi stavljaju fokus na publiku. Postavljaju publiku kao ravnopravnog člana u procesu izvedbe. Publika dobiva aktivnu ulogu, sudjeluje u stvaranju značenja: „...drama koju Brecht preporučuje čine gledaoca posmatračem, ali budi njegovu sposobnost delovanja. (...) a drama koju Brecht predlaže prikazuje pogled na svet u kome se gledalac suočava sa nečim i primorava se da prouči ono što vidi“ (Williams, 1979: 315). Istraživanja publika potom su krenula u krivom smjeru. Uočivši korisnost istraživanja publika, totalitarni režimi počeli su širiti svoja znanja analizirajući ponašanja u svrhu širenja vlastitih ideologija (Lukić, 2010: 228-230). Teatrološka proučavanja aspekata publika fokus usmjeravaju većinom: „...u društvenim kategorijama: dob, rod, društveni položaj i aktivnost nakon predstave“ (Lukić, 2005: 230, navedeno prema Saueteru, 2000: 26). U osamdesetim godinama prošlog stoljeća započinje vrijeme zanimanja za publike iz drugačije perspektive, publike postaju predmetom raznih istraživanja. U pitanje se ne dovode više samo klasične kategorije njihova istraživanja. Problematika istraživanja kazališnih publika leži u nemogućnosti primjenjivanja posebne metodologije koja bi obuhvatila sve kategorije potrebne za stvaranje konteksta i znanja o publici. Prilikom korištenja samo jedne metodologije koja je specifična u npr. sociologiji, doznajemo samo polovičnu informaciju o publikama koje proučavamo¹³. Nicholas Abercrombie i Brian Longhurst uspostavljaju novi pristup istraživanjima publika, poimaju ih kao zajednice koje su u kontantnom mijenjanju usporedno s društvenim i kulturnim promjenama te pritom navode tri paradigme kroz koje se istraživanja provode. Prva je paradigma BP (*behavioural*), druga (*incorporation/resistance*),

¹² „Jean Duvignaud zagovornik i promotor tzv. razumijevajuće i dinamičke sociologije, koja se temelji na stajalištu da je proučavanje unutarnjega života i kretanja neke društvene cjeline važnije od utvrđivanja sustava apstraktnih odnosa“ (isto, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16739>, 02.07.2018.)

¹³ „Zbog toga i jesu prostori za istraživanje kazališnih publika prepuni širokih margina na rubovima egzaktne znanosti i toliko često opasno podložni interpretacijama u području apstraktnih pretpostavki, čega se u teatrološkom (dakle nužno znanstvenom) pristupu valja posebno čuvati“ (Lukić, 2010: 238).

a treća je SPP (*spectacle/performance*) te se njima uspostavlja vlastito proučavanje razvoja istraživanja publika (Lukić, 2010: 230, 244).

4. Kulturalni performans i izvedeno ponašanje

Kada govorimo o izvedbenoj praksi nužno je osvrnuti se na znanstveno područje čiji je interes usmjeren prema izvođenju. Počeci *Performance studies* ili *Studije izvođenja* sežu u sedamdesete godine prošlog stoljeća, kada etnolozi, teatrolozi i razni teoretičari motivirani širinom pojavljivanja izvedaba pokušavaju iste sumirati (Pavis, 2004: 145). Aleksandra Jovičević u knjizi *Uvod u studije performansa* objašnjava Studije izvođenja kao veoma novu disciplinu stvorenu od različitih disciplina (sociologija, teatrologija, antropologija, kulturalni studiji, filozofija itd.) s istim zanimanjem za izvedbu. Odgovor na pitanje o otvorenosti prema različitim aspektima proučavanja glavne teme nalazi se u temeljnom interdisciplinarnom uređenju discipline. Radi boljeg razumijevanja istraživanja izvedbene prakse, nužno je na početku objasniti što uopće znači izvođenje: „...najjednostavnije objašnjenje bilo bi da je izvođenje radnja, delo ili akcija“ (Jovičević, Vujanović, 2007: 13). Postoje četiri pravca kojima se vode istraživanja izvođenja. Prvi pravac bavi se proučavanjem ponašanja koje se naziva izvođenim, uvježbanim ili obnovljenim u svakoj situaciji kada je ono uvjetovano određenim društvenim ili kulturnim aspektima te se kroz iste može proučavati njegova uzročnost. Drugi segment fokusa jesu umjetnička izvođenja performansa. Treći čini oblik koji je tradicionalno povezan s antropološkim pristupom analiziranja druge kulture kroz osobno prisustvovanje/boravak u nekom okružju/zajednici. U Studijima izvođenja takav način analize dobiva drugačije značenje, omogućava analiziranja izvođenja prilikom prisustvovanja unutar određenog konteksta, ali je fokus promatranja nečije osobno ponašanje/kultura. Četvrti pravac se nadovezuje na treći, a to su Studije izvođenja koje: „...aktivno učestvuju u društvenim procesima i previranjima“ (isto, 14) ne nastojeći ostati u neutralnoj poziciji te se zauzimaju za višestranost radi lakšeg ostvarivanja vlastitog stava (isto, 13-14).

Prema Richardu Schechneru (1982) performans nije isključivo vezan uz teatar, već se njegove različite oblike može susresti u brojnim kontekstima izvan kazališne forme te se njegovo poimanje treba shvatiti kao *kontinuum*. Performans se tako veže uz kontekste različitih sportova, rituala, umjetničkih izvođenja, ali i društvenih u koje spada svakodnevno izvođenje uloga npr. rodnih, klasnih i rasnih. Do poimanja performansa kao *kontinuum*a Schecknera je dovela bliska povezanost sa antropologijom i sociologijom koje su u to vrijeme pokazivale interes za proučavanje društvenih

promjena kroz teatarske forme umjetničkog izvođenja. *Obnovljeno ponašanje* možemo nazvati početnom točkom, a to je ponašanje koje razdvaja izvođenje ili aktivnost i osobu koja ga izvodi. Takvo ponašanje ne odnosi se na sva ponašanja, već isključivo na ona koja su svjesna svog izvođenja. Scheckner umjetnička i kulturalna/društvena izvođenja stavlja u istu poziciju (isto, 22, 23). Kulturalni performans označava bilo koje ponašanje koje je svjesno učinjeno s namjerom pokazivanja putem oblika društvenog ponašanja. Ono se može odvijati pred jednom osobom, više osoba ili skupinom ljudi: „U svakodnevnom životu, ljudi predstavljaju određene radnje koje se mogu doživjeti kao gluma ili igra od strane gledalaca zbog konteksta u kome se izvođenje odvija“ (isto, 29). Izvođeno ponašanje podrazumijeva preuzimanje neke uloge. Ljudi svakodnevno izvode razne uloge, od onih obiteljskih do formalnih i poslovnih. Višestruko mijenjanje uloga na dan gotovo je *zadaća* svakoga od nas te nam to prelazi u mehanizam koji nesvjesno obavljamo bez pretjeranog razmišljanja. Ono što je ključno kod proučavanja izvođenja u studijima izvođenja jest svjesnost pojedinaca o njihovom izvođenom ponašanju, odnosno svjesno prihvaćanje uloga. Georges Gurvitch proučava teatralizaciju društva na način da teatar i njegovu publiku te glumce dijeli na razdvojene elemente te ih sagledava uspoređujući ih s faktorima poput klase ili ostalih profesija (isto, 29-30). Ovdje je bitno spomenuti i Victora Turnera koji govori o teatru izvan teatra i o glumi u svakodnevnom životu.

„Self is presented through the performance of roles, through performance that breaks roles, and through declaring to a given public that one has undergone a transformation of state and status, been saved or damned, elevated or released. Human beings belong to a species well endowed with means of communication, both verbal and non-verbal, and, in addition, given to dramatic modes of communication, to performance of different kinds“ (Turner, 1987: 13).

Za njega ritual predstavlja jednog od najzastupljenijeg oblika kulturnog izvođenja te odvaja ritual i teatar ukazujući na razliku prema kojoj se u ritualu ne stvaraju granice između glumaca i publike. U ritualima izvođači zastupaju ista vjerovanja kao i publika (npr. religijski rituali koje predvodi svećenik), a zadatak publike jest da potvrdi zajednička vjerovanja. Oblici izvođenja u ritualima dijele se na *liminoidne* i *liminalne*. *Liminalni* oblici izvođenja označavaju određeni vremenski period prelaska iz jednog stanja do potpunog prelaska u drugo stanje te se još nazivaju i *graničnim periodom*. Takvi se rituali najčešće povezuju sa starim kulturama, šamanskim ritualima u kojima osobe prisustvuju te zajedno sa izvođačem (šamanom) proživljavaju promjene stanja. U suvremenim kulturama postoje *liminoidni* oblici koji funkcioniraju na principima odvojenih i zasebnih načina kulturnog izvođenja te su često motivirni kritikom problematike u društvu. Prema takvim procesima izvođenja sudjelovanje u istima postaje stvar izbora i mogućnosti. Postoji

odvojeno vrijeme dokolice te se upravo u toj odvojenosti stvara razlika između liminalnih i liminoidnih oblika i procesa. *Liminalni* procesi se tako povezuju s društvenim ritualima, a *liminoidni* s umjetničkim izvođenjem koje je svjesno proizvedeno (Jovičević, Vujanović, 2007: 42-44).

Erving Goffman jedan je od važnijih autora čije sam misli slijedila prilikom provođenja istraživanja ponašanja kazališne publike. U knjizi *The presentation of self in everyday* piše o ponašanju pojedinaca i grupa u svakodnevnom životu, tj. njihovim izvođenim ponašanjima kojim prikazuju percepciju sebe. „Još je 1967. Ervin Goffman u iscrpnim raščlambama 'rituala međudjelovanja' (u istoimenoj knjizi), ukazivao na činjanicu da se ljudi u nazočnosti drugih ljudskih bića svjesno ili nesvjesno, namjerno ili nehotično, počinju predstavljajući ponašati i koristiti se društveno raspoloživim 'vokabularom' izraza, gesta, riječi i postupaka“ (Lukić, 2013, 273-274 navedeno prema Goffman, 1967: 114). Kako bi pojasnio izvođeno ponašanje ljudi, Goffman se koristi dramaturškim principima te za njega na pozornici glumac glumi lika drugim likovima dok je publika treći sudionik u tom odnosu. U stvarnosti publika kao takva ne postoji, već se pojedinci ponašaju u skladu s ponašanjem okoline. Ovdje publiku predstavljaju oni sami te su istovremeno izvođači i promatrači. Pri svakom prisustvovanju događaju koji je ujedno društvena izvedba, pojedinac koji je dio tog društva zasebno proizvodi novu izvedbu u obliku uočavanja zadane uloge i prihvaćanja te uloge izvođenim ponašanjem.

Prema Goffmanu (1962) postoje dva oblika izvođenja uloga, *istinit* i *ciničan* oblik. Pojedinac prihvaćanjem uloge polaže nadu u uspješnost svoje izvedbe koju će publika (ostali pojedinci) potvrditi. Pojedinac postaje izvođač koji prema *istinitom* obliku svoje ponašanje može doživljavati kao poistovijećeno sa samim sobom te negirati pomisao kako je njegovo ponašanje izvođeno. Drugim riječima, nesvjesno preuzima ulogu smatrajući kako je to njihova stvarnost (npr. jehovini svjedoci koji u službi vjere pristupaju ljudima i prezentiraju vlastita religijska vjerovanja). U drugom, *ciničnom* obliku pojedinci preuzimaju uloge, postaju izvođači izvodeći potrebno ponašanje bez osvrtnja na uspješnost svoje izvedbe u očima publike. Primjer takvih oblika izvođenog ponašanja mogu biti pojedinci zaposleni u trgovinama koji u službi svog posla naglašavaju ljubaznost i komplimentarnost kupcima samo radi prodaje proizvoda ili usluge. Postoji i treći oblik koji miješa cinizam i istinitost te se nalazi u procesu *samozavaravanja* kada pojedinac publiku navodi na određeno shvaćanje iako on sam u potpunosti ne vjeruje u isto. „*Fasada*“ označava specifičan način ponašanja koji je prilagođen i uvježban za izvođenje pred određenom publikom. Kontekst ili *scena* u kojem se izvođenje događa bitno je isto kao i *osobna fasada*, odnosno maska u obliku odjeće, spola, držanja i same pojave. Ključna je usklađenost između scene i maske kako bi

izvođenje bilo što uspješnije. Goffman uvodi pojam *dramatizacije* kako bi objasnio izvođačevu izvođenje te potvrđivanje njegove *fasade*, odnosno statusa. Idealističko pokazivanje zapravo pruža mogućnosti prilagođavanja izvođenja/nastupa pred različitim publikom koja od nas očekuje zadano ponašanje (npr. učenik koji ima izvrsne ocjene svojim nastupom mora dokazati svoju izvrsnost stoga ulaže više truda u svoje ponašanje pred profesorom kako bi ispunio njegova očekivanja) (Goffman, 1962: 12-62).

4.1. Kazališna publika kao izvođač

Kazališni prostor namijenjen publici sastoji se od više razina. Publika se odvaja prema pozicioniranosti – parteru, balkonu ili pak ložama na nekima od katova. Danas navedeni prostori nisu (uvijek) određeni za specifičnu publiku, međutim, povijesno gledano, odvajanje publika događalo se već pri samom ulasku ljudi u kazalište. Ovisno o povijesnim periodima, parter¹⁴ je gotovo uvijek bio predviđen za niže slojeve društva, puk i sirotinju, balkon za srednji sloj, a lože za više slojeve, odnosno plemiće i uglednike. Odmaknuvši se od kazališta lako je uočiti kako se VIP prostori često nalaze na povišenim pozicijama stvarajući prednost u boljoj preglednosti uspoređujući se s ostalima. Kazalište kao čvorište društvenih događanja povijesno je razvijalo vlastite norme kako bi održalo red i mir u protočnosti velikog broja ljudi. Publika je u tim povijesnim periodima bila ključni sudac o uspješnosti određenog komada. Njezini su zvižduci i povici imali snagu i moć odluke o prolaznosti te je djelomično na taj način određivala sadržaj koji se stvarao jer je zadovoljna publika značila i zadovoljne redatelje, ali i pune kazališne i gradske blagajne. Pravila ponašanja nalažu dolično ponašanje koje odvaja vrijeme dozvoljeno za pljesak, uzvike, odlazak na toalet, tišinu, dolazak, odlazak, konzumiranje hrane i upotrebu mobitela.¹⁵ Pojedinaac se u takvom kontroliranom okruženju nužno priklanja grupi i slijedi njihove načine ponašanja kako bi se uklopio. Takav princip ponašanja možemo nazvati konformističkim.¹⁶ Osobe

¹⁴ Najveće čvorište socijalizacije prije predstave događa se u parteru. Prema pravilima parter se dijeli na desnu i lijevu stranu, pritom desna označava (gledano prema pozornici) glumčevu lijevu stranu, dok glumčeva desna strana u parteru označava lijevu stranu (Pavis, 2004: 52).

¹⁵ Pravila ponašanja u kazalištu: „Tijekom predstave nemojte šušcati, šaptati, razgovarati, komentirati, pjevušiti melodiju; smeta i nije pristojno. Ako ste prehladeni izbjegavajte odlaske na priredbe jer ćete kašljem smetati ostalima. Nemojte kasniti, dođite ranije kako bi ste sjeli na svoja mjesta, te se pripremili i umirili za predstavu. Ne zurite u ljude, pristojno promatrajte...“ (Kulturno prosvjetno društvo "Sloga" Pakrac, <http://kpd-sloga.hr/kazalisni-bonton-pravila-lijepog-ponasanja-u-kazalistu/> pristupljeno: 01.09.2018.)

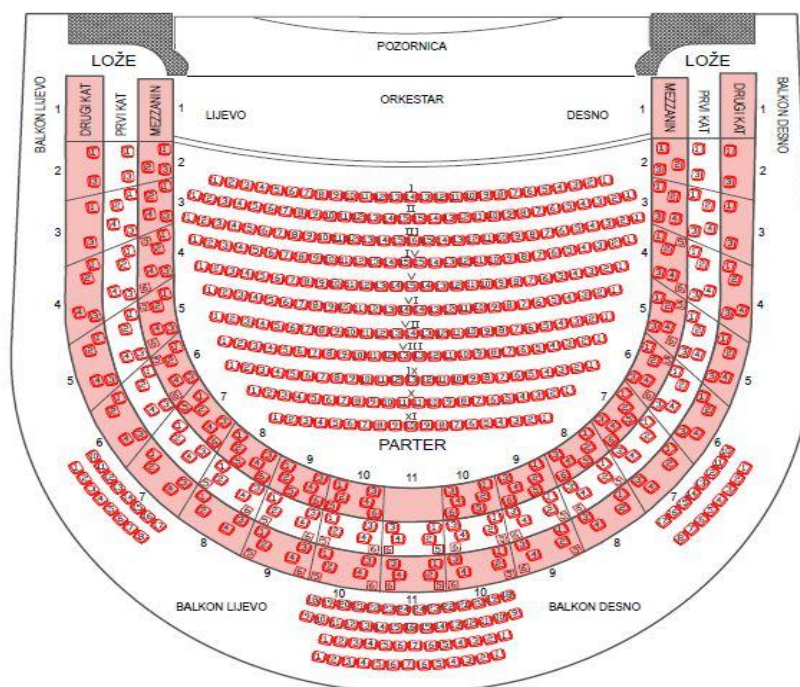
¹⁶ „Konformizam se razlikuje od popuštanja na dva načina: uključuje a) promjenu ponašanja prema grupi ili društvenoj normi; i b) pritisak grupe ljudi, a ne zahtjev pojedinaca. Konformizam se definira kao "promjena ponašanja ili uvjerenja

koje svakodnevno odlaze u kazalište imaju uvježbane uloge koje izvode u tom kontekstu, dok se osobe koji nisu često u kazalištu svaki puta moraju prilagođavati kontekstu u kojem se nalaze. Te su prilagodbe diskretne, ali ako se pokaže neznanje u naizgled banalnoj nemogućnosti pronalaska toaleta, to sa sobom vuče dodatna značenja o nedovoljnim odlascima u kazalište koje je uzrokovalo neznanje koje potom znači i manje izdvojenog slobodnog vremena u svrhu *kulturnog uzdizanja*. Kada je pojedinac spreman na prihvaćanje uloge želeći se uklopiti u društvo i prostor u kojemu se nalazi, u ovom slučaju kazalište koje predstavlja *scenu* prema Goffmanu, on izvači *fasadu* te je ukomponirano s *osobnom fasadom* ili *maskom* izvodi u društvenoj interakciji. Na publici je da protumači uspješnost stapanja *scene* i *fasade*. David Chaney (1993) govori o povezanosti izvedbe i društvenog djelovanja. Društvena izvedba provodi se prema pravilima dramaturške prakse, koja postoji u svojoj metaforičnosti, ali svejedno omogućava razumijevanje nastajanja i postojanja društvene akcije (Lukić, 2013:283, prema Chaney, 1993:17). Pojedinci koji čine publiku sudjeluju u društvenoj izvedbi igrajući uloge zadane autoritetom i pravilima prostora – *scene* (kazališta) u kojoj se nalaze te postaju aktivni izvođači pred publikom. Takav odnos možemo nazvati cikličnim zbog konstantnog izmjenjivanja uloge izvođača i publike. Pojedinci u jednom trenu mogu biti u poziciji publike koja proučava i daje sud o izvođaču čija izvedba pokušava ostvariti uspješnost kako bi omogućio svoj ulazak u društveni krug, dok se za kratko vrijeme pozicija pojedinca može izmijeniti stavivši ga u aktivnu ulogu njegove borbe za statusom koji želi postići u kolektivu.

prema grupi kao posljedica stvarnog ili zamišljenog pristiska grupe" (Pennington, 2004:246-247 navedeno prema Keisler i Keisler, 1972).

5. O kazalištu HNK Ivana pl. Zajca

Godine 1805. Andrija Ljudevit Adamić otvara prvo kazalište u Rijeci. Nakon osamdeset godina zgrada se ruši s namjerom ponovne izgradnje zgrade po mjerama sigurnosti protiv požara. Godina 1885. obilježava otvaranje nove zgrade *Općinskog kazališta*. Naziv se potom 1913. godine mijenja u *Teatro Verdi* prema najpoznatijem talijanskom opernom skladatelju Giuseppeu Verdiju. Krajem 1945. godine ukida se zabrana hrvatske riječi u kazalištu, a naziv se mijenja u *Narodno kazalište u Rijeci* te se 1946. godine po prvi puta u novoimenom kazalištu igra predstava na hrvatskom jeziku. Godine 1953. novi naziv oslovljava poznatog skladatelja Ivana pl. Zajca, dok 1991. godine kazalište dobiva konačno ime *Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca* u Rijeci. Danas postoji kao jedno od četiriju narodnih kazališta u Hrvatskoj (Zagreb, Split, Rijeka, Osijek). Sastoji se od četiriju ansambala: Hrvatske drame, Talijanske drame, Baleta i Opere sa simfonijom.¹⁷ Kazališni kapacitet može primiti 677 ljudi. Prostorno se dijeli na parter, *mezzanin*, prvi kat lože, drugi kat lože i balkon.

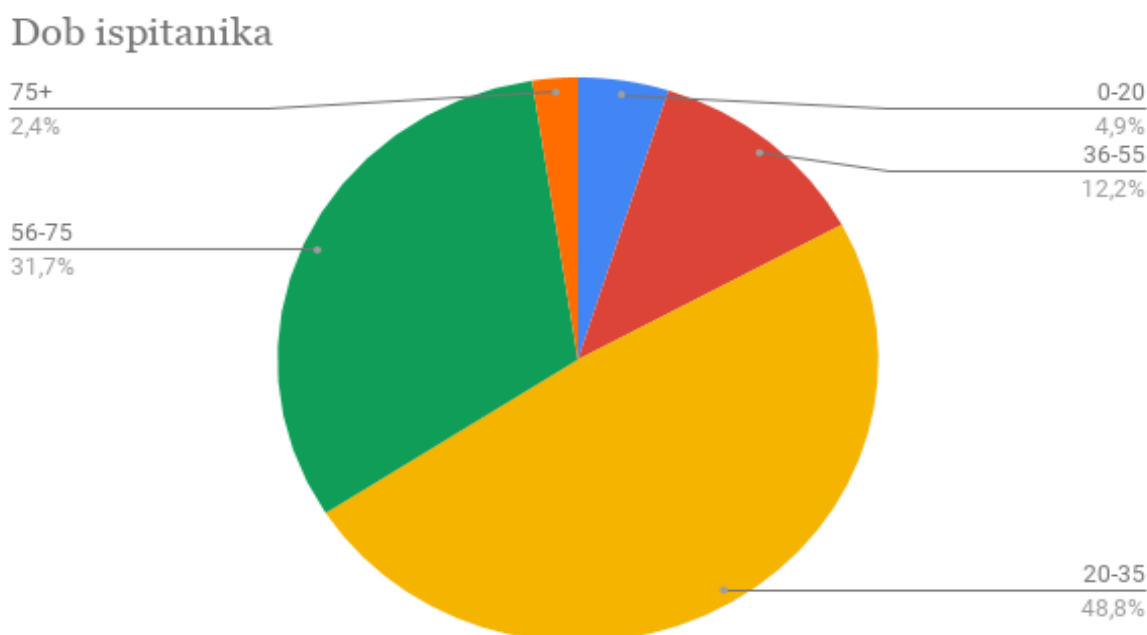


5.1.1. Tlocrt
gledališta
HNK
Ivana pl. Zajca u Rijeci

¹⁷ (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, <http://hnk-zajc.hr/o-kazalistu/povijest-kazalista/>, pristupljeno: 28.08.2018.)

6. Rezultati istraživanja

Na samom početku analize rezultata željela bih napomenuti da je anketa provedena u malim razmjerima stoga se njezini rezultate ne mogu interpretirati kao općenitost kazališne publike. Cilj je bio analizirati uski krug ispitanika koji čine dio veće zajednice – kazališne publike HNK Ivana pl. Zajca. Također, ovo je poglavlje podijeljeno na dva dijela: u prvome dijelu navedeni su rezultati provedene ankete, dok je u drugom dijelu iznesena analiza zaključaka do kojih sam došla metodom opservacije. Osim 18 tematskih pitanja, u anketi su navedena i dva dodatna *općenita pitanja* koja se temelje na osnovnim podacima o spolu i dobi. Dobni raspon ispitanika veoma se razlikuje, a prema statistički sažetom prikazu najveći broj ispitanika nalazi se u dobnoj skupini od 20 do 35 godina čineći 48,8 % ispitanika, potom slijedi 31,7 % ispitanika u godinama od 56 do 75, dok 12,2 % čini dobna skupina od 36 do 55 godina. Naposljetku, 4,9 % ispitanika ima manje od 20 godina i 2,4 % ispitanika više od 75 godina.



6.1. Grafikon o dobnoj skupini ispitanika

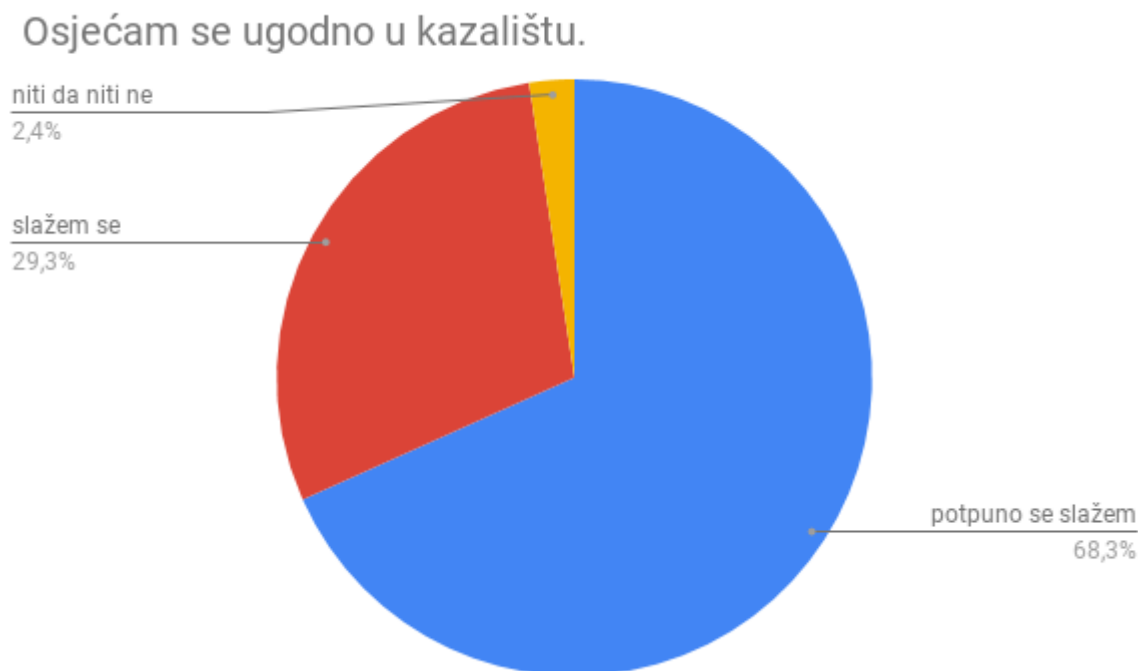
Nadalje, 24,4 % ispitanika čine osobe muškog spola, dok je 75,6 % ispitanika ženskog spola. Ovakve rezultate mogla bih generalizirati i tumačiti kazališnu publiku kao pretežito mlađe populacije, međutim smatram kako broj ispitanika nije dovoljan za takvu prosudbu. Također, postoje brojni logički faktori koji su mogli utjecati na različite koncentracije dobni skupina u kazalištu, primjerice određeni program namijenjen mlađoj ili starijoj publici zbog čega je u periodu dijeljenja anketa upravo ta skupina bila najzastupljenija u rješavanju ankete.

Prvo pitanje temeljilo se na posjećenosti kazališta s ciljem saznanja jesu li ispitanici redovita ili povremena kazališna publika. U skladu s time, 59,5 % ispitanika redovito posjećuju kazalište, što znači da jednom ili više puta mjesečno dolaze u kazalište. Nadalje, 38,1 % povremeno, jednom u dva mjeseca posjećuje kazalište dok 2,4 % ispitanika ne posjećuje kazalište. Kino, muzeji, galerije i kazališta u današnje vrijeme se povezuju sa slobodnim vremenom, a odlazak na neka od tih mjesta predstavljaju odmor od ritualizirane svakodnevnice. Ben Walmsley (2011) s *Leeds Metropolitan University* u članku *Why do people go to theatre?* proučava motive odlaska ljudi u kazalište. Prema autorima Bergadaa i Nyeck navodi četiri glavna motiva: hedonizam, društveni konformizam, vlastiti razvoj i užitek zajedništva. Također prenosi Gennepove zaključke o *pred-liminalnom*, *liminalnom* i *post-liminalnom* stanju identiteta publika, označavajući transformaciju iz svakodnevnice u drugačije okruženje i kontekst. Erika Fischer-Lichte (2010) to povezuje sa *obredima prijelaza*¹⁸ u kojima zajednica svojom međusobnom energijom utječe na promjene identiteta pojedinaca koji je sačinjavaju, gdje se kroz izvođenje performativnih ponašanja realizira novi identitet. Često je takvo razmišljanje povezano s izvođenjem glumaca na pozornici, ali u ovom iskazu povezujem transformaciju identiteta s publikom koja prilikom ulaska u kazalište ulazi u novu ulogu te transformira svoj identitet kroz različite tipove izvođenog ponašanja. Sljedeća pitanja bazirala su se na značaj kazališta u osobnim životima ispitanika. Na pitanje: „Je li izlazak u kazalište za vas poseban događaj?“ 81% ispitanika odgovorilo je kako jest, dok je preostalih 19% odgovorilo da nije.

U navedenoj tvrdnji: „Kazalište je jako važno u mom društvenom životu.“ ispitanici su mogli zaokružiti broj koji povezuju s vlastitim iskustvom. Pri tome se 43,9 % ispitanika u potpunosti slaže s tvrdnjom, 26,8 % se slaže, 24,4 % se niti ne slaže niti slaže, a 4,9 % ispitanika izjasnilo je neslaganje s navedenom tvrdnjom. O važnosti kazališta u društvenom životu govori i spominjanje kazališta u društvu, stoga sam u anketi postavila pitanje kojim sam htjela ispitati razgovaraju li ispitanici o kazalištu sa svojim prijateljima u slobodno vrijeme. Rezultati su pokazali da 92,7 % ispitanika govori o kazalištu u slobodno vrijeme, dok je 7,3 % ispitanika odgovorilo suprotno. Na pitanje o mišljenju koje je najbolje mjesto praćenja kazališnih predstava, 40,5 % ispitanika odučilo se za *mezzanin* lože, 28,6 % za parter, 16,7 % prvi kat lože, 7,1 % balkon, a 2,4 % se nije izjasnilo. U sljedećoj tvrdnji ispitanici su trebali izjasniti svoje osjećaje prilikom boravka

¹⁸ „ceremonijalni obredi pretežno vezani uz pripadnost dobnoj skupini kao što je adolescencija ili potpuna odraslost. Neki se vežu uz pripadnost tajnim društvima ili nekomu specifičnom statusu, npr. svećenicima, vječevima i sl. Ceremonije najčešće imaju tri faze: odvajanje od ranijega statusa, tranzicija ili prijelaz, te inkorporacija ili uvođenje, primanje, tj. iniciranje u novi status“ (Leksikografski zavod Miroslav Kleža, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44628>, 10.07.2018).

u kazalištu. Na tvrdnju: „Osjećam se ugodno u kazalištu.“, 68,3 % ispitanika u potpunosti se složilo s tvrdnjom, 29,3 % se složilo i 2,4 % ispitanika ima neutralan stav.



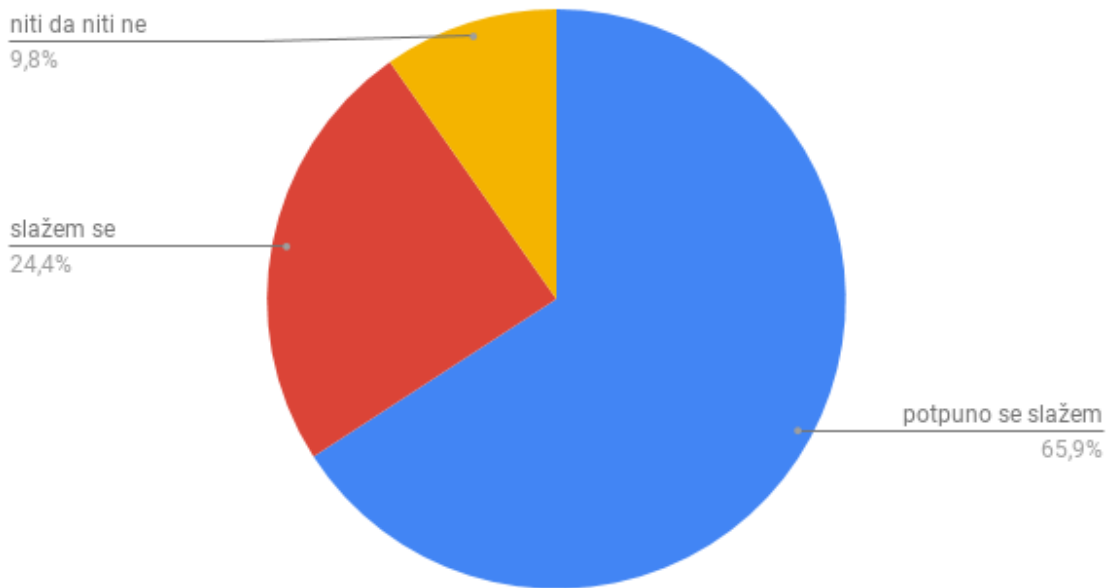
6.2. Grafikon tvrdnje: „Osjećam se ugodno u kazalištu.“

Vrijeme provedeno u kazalištu može se podijeliti na različite segmente: ulaza publike, smještanja na mjesto, trajanje predstave, pauze, odlaska u garderobu i izlaza publike. U ovom odjeljku usmjerit ću se na pitanja o načinima provođenja za vrijeme boravaka u kazalištu. Cirkulacija publike u kazalištu najveća je tijekom pauze: tada se događaju različiti odnosi, odlasci na toalet, po piće u kazališni *buffet* ili međusobna interakcija publike. To je ključni trenutak socijalizacije publike, stoga se u anketi nalazi pitanje na koje su ispitanici trebali odgovoriti zaokruživanjem ponuđenih odgovora o vlastitim načinima provođenja kazališnih pauzi. Za razumijevanje odgovara ispitanika, potrebno je za početak pojasniti što je uopće pauza. Prema definiciji u pojmovniku Patricea Pavisa kazališna pauza ili stanka jest: „...u tehničkom smislu potrebna kako bi se promjenila ili očistila scena prije sljedećeg čina, no s vremenom sve je više postala važnije zbog njezine društvene funkcije“ (Pavis, 2004: 259). Na to je pitanje 73,3 % ispitanika odgovorilo je kako komentiraju predstavu u vrijeme kazališne pauze, dok se drugi dio postotka podijelio na različita mišljenja uglavnom spajajući komentiranje i razmišljanje o predstavi. Gotovo svi ispitanici interaktivno provode kazališne pauze. Ovdje se može jasno uočiti izvedeno ponašanje publike koja nakon prekida iluzije sama nastavlja stvarati imaginarni dramski prostor u kojemu igra vlastite uloge transformirajući svoj identitet. Na pitanje o načnu odijevanja prilikom

odlaska u kazalište, 57,1 % ispitanika odgovorilo je da se odijeva svečanije, 40,5 % *casual*/ležerno, dok se 2,4 % ispitanika nije izjasnilo. Prema navedenim odgovorima možemo zaključiti kako je kazalište prostor u kojemu većina ispitanika prakticira svečani izgled, što se može povezati s tvrdnjom o važnosti kazališta u društvenom životu. Kazalište kao društveno čvorište može predstojiti za jedno od ključnih mjesta društvene interakcije gdje se pojedinci dolaze družiti i sklapati nova poznanstva, u takvim okolnostima imaju potrebu pokazati se u najboljem svjetlu stoga svečano odijevanje koriste kao princip maske za izvedbu uloge. Domjenci su posebno organizirani događaji koji se mogu odvijati nakon završetka predstave ili tijekom trajanja pauze između činova te su najčešće organizirani za ljude višeg statusa (sponzore i donatore). Prisustvovanje domjencima također je jedan od načina dokazivanja u javnim situacijama gdje se zapravo boravljenjem u prostorima predviđenim samo za određenu skupinu dokazuje važnost pojedinaca zbog okoline koja ga okružuje. U anketi je 73,8 % ispitanika odgovorilo da ne prisustvuje domjencima, 23,8 % prisustvuje i 2,4 % ponekad prisustvuje.

Sljedeći set pitanja i tvrdnji bazirao se na međusobnoj interakciji publike, ali i na interakciji između publike i samog kazališta. Ispitanicima je bilo postavljeno pitanje o pravilima u kazalištu, a njihov je zadatak bio na prazne crte ispisati što više pravila ponašanja koja vrijede u kazalištu. Kako sam za primjer u zagradi napisala neka od pravila poput: „zabrana korištenja mobitela za vrijeme predstave/koncerta, dolazak na vrijeme” većina ispitanika ponovila je ta dva navedena pravila. Sljedeće najzastupljenije pravilo/zabrana bilo je „zabranjeno šuškanje papirićima / omotima bombona”, potom „zabranjeno glasno komentiranje i pjevušenje melodije”, „obavezan dolazak na vrijeme”, „zabranjeno nekontrolirano kašljanje u dvorani za vrijeme predstave/koncerta” i „zabranjen pljesak između stavaka na koncertima”. Na pitanje: „Je li vas ikad smetalo nečije ponašanje u publici?” gotovo su svi sudionici napisali kako su doživjeli takvo iskustvo, a najzastupljenija smetnja bilo je šuškanje papirićima i kašljanje, potom glasno komentiranje i smijanje u nepredviđenim trenucima te korištenje mobitela. U sljedećim sam tvrdnjama pokušala doznati koliko ispitanici slijede kazališna pravila te jesu li spremni u njima aktivno sudjelovati. Na tvrdnju: „Plješćem nakon svake predstave” 65,9 % ispitanika iskazalo je potpuno slaganje, 24,4 % se također slaže s tvrdnjom dok je 9,8 % ispitanika neutralno.

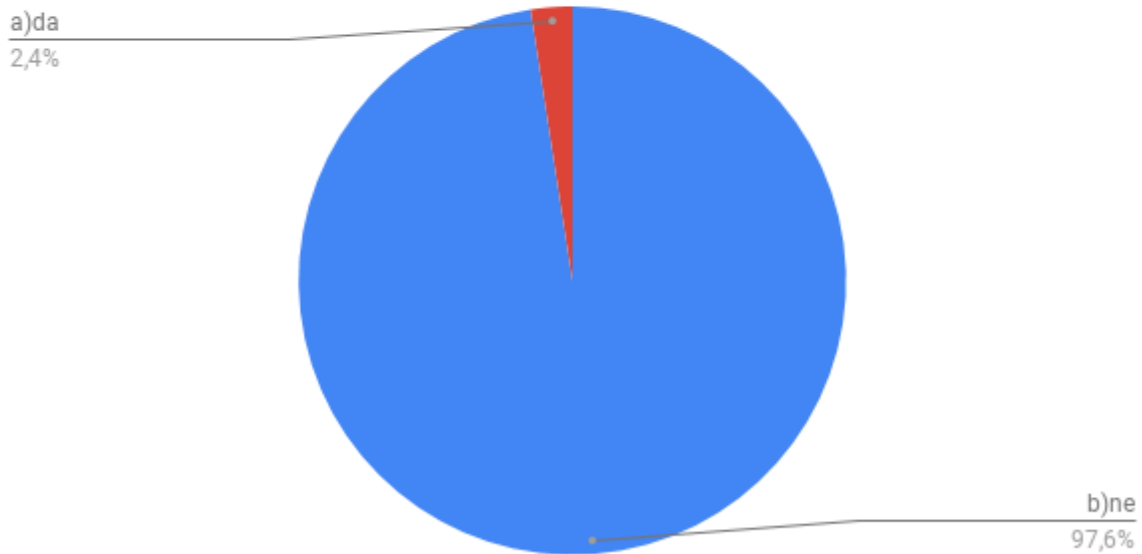
Plješćem nakon svake predstave.



6.3. Grafikon tvrdnje: „Plješćem nakon svake predstave.“

Sa sljedećom tvrdnjom kojom se ispituje aktivnost sudjelovanja: „Na predstave reagiram povicima, fućkanjem i bacanjem cvijeća.“, 61 % ispitanika uopće se ne slaže, 14,6 % se ne slaže i isti je postotak neutralan te 9,8 % ispitanika iskazuje slaganje. Ispitanici stoga u većinskom dijelu ne reagiraju na predstave na načine netipične za kazalište. Sljedeća tvrdnja nadovezuje se na prethodnu: „Tijekom predstave reagirao/la sam pljeskom, komentarom...“ te se 24,4 % ispitanika u potpunosti složilo, 22 % se složilo, isti postotak ostaje neutralan, 17,1 % u potpunosti se nije složilo i 14,6 % se samo nije složilo. Možemo zaključiti da se reagiranja u prvoj i drugoj tvrdnji ne poklapaju u potpunosti, no u drugoj je tvrdnji postotak pozitivnih odgovora nešto veći što ipak znači da ispitanici djelomično aktivno sudjeluju. Na tvrdnju: „Napustio/la sam kazalište iz demonstrativnog razloga za vrijeme trajanja predstave/koncerta.“, 97,6 % ispitanika odgovorilo je kako nikad nije napustilo kazalište za vrijeme predstave iz demonstrativnog razloga, dok je samo 2,4 % ispitanika učinilo suprotno.

Napustio/la sam kazalište iz demonstrativnog razloga za vrijeme trajanja prestave/koncerta.



6.4. Grafikon tvrdnje: „Napustio/la sam kazalište iz demonstrativnog razloga za vrijeme trajanja predstave/koncerta.“

Na pitanje o sudjelovanju na kazališnim saborima¹⁹ 81 % ispitanika izjasnilo se kako ne prisustvuje, a 19 % prisustvuje. Propitkivanjem načina širenja informacija o kazališnom programu do ispitanika najzastupljeniji odgovori bili su putem plakata, letaka i *web*-stranica. Na posljednje pitanje o interaktivnosti na društvenim mrežama u obliku pisanja komentara 92,9 % ispitanika reklo je kako ne piše komentare na kazališnim objavama, dok 7,1 % ispitanika komentira kazališne objave.

U drugom dijelu analize rezultata iznesene su spoznaje do kojih sam došla metodom opservacije. Za vrijeme radnog odnosa u kazalištu gdje sam radila kao biljeterka glavni zadatak bio je što brže i mirnije smjestiti publiku na svoja mjesta prije početka predstave. Pozicije dočekivanja publike razlikovale su se iz dana u dan. Nakon što *gong*²⁰ ispusti signal započinje ulaz publike. Kod ulaza publike većina pojedinaca pogledom u karte osigurava kuda će krenuti, lijevo, desno ili ravno.

¹⁹ „Cilj projekta je uspostaviti Rijeku kao kazališno središte, u kojem se kritički i interdisciplinarno promišljaju izvedbene umjetnosti. Sjednice Kazališnog sabora sazivat će se jednom mjesečno, svaki mjesec vodit će ih druga osoba (članovi ansambala, orkestra, uprave, gosti ...), a „sadorski zastupnici” bit će pozvani postavljati pitanja, replicirati, kritizirati, predlagati“ (HNK Ivan pl. Zajc, pristupljeno: 31.08.2018, <http://hnk-zajc.hr/kazalisni-sabor/>).

²⁰ Kazališno zvono koje obilježava skori početak predstave ili kraj pauze.

Do upita o smjeru najčešće dolazi zbog nemogućnosti čitanja malih slova na karti bez naočala. Nakon što publika svoje karte preda na trganje, usmjerava se prema prostorima njezinih sjedala. Pojedinci koji na vrijeme dođu u kazalište smirenim korakom dolaze do svojih loža, a u većini slučajeva, ako je u pitanju par, muškarac otvori vrata lože, potom žena ulazi, a muškarac zatvara vrata. Nesigurnosti i nesnalaženje u prostoru lako je uočiti pa u slučajevima u kojima pojedinci nisu spremni pitati za pomoć biljeter dolazi do njih i nudi im rješenje. Promatranjem načina na koji pojedinci pronalaze i dolaze do svojih loža i sjedala uočila sam kako su upiti za pomoć smanjeni u prostorima *mezzanina*. To se može povezati sa činjenicom da se na *mezzaninu* nalaze spozorske i donatorske lože, odnosno lože osoba za koje se smatra kako svakodnevno odlaze u kazalište pa im prostor zbog toga nije stran. U parteru su najčešće zabune u vezi lijeve i desne strane, a u velikom broju slučajeva ljudi strogo drže do svog mišljenja kako sjede na pravilnoj strani, iako to nije slučaj. Snalaženje u prostorima kazališta samostalno govori o pojedincu. Kada npr. društvo s kojim pojedinac dođe u kazalište nije toliko upoznato s prostorima kazališta u pojedincu se automatski aktivira uloga znalca. Prihvatanjem takve uloge on postaje predvodnik svoje grupe pa se u takvim situacijama pomoć od biljetera ne traži. Kod nuđenja pomoći starijoj populaciji publike veoma su česti komentari poput: „Ja vam u kazalište idem otkad pamtim“ ili „Ja sam odlazila u kazalište dok se ti još nisi niti rodio/la“, ovakvim primjerima pojedinci nastoje na prigodnoj i „domaćoj“ sceni odigrati ulogu pomoću već poznate maske, zadržati svoj znalački autoritet nedopuštajući da biljeter čak pomisli na njegovo neznanje.

Izvedbe uloga i maske svjesno se mogu uočiti kod ljudi koji *odugovlače* pitati za pomoć, iako se pojedinci grčevito drže i bore za svoje znanje u trenutku kada odustanu od slike sebe kao idealnog poznavatelja kazališnog prostora te zamole za pomoć, padaju sve maske i pojedinci ponovno od početka kreću graditi sliku sebe u okolini. Tijekom kazališnih pauza između činova publika ponovno izlazi na hodnike katova, odlazi na domjenak ili u *buffet* po piće te izlazi ponovno na hodnik. Stvaraju se grupe prijatelja ili poznanika koje se često slučajno sretnu. Razgovori se većinom temelje na temama nevezanim za kazalište. Osobne maske u tom slučaju često su pohvaljene, a muški ili ženski pojedinci komentiraju odjevne kombinacije, nakit ili frizuru. U slučaju pauze na *mezzaninu* gdje se nalaze ugledne osobe i intendant kazališta atmosfera je nešto drugačija. Pojedinci se na hodnicima zadržavaju mnogo dulje nego na ostalim katovima. Češća su međusobna upoznavanja i razgovori o poslovnom životu. Pojedinci/izvođači prilagođavaju svoju masku *sceni* na kojoj se nastup odvija. Izlaskom intendanta iz svoje lože pojedinci koji su u tom trenu u dvostrukoj poziciji izvođača i publike spontano uočavaju pozicioniranost intendanta. Naravno, sve se ovo događa naizgled potpuno prirodno pa kada intendant prođe pored neke grupe

izvođača/publike grupa automatski prihvaća ulogu samo izvođača i kreće nastup pozdrava između intendanta i izvođača pred očima ostalih/publike. Ovakvi naizgled *nenamjerni* susreti ključni su kod uočavanja izvedbenog ponašanja pojedinaca. Pozdrav s intendantom izvođača u isti tren *diže* u očima publike. Općeniti cilj pojedinaca u kazalištu jest reprezentacija sebe u svjetlu poznavaoaca kazališnog prostora i programa koji se tu večer gleda, ali je prisutno i drugo dokazivanje s namjerom izazivanja boljeg mišljenja. Primjer klasne separacije za vrijeme kazališne pauze u HNK Ivana pl. Zajca vidljiv je na prvom katu gdje često u salonu *Gale* budu organizirani manji domjenci isključivo za sponzore i donatore. Biljeterima je tada zadatak ostaloj publici reći kako je domjenak namijenjen samo određenima. Nastup fokus-grupe započinje dolaskom s *mezzanina* na prvi kat gdje se domjenak održava pokazujući svoje maske publici. Pojedinci se po završetku pauze vraćaju na svoja početna mjesta. U slučajevima kršenja pravila poput upotrebe mobitela, fotografiranja, razgovaranja ili konzumacije hrane dužnost biljetera je takva ponašanja korigirati opomenom. U većini slučajeva kada do toga dođe pojedinac iznenada iskače iz svoje početne uloge te se u nemogućnosti brzog snalaženja ispriča i mirno vrati u poziciju praćenja sadržaja. Završetkom predstave pojedinci plješću, oni hrabriji uzvikuju „bravo” i kreću po svoje kapute na garderobe. Postoji situacija kada pojedinci napuštaju igranje svojih uloga *kulturnih osoba* ranijim izlaskom iz dvorane kako bi izbjegli gužvu na garderobi. Često su razlozi prijevoz, dijete koje čeka kod kuće ili u manjim slučajevima jednostavno predugo trajanje predstave/koncerta. I u tom se slučaju pojedinci ispričaju i odlaze iz kazališta.

Rad na mjestu biljetera u kazalištu nije jako zahtjevan, potrebno je strpljenje i sposobnost komunikacije s ljudima. Potrebna je također efikasnost u izvlačenju potrebnih maski za igranje uloga vašeg radnog mjesta. Kao što je Goffman podijelio uloge na *cinične* i *istinite*, izvedba uloge biljetera nalazi se negdje između. Pojedinci u publici uvijek su u pravu, dužnost je poštovati neznanje i upornost pojedinaca čije maske oštro brane uloge, ali ujedno pokazati svoju sigurnost i autoritet. Iako gotovo svaka situacija u svakodnevnom životu iziskuje od pojedinaca svjesna i nesvjesna izvođena ponašanja u određenim se prostorima izvođeno ponašanje lakše uočava. Skupom pravila ponašanja čije je slijeđenje nametnuto, automatski se navodi i uloga koju kao glumci svi moramo odigrati.

7. Zaključak

Raslojavanjem povijesnog razvitka odnosa kazališta i publika dolazimo do odgovora zašto su određena ponašanja pojedinaca/publike specifična u zadanom vremenskom periodu. U antici za vrijeme ritualiziranog i kulturnog teatra posvećenog bogu Dionizu publike su kazalište poimale kao svoju dužnost prema polis. Na početku srednjeg vijeka teatar je publici predstavljao oslobođenje od straha kroz duhovne igre, u renesansi se otvaraju prva javna kazališta koja postaju čvorište svih slojeva društva, dok barok stvara dvorska kazališta iz kojih proizlazi teatralnost u svakodnevnom životu. Različiti periodi proizvodili su promjene u umjetnosti teatra, ali i u organizaciji publika koje su teatar posjećivale. Umjetnost teatra svoje područje zanimanja često je vezivala isključivo uz radnje koje su se odvijale na pozornici, no do promjene dolazi pojavom teatrologa, sociologa i antropologa koji svoja zanimanja usmjeravaju nasuprot pozornici – prema publici.

Studije izvođenja nastale su 1970-ih spajanjem različitih disciplina i znanja u poimanju značenja izvedbe i performansa. Brojni teoretičari slagali su se u jednome, a to je činjenica kako granice performansa i izvedbe izlaze iz okvira teatra i izvedbenih umjetnosti općenito. Erving Goffman ovdje iznosi bitnu poveznicu proučavanjem izvođenog ponašanja pojedinaca u društvenim situacijama objašnjavajući ga teatrološkim vokabularom. Izvođači prestaju biti samo na pozornici, prostorno odvojeni od publike kako uobičajeno zamišljamo taj odnos. Svi smo u našem odnošenju prema okolini u ulozi izvođača koji sebe pokušavamo prikazati u najboljem svijetlu, dok su naši sugovornici ili promatrači naša publika. Kazalište čiji se autoritet kulturnog hrama gradio kroz povijest i danas živi prema određenim principima svoje *ozbiljnosti*. Ozbiljnost se najlakše uočava u pravilima koja nužno moraju slijediti svi pojedinci. Kontroliranost pravilima utječe na naše ponašanje te dodatno oblikuje uloge koje prihvaćamo izvoditi.

U istraživanju koje sam provela anketiranjem dijela publike HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci i proučavanjem ponašanja pojedinaca metodom opservacije pokušala sam istražiti publike kao izvođača. Rezultati ankete pokazali su očekivane rezultate u kojima su ispitanici upoznati s kazališnim pravilima ponašanja te se ponašaju u skladu s njima. Izvođeno ponašanje uočljivo je svjesnim biranjem maske odnosno svečanim odijevanjem za odlazak u kazalište koje se poima kao važno u društvenom životu. Kazalište ne predstavlja samo gledanje predstava, već je ono prostor živog umrežavanja kako Nikola Đuretić (2015: 150) piše: „Bliskost živih ljudi onaj je element kojeg ni film, niti televizija, ne mogu oduzeti kazalištu“. Upravo je ono ključno kod poimanja kazališta kao autoriteta, to je prostor gdje se stvara velika koncentracija ljudi, a oni se potom odvajaju na posebne grupe u kojima svaki pojedinac pokušava zauzeti svoju poziciju u kolektivu.

Promatranjem ponašanja pojedinaca u publici u periodu od godine dana rada u kazalištu uočila sam ponavljanje obrazaca ponašanja koji su oblikovani kazališnim pravilima. Kontrolirano ponašanje stvara umjetan način odnosa kazališta i publike. Proizvodi se vakumirani prostor u kojemu gotovo svatko zna slijediti niz pojedinačno nametnutih pravila. Pojedinci koji ne znaju na pravi način odgovoriti zadanim ulogama stavljeni su u poziciju *nedovoljno kulturnog*, i to često sami među sobom zbog nemogućnosti prikazivanja svojeg *Ja* u najboljem svjetlu. Iako je u pojedincima dijelom prisutno unutarnje zadovoljstvo kao rezultat sudjelovanja i promatranja umjetničkog sadržaja u kazalištu (njegova prvotna funkcija), ipak smatram da se to zadovoljstvo većim dijelom regulira pojavljivanjem u društvenoj izvedbi u prostorima kazališta (njegova drugotna funkcija). Publika jednim dijelom uživa u pravilima kazališta koja oblikuju njezine uloge jer im ona omogućavaju prijelaz iz izvođenja svakodnevnih uloga u izvođenje posebnih uloga određenih kolektivom u kazalištu. Pojedinci/publika dolazi u kazalište gledati igru glumaca na pozornici, ali pozornica nije jedino mjesto izvedbe. Moja se zaključna misao temelji na poimanju publike i njezina uživanja koje proizlazi promatranjem igre na pozornici iz zamračenog gledališta jednako kao i samostalnim izvođenjem i promatranjem u vrijeme pauze na hodnicima kazališta.

8. Bibliografija

- Artaud, A. (2000) Kazalište i njegov dvojnik. Zagreb: ITI-UNESCO.
- Bennett, S. (1988) The role of the theatre audience: a theory of production and reception. Hamilton, Ontario: McMaster University.
- Čale Feldman, L. (1997) Teatar u teatru u hrvatskom teatru, Zagreb: Naklada Matica Hrvatska.
- De Marinis, M. (2006) Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije. Zagreb: AGM.
- Đuretić, N. (2015) Ka totalnom teatru. Zagreb: Naklada Đuretić.
- Fischer-Lichte, E. (2010) Povijest drame I.: od antike do njemačke klasike. Zagreb: Disput.
- Fischer-Lichte, E. (2011) Povijest drame II.: od romantizma do danas. Zagreb: Disput.
- Fischer-Lichte, E. (2015) Semiotika kazališta. Zagreb: Disput.
- Goffman, E. (2000) Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu. Beograd: Geopoetika. PDF: <https://vdocuments.site/erving-goffman-kako-se-predstavljamo-u-svakodnevnom-zivotu.html> (20.08.2018.).
- Gurvitch, G. (1966) Sociologija I. dio. Zagreb: Naprijed.
- Jovičević, A. i Vujanović, A. (2007) Uvod u studije performansa. Beograd: Fabrika knjiga
- Lukić, D. (2010) Kazalište u svom okruženju: kazališni identiteti. Zagreb: Leykam International.
- Lukić, D. (2013) Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?. Zagreb: Leykam International.
- Nikčević, S. (2016) Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega. Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 42 (1). str. 149-173. PDF: <https://hrcak.srce.hr/158040> (15.08.2018).
- Pavis, P. (1996) Pojmovnik teatra. Antibarbarus: Zagreb.
- Pennington, D. C. (2004) Osnove socijalne psihologije. Zagreb: Naklada Slap.
- Prosperov Novak, S. (2014) Knjiga o teatru. Zagreb: Agm.

- Turner, V. (1987). The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications.
- Walmsley, B. (2011) Why do people go to theatre: a qualitative study of audience motivation. Journal of Customer Behaviour. 10 (4). str. 335 – 351. PDF: <http://www.hillstrategies.com/content/why-people-go-theatre-qualitative-study-audience-motivation>. (20.08.2018.)
- Williams, R. (1979) Drama od Ibsena do Brechta. Beograd: Nolit.

Izvori

- Hrvatski leksikon, <https://www.hrleksikon.info/definicija/kodeks.html>. pristupljeno 31. 08.2018.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža
 - 1.) <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=46874> (28.06.2018.)
 - 2.) <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5832> (02.07.2018.)
 - 3.) <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54017> (02.07.2018.)
 - 4.) <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16739> (02.07.2018.)
 - 5.) <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44628> (10.07.2018.)
- Kulturno prosvjetno društvo "Sloga" Pakrac, <http://kpd-sloga.hr/kazalisni-bonton-pravila-lijepog-ponasanja-u-kazalistu/> pristupljeno 01.09.2018.
- Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, <http://hnk-zajc.hr/o-kazalistu/povijest-kazalista/>, pristupljeno 28.08.2018., <http://hnk-zajc.hr/kazalisni-sabor/>, pristupljeno 31.08.2018.

9. Prilozi

- 5.1.1. Tlocrt gledališta HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, str. 17. dostupno na: <http://hnk-zajc.hr/wp-content/uploads/2015/05/Hnk-Zajc-gledali%C5%A1te-2016..pdf>, pristupljeno 21.08.2018.
- 6.1. Grafikon o dobnoj skupini ispitanika, str. 18.
- 6.2. Grafikon tvrdnje: „Osjećam se ugodno u kazalištu.“, str. 20.
- 6.3. Grafikon tvrdnje: „Plješćem nakon svake predstave.“, str. 22.
- 6.4. Grafikon tvrdnje: „Napustio/la sam kazalište iz demonstrativnog razloga za vrijeme trajanja predstave/koncerta.“, str. 23.