

RECEPCIJA INTERNETSKJE KAZALIŠNE KRITIKE

Trojan, Ivan

Source / Izvornik: **Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 2016, 42, 381 - 392**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:784242>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



RECEPCIJA INTERNETSKJE KAZALIŠNE KRITIKE

Ivan Trojan

UDK: 792.072:004

U članku se predlaže nekoliko modela kroz koje bi se osnažila interakcija između kazališne predstave, kritike i publika unutar, te uz pomoć, digitalnog okruženja. Nekoliko primjera vezanih uz sjevernoamerički kazališni prostor nadaje se kao vrstan primjer uz pomoć kojih konzumenti kazališne predstave, uz određeno posredovanje, postaju producenti predstave, katkada i njezini izravni tvorci.

Ključne riječi: kazališna predstava, kritika, internet, publike, interakcija

1.

Njemački teoretičar književnosti Wolfgang Iser, značajniji predstavnik konstanške škole, njemačke škole estetike recepcije,¹ na tragu učenja

¹ *Rezeptionästhetik.*

Romana Ingardena o fenomenologijskim kategorijama mjesta neodređenosti, tumači kako je književno djelo virtualno, producirano unutar interakcije između teksta i čitatelja. Interakcija je uzrokovana i vođena *značenjskim prazninama*,² nedostajućim poveznicama između raznolikih tekstualnih segmenata i stajališta. Strukturacija teksta, kreativno ispunjavanje značenjskih praznina, traženje pozicije iz koje će se segmenti teksta ujediniti u kohezivnu cjelinu, posao je za čitateljevu svijest da bismo na koncu oformili estetski učinak književnog djela.³ Iserova zapažanja temeljena na književnom predlošku moguće je uporabiti kako bi se istražila interpretacija kazališne izvedbe različitih publika, njihov aktivni, kreativni angažman prilikom popunjavanja praznina pronađenih unutar teksta predstave. Takav fenomenološki pristup umjetnosti vodi računa u podjednakoj mjeri o određenom tekstu predstave te o akcijama uključenim u stvaranje odgovora na taj tekst. Tako je i moguće razabrati artistički i estetički pol umjetničkog djela. Prvi jest tekst predstave, dok je drugi reakcija publika i krajnja aktualizacija ponuđenog teksta. Stoga djelo kao konačni produkt ne može biti prisposodljivo ni s tekstom niti s njegovom aktualizacijom već se smješta u svojevrzni međuprostor. Ono neizbježno mora biti virtualno po karakteru te ne može biti reducirano na realnost samog teksta predstave ili pak subjektivnost publika jer virtualnost derivira njihovu dinamičnost. Publike uz pomoć svog iskustva uviđaju različite perspektive koje nudi sam tekst, povezuju se s pojedinim njegovim stajalištima i uzorcima te time pokreću ne samo djelo, već i same sebe. Praznine u označiteljskim lancima teksta predstave produciraju primjerice autoreferencionalnost, metafikcionalnost, ali i služe za intenziviranje doživljaja publika određenog teksta predstave te ih na taj način uključuju u stvaranje konačnoga umjetničkog

² *Leerstellen*.

³ Usp. Wolfgang Iser »Interaction between Text and Reader«, u: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, 1980.; Vidi i: *Performance Analysis*, Colin Counsell i Laurie Wolf (Ur.), Routledge, London, New York, 2001., str. 179-185.

proizvoda. U takvoj binarnoj konstelaciji prilikom kompleksne aktivnosti gledatelja usmjerene k cjelovitoj strukturaciji teksta predstave, a posebice kada je riječ o premošćivanju značenjskih praznina unutar tekstova vezanih uz prostore suvremenog ili eksperimentalnog kazališta, kazališta koja su intelektualno zahtjevnija prema svojim gledateljima te pozivaju ograničeni krug publika, javlja se potreba za *iskusnim* posrednikom, autoritativnim interpretatorom koji će modificirati gledateljeve estetske sustave vrijednosti i njegove preferencije te tako utjecati na kreativni angažman publika.⁴ Riječ je o kazališnom kritičaru koji će s obzirom na svoju erudiciju i iskustvo nerijetko odčitavati odaslani kod teksta predstave i usmjeravati publike te će učitavati značenja u djelo u većem opsegu no i sami autori.⁵

Uz spomenute profesionalne znalce, digitalno će okruženje dati prigodu i mnogim *ljubiteljima* kazališta, komentatorima i izvjestiteljima, da javnosti prezentiraju svoj kreativni angažman u popunjavanju značenjskih praznina. U konačnici, publike razmjenjuju i komentiraju vlastite stavove o ponuđenom tekstu predstave uz pomoć javnih objava na raznim internetskim društvenim mrežama i time vrlo zorno i oni postaju *vidljivi* interpretativni subjekti. Na nama je istražiti mogućnosti koje pruža internetski medij tijekom procesa strukturacije teksta. Komunikacija između teksta i publika, usmjerena uz pomoć profesionalnih (i amaterskih) interpretativnih zajednica nikada u prošlosti nije bila uočljivija. Izmjena informacija moguća je tijekom same izvedbe i u ekstremnim će slučajevima, primjerice, uzrokovati svjesnu, autorsku izmjenu teksta predstave tijekom premijerne izvedbe.

⁴ Usp. Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju*, knj. 1: *Kazališni identiteti*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 225-311.

⁵ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.; Preuz. iz: Ibid. 4, str. 266.

2.

Neke od modela, uz pomoć kojih konzumenti kazališne predstave, u digitalnom okruženju, postaju njezini producenti, odnosno i izravni tvorci, moguće je razlučiti ako se na trenutak zaustavimo na nekoliko recentnih kazališnih i kazališno-kritičarskih projekata na sjevernoameričkom tlu.

Oona Hatton, etnografinja i teatrologinja zaposlena na San Jose State University, gdje predaje nekoliko kolegija vezanih uz izvedbene umjetnosti, izvijestit će o svojem projektu u časopisu *Theatre Topics* u lipnju 2014. godine u članku pod naslovom »‘Hey, asshole: you had your say’: The Performance of Theatre Criticism«.⁶ U eseju opisuje projekt dizajniran kako bi se istražio odgovor publika na *online* kazališne kritike, a koji naziva terminom *crowdsourcing theatre criticism*. Naime, u travnju 2010. Chicago Shakespeare Theatre postavlja *Ukroćenu goropadnicu* uz radikalnu dramaturšku obradu američkog dramatičara, scenarista i filmskog redatelja Neila LaButea. Kazališna kritičarka Caitlin Montanye Parrish će isprva na internetskim stranicama novina *Time Out Chicago* objaviti kritiku u kojoj neće biti impresionirana umjetničkom obradom Shakespeareova djela kako ju je proveo taj poznati američki suvremeni umjetnik.⁷ Kroz nekoliko sati ispod *online* kritike, u prostoru za komentare, osvanulo je šezdesetak postova od ukupno dvadeset i pet sudionika u raspravi, a koju je zapravo potaknuo komentar samog dramaturga LaButea. Okomljuje se LaBute na kritiku pišući da je riječ o tekstu koji ne zaslužuje biti nazvan kazališnom kritikom, pak kritičarski rad naziva parazitskim: »[...] kritičari su onaj element koji je malo ili nikako uključen u kreativni proces (i jedni

⁶ Oona Hatton, »‘Hey, asshole: you had your say’: The Performance of Theatre Criticism«, *Theatre Topics*, 24, 2., John Hopkins University Press, 2014., str. 103-124.

⁷ Caitlin Montanye Parrish, »Theatre Review: The Taming of the Shrew«, *Time Out Chicago*, 22-28. travnja 2010.

su od rijetkih u čitavom procesu koji čak ni ulaznicu ne plaćaju) [...]«
Online rasprava je tekla u znaku afirmacije ili negacije autorova stava od strane komentatora koji se razotkrivaju kao kazališni umjetnici, kritičari ili publike, o poziciji umjetnika u Americi, o prirodi čikaške kazališne zajednice, pravom identitetu Neila LaButea i, napokon, o kvaliteti same produkcije *Goropadnice*. Oona Hatton konstruira online radiodramu *The Time Out/Neil LaBute Radio Play* u koju inkorporira pet slojeva komentara: kazališni prikaz Caitlin Parrish na čikašku produkciju *Goropadnice*, LaButeovu kritiku na spomenuti prikaz, treći je sloj komponiran od nadolazećih postova koji podupiru argumente kritičara ili dramaturga, ili pak komentiraju produkciju i konzumaciju kazališta. Četvrti sloj čini autoričino posredovanje kroz funkciju redatelja i montažera radiodrame i, konačno, peti se sloj komentara sastoji od projekcije glumaca o identitetima sudionika rasprave s obzirom na objavljene ideje.⁸ Sve to istraživačica čini kako bi dramatizirala, po njezinu sudu, promjenu trendova u prikazivanjima kazališnih produkcija, preispitivanju pozicije kazališnog kritičara s obzirom na pitanje: tko je sve sposoban i pozvan biti kazališni kritičar, te istražuje različita obličja kazališne kritike pokazujući u kolikoj mjeri je internet transformirao kritičarski rad nudeći čitateljima-konzumentima priliku za sudjelovanje u kritičkom činu, promptno i vidljivo. Stvarajući od njih dramska lica, Oona Hatton pokazuje u kojoj mjeri cijeni njihov sud, koliko god on ponekad diletantski zvučao, te predviđa svijetlu budućnost svojevrsnom kolektivnom obrascu kazališne kritike u kojem će se podjednako osluškivati glasovi svih sudionika kazališnog čina. Nepotrebno je kolektivnoj kritici određivati formu, standardizirati je, propisivati uvjete koje kritičar mora ispuniti kako bi postao član primjerice Međunarodne udruge kazališnih kritičara i teatrologa. Dovoljno je konstruirati takvu

⁸ Oona Hatton, *The Time Out/Neil LaBute Radio Play* [20. listopada 2013]. <http://thetimeoutneillabuteradioplay.blogspot.com> (preuzeto 15. ožujka 2016).

online kritiku na način da se osigura polje čitatelju u kojem će moći izreći svoj sud, mišljenja je Oona Hatton.

Pokušavajući opravdati LaButeov gnjev uzrokovan kritikom Caitlin Parrish, ali i razumjeti težnju Oone Hatton da propita nove mogućnosti prikaza kazališne izvedbe, uz neupitan utjecaj novih tehnologija na kritički diskurs, recimo i kako sjevernoameričke internetske portale posvećene kazalištu velikim djelom zauzima kritika u kojoj će se elementi i vrednovanje predstave dati u izrazito šturom obliku uz isticanje osnovnih obavijesnih podataka, a osnovna nakana joj je ovlaš predstaviti i pozvati na kazališnu predstavu razvedeniji profil gledatelja, uklopiti predstavu u šaroliko polje kazališne produkcije te pokušati donekle senzibilizirati gledateljev ukus za tu jedinku na tržištu. Uz obavijesnu funkciju, internetska se kazališna kritika neće libiti izreći izravnu, ali neobrazloženu prosudbu temeljenu često na prepričanom sadržaju dramskoga predloška, promatranog izvan konteksta njegova nedavnog uprizorenja. U uspješnijim člancima dramski tekst propitat će kroz aktualnu društveno-političku zbilju, upućivat će gledatelja na punktove koji spajaju dramski tekst sa svakodnevicom kazališnog pratitelja. Iscrpljivat će se na iznošenju pozitivističkih podataka o prethodnom radu dramskoga pisca, redatelja i glumaca u naslovnim ili glavnim rolama te će katkada, a prateći životopise ekstravagantnijih umjetnika, koristeći kuloarske priče ili pak težnju pojedinih umjetnika za neprestanim medijskim eksponiranjem, znati zaći i u prostore senzacionalizma. Produkt je to tržišnih apetita pojedinog online glasila, nakane da se takvim popularnim intervencijama isprovocira što veći broj otvora određene web-stranice kako bi se prostor predodređen za reklamne sadržaje što skuplje prodao.

Praxis Theatre je neprofitna kazališna udruga u Torontu posvećena stvaranju originalnih kazališnih izvedaba. Predstavama propituju izazovne, često radikalne i dvojbene društveno-političke ideje stvarajući kazalište dostupno svim vrstama publika. Godine 2010. osmislili su interaktivni, *work-in-progress* projekt, naslovljen *Open Source Theatre Project*, unutar

kojeg su realizirali kazališnu predstavu *Section 98* uz uporabu suvremene tehnologije, odnosno društvenih mreža kako bi istražili i raspravili pojedinačna i građanska prava u Kanadi. Producenti su pozvali publike da tijekom online *work-in-progress* predstave sudjeluju u produkciji uz pomoć mobilnih telefona i tableta te svojim komentarima predlažu izmjene ili nadopune predloška. *Section 98* prezentiran je u Harbourfront Centre 13. ožujka tijekom kojeg su publike SMS-om, uz pomoć *Twittera* ili *Facebooka* komentirale i nadopunjavale zbivanja na sceni, a autori su na blogu uživo objavljivali zapažanja publika koja su bila vidljiva, uz pomoć interneta i ne samo prisutnima u gledalištu. Na taj način konzumenti i ovoga puta izravno i aktivno sudjeluju u produkciji kazališnog čina.⁹

Umjetnička producentica torontskog Praxis Theatrea i voditeljica *Open Source Theatre Projecta* za *Section 98* je Aislinn Rose, koja je pak početkom 2013. bila jedna od sudionica javnog okruglog stola *Kazališna kritika i internet* održanog na Sveučilištu u Torontu. Moderirala ga je Michelle MacArthur, postdiplomantica na Odsjeku za dramu, kazalište i izvedbene umjetnosti Sveučilišta u Torontu. Uz Aislinn Rose sudionici okruglog stola bili su kazališni kritičari unutar tiskanih i elektroničkih torontskih novina. Sudjelovanje u razgovoru bilo je omogućeno postavljanjem *Tweeter feeda* uz pomoć kojeg je i online publika mogla komentirati razgovor ili pak postavljati sudionicima pitanja. Transkript razgovora i izabrani *tweetovi* objavljeni su na stranicama časopisa *Canadian Theatre Review* u proljeće 2013. godine.¹⁰ Razgovor je iniciran konstatacijama kako svjedočimo radikalnoj promjeni u kazališno-kritičkoj praksi posvuda u svijetu u smislu demokratizacije djelatnosti koju je prouzročila eksplozija specijaliziranih kazališno-kritičkih internetskih časopisa. Ta promjena utječe ne samo na

⁹ Alison Broverman, »Praxis in Practice: Digital Media and Social Design in Performance«, *Canadian Theatre Review*, 159, University of Toronto Press, 2014., str. 19-23.

¹⁰ Michelle MacArthur, »#th8r_crt: A Live and Virtual Discussion«, *Canadian Theatre Review*, 154, University of Toronto Press, 2013., str. 91-94.

kazališne publike, koje sada uz pomoć pametnog telefona donose javni sud, nego i na umjetnike uključene u produkciju predstave, koji pak uz pomoć weba mnogo izravnije imaju prigodu odgovoriti kritičaru te pokrenuti debatu. Uz očito smanjivanje broja tiskanih publikacija u kojima je moguće pronaći kazališnu kritiku i prebacivanje diskursa na internet, i sam kazališni kritičar navikao na *udobnost*, nedodirljivost unutar tiskanog medija, mora se snalaziti u sasvim novom okružju. Razgovori su pokazali kako i kazališni kritičari iz primarno tiskanih medija ne samo što rado pristaju na konverzaciju o svojim zapažanjima o određenoj predstavi ili njezinom segmentu, odgovarajući na komentare postavljene podno njihovih online objavljenih prikaza, već i teže polemici uz pomoć društvenih mreža s umjetnicima uključenima u predstavu, drugim kazališnim kritičarima ili pak publikama netom nakon izvedbe, postavljajući kratke zabilješke o onome što ih se dojmilo ili o onome što ih je, naprotiv, razočaralo. Dakle, i prije početka pisanja prikaza, kritičar, potičući komunikaciju, sluškuje sudionike u kazališnom činu kako bi prikupio što više informacija *iznutra* i *izvana* i iskoristio ih pri izradi cjelovite kritike. Gotovo nevjerojatno zvuči podatak da na sjevernoameričkom kontinentu nije neobično na plakatu za primjerice kakav visokobudžetni musical pronaći uz citat iz kritike objavljene u kakvom uvaženom tiražnom dnevniku i *Tweet* u kojem kritičar u maksimalnih 140 znakova ishitreno iznosi pozitivan dojam o određenom segmentu predstave odmah pri okončanju izvedbe, ili čak tijekom nje. A činjenica jest kako ta internetska kakofonija, koja je očigledno relativizirala i minorizirala autoritet *profesionalnog interpretatora*, kazališnog kritičara u klasičnom smislu, ni u jednom trenutku nije naštetila posjetu kazališta na sjevernoameričkom tlu. Naprotiv, broj posjetitelja raste nezaustavljivo od 1985. godine, što se zapravo poklapa s nastankom novih medija i techno-

logija koji su očito vrlo dobro iskorišteni u smislu produkcije i promocije kazališta u visokorazvijenom svijetu.¹¹

3.

Unatoč svemu tome, tehnofobija i elitistički pristup kazalištu obilježava hrvatsku kazališno-kritičarsku riječ. Blogovi posvećeni istraživanju kazališnog života nekog hrvatskog grada gotovo da i ne postoje, a iako se povremeno otvore, izrazito su kratkoga daha i nemaju nikakvog utjecaja na publike. Komentari na prikaze predstava izrazito su rijetki i potpisuje ih svega nekolicina kritičarevih pratitelja. Poradi sve većeg ograničavanja, ili potpunog izbacivanja prostora posvećenih kazališnim kritikama u tiskanim medijima ili pak neslaganja s uredničkim koncepcijama unutar kulturnih rubrika u određenim tiskovinama, u nas su unazad nekoliko godina formirana dva internetska portala koja seriozno i redovito prate rad hrvatskog dramskog kazališta.¹² Oba portala nastoje odabirom kvalitetnih suradnika združiti akademski i novinski tip kazališne kritike, no problem nastaje u onome trenutku kada vidimo da ni jedan niti drugi portal ne pozivaju konzumente na izravnu komunikaciju s kazališnom izvedbom ili pak njezinim prikazom. Za samo čitanje objavljenih kritičkih tekstova

¹¹ O mogućnostima uporabe novih tehnologija unutar kazališne umjetnosti vidi i u: E. J. Westlake, »Friend Me if You Facebook: Generation Y and Performative Surveillance«, *The Drama Review*, 52, 4., MIT Press, 2008., str. 21-40.; Kathleen Irwin, »Staging the Internet: Representation (Bodies, Memories) and Digital Audiences«, *Canadian Theatre Review*, 148, University of Toronto Press, 2011., str. 54-60.; Peter Kuling i Laura Levin, »Digital Performance in Canada«, *Canadian Theatre Review*, 159, University of Toronto Press, 2014., str. 5-8; Jordan Tannahill, »The New Intimacy: rihannabo95 and Web Theatre«, *Canadian Theatre Review*, 159, University of Toronto Press, 2014., str. 9-12.

¹² Riječ je o internetskim portalima: kazaliste.hr i teatar.hr.

na jednom portalu potrebno je platiti pristupninu, dok drugi ispod kritika ne nudi mogućnost za komentar pročitano. Ipak uredništvo vrši izbor iz objavljenih kritika i postavlja ih na svoje *Facebook* stranice gdje je moguće *lajkat* ili *dislajkat* kritičarev sud. Čak i to se rijetko čini, a često u situacijama kada sami autori naiđu na afirmativni prikaz svoga rada. Zastarjeli oblici upravljanja i financiranja kazališta kao i loša kazališna infrastruktura, posebice u nacionalnim kazališnim kućama, još su jedan od razloga zbog kojih uprave kazališta ne razvijaju marketinške strategije uz pomoć više i ne tako novih medija, a koje bi nastojale približiti djelatnost različitim publikama. Da ne govorimo o njihovom odgajanju. Stoga će se i zaustaviti na percepciji kritičara kao onog parazita kojem će s vremena na vrijeme nerado darovati ulaznicu za premijernu izvedbu, znajući da je u procesu posredovanja mišljenja o tekstu predstave i publika utjecaj tog pojedinca mizeran.

To je istodobno i razlog zbog kojega je i unutar ovoga priopćenja dano nekoliko smjernica u kojim pravcima se može krenuti kada govorimo o interakciji između teksta predstave, kritike i publika koje sve više nestaju iz hrvatskih kazališta. Vrijeme je za prilagodbu, prepoznavanje mnogobrojnih predrasuda koje danas u nas opterećuju cjelokupni kazališni život.

LITERATURA

- Broverman, Alison, »Praxis in Practice: Digital Media and Social Design in Performance«, *Canadian Theatre Review*, 159, University of Toronto Press, 2014., str. 19-23.
- Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.
- Hatton, Oona, *The Time Out/Neil LaBute Radio Play* [20. 10. 2013.] <http://the-timeoutneillabuteradioplay.blogspot.com> (preuzeto 15. ožujka 2016.).
- Hatton, Oona, »'Hey, asshole: you had your say': The Performance of Theatre Criticism«, *Theatre Topics*, 24, 2., John Hopkins University Press, 2014., str. 103-124.
- Irwin, Kathleen, »Staging the Internet: Representation (Bodies, Memories) and Digital Audiences«, *Canadian Theatre Review*, 148, University of Toronto Press, 2011., str. 54-60.
- Iser, Wolfgang, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- Kuling, Peter i Levin, Laura, »Digital Performance in Canada«, *Canadian Theatre Review*, 159, University of Toronto Press, 2014., str. 5-8.
- Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju*, knj. 1: *Kazališni identiteti*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010.
- MacArthur, Michelle, »#th8r_crt: A Live and Virtual Discussion«, *Canadian Theatre Review*, 154, University of Toronto Press, 2013., str. 91-94.
- Parrish, Caitlin Montanye, »Theatre Review: The Taming of the Shrew«, *Time Out Chicago*, 22-28. travnja 2010.
- Performance Analysis*, Colin Counsell i Laurie Wolf (ur.), Routledge, London, New York, 2001., str. 179-185.
- Tannahill, Jordan, »The New Intimacy: rihannaboi95 and Web Theatre«, *Canadian Theatre Review*, 159, University of Toronto Press, 2014., str. 9-12.
- Westlake, E. J., »Friend Me if You Facebook: Generation Y and Performative Surveillance«, *The Drama Review*, 52, 4, MIT Press, 2008, str. 21-40.

RECEPTION OF ONLINE THEATER CRITIQUE

A b s t r a c t

The article suggests a few models through which to strengthen interaction between the theater play, critics and audiences within, and with the help of, the digital environment. A few examples related to the North American theater space becoming an excellent example by which theater consumers with a specific intervention become producers of the play, and sometimes its direct creators.

Key words: theatre performance, criticism, Internet, audiences, interaction